

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФГБОУ «ВПО ВОСТОЧНО-СИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

**В Е С Т Н И К**  
Восточно-Сибирской государственной академии  
культуры и искусств

Научный журнал по искусствоведению, культурологии, историческим наукам

№ 1 (1)

Улан-Удэ  
Издательско-полиграфический комплекс  
ФГБОУ ВПО ВСГАКИ  
2011

Учредитель: ФГБОУ ВПО «Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств»

Свидетельство о регистрации  
ПИ № ФС77-44248 от 15 марта 2011 г.

Федеральная служба по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

Редакционная коллегия:

*Р.И. Пиеничникова*, проф., академик МАН ВШ (гл. редактор); *Д.Л. Хилханов*, д-р социол. наук, проф. (зам. гл. редактора); *Г.И. Балханов*, д-р филос. наук, проф.; *И.Б. Батуева*, д-р ист. наук, проф.; *Т.Н. Бояк*, д-р социол. наук, проф.; *О.Б. Буксикова*, д-р искусствоведения, проф.; *Н.Б. Дашиева*, д-р ист. наук, проф.; *С.А. Езова*, канд. пед. наук, проф.; *В.Л. Кургузов*, д-р культурологии, проф.; *В.Ц. Найдакова*, д-р искусствоведения, проф.; *М.П. Осокина*, директор науч. библиоки; *Л.В. Санжиева*, д-р культурологии, доцент; *З.А. Серебрякова*, д-р филол. наук, доцент; *С.Г. Степанова*, канд. пед. наук, доцент; *С.П. Татарова*, д-р социол. наук, проф.; *Э.В. Хилханова*, д-р филол. наук, проф.; *Н.Д. Хосомоев*, канд. филол. наук, проф.; *А.В. Чебунин*, д-р филос. наук, доцент

**В Е С Т Н И К Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств. – 2011. – № 1 (1)**

Подписано в печать 09.11.2011. Формат 60x84 1/8. Уч.-изд. л. 17,22.  
Усл. печ. л. 17,29. Тираж 500. Заказ № 1539.

Издательско-полиграфический комплекс ФГБОУ ВПО ВСГАКИ  
670031, г. Улан-Удэ, ул. Терешковой, 1.  
Телефон: (3012) 23-33-59; E-mail: vsgaki\_info@mail.ru

© ФГБОУ ВПО «Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств», 2011.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ . . . . .</b>	<b>7</b>
Пшеничникова Р.И. <b>РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА В XXI ВЕКЕ КАК ГЛАВНЫЙ РЕСУРС ФОРМИРОВАНИЯ НОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА .....</b>	<b>7</b>
Найдакова В.Ц. <b>ИДУЩАЯ НОВАЯ ЭПОХА ОПРЕДЕЛИТ ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ НОВОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПЛАНЕТЕ.....</b>	<b>18</b>
Санжеева Л.В. <b>СИНЕРГЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА МЕНТАЛЬНОЙ КОНСТРУКЦИИ МОДЕЛИ МИРА.....</b>	<b>21</b>
Чебунин А.В. <b>ОБОСНОВАНИЕ ПОТУСТОРОННЕГО МИРА В ПОПУЛЯРНОМ КИТАЙСКОМ БУДДИЗМЕ.....</b>	<b>27</b>
Хилханов Д.Л. <b>ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ: НАЦИОНАЛЬНАЯ, РЕГИОНАЛЬНАЯ, ЭТНИЧЕСКАЯ.....</b>	<b>32</b>
Амгаланова М.В. <b>СООТНОШЕНИЕ ПОНЯТИЙ «КУЛЬТУРА» И «РЕПРЕССИЯ» В ЗАРУБЕЖНОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ.....</b>	<b>39</b>
Хилханова Э.В. <b>О ПРАКТИЧЕСКОЙ ЗНАЧИМОСТИ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ .....</b>	<b>43</b>
Протасова Л.И. <b>ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ НАРОДНЫЕ ТРАДИЦИИ КАК ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ БУРЯТСКОГО БАЛЕТА.....</b>	<b>45</b>
Русинова О.А. <b>ПЕРИОДИЗАЦИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ СИМФОНИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В МУЗЫКЕ БУРЯТИИ.....</b>	<b>51</b>
<b>ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ . . . . .</b>	<b>58</b>
Шангина Е.Ф. <b>МАСТЕРСТВО ТЕАТРАЛЬНОГО ПЕДАГОГА В ВЫЯВЛЕНИИ ТВОРЧЕСКОГО ДАРОВАНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ БУДУЩИХ АКТЁРОВ И РЕЖИССЁРОВ.....</b>	<b>58</b>
Витин В.А. <b>СТУДИЙНОЕ ДВИЖЕНИЕ КАК ФОРМА ОБНОВЛЕНИЯ ТЕАТРА.....</b>	<b>63</b>
Исаков В.М. <b>СОВРЕМЕННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К СПЕЦИАЛИСТУ ИСКУССТВА БАЛЕТА .....</b>	<b>73</b>
Дмитриева Н.И. <b>ИЗ ИСТОРИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РЕСПУБЛИКЕ БУРЯТИЯ.....</b>	<b>79</b>

**НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ . . . . . 84**

**МАТЕРИАЛЫ ВСЕРОССИЙСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
«РОЛЬ АРТ-ТЕРАПИИ  
В ПСИХОФИЗИЧЕСКОМ ОЗДОРОВЛЕНИИ ОБЩЕСТВА И ЧЕЛОВЕКА»**

<b>Naj Wikoff</b> <b>TRAINING CREATIVE ARTS THERAPY AND PROFESSIONAL ARTISTS FOR A CAREER IN HEALTHCARE.....</b>	<b>84</b>
<b>Степанова С.Г., Федотов Д.Г.</b> <b>АРТ-ТЕРАПИЯ И МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ЕЕ СОДЕРЖАНИЯ.....</b>	<b>88</b>
<b>Чебакова В.Н.</b> <b>КОРРЕКЦИЯ ПСИХО-ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ ЗДОРОВЬЯ СРЕДСТВАМИ АРТ-ТЕРАПИИ.....</b>	<b>93</b>
<b>Богдан С.В.</b> <b>ВОЗМОЖНОСТИ АРТ-ТЕРАПИИ В НРАВСТВЕННОМ СТАНОВЛЕНИИ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ.....</b>	<b>99</b>
<b>Ветохина С.Е.</b> <b>ЗВУКОТЕРАПИЯ КАК ОДНА ИЗ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ПСИХОФИЗИЧЕСКОГО ОЗДОРОВЛЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА.....</b>	<b>102</b>
<b>Клюев А.С.</b> <b>МУЗЫКОТЕРАПИЯ КАК СРЕДСТВО ОЗДОРОВЛЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА .....</b>	<b>105</b>
<b>Куницын О.</b> <b>МУЗЫКА И ЗДОРОВЬЕ. К ПРОБЛЕМЕ «МУЗЫКАЛЬНОГО ШУМА» .....</b>	<b>112</b>
<b>Губина С.Т.</b> <b>МУЗЫКОТЕРАПИЯ В КОНТЕКСТЕ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА: ПРИМЕНЕНИЕ В ТРЕНИНГЕ ЛИЧНОСТНОГО РОСТА .....</b>	<b>116</b>
<b>Жигмитова А.А.</b> <b>БУДДИЙСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ И ИХ МЕСТО В АРТ-ТЕРАПИИ.....</b>	<b>120</b>
<b>Ромм В.В.</b> <b>РУССКАЯ ТРАДИЦИЯ НЕ ОГРАНИЧИВАЛАСЬ ТОЛЬКО ПСИХОТЕРАПИЕЙ.....</b>	<b>123</b>
<b>Буксикова О.Б.</b> <b>ТАНЦЕ-ТЕРАПИЯ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ДУХОВНОГО И ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ.....</b>	<b>127</b>
<b>Казначеев С.В., Ципцина М.Н.</b> <b>ЗДОРОВЬЕ ДЛЯ ТАНЦА И ТАНЕЦ ДЛЯ ЗДОРОВЬЯ.....</b>	<b>131</b>
<b>Батракина А.А.</b> <b>ТАНЦЕВАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ КАК ФАКТОР ГАРМОНИЗАЦИИ ЛИЧНОСТИ .....</b>	<b>134</b>
<b>Соковикова Н.В.</b> <b>ТВОРЧЕСКОЕ НАЧАЛО В НАЦИОНАЛЬНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КАК ОСНОВА СОХРАНЕНИЯ ДУХОВНОГО ЗДОРОВЬЯ ЛИЧНОСТИ .....</b>	<b>139</b>

<b>Андреева Л.А.</b>	
<b>ЭЛЕМЕНТЫ АРТ-ТЕРАПИИ В РАБОТЕ С СЕМЬЕЙ.....</b>	<b>145</b>
<b>Езова С.А.</b>	
<b>О ТЕРАПЕВТИЧЕСКОМ ОБЩЕНИИ В ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ.....</b>	<b>147</b>
<b>Затеева Н.А., Монгуш С.Д.</b>	
<b>ЖЕСТОВОЕ ПЕНИЕ КАК ТЕХНОЛОГИЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ РЕАБИЛИТАЦИИ.....</b>	<b>151</b>
<b>Татарова С.П.</b>	
<b>МЕСТО АРТ-ТЕРАПЕВТИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ В СИСТЕМЕ РЕАБИЛИТАЦИОННОЙ РАБОТЫ.....</b>	<b>154</b>
<b>ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ . . . . .</b>	<b>158</b>
<b>Манжуева О.М.</b>	
<b>ИНФОРМАЦИОННАЯ ЭТИКА: РУКОВОДСТВО БЕЗОПАСНОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИНФОРМАЦИОННО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ .....</b>	<b>158</b>
<b>Калашников А.С.</b>	
<b>КОНФУЦИЙ О ТРУДЕ И ТРУДОЛЮБИИ.....</b>	<b>163</b>
<b>Рашитова Т.Ф.</b>	
<b>О ВИЗУАЛЬНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОГО И РУССКОЯЗЫЧНОГО ИНТЕРНЕТ-ДИСКУРСА .....</b>	<b>167</b>
<b>Буланов И.В.</b>	
<b>ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ БУРЯТСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН.....</b>	<b>173</b>
<b>Багадаева А.Г.</b>	
<b>ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ БАЛЕТ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ .....</b>	<b>178</b>
<b>Болхосоев С.Б.</b>	
<b>ШАМАНСКИЙ КОРЕНЬ ОТ ЛЕБЕДЯ «ХАНЬИН УДХА» В КУЛЬТОВЫХ ТРАДИЦИЯХ ПРЕДБАЙКАЛЬСКИХ БУРЯТ (ИСТОКИ И СЕМАНТИКА).....</b>	<b>182</b>
<b>Майны Ш.Б.</b>	
<b>СЕМАНТИКА ТРАДИЦИОННЫХ ИГР В ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ ТУВИНЦЕВ .....</b>	<b>187</b>
<b>Кондратьева В.В.</b>	
<b>ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА ТАТАР БУРЯТИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ .....</b>	<b>190</b>
<b>Такаракова Е.О.</b>	
<b>ОСОБЕННОСТИ СОХРАНЕНИЯ АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ОНГУДАЙСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ АЛТАЙ.....</b>	<b>195</b>
<b>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ .....</b>	<b>199</b>

## Уважаемые читатели!

Вы держите в руках первый выпуск научного журнала «Вестник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств», на страницах которого опубликованы статьи по истории, искусствоведению и культурологии. Кроме того, в номере представлены материалы Всероссийской научно-практической конференции «Роль арт-терапии в психофизическом оздоровлении общества и человека», прошедшей в нашей академии 17-18 ноября 2011 года.

Сегодня Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств – одно из ведущих учебных заведений среди вузов культуры и искусств Российской Федерации, признанный научный и учебно-методический центр Сибири в области подготовки кадров для сферы культуры и искусства. Академия накопила значительный опыт по изучению культур Запада и Востока, стала центром по изучению проблем взаимодействия культур различных этносов Сибири и Севера.

Вуз ориентирован на сохранение и развитие единого и многомерного культурно-образовательного пространства в нашем регионе. Более пятидесяти лет академия готовит кадры для республик Саха (Якутия), Тыва, Бурятия, Калмыкия, Алтай, Хакасия, Забайкальского края, Иркутской области и осуществляет совместные проекты с университетами Монголии, Китая, Кореи и др.

Издание журнала «Вестник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств» позволяет шире представить результаты исследований как традиционных, так и инновационных форм культуры и искусств в современном мире.

Мы надеемся на тесное сотрудничество с учеными и деятелями культуры образовательных и научных центров России и зарубежья. Ваши пожелания и отзывы о публикуемых материалах станут хорошим стимулом для успешной работы журнала.

Редколлегия

УДК 378

*Пшеничникова Р.И.*

### **РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА В XXI ВЕКЕ КАК ГЛАВНЫЙ РЕСУРС ФОРМИРОВАНИЯ НОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА**

#### **THE DEVELOPMENT OF A CREATIVE POTENTIAL IN THE XXI CENTURY AS A MAIN RESOURCE OF NEW EDUCATION IN THE FIELD OF CULTURE AND ARTS**

Статья посвящена проблеме формирования образования в сфере культуры и искусства XXI в. Автор анализирует проблемы создания инновационной модели взаимодействия образования и социально-культурной среды. Приведены примеры деятельности ВСТАКИ по формированию инновационной модели.

The paper investigates the problems of education in the field of culture and arts in the XXIst century. The author analyses the innovative model of interaction of education and socio-cultural environment. Author gives examples of activities of ESSACA on formation of innovative model.

Ключевые слова: художественное образование, образование через искусство, культура XXI века, социально-культурная среда, человеческий капитал

Key words: art education, education through art, culture of the XXIst century, socio-cultural environment, human resource.

Идея создания гуманистического общества, построенного на знаниях и инновационной умной экономике является сегодня доминирующей во всем мире и определяет все процессы развития человечества. Именно она обуславливает многочисленные реформы в таких важных направлениях как образование и культура. Однако реформы показали, что главным тормозом на пути решения названных проблем является кризис личности, связанный с развитием технократического мышления и слабо развитой творческой и духовной составляющей. Поэтому проблема одаренных детей, их образование и воспитание – это проблема номер один для развития нашей страны.

Важно осознавать, что именно дети – носители нового сознания – приходят в мир с багажом необыкновенных возможностей. Достаточно сказать, что Космос дает рождающимся детям две дополнительные чакры и новый метод работы с информацией, который называется «озарение». Дети сегодня отвечают так: «я не знаю, откуда я знаю, но я знаю». Понятно, что в работе с современными детьми, особенно одаренными, нужны новые технологии, новые методы, новая образовательная информационная и социально-культурная среда, новая политика.

Давайте посмотрим, что из себя представляет международная нормативно-правовая база в области художественного образования и образования через искусство. Прежде всего, следует обратить внимание на пилотный проект ЮНЕСКО/МФГС «Художественное образование в странах СНГ: развитие творческого потенциала в XXI веке (2009-2014)». Данный проект включен в дополнительную программу ЮНЕСКО «Устойчивое развитие художественного образования для поощрения разнообразия форм культурного самовыражения». По этому проекту опубликованы уже предварительные рекомендации, которые представлены Вам. На что здесь следует обратить внимание. В этих рекомендациях красной нитью проходит мысль о том, что в современном мире наметилась тенденция развития «художественного образования» и «образования через искусство», как самостоятельных и пересекающихся типов. Хочу напомнить, что в 2008 году В.В. Путиным была подписана концепция «Развитие образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации до 2015 года». В ней как раз в большей степени идет речь о развитии образования через искусство. Как показывает практика, сегодня наблюдается некоторое смешение и нечеткость в понимании названных терминов, типов образования, что мешает их дальнейшей разработке. Необходимо разобраться, в чем разница этих двух

видов, типов образования: художественного и образования через искусство. На наш взгляд, принципиальная разница между ними проявляется в следующем: художественное образование имеет более широкие цели и общегуманитарные задачи, направленные на развитие художественного мышления, художественного вкуса, художественной деятельности, духовности, нравственности и морали – это для всех детей. Образование в сфере культуры и искусства, или образование через искусство – это профессиональное образование, направленное на развитие тех же качеств, о которых говорилось выше, и плюс еще развитие творческих способностей в том или ином виде искусства (вокал, музыкальное исполнительство, дизайн, живопись, архитектура, поэзия и литература, театральное и хореографическое искусство и т.д.). Оба этих образования направлены на работу с одаренными детьми. Следует отметить, что в области и художественного образования, и образования через искусство многие годы Россия являлась лидером, поскольку эти типы образования начали формироваться еще во времена Киевской Руси. Был накоплен огромный опыт, были высочайшего уровня кадры. Но в силу политических и экономических событий многие позиции нами, к сожалению, утрачены. Кроме того, названные виды, типы образования тесно переплетаются с развитием науки о культуре. Сегодня большинство ученых признают, что культура есть ключ к развитию человечества, и что надо еще много сделать для этого развития, тем более, что до сегодняшнего времени науки о культурах нигде и никогда не поддерживались. Таким образом, осмысление сущности и специфики художественного образования и образования через искусство является жизненно необходимым и актуальным.

Важно разработать модели этих двух типов образования для того, чтобы выработать эффективную систему работы с одаренными детьми.

В предварительных рекомендациях, о которых я уже говорила, были использованы аналитические доклады, в которых нашло отражение текущее состояние национальных систем художественного образования, и были определены основные стратегии и направления их дальнейшего совершенствования. Настоящие интегративные предварительные рекомендации выработаны на основе обзора предложенных вовлеченными странами рекомендаций по развитию художественного образования в Азербайджанской Республике, Республике Армения, Республике Беларусь, Республике Казахстан, Кыргызской Республике, Республике Молдова, Российской Федерации, Республике Таджикистан, Республике Узбекистан и Республике Украина.

Дополнительной основой для разработки рекомендаций стали международные документы, определяющие стратегию развития художественного образования, среди которых:

– **«Дорожная карта художественного образования»**, принятая на Первой Всемирной конференции ЮНЕСКО по художественному образованию (Лиссабон, март 2006 г.), и Вопросник по ее осуществлению;

– **«Сеульская повестка дня: цели развития художественного образования»**, принятая на Второй Всемирной конференции ЮНЕСКО по художественному образованию (Сеул, май 2010 г.);

– **Конвенция ЮНЕСКО об охране и поощрении форм культурного самовыражения** (2005 г.);

– **Концепция образования в области культуры и искусств государств-участников СНГ** (19 мая 2011 г.);

– Рекомендации по законодательному обеспечению развития художественного образования в государствах-участниках СНГ, принятые на 34-м пленарном заседании Межпарламентской ассамблеи государств-участников СНГ 7 апреля 2010 г.

В ходе разработки также были приняты во внимание рекомендации, подготовленные участниками 1-й Региональной встречи экспертов с международным участием «Художественное образование в странах СНГ: вопросы и перспективы развития творческого потенциала в XXI веке» (Минск, февраль 2010 г.).

Далее хочу обратить внимание собственно на проблему одаренности. Вы все прекрасно знаете, сколько уже имеется трактовок и формулировок по данной теме. Разработана и издана



в рамках Федеральной целевой программы «Одаренные дети» «Рабочая концепция одаренности» (второе издание). В ней предложены материалы о признаках, видах одаренности детей, об особенностях личности одаренного ребенка. Но вопрос об одаренных детях, что это такое и как с этим работать, по-прежнему остается открытым. Вместе с тем, в концепции представлена иная точка зрения на проблему одаренности, а именно: «одаренность трактуется как системное качество, характеризующее психику ребенка в целом». Такая точка зрения в некотором смысле перекликается с учением Л.С. Выготского о «социальной ситуации развития». Надо отметить, что Выготского, нашего Великого соотечественника, незаслуженно не оценили в советское время, мировая же ученая мысль по степени гениальности, как психолога, приравнивает его к такому гению, как Моцарт. Позволю себе остановиться на его знаменитой концепции «Социальная ситуация развития». Сущность ее выражается в следующей формуле: социальная ситуация развития – это есть своеобразное сочетание психофизического развития ребенка с его социальным развитием, выраженном в функции общения. Прошу обратить внимание на слова «своеобразное сочетание». Это сочетание бывает только один раз, например, в дошкольном возрасте это сочетание такое, а в подростковом – другое и т.д. Следовательно, надо знать эти сочетания, которые и будут определять особенности и технологии работы с детьми, специфику моделирования социально-культурной среды, появляется возможность определиться с доминирующими творческими способностями ребенка.

Еще раз хочу подчеркнуть, что «ключ» к пониманию специфики работы на каждом возрастном этапе заключается в своеобразном сочетании психофизического развития и социального, выраженного в функции общения.

Попытаемся рассмотреть в самых общих чертах возрастные этапы развития личности ребенка по Л.С. Выготскому. Существует следующая возрастная типология: дошкольный возраст (как тип не изучен); детский тип; переходный от детского к подростковому, типичный подростковый, переходный от подросткового к юношескому и ранний юношеский. Нет смысла давать характеристику основных типологических особенностей: интеллектуального, эмоционально-информационного, сексуального развития и функции общения. Остановлюсь только на двух позициях: эмоционально-информационной и функции общения.

Итак, у дошкольников основной способ познания мира – эмоционально-чувственный, когда развиваются культура чувств, художественное мышление, начало творческого освоения мира, игра в слова и словотворчество, пробуждение творческих, духовных начал, игровая деятельность. Общение – взрослый – это центр мира (подражание родителям, близким). Непрерываемый авторитет взрослого. Любовь и сострадание. Поэтому воспитание в семье – это основа основ, все закладывается: и плохое и хорошее, именно в семье.

Детский тип: эмоционально-образный способ познания остается, развивается воображение и стремление выразить себя через творчество (рисование, лепка, техническое творчество, компьютерные игры и компьютерное творчество), загадки, ребусы, тайны и т.д.

Общение: взрослый по-прежнему в центре внимания и имеет авторитет, но появляются элементы критического отношения к родителям и окружению семьи. Главное событие, которое меняет жизнь ребенка, это роль ученика в школе, общение с одноклассниками и учителями. Система общения усложняется, в общении доминирует эмоциональное начало. Со сверстниками появляется в групповом общении четкое разделение на лидеров и подчиненных. Поэтому важно через игру и социально-культурную среду менять их роли, чтобы все побывали и лидерами и подчиненными. Возраст «почемучек».

Переходный от детского к подростковому – возраст энциклопедистов: эмоционально-образный способ постепенно уходит, приходит рационально-интеллектуальный способ познания, так называемый наивно-реалистический тип восприятия. Главным критерием оценки всего является критерий правдоподобия, все категорично и все как правда, эмоциональная сфера сворачивается, поэтому важно ее поддерживать, иначе она может исчезнуть. Общение сдвигается в сторону сверстников. Появляется критиканское отношение к взрослым. Отсюда кон-

фликты, проблема дружбы со сверстниками. Поэтому следует работать через них. Возраст переходный.

Типичный подростковый – возраст мечтаний и бурной деятельности. Эмоционально-образная сфера еще более сворачивается (активно работает левое полушарие), наивно-реалистический тип восприятия выражается в сравнении своего личного опыта со всем и вся, формируются личностные интересы, проявляются личностные способности. Пробуждается сравнительный интерес к себе как личности, возникает внутреннее противоречие: с одной стороны – интерес к своему «я», с другой – интерес к социально-культурной среде, к миру взрослых, к их профессиональной деятельности. Из-за этого внутреннего конфликта возникают большие трудности. Самое печальное, что во всех неудачах подросток винит только себя и очень эмоционально это переживает. Система общения усложняется и именно в систему общения смещается эмоциональная жизнь подростка. Появляются две системы общения – со сверстниками и со взрослыми. Взрослые утрачивают свой авторитет, авторитет – только сверстники. Работать через социально-культурную среду (соответственно конструировать) сверстников, рабы интернета.

Переходный от подросткового к юношескому – вновь развивается эмоциональная сфера, но на уровне развития чувств. Интерес к противоположному полу. Проявление интереса к будущей профессии. Многие застревают на наивно-реалистическом способе познания, многие переходят на более высокий творческо-интеллектуальный способ познания мира. Глубокая концентрация на своем «я», отсюда удачи и неудачи. Очень ранимые. Поскольку аналитические возможности вызывают определенные трудности, важно в этом помочь. Общение приближается к системе взрослых.

Таким образом, простое схематическое представление процесса возрастного развития ребенка, в основе которого находится возрастное развитие психики, свидетельствует об огромной его сложности. Далее, в трудах Л.С. Выготского по названной проблеме высказывается идея возрастных закономерностей развития, через которые проходят все, но по-своему. Назовем их. Первая закономерность говорит о том, что каждый возрастной этап развития характеризуется своим и только своим сочетанием свойств и качеств, которые никогда больше не повторяются. Вторая закономерность утверждает, что при переходе с одного возрастного этапа развития на другой ребенок не только приобретает новые свойства и качества, но и утрачивает прежние. Третья возрастная закономерность развития личности связана с развитием различных видов деятельности, т.е. то, что становится деятельностью, свидетельствует о развитии. И наконец, следующая возрастная закономерность – это уровни и степени активности взаимодействия внутреннего социокультурного мира ребенка с внешними факторами социокультурной среды, т.е. его коммуникативная культура.

Посути, названные возрастные закономерности развития личности ребенка могут выступать в качестве индикаторов их творческого развития и степени их одаренности.

Для того, чтобы вырабатывать конкретные механизмы работы с одаренными детьми, необходим анализ современных процессов развития социально-культурной среды.

Хочу привести слова великого Ч. Дарвина, человека известного и успешного, ученого с мировым именем. В конце своего жизненного пути он написал: «Я самый несчастный человек на свете», и далее он пишет, что «если человек хотя бы раз в неделю не читает прекрасные стихи и не слушает прекрасную музыку, то участки мозга, способные воспринимать прекрасное, атрофируются, и процесс этот необратимый. О если бы я мог начать свою жизнь сначала».

Анализ современной социокультурной сферы свидетельствует о глубоких и кардинальных изменениях в ней, связанных с формированием Новой культуры и Нового искусства XXI века, с одной стороны, а с другой – стремлением шоу-бизнеса и техмаскультуры к форматированию этой самой среды где форматом является усредненная личность.

Первые исследования в этом направлении позволяют говорить о том, что статусность, роль, функции, вектор развития Новой культуры и искусства сдвигаются от традиционного взгляда на них, как только на развлечение и организацию досуга, к другому полюсу: развития,

раскрытия внутреннего потенциала человека, формирования инновационных технологий в плане повышения качества человеческого ресурса и психофизического оздоровления нации. Здесь важно понять, что аналитики в области предполагаемых сценариев развития глобального рынка, глобальной экономики подчеркивают доминирующую роль в этих процессах именно качества человеческого ресурса. А оно, в свою очередь, обусловлено качеством развития культуры и искусств, а также уровнем развития в обществе и качеством «инфраструктуры воображения». Кроме того, в вышедшем в 2000 году сборнике «АУМ» опубликованы материалы исследований ученых-эзотериков США, где обозначена одна, очень важная для России, проблема. Сущность ее заключается в том, что в XXI веке в мире будет доминировать славянская русская культура, окрашенная мудростью Востока, т.е. славяно-евразийская культура. Это явление, естественно, найдет отражение и окажет огромное влияние на процессы и характеристики социально-культурного пространства мира, саму культуру, а следовательно, и на российскую и на мировую систему художественного образования и образования через искусство. Следует подчеркнуть, что сегодня уже имеются отдельные фундаментальные исследования, позволяющие выявить инновационные подходы в решении возникающих задач. В частности, издана трехтомная «Энциклопедия систем жизнеобеспечения», где в первом томе авторы отмечают, что «чтобы сделать возможными новые подходы, необходимо представить трансдисциплинарность и трансдисциплинарные науки в новых формах и внутри открытых систем».

Проведенное нами исследование, в названном аспекте, позволяет сделать вывод о новой культуре XXI века как трансдисциплинарной науке, поскольку культура и искусство всегда являлись открытыми системами. А новыми формами, которые уже достаточно хорошо просматриваются, становятся: «инфраструктура воображения», «математика культуры», «арт-терапия», «социально-культурный капитал», «научный потенциал этнических традиционных культур», «социально-культурная среда» и др. Приведу несколько примеров об использовании названных новых форм.

«Инфраструктура воображения» возможна в коллективной и индивидуальной работе. Берется любое произведение искусства (музыкальное, живописное и др.) или культуры и предлагается детям выразить его в символе или образе, передать о нем свои ощущения и чувства, понять тайну или ощутить знания в этом произведении искусства, представить «жизнь» этого произведения, предложить роль художника, сценариста кино, режиссера театра, постановщика танца и т.д.

«Математика культуры» – это работа с сакральной геометрией пространства и времени, работа с формами с целью осознания истинного значения формы, интерпретация реальности, работа с числовой мандалой человека, изучение канона человека Леонардо да Винчи, работа с Платоновыми телами и т.д.

«Арт-терапия» использование программ коррекции и реабилитации средствами искусств, использование современных методик арт-терапии и т.д.

Естественно, что развитие этих инновационных форм приведет к появлению совершенно иной социально-культурной и информационно-образовательной инфраструктуры. Вместе с тем, многие ученые отмечают серьезную опасность форматирования названной среды. Под видом стандартизации и удешевления образования происходит подмена подлинных знаний на образовательный суррогат, воспитывающий усредненного специалиста, ориентирующегося на самый примитивный набор знаний. Тем более, что будущее связано с цифровой формой передачи информации, что несомненно требует развития высокого уровня интеллекта и именно эта форма «будет основой перераспределения или передачи психической энергии человека в Космос», подчеркивается в уникальной книге Л. В. Семеновой «Эль Мория. О последних событиях».

Посуществу, названная ситуация есть вызов времени нам в плане исследования и осмысления Новой культуры и Нового человека XXI века. Потребуется фундаментальные исследования и большие усилия в разных направлениях деятельности, связанных с разработкой новых

стратегических задач абсолютно иного плана, касающегося и развития названной культуры, и нового образования в этой сфере, и их финансово-юридического обеспечения.

Далее, говоря о поиске новой модели формирования социально-культурной среды, нельзя обойти вниманием и проблему капитализации социальной сферы. Анализ этой ситуации свидетельствует о том, что изначально через нормативно-правовую базу не были обозначены принципы и механизмы взаимоотношений бюджетной и бизнес-сферы – они, по существу, развивались стихийно. Этому способствовала также непродуманная юридическая база государства, из-за чего между бюджетной и бизнес-сферой была «поставлена» непреодолимая стена. В результате они стали развиваться каждая по-своему, практически не взаимодействуя.

Однако, время подвело к необходимости рождения Федерального Закона № 217 о создании бюджетными организациями хозяйственных обществ в целях практического внедрения результатов интеллектуальной деятельности, но он не разрулил сложившуюся ситуацию. Наш опыт работы в этом плане показал огромные перспективы, с одной стороны, а с другой – невозможность их реализовать из-за отсутствия должной нормативно-правовой базы, особенно в части финансовых взаимоотношений. Поэтому, надо начать работу по изменению данной ситуации, чтобы вузы и бизнес-структуры имели возможность нормально сотрудничать, помогать друг другу и развивать экономику конкретной территории.

Таким образом, складывается ситуация, когда партнерские отношения бюджетных учреждений и бизнес-структур напрямую зависят от нормативно-правовой базы в части налогообложения и системы оплаты труда. Отсюда вытекает жизненно важная необходимость кардинальных изменений в законодательстве. Необходимо выработать такую схему взаимодействия бизнеса и художественного образования и образования через искусство, которая содействовала бы их работе по принципу сообщающихся сосудов: бизнесу – интеллектуально-инновационные разработки и проекты, а образованию – финансовая поддержка.

Сегодня, отмечая те кардинальные изменения, которые претерпевает социально-культурная сфера, нельзя не отметить связь ее с глубинными изменениями в системе ценностей. Очевидно, что духовные ценности отодвигаются назад, а материальные очень сильно доминируют в жизни современного общества. Это формирует серьезные социальные и культурные мутации и деформирует личности людей. «Культ материального богатства, культ денег» серьезно меняет современную картину России и ее человеческого капитала. Слабо фиксируются и просматриваются процессы формирования собственно социального капитала, который является доминирующим в условиях модернизации страны. В результате главенства материальных ценностей не пополняются энерго-информационные эгрегоры разных этносов и нарушается энерго-информационная жизненная система страны. Здесь также необходимы фундаментальные исследования, основанные на уже разработанных энерго-информационных и резонансных научных теориях.

Кроме того, анализ процесса капитализации образования и культуры показал, что он развивается в двух направлениях: позитивном и негативном. Позитив формирует в людях новые качества: управленческую и корпоративную культуру, юридическую и экономическую грамотность, стремление внедрить в свою работу новые технологии, грамотно использовать информационные ресурсы.

Негативный аспект капитализации связан с низким качеством человеческого ресурса, когда «культ денег», «культ богатства» разрушает в человеке всё человеческое. Опасность данного аспекта заключается в возможности возникновения самого трагичного кризиса – кризиса сознания.

Далее, особую озабоченность вызывают факты негативного воздействия культуры и искусства, с которыми сталкиваются сегодня люди. Эта сторона вопроса практически не исследована и малоизвестна. Но факты использования, например, наднациональной музыки, как психотропного оружия, известны. Становится очевидным, что культура и искусство в современном обществе разделяются на «плюс» и «минус». Не учитывать данное явление в подготовке новых кадров для новой культуры и нового искусства просто невозможно.

Таким образом, в современном обществе идут новые и очень сложные процессы, меняющие социально-культурную, образовательную, информационную и психологическую картину нашего российского общества.

Следовательно, формирование инновационной модели взаимодействия образования с этой постоянно меняющейся средой и конструирование другой среды является крайне актуальным. В связи с чем появляется необходимость в разработке индикаторов развития личности школьников, позволяющих получать информацию об уровнях и качестве духовной, нравственной и творческой характеристик обучающихся. Еще раз подчеркиваю, как один из вариантов – возрастные закономерности по Выготскому. Акцент при этом необходим на таком критерии как «человек-творец, человек созидатель», который способен взаимодействовать и воздействовать на социально-культурную и информационно-образовательную среду.

Получается, что тогда кардинальной переработке подвергается кластер общеобразовательных предметов, которые должны способствовать формированию более высокого уровня сознания обучающихся.

Можно привести примеры работы ВСГАКИ по формированию инновационной модели взаимодействия и социально-культурной среды, уже имеются отдельные положительные результаты. Так, например, разработан и внедрен в коррекционной школе-интернате проект для слабослышащих и глухих детей театр мимики и жеста «Голос тишины». Именно в этом проекте использованы новые технологии психофизического оздоровления детей. Как показал пока еще небольшой опыт, результаты уже обнадеживающие. Другой проект связан с возрождением истории и культуры казаков Забайкальского казачьего войска, у которых в XVI-XVIII веках имелись особенные технологии оздоровления, основанные на взаимодействии с миром природы, и направленные на развитие их духовности. Разработан и реализуется еще один проект «Музыка и Гармония», с использованием инновационных технологий по пробуждению Духовного и творческого начала у студентов, на основе классической музыки разных времен и народов. Наконец, для психофизического оздоровления студентов академии разработана уникальная методика музыкальной терапии по восстановлению энерго-информационного баланса, внутренней гармонии и развитию инфраструктуры воображения.

Следует подчеркнуть, что новизна инновационной модели взаимодействия вуза и социально-культурной среды выражается в изменении роли и статуса студента как объекта и субъекта изучения и развития его собственного потенциала в условиях исследования и взаимодействия с постоянно меняющейся социально-культурной и информационно-образовательной инфраструктурой. Кроме того, такая ситуация не позволит развиваться негативной формирующей среде, направленной на развитие усредненного человека.

Процессы модернизации сегодня радикально изменяют роли, значимость, функции и содержание деятельности в культуре и художественном образовании и в образовании через искусство.

В связи с этим необходимо отметить одно фундаментальное и уникальное исследование французского философа, поэта, писателя, музыкального критика Эдуарда Шюре «Великие посвященные. Орфей. Пифагор. Платон. Иисус». В этой работе автор выделяет созданную Иисусом тысячи лет назад программу модернизации цивилизации Земли, основанной, главным образом, на качественном изменении самого человечества. Речь идет о Храме Преображенного человечества, Храме нравственном, социальном и духовном. К сожалению, мы очень еще далеки от тех идеалов и того нравственного учения, которые нам завещал Великий Иисус. Не учитывать это сегодня в процессе все более нарастающей модернизации просто невозможно, ибо конечным выводом Христа является строительство общества, в основе которого «совершенная братская любовь» и единство всего человечества». Точки зрения современных ученых по данному вопросу целиком и полностью совпадают с идеями Программы Иисуса, поскольку модернизация рассматривается как путь формирования единой глобальной Духовной цивилизации. Важно также подчеркнуть, что в его программе сказано о слиянии науки и религии, о совершенно ином образовании, которое развивает, главным образом, духовный и нравствен-

ный потенциал человека. Однако научных исследований в области изучения методологии традиционных способов модернизации практически нет.

Следует отметить, что стал очевидным рост значения человеческого капитала, т.к. чем сложнее технологии, тем больше требуется профессиональных знаний, высокий уровень образования и культуры. Без модернизации человеческого капитала невозможна вообще никакая модернизация. Перевод многих учреждений образования и культуры в автономные создал новые условия для формирования у всех работающих в этих отраслях менеджерских знаний и культуры менеджмента, а также практических навыков успешного управления конкретным учреждением. Это, конечно, во многом повлияло на качество интеллекта и сознания современных людей. Правовая и финансовая составляющие вошли в жизнь и деятельность всех участников образовательного и социально-культурного процесса. Такая инновация чрезвычайно важна, но, вместе с тем, здесь важно не «перегнуть палку» и не получить обратного результата, когда стремление заработать любой ценой может привести к весьма серьезным негативным последствиям. Следует подчеркнуть, что данная проблема требует серьезных исследований, поскольку необходимо выработать определенный баланс между финансовой и социальной составляющей. Условия капитализации, в которых теперь работает социальная сфера, требует также исследований по разработке инновационных подходов и других индикаторов при планировании и отчетах о работе учреждений образования и культуры.

Серьезным тормозом на пути модернизации социальной сферы является отсутствие качественной нормативно-правовой базы. Именно в этом направлении необходима интенсивная и целенаправленная работа. Из-за отсутствия нужных актов и законов модернизация, наряду с позитивными явлениями, о чем говорилось выше, сформировала в обществе серьезную негативную ситуацию, которая, по существу, перечеркивает все положительное в проводящихся реформах образования и культуры. Этот негатив можно назвать «Культотом денег», который серьезно деформирует личности, людей и направлен на их уничтожение. Достаточно сослаться на СМИ, чтобы увидеть, как мощно это зло разрушает человеческий капитал.

Другой важной составляющей современного процесса наряду с капитализацией является оптимизация работы учреждений образования и культуры. Деятельность работников этих учреждений в данном направлении, как показывает практика, в значительной степени активизировала их интерес к новым возможностям и преимуществам, связанным с развитием информационных и коммуникационных технологий. В результате стали формироваться корпоративные и интегрированные ресурсы систем образования и культуры.

Однако и этот процесс оптимизации совсем не продуман с точки зрения сохранения и развития человеческого капитала и социально-культурного ресурса. Как и в случае с процессом капитализации, так и в решении вопросов оптимизации наблюдается разброд и шатание из-за отсутствия качественной нормативно-правовой базы. Это вызывает у населения крайне негативное отношение ко всем реформам вообще, поскольку, как правило, неясно, для чего они, и что получится в итоге.

Новые проекты законов «Об образовании» и «О культуре» Российской Федерации пока на эти вопросы ответа не дают, а значит, и не будут способствовать качественному развитию науки, образования, культуры и самого человеческого капитала в нашей стране. Хочется еще раз подчеркнуть, что без учета человеческого фактора во всех процессах модернизации никакой модернизации не произойдет.

Сегодня очевидно, что движение в сторону негатива может вызвать самый тяжелый кризис – кризис сознания, который, как отмечают ученые, вызывает все остальные кризисы. «Если люди самостоятельно не изменят своего сознания и не поставят во главу угла духовные ценности, то сама природа принудит их измениться. И это будут по-настоящему трудные уроки преобразования сознания» [1, с. 9]. Исходя из этого, получается, что одним из инновационных подходов в стратегии подготовки кадров становится идея существования скрытого или духовного знания в культуре.

Содержание всех религий, мифов, древних памятников культуры и искусства в значительной мере состоит из символических форм, представляющих собой попытки передать идею скрытого знания. Важно отметить, что язык символов имеет самое древнее происхождение и, несмотря на многие попытки его исследовать, по-прежнему остается загадкой для человечества. Необъяснимыми и непонятными до конца являются древнейшие памятники культуры, истории, архитектуры и искусства. Не случайно во многих сказках и мифах выражено отношение человека к скрытому символическому знанию, где мир обязательно делится на видимый и невидимый.

Сегодня, когда наблюдается глубокая трансформация всех социальных процессов и самого человека, идея скрытого знания и осмысления символов выходит на первый план и приобретает в глазах человечества особую значимость и статус. Вместе с тем, анализ литературы показывает, что пока тема скрытого знания, закодированного в символических формах, не нашла должного внимания. Можно назвать лишь несколько диссертационных исследований, в которых мы найдем отдельные темы и отдельные подходы. В автореферате своей диссертации «Неоязычество в культуре: история и современность» И.С. Резепова пишет: «Широкое распространение неоязычества в современной культуре требует критически-рефлексивного, философско-культурологического анализа и осмысления». Ею делаются выводы о возрождении язычества в искусстве и культуре как основы обновления творческого, художественного процесса, расширения тематического тезауруса различных видов искусств. Современные художники заняты не только реконструкцией древних мифов и культов в своем творчестве, но и конструированием новых мифов и фантазий, питающих феномен неоязычества современной культуры. Искусство черпает вдохновение в первобытном языческом мировоззрении, которое оно возрождает, переосмысливая.

В исследовании «Феномен маски: культурные смыслы» Е.С. Тихомирова отмечает, что в наши дни явственно ощущается необходимость при изучении человеческого Я видеть и анализировать не только устремленность к свободе, творчеству, этическим идеалам, но и обусловленное человеческой природой, историей и культурой отсутствие такой устремленности или недостаточное ее проявление. Обосновывая свою идею о необходимости рассмотрения маски в качестве феномена культуры, автор исследует воздействие ее на структуру личности человека в контексте истории маски, начиная от раннего периода, античности, средневековья, эпохи Возрождения и до наших дней. Однако для нас важным является именно обращение к феномену маски, вообще к этому аспекту. Феномен маски, подчеркивает автор, включает в себе два направления – «на себя» и «на других». Эта двойственность, по мнению Е.Г. Тихомировой, открывает сегодня новые возможности для поиска причин современного кризиса и изменений в структуре человеческого Я, делает возможным рассмотрение структуры личности не столько в ракурсе психологических наук, сколько с точки зрения истории и теории культуры, особенно в работе с одаренными детьми. Маска открывает многое в личности школьников.

Таким образом, даже поверхностный анализ современных исследований свидетельствует об обращении ученых именно к феномену как пути познания культуры и человека. Можно сказать, что феноменология – крупнейшее философское течение в современном мире – все активнее проникает в культуру, искусство и образование в данной сфере.

Особую значимость в этом плане имеет фундаментальный труд известного философа В.С. Библера «От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в XXI век». Автор отмечает, что социальные, духовные, исторические потрясения конца XX и начала XXI века могут быть поняты как смещение эпицентра всего человеческого бытия к полюсу культуры. Соответственно, мышление человека Нового времени может быть осмысленно в понятиях особого типа ~ философской логики культуры. В частности, автор отмечает, что наша привычка отождествлять любой смысл понимания (и – понятия) со смыслом познания, т.е. формулой «понять = познать» в современных условиях представляется тупиковым, ведущим в никуда. Библером представлено уникальное исследование вопроса «что означает понимать?» – себя, других людей, вещи, мир в различные исторические эпохи (античности, средневековья, Нового времени). В связи с этим он вводит в научный оборот оригинальное понятие «познавательного челнока». Важным для нас является его вывод о тождественности механизма понимания

бытия с пониманием произведений культуры. Именно этот его вывод кардинально меняет практически все традиционные подходы на роль и значение культуры и искусства в области образования, т.е. хочешь познать бытие, понимать произведения культуры и искусства.

Значительный интерес представляет разработанная А.Ф. Лосевым специфика художественного восприятия как процесса мифолого-символической интерпретации произведений искусства. Особенно это важно для одаренных детей, т.к. создание мифа по произведениям искусства эффективно развивает инфраструктуру воображения. Суть его в том, что свободная мифотворческая деятельность ребенка детерминирована полисмысловым, неисчерпаемо многозначным художественным символом. А.Ф. Лосев приходит к выводу, что именно в первообразной природе искусства заключается главнейшая сущностная специфика этого феномена человеческой духовности. Любой подлинный шедевр искусства, по мнению автора, знаменует собою чудо явления миру первообраза в художественном образе-символе.

Обоснование инновационных подходов в подготовке специалистов для художественного образования и образования через искусство обусловлено и определяется в современном мире уровнем и качеством эстетических учений. В уникальном исследовании «История эстетических категорий» предприняты попытки определить некоторые общие закономерности, характеризующие процесс развития эстетических учений и генезис категорий эстетики. Здесь важен вывод о том, что эти категории вырабатывались из понятий, первоначально относящихся непосредственно к конкретным явлениям или чувственным представлениям и обозначавших самые реальные вещи предметного мира. Так, например: «гротеск» обозначал определенный тип орнамента, «грация» была греческой музой, «гармония» – скрепами, гвоздями или же договором и т.д. Однако, с развитием общественной практики и эстетического сознания людей эти термины утрачивают свое первоначальное чувственно-предметное значение и в конечном итоге превращаются в универсальную эстетическую категорию.

Если этот процесс, имеющий весьма длительную историю, практически с начала возникновения человечества, охарактеризовать с позиций современных информационных подходов, то мы его можем обозначить как пространственно-временную трансмиссию, как процесс свертывания многообразной по форме, содержанию, опыту, чувству миру информации, в единую точку – категорию эстетики. Тогда напрашивается вывод об условиях получения качественного образования современными детьми, а именно: как научить их методикам, технологиям развертывания информации, заложенной в конкретной категории. Таким образом, современное образование – это не только овладение информационными технологиями, но и способностями, связанными с развертыванием и свертыванием информации. А это уже совершенно иное направление, кардинально другой подход к проблемам подготовки кадров – это тоже развитие математики культуры.

Далее, если мы обратимся к фундаментальной работе выдающегося мыслителя XX века П.Д. Успенского «Гертиум органиум: ключ к познанию мира», то обнаружим предложенный автором нетрадиционный метод познания мира человеком. Суть его выражается в одновременном использовании двух противоположностей: феномена и ноумена. Так, П.Д. Успенский рассматривает ноумен как мир поиска скрытого значения во всем, мир, связанный с чувствами, переживаниями, изменением сознания. Он подчеркивает, что «искусство всегда было язычеством в глазах дуалистических религий, видящих в жизни борьбу духа с материей, и фантастикой в глазах материализма, видящего в жизни только физическое явление и не видящего психического».

Исследуя в своей книге проблему эволюции мира и человека, автор подчеркивает очень важную мысль о том, что, чтобы реализовать новый мир, мы должны понять новую логичность. Причем новую логичность П.Д. Успенский определяет как «нелогичность». «Есть очень много вещей вне логических по существу. Такова вся область чувства, эмоций, религии. Все искусство – одна сплошная нелогичность... и нелогической является математика, самая точная из наук» [2, с. 308]. Законы математики и законы логики автор рассматривает как законы отражения феноменального мира в нашем сознании. К миру ноуменальному относится искусство и



трансфинитные числа, т.е. числа за бесконечностью. Можно утверждать, что развитие будущего мира будет определяться этими суперважными составляющими: культурой, искусством и ноуменальным миром. Что касается формирования нового нелинейного мышления и нового образования, то оно будет связано с развитием мышления эстетического, направленного на художественное освоение мира. Не случайно В.С. Библер определяет мышление эстетическое как «нелогическое», как диалогику Нового времени. Он подчеркивает, что «мышление Нового времени (логика познающего разума) определяется в момент своего превращения в логику разума диалогического, а логика мысли Нового времени понимается и актуализируется как одна из граней, определений современной логики культуры – логики диалога логик».

Скрытое знание, по П.Д. Успенскому, это есть идея, которая не совпадает ни с какой другой идеей. Исходя из этого положения, можно сказать, что ноуменальный подход в исследовании идей будет сопряжен с поиском множества логик внутри самих идей. Этот же подход будет доминировать в исследовании культуры и искусств, поскольку они основываются на чувственном опыте жизни человека. Кроме того, при встрече с необычными явлениями, особенно в творчестве и фантазиях, человек теряется и даже не может сформулировать своего желания. Достаточно сослаться на сказки и мифы народов, чтобы убедиться в этом. Таким образом, выясняется, что ноуменальная сторона развития личности определяется четкостью и ясностью определения цели и смысла своей жизни. Тогда получается, что в современном образовании на первый план выдвигается задача пробуждения в человеке духовного импульса, связанного с вышеназванной проблемой. Разгадку решения этой задачи необходимо искать в символических формах культуры и искусств. Особое место в образовательном процессе должна занять мифология, поскольку именно в ней «образно отражено то, что практически объяснить невозможно, а именно, как непроявленное стало проявляться в физических формах».

Говоря об инновационных подходах и стратегии нового образования, следует отметить фундаментальные исследования А.А. Леонтьева «Образ в становлении и развитии деятельного субъекта и пространств его жизни». В нем автор подчеркивает значимость взаимодействия феноменального и ноуменального как интеграции предметного мира, культуры и личности. Особенно, если учесть, что «В мире существует много форм образования, но все они являются формами культуры» – это с одной стороны. А с другой, в материалах ООН и ЮНЕСКО выявлены общие элементы культуры, а потому появляется возможность развития транснациональной культуры, как процесса духовного объединения людей. Особое значение в нем играет арт-терапия. Опыт ВСГАКИ в этом плане говорит об огромном образовательном потенциале и безграничных возможностях развития творчества и духовной культуры у студентов, вообще молодежи.

Вместе с тем, современная практика реформ образования, к сожалению, свидетельствует о ряде глубоких негативных процессов, возникших в результате этих реформ. Так, государственные стандарты третьего поколения характеризуются разделением дисциплин в образовании, а это есть традиционное разделение, в котором основой является линейное мышление, ведущее в никуда. Далее, ставка на информатизацию тоже не имеет перспектив, поскольку «Информационное общество характеризуется принципиальным несовпадением информационной реальности и информационной культуры», – отмечает известный ученый Л.В. Скворцов. «Чем активнее деятельность механизмов информационного общества, – пишет он, – тем сильнее воздействие на массовое сознание смысловой какофонии, которая разрушает единство традиционных культур, не создавая какого-либо нового духовного единства, что может привести к летальному исходу современной цивилизации. Тем более, что «без образования, или только с малой группой образованных людей в государстве или обществе, модернизация сегодня «не работает».

К тому же пространственно-временные парадигмы в традиционных культурах этносов выступают в качестве математической матрицы, в которой закодированы древние знания выживания и развития общества. Поэтому, без сохранения своего культурного ресурса невозможно получить то, что наработано нашими предками, которые сделали все, чтобы духовно-интеллектуальные богатства дошли до нас. Наша задача – с благодарностью это принять, раскодировать, придать новые формы, продумать защиту и запустить в современную жизнь. Еще раз сле-

дует подчеркнуть, что пока у россиян есть возможность выявить духовную составляющую из каждой этнической культуры, технологии выживания, защиты своего этноса, сохранения и развития его. Эти суперэлементы традиционных культур не имеют цены, они бесценны, поскольку вырабатывались тысячелетиями.

Не случайно в ряде своих уникальных исследований И. Пригожин отмечает особую роль символично-математического мышления в формировании и созидании окружающего мира. Вот почему автор сравнивает воплощенную в символах мысль с произведением искусства. «Подобно произведению искусства она имеет свои ограничения. Она возбуждает и чувство восхищения, и чувство неудовлетворенности. Она бросает нам вызов, побуждая идти вперед». К тому же, культурный ресурс с его постоянно возникающими культурами изменяет сознание людей во времени и пространстве. Внутренний опыт, переживания и воображение, искусство и информация, знакомство с последними научными открытиями – это все способы, которыми может быть вызвана культурная мутация. Именно собственный субъективный опыт личности, являющийся «опытом длительности и творчества», выражает нашу погруженность в природу, наше единство с реальностью, а следовательно, и с богом.

В заключение следует отметить, что инновационные подходы в области художественного образования и образования через искусство определяются значимостью, ролью, жизненной необходимостью правильной культурной политики всех государств мира, направленной на сохранение и развитие культурного многообразия как основы жизни, новаторства, творчества и духовного единения людей.

#### **Список литературы**

1. Семенова Л. В. Эль Мория. О последних событиях / Л. В. Семёнова. – М. : Амрита-Русь, 2009. – 208 с.
2. Успенский П. Д. Tetrium organliim : ключ к разгадкам мира / П. Д. Успенский. – М., 2000.

УДК 008

*Найдакова В.Ц.*

### **ИДУЩАЯ НОВАЯ ЭПОХА ОПРЕДЕЛИТ ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ НОВОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПЛАНЕТЕ**

### **THE COMING NEW EPOCH WILL DEFINE BASIC DIRECTIONS OF DEVELOPMENT OF NEW CULTURE ON THE PLANET**

Мы все живем сегодня в переходный период от одной завершившейся эпохи к другой, которая уже на подходе. Так вот, если судить по имеющейся информации о том, какие процессы будут раскручены в развитии будущей культуры, то можно предположить, что, прежде всего, это будет тенденция к единению разных национальных культур и направлений. И ключом, центром единения станут единые нравственные ценности. Единение культур означает усиление, укрепление интегративных процессов, обозначившихся сегодня в общечеловеческой культуре.

We are living in a transition period from one epoch to the coming one. Taking into account the information available one can suggest that in future culture will tend to unify various moral values. Unity of cultures means strengthening integration processes which can be traced in the culture common to all mankind today.

Ключевые слова: новая эпоха, движение к единению, интеграция в мировую культуру, общечеловеческая культура.

Key words: new epoch, movement to unity, integration into world culture, culture common to all mankind.

Так получилось, что мы все живем сегодня в переходный период от одной завершившейся эпохи к другой, которая уже на подходе. Ждать осталось недолго – до конца 2012 года. Этой пресловутой датой нас пугают уже давно. Но как бы мы от нее не отмахивались, она приближается неумолимо, неся с собой цунами, землетрясения, большие пожары, не только лесные, извержения вулканов, загадочные и грозные эпидемии. Это не конец света, а как говорят, завершение одного космического цикла в истории нашей планеты и переход к другому времени и качеству. Мы оказались не готовыми к таким испытаниям, так как материалистическая наука и методы познания ею реальности ограничивались весьма укороченными историческими периодами и грубо материальными подходами в понимании прошлого и будущего. Отсюда огромная информация, имеющаяся в арсенале так называемых оккультных наук и эзотерике, которые отвергались учеными, считались ненаучными. И мы живем сегодня в эпоху, когда необходимы другие подходы, другие качества постижения мира видимого и невидимого. Однако среди людей всегда находились индивиды с экстрасенсорными способностями. Сегодня именно они стали контактерами с цивилизациями более высокого плана, чем земляне, они издадут сейчас популярно изложенные книги, информируя население о текущем ходе разворачивающихся событий в нашей солнечной системе и нашей галактике (Млечный путь). А в России сейчас есть регионы, где проводятся уже конференции, семинары, практически готовящие информированных заинтересованных людей к переходу в Новую эру. Владивосток издает несколько лет ежемесячник (газету) «Шестая раса», есть подписка на нее в разных городах. В городах Западной Сибири – Тюмени и Сургуте – появилось много контактеров, сотрудничающих с Космосом и передающих много информации, крайне актуальной для всех нас. Планета наша находится под наблюдением многих космических цивилизаций (Сириус, Плеяды, Орион). А в Бурятии, в Улан-Удэ почти тишина, почти нет движения, заметного в сторону Космоса. Может быть, есть единичные инициативы, без выхода на общественность. Сужу по тому, как быстро раскупаются книги по эзотерике. Интересующихся много.

Так вот, если судить по имеющейся информации о том, какие процессы будут раскручены в развитии будущей культуры, то можно предположить, что, прежде всего, это будет тенденция к единению разных национальных культур и направлений. И ключом, центром единения станут единые нравственные ценности. Единение культур означает усиление, укрепление интегративных процессов, обозначившихся сегодня в общечеловеческой культуре. Отсюда предлагаю краткий экскурс в то, что мы в Бурятии имели в этом плане в недавнем прошлом.

Да, интегративные движения начались в культуре уже в XX веке, особенно активно они развивались в СССР, в стране, охватившей значительные просторы двух континентов – Европы и Азии.

Во второй половине 30-х гг. в Москву, на декадные представления, т.е. презентацию лучшего, что они к тому времени имели в своей художественной культуре, потянулись союзные и автономные республики, знакомя с высшими достижениями своего национального искусства. Начался весьма важный и полезный процесс ознакомления, взаимоузнавания разных этнокультурных традиций. В дальнейшем в 50-е, 60-е годы это движение переросло в форму уже взаимовлияния и взаимообогащения. Бурятия, с динамично развивающимся профессиональным искусством всех видов – театр, музыка, литература, изобразительное искусство и народно-художественные отрасли культуры, пережила с успехом две декады и вышла в 70-е годы на позицию самостоятельных творческих отчетов и гастролей в столицах. Все было как нельзя лучше. Окэй! Но, однако, как и общественность всех других республик, мы не знали, что в течение нескольких десятилетий, наряду с мощным экономическим и культурным развитием огромной державы, шагавшей под флагом социализма, происходили под прикрытием этого бума события социально-трагедийного плана. Шли закрытые от народного внимания и сознания закулисные и подковверные политические игры, принесшие большие человеческие жертвы и трагедии многим тысячам людей. И как итог – в 70-х гг. застой, отставание страны в экономическом и общем развитии, разгул безнравственности, девальвация высоких идеалов, в которые верили народы. И распад СССР на разные государства. Россия осталась многонацио-

нальным государством с большим энергетическим потенциалом, не только природным, но и человеческим, народным.

Бурятия в советское время, кроме опыта интеграции внутри страны в многонациональную культуру, успела в лице своих выдающихся деятелей искусства выйти и за рубеж: это гастролы в составе Госконцерта нар. арт. СССР Л. Линховоина по странам Африки, Юго-Восточной Азии (Индия, Камбоджи, Бангладеш), нар. арт. СССР Л. Сахьянова вместе с партнером, нар. арт. РСФСР П. Абашеевым гастролеровали в Болгарии, Иране, МНР, КНР, Японии, Канаде; нар. арт. РСФСР Е. Самбуева и Ю. Муруев представляли в 1980 г. балет России в Гаване (Куба), нар. арт. СССР Ким Базарсадаев выступал в Шотландии, нар. арт. СССР Д. Дашиев в МНР и США. Нар. арт. СССР Г.Б. Шойдагбаева прошла стажировку в Миланском театре «Ла Скала» (Италия), где отмечена золотой медалью в г. Буссете (родина Дж. Верди), серебряный Гран-при получила во Франции – Тулузе, на конкурсе вокалистов камерного пения и бронзовую медаль в Японии на конкурсе «Мадам Баттерфляй». Мы гордились успехами своих мастеров.

Из коллективных выездов за рубеж пока есть опыт у театра песни и танца «Байкал» во главе с его руководителем Д.Ж. Бадлуевым (2006 г. – гастролы в нескольких городах Голландии), а до того в 90-х гг. Д. Бадлуев с танцевальным коллективом «Лотос» побывал во многих странах, затем с театром танца «Бадма Сэсэг» – в Европе, Канаде и Америке.

Театр драмы им. Х. Намсараева выезжал в 2009 г. в Ниццу (Франция) со спектаклем «Улейские девушки». Но это единичные случаи, не делающие погоду.

Рынок приостановил победное шествие мастеров из Бурятии. Пока сегодня так. При рынке выезды стоят очень дорого, не окупаются как для отдельных солистов, так и для труппы. Как быть? Так и сидеть у себя в городе, на приколе?.. И что делать, если уже не сидится, а возникшие проблемы трудно решаемы. Об этом необходимо говорить сегодня, чтобы найти шаги к преодолению возникших трудностей. Дело в том, что у нас есть что показать за пределами страны, за рубежом. Есть потенциал мастеров балета (об этом говорит хотя бы успех на гастролях в городах Объединенного Королевства, где Красноярский театр оперы и балета демонстрировал свое искусство и в балетных спектаклях там живо отметили нашего танцовщика Цыбенова Владимира, исполнителя главных мужских партий в балетных спектаклях (это 2010 г.). Есть и замечательные мастера вокала. Но наш театр не подготовил молодых талантливых дирижеров, которые смогли бы заменить мастеров пенсионного возраста, нар. артистов М. Балдаева, Валерия Галсанова, сделавших так много для театра в лучшие свои годы. Приглашаем и режиссеров-постановщиков, и балетмейстеров, и дирижеров из столичных городов. Есть еще одна трудность в кадрах. Советская страна не готовила такие необходимые кадры, как менеджеры, т.е. квалифицированные управленцы в отрасли культуры и искусства, умеющие совместно с художественным руководством театра проработать стратегию развития коллектива хотя бы на несколько лет вперед, определить перспективу роста и движения. И мы не имеем сегодня квалифицированных продюсеров и импрессарио, т.е. специалистов, умеющих выводить театральные коллективы в дальние и ближние гастролы, заранее рассчитав риск и выгоды выезда, зная запросы зрителей, т.е. покупателей продукта искусства. Мы не имеем маркетологов в этой области.

Здесь наша общая слабость по всей стране. Социализм и советы не признавали маркетинга, а рынок требует овладения этим предметом. Иначе ничего не получится, никакой интеграции. Никто не будет решать за нас те сложные проблемы, которые рынок требует учитывать, знать и работать со знанием этих правил и законов.

Итак, первое, о чем мы говорили в начале – это движение к единению. Путь к нему, т.е. интеграция в мировую культуру, идет через преодоление тех сложностей, которые есть сейчас и которые еще будут увеличиваться в будущем. Второе. О духовности. Настоящее искусство есть проявление высокой духовности, зовущее зрителей, слушателей от бытового грубо материального восприятия мира, жизни к глубокому и тонкому пониманию всего сущего, к активному и гармоничному взаимодействию с миром реальным и ирреальным, т.е. пока невидимым,

но уже многими ощущаемым. Такого уровня произведений во всех видах искусства всегда было не так много, как хотелось. Но именно они формируют внутренний душевный мир человека. Высокая эстетика, волнующая красота произведений большого искусства по разным причинам была доступна не всем в разные эпохи. Человек по-своему должен быть подготовлен к принятию настоящего искусства. Множество еще не готово к этому, ибо внутренние духовные центры еще дремлют, спят. Необходимо будить, развивать таких людей. Ведь культура будущего должна быть и будет глубоко духовной. Это надо осознать. И готовиться к этому.

Новая эпоха уже почти на дворе. А мы пока к ней не готовы. Сильна инерция в нас. Сила привычки ко всему старому, усвоенному, сидит в нас крепко. Требуется преодоление инерции, разворот к новому. Это объективный процесс, независимый от наших желаний. Надо проснуться и работать в ключе новых требований. Мы опаздываем. В США в некоторых кругах уже десятилетие прошло, как развернулось движение «Нью Эйдж», подготовка к Новой эре.

Даже при наличии катастроф и катаклизмов Новая эпоха, Новая Эра придет и установится не в один день, не в один год. Потребуется время для ускоренной адаптации к его запросам, установкам. И общество уже сегодня должно ориентироваться в этих установках и готовиться к переменам, базируясь на том, что имеет сейчас, в данное время. В силу этого, настоящая тема представляется актуальной, хотя и немного запоздавшей. Все равно это будет стимулом для осознания текущего момента. Для обдумывания путей дальнейшего движения в развитии культуры и актуализации, активизации интегративных процессов в нашей республике.

Бояться того, сохраним ли мы в своей культуре национальную идентичность нечего, не стоит, ибо идет тенденция к единению всех культур в единую общечеловеческую культуру. Но придем к этому в далеком будущем. Об этом трудно говорить сейчас, потому в новую эпоху изменится сам человек, кардинально, базируясь на квантовой основе.

Информирует об этом новейшая литература.

УДК 008

*Санжеева Л.В.*

## **СИНЕРГЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА МЕНТАЛЬНОЙ КОНСТРУКЦИИ МОДЕЛИ МИРА**

### **SINERGETIC PARADIGM OF MENTAL DESIGN OF THE WORLD MODEL**

Статья раскрывает соотношение синергетической парадигмы с моделью мира как инструмента научного познания. Основное внимание акцентируется на структуру понятий «образ мира», «картина мира», «модель мира», в культурологическом ракурсе исследования. Предлагается ментальная конструкция модели мира, отражающая смысл бытия культуры в синергетическом ракурсе.

The article opens a parity of synergetic paradigm with world model as tool of scientific cognition. The focus is on the structure of such concepts as «image of the world», «a world picture», «world model», in accordance with culturological aspects of research. The mental design of the world model reflecting the sense of life of culture in synergetic aspect is offered.

Ключевые слова: синергетическая парадигма, менталитет, модель мира, образ мира, картина мира, структура модели мира.

Key words: synergetic paradigm, mentality, world model, image of the world, world picture, structure of model of the world.

В современной науке проблемы синергетического познания мироустройства как никогда актуальны. В процессе анализа литературы по синергетике и взаимосвязанных с ней вопросов было выяснено, что синергетическое осмысление реальности перешло на высокий уровень

осознания необходимости применения разных инструментов, так как на сегодняшний день универсальной конструкции и инструментальной формы познания нет.

Представители гуманитарных и естественных наук, признавая факт синергетической парадигмы, раскрывают ее содержание в своих работах. Синергетика как теория нестационарных, эволюционирующих структур интенсивно развивается в ряде стран различными научными школами (И. Пригожин, Г. Хакен, Э. Ласло, М. Эйген, Ф. Варела и др.) [8]. Профессиональные синергетики, математики, гуманитарии и естественники, философы и педагоги раскрывают современные проблемы становления постнеклассической науки. Например, Морен Эдгар. Образование в будущем: семь неотложных задач; Степин В.С. О философских основаниях синергетики; Лекторский В.А. Трансформации научного знания в современной культуре; Аршинов В.И., Буров В.А., Гордин П.М. Становление субъекта постнеклассической науки и образования; Микешина Л.А. Человек интерпретирующий, или синергетические и герменевтические контексты образования; Буданов В.Г. Синергетическая методология в постнеклассической науке и образовании; Каган М.С. Системно-синергетический подход к построению современной педагогической теории и другие [1].

В отличие от предложенных методологий наша конструктивная гипотеза заключается в том, что синергетическое моделирование в соответствии с историческими этапами развития культуры на основе гомологичности взаимодействия разных дисциплин может создать новый ракурс познания, объединяющий все сферы бытия: природу, общество, человека и культуру. Где человек несет целеполагание как создатель и как потребитель. Таким образом, системы бытия получают корректирующие сигналы, позволяющие ей не сбиться с пути. Корректировка осуществляется за счет отрицательных обратных связей (доля сигнала с выхода системы подается на вход с обратным знаком), подавляющих любое отклонение в программе поведения, возникшее под действием внешних воздействий среды. «Цель-программу поведения системы в состоянии гомеостаза в синергетике называют аттрактор (притягиватель)» [6]. Аттракторы существуют только в открытых диссипативных системах, т.е. рассеивающих энергию, вещество, информацию, и описывают конечное поведение системы.

В философии осуществляется стратегия синергетического познания в трех модусах, трех параллельных гомологических рядах: 1. этапы синергетического моделирования, как деятельность-технологические этапы. 2. этапы когнитивной эволюции человека в познании мира и самого себя. 3. этапы эволюции социальной коммуникации, отраженной в философии культуры [6].

В культурологии «функционирование синергетики рассматривается в трех аспектах: синергетика как картина мира; синергетика как методология; синергетика как наука» [1, с. 79]. Признавая синергетическую картину мира, как основу функционирования культуры, мы считаем, что она не способна вскрыть сущностные смыслы бытия, раскрыть дихотомию познания. Поэтому мы предлагаем структуру соотношений понятий образ мира, картина мира, модель мира. Где модель мира является ментальной конструкцией, дающей возможность открыть новый ракурс синергийного познания человека, общества и культуры в соотношении с природными фабулами бытия.

Процесс моделирования открывает новые онтологические пространства смыслополагания культуры в ее гомогенных аспектах. Моделирование как ментальная конструкция, позволяет метафизикам, позитивистам, релятивистам, постмодернистам рефлексировать на уровне теории самоорганизации культуры и общества, где культура и общество предстают как неравновесные системы особого типа, устойчивость которых обеспечивается искусственным опосредованием внешних и внутренних соотношений.

Анализ прошлого и настоящего в ментальном аспекте способен раскрыть сущность модификаций социума и его культуры, проблемы и перспективы развития. Таким образом, можно констатировать, что модель мира является весьма перспективным, с точки зрения осмысления внутренних потенций. Поэтому разработка концепции модель мира – менталитет и целесо-

образность употребления самого понятия в культурологических исследованиях особенно актуально.

С выделением и обособлением в гуманитарном знании культурологической науки понятие менталитета постепенно становится одной из важных категорий научного познания. Изучение феноменов культуры непосредственно связано с социокультурными установками, представлениями о себе и о мироустройстве, повседневными стереотипами, ценностными системами духовного и материального мира. Культурологическое познание стремится показать содержание минувшей эпохи через внутренний мир человека, в качестве материала для анализа привлекая продукты культуры – исторические, социальные, художественные и другие. На базе междисциплинарного подхода концепция модель мира – менталитет органично сочетается с теоретическими и эмпирическими исследованиями в разных областях знаний.

Культурология употребляет методологические подходы философии культуры, культурной антропологии, социологии, психологии, истории, лингвистики, пользуется материалами исследований, осуществляемых данными науками, добиваясь обобщения и синтеза знаний. Само понятие менталитет в том смысле, каким его наделили ученые «школы Анналов», ориентировано на междисциплинарность. Еще ученые «школы Анналов» (М. Блок и другие) связывали исследования историко-культурных реалий, среди которых и менталитет с междисциплинарным подходом, не считали их изучение возможным без привлечения знаний нескольких наук – например, экономики, социологии, этнологии, лингвистики, психологии [1]. В российской культурологии сложилось самостоятельное направление «культура ментальностей», среди наиболее известных представителей: А. Я. Гуревич, Ю. Л. Бессмертный, А. Л. Ястребицкая, В. П. Даркевич, О. А. Добиаш-Рождественская и другие [4].

Исследования менталитета активно разрабатываются и развиваются, изучается менталитет в целом, его структура и компоненты, рассматриваются ментальности разных этносов, социальных групп. Вместе с тем ученые отмечают сложность содержания понятия, связанная с расхождением внутренних смыслов. Множество дефиниций «менталитет» показывает различные аспекты данного понятия. Р.А. Додонов занимаясь проблемой менталитета, собрал и классифицировал несколько десятков распространенных дефиниций ментальности, взяв за образец хорошо известную классификацию определений культуры А. Кребера и К. Клакхона, появившуюся в труде «Культура. Критический обзор концепций и определений» [2].

1. В описательных определениях в основном перечисляются компоненты менталитета.

2. В психологии термин «менталитет» относится к психологическим категориям. При этом авторы подобных дефиниций определяют менталитет через следующие понятия: мышление, эмоции, потребности, архетипы, когнитивные эталоны, смыслы, мотивы, убеждения, идеалы, склонности, стереотипы и т. д.

3. В нормативных определениях главный акцент ставится на регулятивной функции менталитета, формировании им социальных норм, культурных стереотипов, позволяющих индивиду ориентироваться в окружающем мире.

4. В структурных определениях уделяется повышенное внимание структуре менталитета, подчеркивают признаки системности и организации.

5. Определение менталитета как генетическое формообразование, показывает происхождение феномена менталитета, перечисляющие факторы, воздействующие на процесс зарождения и эволюции ментальности.

6. В исторических определениях ментальность является в виде «исторической памяти», акцент ставится на влияние исторической эпохи, отражающим сознательное и бессознательное состояние индивидов.

Р.А. Додонов вывел наиболее общие положения, содержащиеся в определениях ментальности, и сделал вывод, что «практически все исследователи согласны с тем, что менталитет, во-первых, это некие особенности мировосприятия, объединяющие представителей той или иной человеческой общности, во-вторых, менталитет есть проявление коллективной психики, обусловленное историческим развитием общности» [2]. Соглашаясь с его выводами, мы

предлагаем следующую дефиницию. Менталитет – это сложившаяся особенность психического мировосприятия, опосредованного культурными и социальными архетипами, создающими ориентиры жизнедеятельности человека.

Таким образом, наличие множества разнообразных дефиниций показывает многогранность понятия, его смысловое богатство. И вместе с тем позволяет зафиксировать присутствие парадоксальной ситуации: большое количество определений с разными смысловыми оттенками позволяет применять данный термин в исследованиях широкого спектра, однако это же свидетельствует о размытости понятия, ставит под вопрос эффективность его употребления.

Множество интерпретаций, тем не менее, дает возможность каждому ученому представить свое определение понятия. В сферу значения термина включают компоненты, представляющие собой самостоятельные научные понятия, требующие определения и конкретизации. Под менталитетом подразумевают картину мира, коллективные представления, мировоззрение, мировосприятие, способ поведения и мышления, систему психологических установок, умонастроения и многое другое. Содержание ментального слоя в концепциях менталитета не структурировано. Менталитет в основной массе научных определений, которые ему даются, предстает конгломератом составляющих, мало связанных друг с другом (массовое сознание, коллективные представления, манеры мыслить, автоматизмы мышления, картина мира, способы ориентации в мире и т. п.). Как правило, не выстраивается четкой структуры ментальности, не проясняются связи между компонентами менталитета.

Мы предполагаем, что сама неопределенность и бесформенность ментальной области, скрытый характер бытования и проявления обуславливают невозможность точно передать ее свойства при помощи любого понятия. Каждый человек является результатом опредмечивания и распредемечивания, т.е. и творцом и продуктом исторических, культурных и социальных изменений. Сменяются эпохи, общества, культуры, вместе с тем сохраняются ценности и особенности, передаваемые людям. Осмыслить перемены в ментальном ракурсе – сложная тема, раскрывающая новые возможности науки. Междисциплинарный аспект создает условия для обозначения специфики всех гуманитарных дисциплин. Естественные и математические науки не дают возможность, в силу абсолютно строгих понятий, раскрыть ментальные свойства культуры, поэтому необходимо упорядочить представление о понятии менталитет и создать ментальную конструкцию для междисциплинарного исследования.

Культурология, будучи наукой, притязающей на выведение теорий, обобщающих и подытоживающих культурный опыт человеческих сообществ, с одной стороны, и постоянно взаимодействующей с действительностью – с другой, испытывает нужду в понятиях, подобных менталитету. А.Я. Гуревич признает неопределенность, расплывчатость и амбивалентность понятия «менталитет». Вместе с тем, по его мнению, вдумчивое и сугубо осторожное использование понятия позволит получить удовлетворительные результаты. А.Я. Гуревич видит главное достоинство понятия ментальности в предоставляемой им возможности увидеть поведение индивидов и коллективов людей «изнутри», а не «извне», с позиции стороннего наблюдателя, попытаться проникнуть во внутренний мир человека отдаленных эпох [3].

Понятия, привлеченные культурологией из родственных наук, не остаются в первоначальном виде, преобразуются в понятия собственно культурологические. Среди подобных – понятие менталитет, которое постепенно превращается из историко-психологического, социологического в культурологическое, позволяет подвергать рассмотрению область ментальности с культурологических позиций. Не исключено, что употребление понятия «менталитет» способно принести пользу не только культурологическому анализу ментальной области, но и оказать содействие развитию самой культурологии.

Для эффективного применения менталитета в культурологических исследованиях необходимо создать структуру, дающую возможность изучить ментальную сферу и все, что с ней связано. Структура менталитета позволит выявить объективные механизмы формирования ментальных установок и воздействия ментальных матриц на индивидуальный внутренний мир человека. Сохраняя при этом дифференцированный подход к феномену менталитета, учитывая



сложность строения социума и его культуры. Менталитет часто используется в качестве всеобщего объяснительного принципа, структура определит границы его применимости. Структура связана с понятиями «модель мира», «картина мира», «образ мира».

Модель мира характеризуется интенциональными (психологическими) и интенциональными (лингвистическими), т.е. культурными, категориями, а ее причинные связи определяются культурным контекстом и общественно-исторической практикой. На основе рационального и мифологического мировосприятия в модели мира зафиксированы представления: 1) об элементарных объектах, на основе которых предполагается создание других объектов, 2) о типологии исследуемых элементов, 3) о функционировании и взаимодействия объектов (об особенностях причинности и закономерности), 4) о пространственно-временных характеристиках изучаемой реальности. В системе таких представлений конкретизируются и реализуются определенные категориальные структуры, в которых мышление осваивает мир.

Соотношение понятий «образ мира», «картина мира», «модели мира» заключается в следующем:

1. в системе адаптации человека к реальной действительности изначально формируется личное восприятие окружающего пространства «образ мира»;
2. образы в процессе осмысления бытия преобразуются в картины, необходимые человеку для выживания в природе и обществе;
3. картины составляют устойчивую структуру бытия, создавая каркас модели мира. Модель мира представляет абстрактную конструкцию (схему) мирового устройства. Структура модели мира является устойчивой ментальной системой, сохраняющей социальную, культурную и этническую целостность.

Культурология дает возможность междисциплинарного исследования, где модель мира является целостной ментальной системой с динамичным циклом структурного функционирования. Образы – элементарные частицы, наполняемые смыслом, превращаются в картины. Под влиянием различных факторов картины приобретают на разных этапах новый смысл и содержание, складываются в определенную ментальную конструкцию, каркас которой собственно и есть модель мира.

Смысл процессов функционирования менталитета в форме модели мира в культуре может раскрываться с помощью теоретического анализа и эмпирического обобщения, социологических, исторических, этнографических и других методов исследования. В том числе понимание смыслов коэволюции позволяет совмещать теорию эволюции и самоорганизацию сложных систем мира. Выступая в качестве современной (постдарвиновской) парадигмы эволюции, синергетика, конечно, не может сказать, что конкретно происходит или будет происходить в мире. Неправомерно давать конкретные рекомендации, и тем более обещания, на основании синергетической методологии. Тем не менее, синергетика может дать общие ориентиры для научного поиска, для прогнозирования и моделирования процессов в сложных социальных системах на основе выявления ментальных особенностей модели мира.

Разработка синергетической методологии может позволить смоделировать спектр возможностей ментальной структуры. Современное состояние развития синергетического знания находит конструктивные принципы коэволюции сложных систем мира. Именно поэтому она может стать основой построения модели устойчивого развития ментальной сферы.

Кроме того, ментальная конструкция модели мира, которая возникает в процессе эволюции, создает структуры-аттракторы. Структуры-аттракторы эволюции, ее направленности или цели относительно просты по сравнению со сложными хаотичными явлениями промежуточных процессов. На основании этого появляется возможность прогнозирования, исходя из гомогенности структур-аттракторов, в общих тенденциях развертывания процессов в целостных сферах бытия – общество, культура, природа. Устойчивое развитие невозможно в условиях эволюционных кризисов, которые носят общечеловеческий характер. Эволюционные кри-

зисы в истории культуры неизбежны, поэтому возрастает необходимость выявления устойчивых структур, какой, на наш взгляд, является ментальная конструкция модели мира.

Сложные социальные системы непредсказуемых направлений в эволюции бесконечное множество. Ментальная конструкция модели мира является структурой аттракторов открытой в реализации допустимых возможностей. Ментальная конструкция создает коридор в будущее, поэтому появляется управляемость открытости общественного развития, оберегаемого и самоподдерживающегося развития, создающей гармонию коэволюционных преобразований.

В соответствии с общими закономерностями самоорганизации сложноорганизованным культурным, социальным и природным системам нельзя определить путь их развития. Несмотря на это можно ориентироваться на релятивистские, естественные трансформации ментальной конструкции, дающие перспективу создания гармоничного пространства.

Ментальная конструкция модели мира показывает, что меняется в основе культуры, при этом приоритетным аспектом является определение ментальной специфики функционирования разных элементов модели, которые являются результатом трансляции картины мира от поколения к поколению. Включение всех элементов в ментальную самоорганизованную систему, каковой на наш взгляд является модель мира, представляется достаточно перспективным объектом синергетической методологии, на ее основе можно вскрыть сущностные особенности смысла бытия.

Синергетический ракурс познания раскроет возможности глобального осмысления с сохранением уникальных особенностей явлений и феноменов культуры, связанных с ментальной конструкцией модели мира, как структуры – аттрактора, повысит эффективность ее использования. Кризис всех форм бытия, формирование нового комплекса ценностей, мировоззренческих установок делает необходимым построение таких гетерогенных культурных моделей, конструкций, структур-аттракторов, которые отражали бы сложность и противоречивость динамических изменений системы, а также ее взаимодействие с гомогенными, фрагментарными и децентрированными контекстами.

#### **Список литературы**

1. Буданов В. Г. Синергетическая методология // *Вопр. философии*. 2006. – № 5. – С. 79–94.
2. Додонов Р. А. Этническая ментальность: опыт социально-философского исследования [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://donntu.edu.ua/russian/strukt/kafedrs/phil/works/etnmental/title.html>, 1998. (дата обращения: 20.10.11).
3. Гуревич А. Я. Жак Ле Гофф и «новая историческая наука» во Франции. Послесловие к книге Ле Гоффа Ж. «Цивилизация Средневекового Запада» / Гуревич А. Я. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 560 с.
4. История ментальностей, историческая антропология. Зарубежные исследования в обзорах и рефератах. – М. : [б. и.], 1996. – 255 с.
5. Культурология. XX век : энциклопедия. В 2 т. Т. 2 / гл. ред. С. Я. Левит. – СПб. : Унив. кн. : Алетейя, 1998. – 446 с.
6. Курдюмов С. П. Синергетика [Электронный ресурс] / Курдюмов С. П. – Режим доступа : <http://spkurdyumov.narod.ru/CULTURE.htm>, 2011. (дата обращения: 24.10.11).
7. Санжеева Л. В. Модель мира в традиционной культуре бурят XIX-XX вв. / Санжеева Л. В. – СПб. : Астерион, 2006. – 196 с.
8. Современная западная философия [Электронный ресурс] : словарь. – Режим доступа : <http://terme.ru/dictionary/189/word/>, 2010. (дата обращения: 24.10.11).

## **ОБОСНОВАНИЕ ПОТУСТОРОННЕГО МИРА В ПОПУЛЯРНОМ КИТАЙСКОМ БУДДИЗМЕ**

### **REASONS FOR THE OTHER WORLD IN THE POPULAR CHINESE BUDDHISM**

В статье представлены мировоззренческие основы существования потустороннего мира в популярном вероучении китайского буддизма, обоснование которого через концепции сущности и природы человека, кармы и перерождения должны были убедить адептов в его реальности.

The article presents the philosophical foundations of the existence of the other world in the popular beliefs of Chinese Buddhism through the concepts of human essence and nature, karma and rebirth, which had to convince the followers of its reality.

Ключевые слова: Китайский буддизм, популярное вероучение, потусторонний мир, концепция человека, карма.

Key words: Chinese Buddhism, popular beliefs, the other world, concept of human, karma.

В любом религиозном мировоззрении признание существования потустороннего мира является основополагающим фактором духовного совершенствования и, в конечном итоге, спасения. При этом само понятие «потусторонний мир» либо «запредельный мир» имеет весьма широкую трактовку от неких параллельных духовных миров до загробной жизни, но, в общем понимании, это то, что существует за пределами эмпирической реальности обычных людей. Среди продвинутых адептов запредельный (потусторонний) мир уже не является некой запредельной реальностью, и именно информация об этом мире и из этого мира во многом характеризует определенную религиозную традицию и определяет границы поведения и вектор развития адептов.

В свою очередь, признание потустороннего мира тесно связано с мировоззрением человека, как совокупности представлений и понятий о человеке, мире и их взаимоотношений. Вся теоретическая база буддийского учения была направлена на формирование особого содержания буддийского философского и религиозного типа мировоззрения, где существование запредельного мира признавалось естественной и неотъемлемой частью реальности и не должно было вызывать никаких сомнений. Особое значение в этом придавалось учению о человеке, характеристике его сущности и природы, как основополагающей составляющей любого мировоззрения.

Понимание и обоснование сущности и природы человека в китайском популярном буддизме представляло собой, с одной стороны, определенное упрощение, а с другой – синкретическое обобщение сложных теоретических конструкций китайского философского буддизма. Поэтому, на наш взгляд, среди адептов популярного или религиозного уровня китайского буддизма можно выделить два слоя адептов: первый, относительно немногочисленный, представляющий образованный и теоретически подкованный слой монашества и части мирской интеллигенции, второй – многочисленный слой необразованной части простого народа. Для первого слоя религиозные представления являлись, с одной стороны, своего рода эмоциональной отдушиной, позволяющей целенаправленно контролировать эмоционально-чувственные переживания, а с другой – определенной «прокладкой» между различными, часто не состыкующимися и противоречивыми теоретическими частями буддийского учения. Для второго слоя религиозные представления служили основой их мировоззрения, в которой доминировала эмоционально-чувственная составляющая.

Соответственно, все основные религиозные доктрины и положения были направлены на восприятия этого второго слоя адептов буддийского учения. Эти положения должны были направить эмоционально-чувственную жизнь человека в рамки буддийского мировоззрения, и

в какой-то степени подготовить индивид для восприятия более сложных философско-теоретических положений. Это полностью подчинялось законам развития индивидуального сознания, эволюционирующего от эмоционально-чувственной обусловленности жизнедеятельности к ее рациональному осмыслению.

В результате, менялись как стиль и форма подачи материала, так и основные понятия и положения буддийского учения, которые все же сохраняли взаимосвязь с основными теоретическими понятиями и положениями философского буддизма.

Так, в религиозном буддизме, как правило, не использовались сложные теоретические конструкции, определяющие концептуальное обоснование основных мировоззренческих положений. Человек рассматривался несколько упрощенно, в популярном буддизме в отличие от философского не делалось акцента на различие сущности и природы человека. Как и в философском буддизме сущность человека понималась как чистая и неизменная *природа Будды*, находившаяся во всех живых существах, включая всех животных и насекомых. Также и природа человека понималась как *омрачение* или *ложные взгляды* (вансян, 妄想) или *ложное сознание* (вансинь, 妄心), которое проявляется в жизнедеятельности человека и тем самым создает его карму. Единство этих двух аспектов составляет так называемое *духовное сознание* (шэньши, 神识) или просто *душа-шэнь* (шэнь, 神), который соотносился с традиционным пониманием *духа-линхунь* (линхунь, 灵魂), как духовной субстанции человека, сохранявшей свое существование после человеческой смерти.

Подобное популярно-религиозное понимание *души* как основы человеческого существования было присуще китайскому буддизму изначально, с момента появления самых первых буддийских апологических трактатов. Так Моу-цзы в своем трактате «*Шастра о разрешении сомнений*», защищая концепцию существования *духа-души* (хуньшэнь, 魂神), упоминал древнекитайскую традицию взывать к душе человека после его смерти. В результате, традиционное китайское простонародное понимание *души* встретило в буддизме похожие положения, которые и стали фундаментом религиозных представлений китайского буддизма. Но, если китайские представления о *душе* имели примитивный характер и сама *душа* после смерти представлялась китайцам как призрак, которого опасались и старались задобрить, то представления о *душе* в буддийском учении имело мощную философско-теоретическую основу, которая без труда опровергала примитивизм традиционных китайских представлений.

Китайская традиционная философия в своем большинстве старалась не касаться вопросов *души*, что наиболее ярко выразилось в высказывании Конфуция: «Не можем служить людям, как можем служить духам? ... Не знаем о жизни, как можем знать о смерти?» [5, XI, 11]. Данное высказывание, множество раз представленное оппонентами буддизма, служило им своего рода авторитетной опорой против «вымышленности» и недоказуемости буддийского учения, и буддистам приходилось затрачивать много усилий, используя буддийскую теоретическую и китайскую фактологическую аргументацию для обоснования существования *души*.

Высшей точкой подобной аргументации можно считать возражения против трактата Фань Чжэня «*Об уничтожимости души*» (Шэньме лунь, 神灭论), представленные в девятом и десятом цзюанях трактата «*Собрание текстов распространяющих свет буддийского учения*» (Хунмици, 弘明集), который включает трактаты китайских буддистов, отражающие этап проникновения и становления буддизма в Китае, в том числе и «*Шастру о разрешении сомнений*». В этих возражениях рассматриваются различные теоретические вопросы, касающиеся понятия *души*, в частности, аргументация, подтверждающая ее существование, ее различие у святых и простых людей и прочие проблемы *души* [4, 第九, 十].

В результате, традиционные простонародные представления китайцев о *душе*, не подкрепленные какой-либо теоретической основой в лице традиционной философии, были полностью поглощены буддийскими религиозными представлениями, имевшими мощную философско-теоретическую базу. При этом эти представления были существенно обогащены специфически буддийскими концепциями о перерождении и воздаянии, до этого неизвестные китай-

цам. Совокупность этих трех концепций – о душе, о перерождении и о воздаянии – составили базовую структуру религиозного понимания сущности и природы человека, его места в мире и цели его существования. К аналогичным выводам пришел и М.Е. Ермаков, выявивший следующие специфические идеологемы, составляющие идейную базу или субстрат протонародного китайского буддизма: бессмертие души, загробное воздаяние и потусторонний мир [1, с. 224.].

Концепция перерождения в китайском религиозном буддизме отличалась от таковой китайского философского буддизма. В философии были сильны позиции традиционного буддийского понимания перерождения, восходящего к Будде Шакьямуни, и охарактеризованного О.О. Розенбергом следующим образом: «Перерождение ... это не есть переселение души в новое тело, это именно буквально перерождение» [2, с. 25]. Но в отличие от раннего буддизма, отрицающего в потоке дхарм субстрат перерождения, в китайском буддизме появился такой субстрат – омраченное сознание, или непробужденный аспект *сознания-хранилища*. Другими словами, то омрачение, или загрязненное сознание, которое оставалось в этой жизни, переходило в следующей жизни в определенную форму существования, соответствующую этому загрязнению. Только при полном и окончательном очищении сознания перерождение прекращалось и индивид выходил из круговорота сансары и погружался в состояние нирваны, не поддающемуся вербальной характеристике.

В китайском популярном буддизме распространилось понятие души, существование которой в определенной форме – в аду, в форме животного, прета, человека, асура или божества – получило название *базовое существование* (бэнью, 本有). Первые три формы считаются неблагими формами, последние три – благими формами существования. Момент смерти, играющий весьма важное значение для постоянно меняющегося состояния души, называется *существование в смерти* (сюю, 死有). Существование души в промежутке между смертью и новым рождением получило название *промежуточное существование* (чжун-ю, 中有). Промежуточное существование человеческой души длится от 7 до 49 суток. В это время человеческая душа, невидимая для обычных людей, имеет образ 5-6 летнего ребенка и обладает всеми органами чувств.

В зависимости от степени омрачения или загрязнения при созревании необходимых причин и условий душа перерождается в соответствующую форму существования. Данное перерождение осуществляется в момент зачатия, если душа перерождается в животного или человека. В аду, претом, асуром и божеством душа перерождается, непосредственно переходя (опускаясь или поднимаясь) на данную форму существования. Момент перерождения называется *существование в рождении* (шэн-ю, 生有). В результате, все прочие существования души, в будущем или прошлом, в отношении нынешнего существования в обычном понимании считались потусторонней реальностью, или потусторонним миром, поскольку не имели явного эмпирического доказательства.

Таким образом, существование души проходит 4 периода, которые непрерывно сменяют друг друга. Естественно, что основное внимание было обращено на человеческую форму существования, находящуюся в центре всех форм, и имеющую наилучшие шансы для совершенствования и выходы из круговорота сансары. Обитатели ада (нараки), преты и животные находятся настолько в тяжелом положении, что им просто нет возможности даже думать о совершенствовании. У животных к тому же не развито сознание и они вынуждены ежеминутно выживать. Но со временем, исчерпав страданиями часть своего омрачения, эти формы вновь могут переродиться в человеческую форму.

Асуры и божества, в свою очередь, также имеют мало возможностей совершенствования. Первые из-за своего гневного характера, вторые из-за слишком счастливой жизни, в ходе которой они просто не задумываются о страдании и совершенствовании. Эти формы, исчерпав свою благую карму, после смерти опускаются в низшие формы существования.

В результате, человек, представляющий собой совокупность временного тела и вечной души, олицетворяет собой так называемый срединный путь, провозглашенный Буддой, и сво-

бодный, с одной стороны, от излишних мучений, с другой стороны – от излишнего блаженства и счастья.

В свою очередь, человеческая форма существования также не является однородной: есть бедные и богатые, есть больные и здоровые, есть удачливые и есть невезучие, есть долгожители и есть умершие в молодости. Все эти условия человеческого существования, согласно буддийскому учению, подчиняются законам кармы, которая в религиозном буддизме приняла значение *причина и плод* (иньго, 因果) и стала в большей степени пониматься в контексте *воздаяния* (баоин, 报应), представляющее буддийскую концепцию воздаяния.

В традиционной китайской философии данные различия человеческих условий существования никак не трактовались и, более того, подчеркивались беспричинность и спонтанность подобных изменений и различий. В отличие от этого, буддийское учение принесло мощное фактологическое и теоретическое обоснование различия человеческого существования. Такое обоснование прекрасно объясняло многие факты, к тому же имело очевидную доказательную базу в самих этих фактах. В частности, все условия существования являлись прямым следствием прошлых деяний, а все нынешние деяния без исключения будут иметь свои последствия. В «Сутре кармы трех времен» сказано: «Если желаешь знать о своей прежней жизни, то это то, что имеешь в этой жизни. Если желаешь знать о своей будущей жизни, то это то, что делаешь в этой жизни» [6]. Все эти нынешние следствия и будущие последствия представляли собой концепцию воздаяния, которая в отличие от существовавших в Китае примитивных представлений о последствиях своих поступков, имела хорошую теоретическую основу.

Буддисты приводили многочисленные примеры из обычной жизни, показывающие, что такие-то действия приводят к таким-то последствиям, и все это подчиняется законам кармы, охватывающей прошлое, настоящее и будущее время или *три мира* (саньши, 三世). Данный фактологический материал, по большому счету игнорируемый традиционной китайской философией, служил своего рода эмпирическим доказательством истинности буддийского учения.

Так карма (причина и плод) прошлого мира объясняла настоящее изначальное социальное неравенство. Рождение ребенка в богатой или бедной семье, многие, особенно благоприятные или неблагоприятные ситуации в этой жизни, объявлялись плодом прошлых благих или дурных деяний.

Карма (причина и плод) настоящего мира подразделялась в зависимости от последовательности проявления плода. Во-первых, непосредственная последовательность, подобно звуку колокола после удара в него. Это подразумевало, что любое доброе либо злое действие (тела, языка или сознания) могло принести мгновенное или быстрое воздаяние. Во-вторых, опосредованная последовательность подобна урожаю после посева, которому нужно время для всхода и созревания. Это подразумевало, что воздаяние могло и задержаться на неопределенный период времени. И в-третьих, отдаленная последовательность, когда жизнь человека определяет смерть – если человек жил праведно, то и смерть у него будет легкая. Принимая во внимание, что решающее значение для кармы будущего времени, особенно для перерождения в Западном раю, играл последний миг жизни, или *существование в смерти*, это имело большое значение.

Карма будущего мира объясняла несоответствие благих или дурных деяний в этой жизни и ее условий существования, иначе говоря, плод воздаяния как бы откладывался для будущей жизни.

Концепция кармы объясняла физическое и социальное несоответствие, а также направляла совершенствование человека на самого себя. В Китае главный акцент был сделан на карму настоящего мира, которая к тому же во многом соответствовала традиционной концепции *добродетели* (дэ, 德), особо развитой в даосизме. К тому же сознание китайцев характеризовалось направленностью на данную жизнь, что во многом было обусловлено социальной рационализацией конфуцианства. То есть будущее будущим, о чем еще не ведано, а достижения этой жизни гораздо важнее.

Концепция кармы и перерождения, напрямую связанная с буддийским учением о сущности и природе человека, в китайском популярном буддизме имело мощную фактологическую основу. Приводимые многочисленные примеры, доказывающие существования души, кармы и перерождения, должны были уничтожить все сомнения о существовании запредельного (потустороннего) мира, и на эмпирическом уровне показать его реальность. Но, несмотря на эти, казалось бы, бесспорные факты, сознание людей, привязанное к материальному миру, отказывалось принимать подобного типа доказательства, считая их случайным совпадением. Для подобного типа людей требовалось наглядное обоснование этих положений, поскольку их сознание отказывалось принимать на веру существование того, чего они не могли ощутить.

С подобной проблемой буддисты столкнулись с самого начала. В этом плане наиболее характерной является «Паяси сутра» (Дигха Никая, 23). В этом тексте князь Паяси, считавший что «нет того света, нет самородных существ, нет плода и последствия дурных и добрых дел», пытался доказать данные положения Кашьяпе, ученику Будды, который со своей стороны, опровергая примеры Паяси, образными же примерами доказывал обратное. Основной смысл положений Кашьяпы можно свести к двум пунктам. Во-первых, изменившиеся обстоятельства не позволяют душе объявиться назад (хотя в буддийской фактологической литературе приводились и такие факты) и, во-вторых, потусторонний мир закрыт лишь для омраченных сознанием людей, для просветленного сознания он представляется обычной реальностью. Данные пункты с одной стороны обосновывали существование запредельного мира, с другой – стимулировали человека на самосовершенствование, очищение и просветление своего сознания.

В этом же направлении решает подобную проблему и «Сутра о Постижении Истины». В этом тексте монах по имени Постижение Истины ставит извечный вопрос: «Будда говорит, что есть перерождение, но после смерти еще никто не вернулся и не сказал об этом, тогда откуда об этом известно?» Будда, опираясь на вышеуказанные два пункта, дает развернутый ответ, обосновывая существование запредельного мира. По сравнению с «Паяси сутрой» Будда акцентирует внимание на то, почему человек не может вспомнить свои прежние существования, далее представляет образные примеры невозможности возврата души-сознания к своему прежнему состоянию, а после этого показывает, что для просветленного сознания данной проблемы не существует, поскольку оно спокойно воспринимает те явления, которые закрыты для омраченного сознания.

Приведем резюмирующее высказывание Будды из этой сутры: «Все, что люди в мире делают, доброе или злое, после смерти имеет соответствующее воздаяние. Но у людей нет третьего чистого зрения, поэтому они не видят и не знают об этом, не могут восстановить прежнее сознание и познать его основу. Оно закрыто для них опорой на органы чувств, поэтому они действуют, опираясь на обычное зрение, и не видят основы, получающей соответствующее воздаяние. А говорят, что этого не существует. Они не обрели истинного пути и совершают грязные деяния, еще более погружаясь в невежество, перерождаясь в круговороте жизней и смертей, получая новое тело. Обычное зрение вводит их в сомнение, покидая старое тело, они связываются с новым, через рождение, старость, болезни и смерть они в хаосе, и не могут осознать, что сознание вследствие своих деяний получает соответствующее воздаяние. То, что в этом мире люди обретают счастье или горести, любят друг друга или ненавидят, это последствия воздаяния за деяния прошлой жизни. Поскольку люди не обладают третьим чистым зрением, они не видят и не знают это, связаны в своих сомнениях, и считают, что только этот мир является реальным. Если основа сознания полностью заслонена омрачением, нет мыслей об истинном пути и чистых деяниях, а человек желает познать дела прежних жизней и осознать результат воздаяния, то это подобно тому, как, не имея рук, желать рисовать, не имея глаз, желать видеть вещи. До конца жизни это невозможно. Поэтому Будда появился в мире, чтобы распространять сутры и проповедовать истинный путь для освобождения мыслей людей. Кто желает познать и увидеть как перерождается сознание, что человек получает в круговороте жизни и смерти, тот должен следовать учению Будды и осуществлять 37 правил. В этом случае человек обретет безграничную мудрость, упорядочит и просветит свои мысли,

войдет в сокровенную медитацию самадхи и тогда сможет полностью все познать – куда отправляется сознание после смерти, а также все прошлые и будущие дела» [3].

В конечном итоге, китайский религиозный буддизм представил обоснованную мировоззренческую систему на основе эмоционального восприятия, имеющую прочный теоретический фундамент. В этой мировоззренческой системе запредельный мир являлся существенным элементом, местом перерождения души. *Душа*, представляющая собой совокупность двух аспектов – чистого, природы Будды, и грязного, омрачения или ложных взглядов, имеет ту форму существования, и те условия существования, которые соответствуют степени загрязнения или чистоты этой *души*, отождествляющейся с сознанием человека в человеческой форме существования. После смерти человека *душа* не уничтожается, а продолжает существовать, перерождаясь в следующую форму существования, соответственно степени своего загрязнения или чистоты. Измененные обстоятельства и новые омрачения не позволяют душе, с одной стороны, вспомнить свои прежние перерождения, с другой – познать перерождение других душ. В результате, обычный человек, вследствие своего омрачения, не способен познать все превратности перерождения, но для просветленного сознания это не является тайной, что также представляло стимул для духовного совершенствования.

#### Список литературы

1. Ермаков М. Е. Мир китайского буддизма / М. Е. Ермаков. – СПб. : Андреев и сыновья, 1994. – 240 с.
2. Розенберг О. О. Труды по буддизму / О. О. Розенберг. – М. : Наука, 1991. – 295 с.
3. 佛说见正经 // 大正新修大藏经 № 796 (1 цз.) (Сутра о Постижении Истины)
4. 弘明集 // 大正新修大藏经 № 2102 (14 цз.) (Сэн-ю. Собрание текстов распространяющих свет буддийского учения).
5. 论语 // 中国传统文化精华. 四书评注(上下卷) / 唐忠民主编. – 长春: 时代文艺出版社, 2003. – С. 86-384. (Лунь-Юй).
6. 三世因果经解说 / 邵伟华著 (Сутра кармы трех времен).

УДК 316.3

*Хилханов Д.Л.*

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ: НАЦИОНАЛЬНАЯ, РЕГИОНАЛЬНАЯ, ЭТНИЧЕСКАЯ THEORETICAL ISSUES OF FORMING A COLLECTIVE IDENTITY: NATIONAL, REGIONAL, ETHNIC

В данной статье рассматривается формирование коллективной идентичности как процесс противопоставления между феноменами «Я» и «Другой». На примере России и Бурятии анализируются процессы конструирования национальной, этнической и региональной идентичностей.

The paper considers the formation of collective identity as a process of contrasting two phenomena as “I” and “Other”. Processes of constructing national, ethnic, and regional identities on examples of Russia and Buryatia are analyzed.

Ключевые слова: национальная идентичность, региональная идентичность, этничность, дискурс.

Key words: national identity, regional identity, ethnicity, discourse.

Коллективная идентичность является по своей сути социальным фактом. Коллективные идентичности конституируются не только воображаемым материалом, из которого они состоят, но и также материалом, с которым они имплицитно сравниваются. Коллективные идентичности существуют благодаря тому, что отделяет одних людей от других при помощи опреде-



ленных маркеров. При этом коллективные идентичности становятся предпосылками к действию. Объясняя отдельной группе людей, кто они такие и какова модель поведения людей этого конкретного типа, можно связать их воедино и обеспечить коллективную деятельность. С этой точки зрения, коллективная идентичность – вид производительной силы. Она предоставляет возможность деятельности и структурирует социальное поле, предлагая осуществлять те, а не иные действия.

Норвежский антрополог И. Нойманн разделяет теоретические рассуждения о формировании коллективной идентичности с точки зрения «Я/Другой» на четыре основных подхода: этнографический, психологический, философский, альтернативный (последний подход И. Нойманн называет «восточным экскурсом») [4]. С точки зрения автора данной статьи, последние два подхода лежат в русле социальной философии и могут рассматриваться как единый философский подход, характеризующийся концептуальным разнообразием.

- **Этнографический подход**

Базовой идеей для этих исследований была теория Э. Дюркгейма о разделении общественного труда: выделение «внутренней группы» по необходимости должно повлечь за собой ее отграничение от «внешних групп», и такое отграничение является активной частью формирования идентичности. В классической работе «Этнические группы и границы» антрополог Ф. Барт предложил рассматривать отношения «Я/Другой», с точки зрения маркеров идентичности, которые он назвал «диакритиками». До этого исследования имели тенденцию к составлению несистематических каталогов культурных черт, которые исследователи мыслили как эндогенные. В данной теории формирование идентичности отмежевывается от психологического подхода и связывается со сферой социального взаимодействия. По сути дела, все что угодно может получить значение политически релевантного показателя границы. В большинстве исследований к маркерам этнической идентичности относят такие «диакритики» как язык, история, религия, территория и т.д. Например, сегодня язык считается одним из главных маркеров национальной идентичности. При этом главным свойством языка как основы идентичности не является его обязательное несходство с другими языками. В качестве примера можно сказать, что, с точки зрения этимологии и синтаксиса, разница между украинским и русским языками кажется незначительной по сравнению с разницей, например, между бурятским и русским языками, однако диакритическое значение, приписываемое, в частности к украинскому языку, является очень существенным. Общеизвестным является тот факт, что борьба за независимость американских штатов с Британской империей привела к сознательному искажению некоторых английских слов, что объясняет современную разницу между американским английским и британским английским языками.

- **Психологический подход**

Проведение границы между «нами» и «ними» – традиционная область исследований в социальной психологии, которая в XX веке целенаправленно исследовала проблему этноцентризма и национализма. Это, в первую очередь, теории атрибуции и когнитивной связности. При этом эти исследования в основном рассматривали концепцию «Я», а не отношения между «Я» и «Другой».

- **Философский подход**

Социальная философия рассматривала «Другого» как данность или явление реальности, и поэтому она не занималась серьезно проблемой взаимоотношения «Я/Другой». В основном диалектика европейской философии концентрирует свое внимание на проблеме достижения консенсуса или, говоря иначе, ассимиляции. М. Бахтин считал, что «Другой» имеет статус как гносеологической, так и онтологической необходимости [1].

Следует отметить, что в антропологии, психологии и философии существуют сходные теоретические концепты, которые связывают формирование коллективной идентичности с познанием «Другого» и выделением четкой границы между «Я/ Другой» с помощью определенных маркеров, или «диакритиков».

Для отдельного человека именно этническая группа, к которой он принадлежит, представляется тем, что важнее и больше его самого, что во многом определяет пределы и направленность его жизненных стремлений и что будет существовать после него. Такое одновременно сакральное и естественное восприятие своего этноса обусловлено тем, что человек его не выбирает. Этническая принадлежность "задается" вместе с рождением, умением говорить на "родном" языке, культурным окружением, в которое он попадает и которое, в свою очередь, "задает" общепринятые стандарты поведения и самореализации личности. Для миллионов людей этническая идентичность – это само собой разумеющаяся данность, не подлежащая рефлексии, через которую они себя осознают и благодаря которой могут ответить сами себе "Кто я и с кем я?". Таким образом, этническая идентичность формируется стихийно, в процессе социализации личности, в то же время осознание принадлежности к определенной этнической общности становится одним из первых проявлений социальной природы человека.

В то же время в современном обществе для личности имеет важное значение и *национальная идентичность*, которая как правило всемерно культивируется и поощряется со стороны государства. Сосуществование данных идентичностей – этнической и национальной – отражает наличие двух наиболее значимых форм социальной группировки людей – этнической и государственной, между ними существуют сложные взаимосвязи, взаимопересечения, а иногда и взаимоисключения, и каждая из этих идентичностей – многомерное явление.

Какое содержание вкладывается современной наукой в понятие *этническая идентичность* и как она отграничивается от *национальной идентичности*?

Так, например, считается, что у населения современного (национального) государства должна быть единая идентичность. Из этого вовсе не следует, что все граждане государства должны принадлежать к одной и той же этнической группе. Национальная идентичность может быть и во многих случаях является политической (гражданской), а не этнолингвистической. Именно так дело обстоит в странах Западной Европы. Однако в Восточной Европе и на территории бывшего СССР бытует представление о том, что нацию формируют прежде всего этнические и культурные факторы (общий язык, традиции, обычаи, религия и т.д.).

Эта разница может быть, по-видимому, объяснена тем, что в Западной Европе стал преобладающим способ формирования наций в своих собственных государствах, т.е. «наций-государств»: англичане-великобританцы, испанцы-кастильцы, французы-северяне. В силу целого ряда исторических факторов на Западе сформировалась сильная государственная власть, которая регулирует и управляет всеми сферами общественной жизни, в том числе и этнонациональной.

Однако следует отметить, что и во Франции, и на Британских островах, в Испании и Бельгии продолжают существовать такие малые этнические группы или народности, как провансальцы и бретонцы, уэльсцы и шотландцы, баски и каталонцы, валлоны и фламандцы, которые пытаются не смешиваться и не ассимилироваться. Можно даже вести речь об этническом возрождении этносов в составе наций-государств: все больше организовываются периодическая печать и телевизионные сети на родных языках, открываются школы, нередко раздаются политические требования по расширению автономных прав (корсиканцы, баски) и т.д.

История и современность преподносит массу других примеров этнического возрождения и наличия разграничения между национальной (гражданской) и этнической (культурной) идентичностью. Этническая идентичность демонстрирует и свою живучесть, активность, силу в ситуациях общественно-политических изменений. Так, например, идеалом современных космополитов является политика «плавильного котла», распространенная в США в 20-50-е годы XX века, когда наличие этнического самосознания считалось признаком недостаточной интегрированности в американское общество. Однако в дальнейшем оказалось, что целый ряд этнических групп упорно не ассимилируется и не интегрируется в единую американскую нацию-государство: прежде всего выходцы из Юго-Восточной Азии, а также латиноамериканцы. Теоретическое осмысление этого феномена привело в американской науке и политической практике к парадигмальному сдвигу от концепции «плавильного котла» к концепции «этнического

салата» в описании американского полиэтнического общества. Тенденция создания пестрого культурного сообщества вместо однородного сплава национальностей, рас и религий получила название *мультикультурализма*. Это означает, по мнению С.Хантингтона, что этническая идентичность приобрела большую значимость для людей, чем национальная.

В эпоху социальных перемен именно этническая идентичность становится наиболее значимой для большинства людей. Как уже отмечалось ранее, такое восприятие своей этнической принадлежности обусловлено тем, что ее человек не выбирает, она «задается» вместе с рождением. Недаром в современной научной литературе, да и в политической практике постепенно становится центральным вопрос об идентичности современного российского общества.

Современные исследователи утверждают, что в современный период развития общества этническая идентичность устойчива, несмотря на процессы модернизации, характерные для индустриальных обществ. В зарубежных теориях взаимодействие общенациональной и этнической идентичности рассматривается посредством выделения мажоритарной и миноритарной этнических групп, которые компактно проживают на определенной территории [5]. Данная модель, на наш взгляд, может быть применима и для исследования национальных процессов в условиях трансформации российского общества. Мажоритарная этническая группа обладает политической властью, которую она использует для распространения своего экономического и культурного влияния. Миноритарная этническая группа (национальные меньшинства) находится под постоянным влиянием мажоритарной, которое выражается в процессах экономической и культурной модернизации.

Под модернизацией исследователи обычно понимают комплекс связанных друг с другом структурных, культурных, психических и физических изменений, который сложился в предшествующие столетия, сформировал окружающий нас сегодня мир и все еще продолжает вести его в определенном направлении. Как известно, европейские государства в их современном виде появились как следствие индустриальных революций XIX века, которые привели к созданию общенациональных экономических систем. Процессы экономической модернизации разрушали культурную изоляцию миноритарных групп. Государство всегда заинтересовано в создании устойчивой национальной идентичности у всех членов общества, так как это является условием его стабильного развития. Соответственно ценностно-нормативная система у миноритарных групп подвергается соответствующим изменениям, посредством внедрения общенациональной системы образования, созданием общенациональных средств массовой информации, господством идеологии большинства и т.д. Тем не менее, история и современность доказывают устойчивость «этнической оппозиции» в многонациональных государствах, когда миноритарные группы актуализируют свою этническую идентичность или откровенно противодействуют системе господствующих ценностей. Как правило, причину такого поведения исследователи видят в географической, культурной и экономической изоляции миноритарных групп. Согласно принципа диффузии, усиление коммуникации между социальными группами неизбежно приводит к нивелированию значения культурных различий и возникновению культурной интеграции. Эмиль Дюркгейм обсуждал эффект роста межкультурных взаимодействий как аналог физического процесса диффузии. Антропологической версией этого предположения является процесс аккультурации в сфере межгрупповых отношений. Аккультурация происходит, когда группы индивидуумов, имеющих различные культуры, входят в непосредственный контакт друг с другом, следствием чего являются изменения в культурах одной или обеих групп. Процесс аккультурации сопровождается целенаправленной политикой государства по укреплению общенациональной идентичности.

При анализе национальных процессов в России, следует учитывать тот факт, что экономическая модернизация осуществлялась на национальных окраинах только начиная с рубежа XIX-XX веков и была ограничена по своим масштабам. Именно этот период исследователи отмечают, как время окончательного оформления этнической идентичности у целого ряда этносов Российской империи. Как правило, процессы модернизации, разрушая традиционный хозяйственный, социальный и культурный уклад национальных меньшинств, воспринимаются

с их стороны в негативном аспекте. Процесс складывания этнической идентичности именно у бурят начинается с момента вхождения в состав России и установления российской государственной границы с Монголией и Китаем. Естественно, что в XVIII веке понятие границы для кочевников было весьма условным, но сам факт принятия российского гражданства и, соответственно, исполнения ряда государственных повинностей не мог не сказаться на самоидентификации бурят. Это время является началом формирования их идентичности, отличной от остального монгольского мира, который в тот период находился под политическим влиянием Китайской империи. Понятно, что это отличие являлось минимальным и не было реализовано посредством основных маркеров: культуры, языка, религии, психологии.

Как считают исследователи, процесс конструирования этнической идентичности у бурят начинается в XIX веке, и проявлением этого процесса является создание первых бурятских летописей. В течение XIX века колонизационная политика России по заселению Прибайкалья и Забайкалья способствовала увеличению притока переселенцев в эти районы из центральных регионов. Суровый климат в регионе способствовал развитию исключительно экстенсивного сельского хозяйства. При этом количество земель, пригодных для земледелия и кочевого скотоводства было ограниченным в силу специфического ландшафта (большие территории были заняты тайгой и гористой местностью). Все эти факторы в совокупности создавали и создают сегодня достаточно трудные условия для развития эффективного и, по настоящему доходного, сельского хозяйства.

К концу XIX века увеличение количества населения, занятого взаимоисключающими видами сельскохозяйственного производства, привело неизбежно к земельному кризису и возникновению чересполосицы, которая как правило приводила к конфликтам. Значительные экономические, социальные, политические, культурные изменения в общественной жизни России этого периода обусловили включение бурят в этот процесс и, соответственно, их социокультурную модернизацию. Ослабление социальных связей, разложение символической системы традиционной культуры стали результатом этого процесса. Включение бурят в процесс модернизации вызвало к жизни новые социальные практики и активизировало деятельность бурятской интеллектуальной элиты по конструированию идентичностей (подобные процессы происходили и в других регионах Российской империи, так например, именно в данный период, активно развивалось татарское пантюркистское движение). Именно в конце XIX-начале XX веков в среде бурятской интеллигенции возникают дискуссии о роли и значении этнической идентичности в условиях быстрого общественного прогресса. Эти дискуссии привели к процессам национально-культурного возрождения и консолидации нации вокруг определенных этнополитических идей.

Сознательное конструирование этнической идентичности было вызвано, в первую очередь, социально-экономическими факторами (или социально-экономической конкуренцией) и проявлялось через конкурентные этнополитические отношения. Формирование «Другого» у бурятского населения происходило в условиях растущих контактов с пришлым, преимущественно русским населением. Если в начале этих контактов, в XVII веке, эти взаимоотношения носили часто негативный характер, то в дальнейшем они строились на основе взаимовыгодного сотрудничества. В конце XIX-начале XX веков, именно земельный кризис вызвал обострение национального вопроса и как следствие актуализацию этнической идентичности.

Исследователи бурятской этничности, на основании анализа летописей и хроник, выделяют шесть уровней самоидентификации у бурят в дореволюционный период: 1) родовой; 2) племенной; 3) комплекс представлений об единой общности, обозначаемой этнонимом бурят; 4) таксон бурят-монголы, который подчеркивал их единство с монгольским миром; 5) принадлежность к буддийской цивилизации; 6) осознание себя частью Российской империи, т.е. российский [3].

По своей социальной значимости наиболее важным уровнем самоидентификации традиционно являлся родовой. Традиционное родовое устройство по характеру собственности напоминает русскую общину, в сохранении которой российское государство также преуспело.

Все покосные угодья традиционно находились в родовой (общинной) собственности, и каждому кочевнику выделялись определенные наделы (паи). Таким образом, родовое землепользование аналогично принципам устройства русской общины, где вся пашенная земля находилась также в общинном пользовании. Можно сказать, что род у бурят являлся в первую очередь явлением социально-экономического и административного характера, особенности которого формировали определенные культурные черты. Родовая принадлежность остается актуальной и сегодня, что косвенно подтверждается активным развитием территориальных землячеств в г. Улан-Удэ.

Исследователи отмечают, что когнитивное наполнение российской идентичности в чем-то совпадает, а в чем-то не совпадает с этнической. Этническая идентичность в основном базируется на языке, культуре, национальности родителей, историческом прошлом, территории. Российская идентичность – на месте в мире, геополитическом пространстве, цивилизационном развитии, на представлениях о ресурсах страны, достижениях в культуре, исторической общности. Когнитивное наполнение той и другой идентичности не противопоставляет, не исключает, а способно дополнять друг друга. Это дает основание говорить о концептуальной совместимости этих идентичностей. Для того чтобы эта совместимость реализовалась на практике, государство должно выстроить систему отношений, основанную на взаимопонимании. В России, где русское население составляет доминирующее большинство, государственная идентичность не может не базироваться на этнической идентичности большинства. Но именно это обязывает общероссийскую идентичность стать привлекательной для других народов России, соответствовать также и их интересам.

Социальные и политические решения в демократических обществах всегда тесно взаимосвязаны с культурными и идеологическими факторами, т.е. с наличием определенной мировоззренческой подготовки населения регионов. В этих условиях изменение содержания этнической идентичности миноритарных этнических групп является важным культурным и идеологическим фактором для успешного объединения регионов. В первую очередь, это связано со способностью человека самоидентифицировать себя в рамках нового административно-территориального объединения. Общественность региона традиционно имеет целый набор идентификаций, как этнических, так и территориальных, например: россияне, сибиряки, забайкальцы.

Региональная идентичность формируется на основе территориальной принадлежности, которая обуславливает развитие специфических социальных, психологических и культурных признаков. Эти признаки считаются значимыми как самими членами территориальной общности, так и представителями других регионов.

Сибирь всегда считалась территорией, где сложилась своя субкультура, и обитатели которой обладают специфическим менталитетом. Географическая отдаленность от центральных властей, суровый климат, территориальный простор способствовали выработке определенных экологических, культурных и бытовых традиций. Сосуществование в крае многих этносов и конфессий, отсутствие на данной территории крепостного права, относительная слабость контроля со стороны духовно-церковной и светской власти, наличие большого количества политических ссыльных и старообрядцев, которые являлись по сути идеологическими противниками централизованной власти – все эти факторы несомненно повлияли на формирование специфического менталитета местного населения. Традиционный собирательный образ сибиряка в научной литературе прошлых веков характеризуется такими чертами как стремление к свободе и независимости, самостоятельность в принятии решений, оппозиционность власти, веротерпимость и межэтническая толерантность. По статистике сибиряк имел в среднем более высокий уровень материального благосостояния, что объяснялось отсутствием помещичьего землевладения. На территории Сибири происходило взаимодействие и смешение различных культур, что привело к заметным культурным отличиям русских старожилов от русского населения центральных районов России. На территории Сибири культура русского населения, основан-

ная на земледельческом типе хозяйства, активно взаимодействовала с культурами кочевых и охотничьих цивилизаций.

Сибирская идентичность имеет два основных проявления: это идентичность русских (и других) старожилов и идентичность коренных сибирских этносов. Естественно, что для представителей коренных народов Сибири этническая идентичность является наиболее главной. Для них историческая территория проживания не имеет такого значения как этничность. «У европейцев-старожилов сибирство (территориальный фактор) имеет большее значение.... Особо выделяются «новые» поселенцы, о приверженности которых к сибирской ментальности, стандартам жизни или о переживании сибирскости говорить трудно. Поэтому среди этой категории населения Сибири наблюдается активный отток (за годы последних реформ – прим. автора)» [2]. Если традиционно сибирская идентичность формировалась в ходе исторического развития края и зависела от комплекса природно-географических, экономических и культурных факторов, то на современном этапе региональная идентичность носит конструктивистский характер.

Как правило, конструирование политики по созданию привлекательного образа региональной и общенациональной идентичности осуществляется государством, и в качестве наиболее эффективного регулятора общественного мнения по данной проблеме выступают средства массовой информации. Формирование мировоззрения осуществляется посредством определенных дискурсивных практик, являющихся частью политических процессов.

На наш взгляд, можно говорить о существовании диалектического взаимодействия между отдельными дискурсивными актами и ситуациями, институтами и социальными структурами, в которые они внедрены: ситуационные, институциональные и социальные контексты создают и влияют на дискурс и, в свою очередь, дискурсы влияют на социальную и политическую реальность. Дискурс-аналитики исходят из того, что совокупное знание человечества «течет» через многие каналы, которые могут быть связаны друг с другом, пересекаются друг с другом, перетекают друг в друга и сливаются, но могут и иссякнуть. В отличие от рек, которые могут только течь, дискурсы представляют собой продукт человеческих действий. Люди воспринимают дискурсы, донесенные до них традицией, изменяют их и актуализируют. Дискурс связан с властью, более того, является ее практикой. Поэтому и власть над дискурсами распределена в высшей степени неравномерно, так, скажем, представители политической элиты, обладающие доступом к средствам массовой информации, находятся в более привилегированном положении, чтобы определять и влиять на дискурсивные процессы, чем «простые люди», голос которых слышен только в узком кругу.

Соединение дискурса и власти ведет к тому, что гегемониальные дискурсы утверждаются как *нормальные* или *настоящие*. Тогда они задают в целых обществах и группах неписанные правила и порядки, т.е. нормы и условности в отношении того, о чем следует и о чем не следует говорить, или даже о том, что *должно считаться* правдой (советский политический дискурс является идеальным примером гегемониального дискурса). В современном информационном обществе речь также идет не о том, что «действительно» произошло, а о «значении» происшедшего, т.е. о значениях, которые приписываются происшедшему в рамках того или иного дискурса. Одно и то же «реальное событие» может быть представлено совершенно различным образом, может совсем или частично замалчиваться или преувеличиваться.

Важнейшим механизмом конструирования региональной идентичности являются геополитические, геокультурные образы регионов. Так, например, в настоящее время значение, придаваемое как государством и политическими элитами, так и «простыми людьми» комплексу проблем, связанных с озером Байкал, существенно возросло ввиду принятия постановления Правительства РФ от 6 декабря 2006 г. о создании и развитии в Республике Бурятия особой экономической зоны туристско-рекреационного типа. В данном случае можно говорить о том, что формирование геополитического образа, сконцентрированного вокруг наиболее узнаваемого и известного символа, «бренда» республики в мировом сообществе – озера Байкал – это результат двух основных процессов: процесса целенаправленного конструирования «сверху»

(со стороны политических и культурных элит) и процесса реконструкции, выявления идентификации «снизу» (восприятие массами данного геокультурного образа). Помимо этого, в последнее время такие дискурсивные понятия, как Байкальский фактор, Байкальский регион перешли из сферы экологии и культуры в сферу экономики и политики.

Современные дискурсивные практики, существующие в Байкальском регионе, демонстрируют готовность общественности к идентификации себя в рамках новой региональной идентичности – жителей Байкальского региона. Данные процессы подтверждают тот факт, что современные российские дискурсы развивают и укрепляют феномен региональной идентичности.

### **Список литературы**

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – М., 1986.
2. Бороноев А. О. Сибирский менталитет как территориально-региональная форма субъективности // Сибирская ментальность и проблемы социокультурного развития региона : в 2 т. – Улан-Удэ, 2006. – Т. 1. – С. 43.
3. Варнавский П. К. Бурятская этничность в контексте социокультурной модернизации (конец 19 – первая треть 20 веков) / Варнавский П. К., Дырхеева Г. А., Скрынникова Т. Д. – Иркутск : Оттиск, 2003. – 244 с. (С. 25-35).
4. Нойманн И. Использование «Другого» : Образы Востока в формировании европейских идентичностей / Нойманн И. ; пер. с англ. В. Б. Литвинова, И. А. Пильщикова. – М. : Новое изд-во, 2004. – 336 с.
5. Hechter M. Towards a theory of ethnic change // David B. Grusky, ed., Social Stratification. – San Francisco, 1994. – P. 489-495.

УДК 008

*Амгаланова М.В.*

### **СООТНОШЕНИЕ ПОНЯТИЙ «КУЛЬТУРА» И «РЕПРЕССИЯ» В ЗАРУБЕЖНОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ**

### **THE CORRELATION OF THE CONCEPTS «CULTURE» AND «REPRESSION» IN CULTURAL STUDIES IN RUSSIA AND ABROAD**

Данная статья посвящена соотношению понятий «культура» и «репрессия» в зарубежных и отечественных исследованиях. В своих работах З. Фрейд, Э. Соколов, А. Флиер, И. Яковенко и др. акцентируют внимание не на креативные и регулятивные, а на репрессивную функцию культуры.

The article is devoted to the correlation of concepts «culture» and «repression» in cultural studies in Russia and abroad. In their works Z. Freid, E. Sokolov, A. Flier focus not on creative and regulative functions but repressive functions of culture.

Ключевые слова: культура, репрессия, репрессивная функция культуры, культура и общество.

Key words: culture, repression, repressive functions of culture, culture and society.

В последние десятилетия в научной и публицистической литературе все чаще встречаются понятия «политические репрессии», «репрессированная культура», «репрессированная наука», «репрессированная музыка», «репрессированная литература», «репрессированная архитектура» и тому подобные. Однако по верному утверждению Александра Даниэля, у нас отмечается отсутствие конвенций в терминологии. С одной стороны, не возникает непонимания в прочтении данных дефиниций, но, с другой стороны, в научных исследованиях, словарях практически отсутствует их научная трактовка, единое определение. Они остаются дискусси-

онными, до конца не изученными и не отрефлексированными культурологическим, философским, историческим и т.п. сознанием.

В поле или пространство репрессированной культуры XX века в первую очередь попадают политические процессы и связанные с ними государственные репрессии по отношению к конкретной сфере общественных отношений или к определенному слою общества. Поэтому в плане фактологического исследования на передовые позиции выходит историческая наука, обеспечивая правдивое видение прошлого. Однако видоизменения современного общества, вызванные тенденциями политического, экономического и культурного развития, требуют осмысления политических репрессий с культурно-философских позиций. При этом следует отметить, что в отечественной науке обращение к данной проблеме носило эмпирически-описательный характер, т.е. исследовались отдельные проявления репрессивности, сферы или пространства ее реализации. Однако, прежде чем говорить о репрессированной культуре и отдельных аспектах ее проявления, имеет смысл говорить о соотношении понятий «культура» и «репрессия».

Культура – это область человеческой деятельности, но она не является живым существом, поэтому у нее не может быть собственных целевых установок. Определенные цели есть у общества, поэтому именно общество реализует конкретные цели с помощью различных инструментов, среди которых наиболее универсальным является культура. Культура, таким образом, может быть рассмотрена и как инструмент управления обществом, а не только как средство создания выдающихся произведений искусства. То есть именно культура диктует обществу поведение, которое репрессирует нарушителей тех или иных норм и ценностей, а также определяет им наказания.

Культурологические исследования, как правило, сосредотачиваются на креативных и регулятивных функциях культуры, практически исключая репрессивную. Такая ориентация вполне понятна, поскольку культура ценна для нас тем, что с ее помощью мы упорядочиваем окружающий нас мир и наши представления о нем. Однако Ю.М. Лотман утверждал, что культура начинается с запретов [2]; А.Я. Флиер отметил, что, если отвлечься от заведомо апологетического взгляда на культуру, то обнаруживается, что культура в той же мере полна запретов, табу и иных ограничений свободы человеческой деятельности и мысли и даже репрессивных мер [4, с. 242]. В определенных случаях запреты имеют вполне утилитарные социальные основания, такие как не убий, не укради, не нарушай принятых порядков общежития, в иных – складываются случайно, в силу частного стечения обстоятельств, например, религиозные предписания, лингвистические нормы.

На репрессивную функцию культуры указывают и нормы обычного права. Оно, как известно, опиралось на устоявшуюся традицию (другими словами, на культуру) и включало в себя такие санкции, как изгнание, самосуд, кровная месть и т.д. В этом случае репрессия по отношению к провинившимся, к тем, кто не соблюдал ценностные установки общества, была оправдана, следовательно, не являлась бессмысленной или бесцельной. В этом смысле культура представляет собой власть общества над индивидом, введение его в систему порядков, которые приняты в данном конкретном обществе, в какой бы форме, мягкой или репрессивной, эта власть не проявлялась.

Еще в большей степени репрессивные меры применялись при нарушении религиозных норм. Только европейская культура средневековья может «похвастаться» крестовыми походами, иконоборческим восстанием периода Реформации, Варфоломеевской ночью, набившими оскомину сожжениями ведьм. Таким образом, запретительные культурные нормы окружали человека с глубокой древности. Так, в своей статье А.Я. Флиер «Культура как репрессия» аспектам «дезанимализации человека» и связанным с ним репрессивным мерам дал достаточно полную характеристику [4, с. 242].

Другой областью репрессий всегда была идеология. XX век особенно наполнен репрессивными акциями политического характера, неполный перечень которых можно привести. Белый и Красный террор 1917-1923 годов в РСФСР, политические репрессивные акции 30-х гг. в



Советском Союзе; преследование евреев фашистами; в 1950-х годах в США была выработана система преследования инакомыслящих, в первую очередь коммунистов, в ходе общественного движения, получившего название маккартизм; культурная революция 1966-1969 гг. в КНР; Диктатура Пиночета 1973-1990 гг. в Чили; Красные кхмеры 1975-1979 гг. в Камбодже; «Грязные войны» в Аргентине в 1976-1983 годы, в Мексике в 1960-1980-е годы, в Испании в 1986-1987 годы и другие. Любое официально санкционированное мировоззрение в этих государствах подразумевало многообразные формы репрессии (в том числе вышеуказанные) в случае его нарушения. Таких нарушений можно выявить несколько, причем практически все формы нарушений в политической идеологии имеют свои аналоги и в религиозных установках:

- неканоническое толкование национальной идеи/ересь;
- приверженность чуждым для данного общества идеям/инакомыслие;
- уклонение от публичной демонстрации своей политической лояльности/атеизм;
- измена Родине/перемена религии;
- глумление над национальными святынями, символами государственности/оскорбление чувств верующих, разрушение храмов, осквернение икон и т.п.

Как отмечает А.Я. Флиер, фактически до эпохи Просвещения по всем этим обвинениям полагалось наказание в виде смертной казни. Любопытно, что в любом правовом своде древности и Средневековья – от законов Хаммурапи до Русской правды – нарушение обычая (т.е. культурной установки) наказывалось жестче, чем преступления собственно уголовные [4, с. 249]. Однако и в XX веке за нарушения политической идеологии тоже наказывали жестче, чем за уголовные преступления. Таким образом, репрессия применяется обществом, культурой или цивилизацией для сохранения безопасности общественных устоев, которые подвергаются или могут быть подвергнуты угрозе разрушения.

При всей очевидности термина «репрессия», все же имеет смысл определиться с его значением. Под репрессиями в целом (от лат. *repressio* – подавление) понимаются насильственные действия, осуществляемые и применяемые государством в соответствии с действующим законодательством. Словарь по правам человека отмечает, что репрессии, так же как и угнетение и подавление, предполагают физическое или психологическое давление государственными органами, которое затрагивает эмоциональное, психическое или духовное состояние выбранных групп. Спектр репрессивных действий, согласно указанному словарю, включает в себя 24 пункта, попирающих частную собственность, личную неприкосновенность, свободу передвижения, политическое, национальное и религиозное самоопределение, пытки, увечья, политические убийства, показательные процессы или казни без суда, уничтожения в трудовых лагерях.

Для нас в данном определении важны две его составляющие. Во-первых, универсальным смысловым пространством понятия является давление, подавление, насилие, т.е. репрессия неотделима от насилия, в результате которого подавляются нежелательные тенденции и формируются требуемые. Таким образом, репрессия работает на воспроизводство социокультурного целого. «Когда древневосточная толпа побивает камнями нечестивца, бросившего вызов базовым ценностям общества, мы имеем дело с репрессией... Я уже не говорю о таких случаях, когда мать шлепает ребенка, назвавшего бабушку «дурой»» [9]. Во-вторых, объектом репрессии выступает государство, а субъектом – социокультурная целостность, представляющая собой нерасторжимое единство общества и культуры.

В целом гуманитарным знанием XX века достаточно последовательно разрабатывалось то проблемное пространство, которое заключается в соотношении понятий «культура» и «репрессия».

З. Фрейдом была разработана теория о том, что культура есть нечто насильственное, репрессивное («Тотем и табу», 1913, «Недовольство культурой», 1930) [5, 6]. Фрейд был убежден в антагонизме природного начала в человеке на внутриспсихическом уровне: импульсов бессознательного, с одной стороны, и культуры – с другой. В своей работе «Недовольство культурой» Фрейд приходит к заключению, что прогресс культуры ведет к уменьшению чело-

веческого счастья, человек все более становится невротиком в современной культуре, поскольку не может вынести всей массы табу, которые накладываются на него обществом. Следовательно, вражда к культуре является прирожденной человеку, поскольку его свобода все более ограничивается развитием культуры.

Не отрицая в целом позитивность достижений культуры в области науки и техники, Фрейд репрессивность культуры заключил в социальных нормах и ценностях, политических, моральных и нравственных поведенческих установках, которые лишают индивида свободы, подавляя его естественные инстинкты и влечения. Таким образом, культура, по Фрейду, амбивалентна; в культуре человек жить не может, но и вне культуры тоже. Хотя большинство с мнением основателя психоанализа возможно и не согласится, поскольку культура не сводится лишь к подавлению и вытеснению.

О дисфункциях культуры, в том плане, что культура одновременно обладает как позитивной, так и негативной значимостью, писал и Э. Соколов в работе «Культура и личность» (1972) [3]. Книга Э. Соколова была новаторской в том смысле, что, во-первых, теоретическая культурология опиралась на эволюционизм, структурно-функциональный, психоаналитический и экзистенциалистский методы, которые считались несовместимыми с марксистским историзмом, а во-вторых, сам термин «культурология» считался идеологически неприемлемым. Теория культуры допускалась «как наука о хороших манерах, не имеющих прямого отношения к идеологии» [4]. Стоит отметить, что во время выхода данной работы было распространено обыденное понимание культуры, трактовавшейся как «культурность» и четко отграничивалось от политики, экономики и религии. В данном случае мы как раз имеем дело со второй составляющей понятия «репрессия», рассмотренном выше. И, как отмечает сам автор «Культуры и личности»: «Общие философско-социологические проблемы культуры и связанные с ними проблемы личности стали раньше и глубже разрабатываться советскими философами, этнографами, историками, чем, скажем, проблемы экономики, политики, права и даже морали, где мертвящее влияние идеологии было максимальным» [4].

То, что общество посредством культуры управляет человеком и воспрещает ему те или иные действия и мысли, более или менее целенаправленно исследовали преимущественно французские постструктуралисты, в частности М. Фуко и Ж. Бодрийяр [1]. Например, получила широкую известность «гипотеза подавления» Фуко, согласно которой коллектив всегда стремился подавить индивида законами, традициями, обычаями, нравами и в особенности разрешенными и запрещенными формами сексуальности [8].

Культура как инструмент управления обществом никого ни к чему не принуждает силой, но при этом постоянно манипулирует заученными с детства стереотипами сознания и поведения людей, нормами социальной приемлемости тех или иных поступков, этикетом, моралью и нравственностью, рядом запретов и т.п. Таким образом, «фактически культура представляет собой нормативные эталоны того, как нам жить, думать, оценивать происходящие события. Стремясь соответствовать этим эталонам, мы подвергаемся общественному одобрению или осуждению, поощрениям или репрессиям».

Если исходить из примеров, которые рассматривались вышеуказанными исследователями, приходится признавать, что культура – это не свобода, а подавление личности коллективным интересом, набором ценностных установок, соответствующим коллективным потребностям, отказом от собственных желаний и устремлений. Социокультурная история человечества неразрывно связана с разнообразными проявлениями репрессий: геноцид, войны, религиозные гонения. Акцент на репрессии описывает один из значимых параметров культуры и носит системообразующий характер. Подобное акцентирование задает многие составляющие социокультурного целого, что порождает особые, присущие только данному типу культуры, феномены, а кроме того, формирует специфические формы процессов культуры.

### Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Система вещей // Библиотека Гумер [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Bod\\_SisV/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bod_SisV/index.php). (дата обращения: 12.09.2011.).
2. Лотман Ю. М. История и типология русской культуры / Лотман Ю. М. – СПб. : Искусство-СПб., 2002. – 768 с.
3. Соколов Э. В. Культура и личность / Соколов Э. В. – Л. : Наука, 1972. – 375 с.
4. Соколов Э. В. Возможна ли культурология как наука? // Библиотека Гумер [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.spbric.org/PDF/kkon.pdf>. (дата обращения: 7.10.2011).
5. Флиер А. Я. Культура как репрессия // Фундаментальные проблемы культурологии : в 4 т. – СПб., 2008. – Т. 1 : Теория культуры. – С. 242-250.
6. Фрейд З. Недовольство культурой // Библиотека Гумер [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://krotov.info/lib\\_sec/21\\_f/fre/freud\\_04.html](http://krotov.info/lib_sec/21_f/fre/freud_04.html). (дата обращения: 12.09.2011).
7. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии / Фрейд З. – СПб. : Алетейя, 1997. – 222 с.
8. Фуко М. История сексуальности // Библиотека Гумер [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/fuko\\_3/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/fuko_3/index.php). (дата обращения : 27.10.2011).
9. Яковенко И. Г. Россия и репрессия: репрессированная компонента отечественной культуры // Библиотека Гумер [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.liberal.ru/articles/5108> (дата обращения: 12.09.2011).

УДК 008

*Хилханова Э.В.*

### О ПРАКТИЧЕСКОЙ ЗНАЧИМОСТИ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ON PRACTICAL SIGNIFICANCE OF CROSS-CULTURAL COMPETENCE

Цель статьи – кратко описать наиболее известные и признанные теории культурных различий и проиллюстрировать практическую значимость межкультурной компетентности на примерах из сферы менеджмента и образования.

The goal of the paper is to describe briefly the most well-known and accepted theories of cultural differences and to illustrate practical importance of cross-cultural competence on examples from management and education.

Ключевые слова: теории культурных различий, культурные измерения, межкультурная компетентность, менеджмент, образование.

Key words: theories of cultural differences, cultural dimensions, cross-cultural competence, management, education.

На сегодняшний день существует достаточно много теорий, систематизирующих и объясняющих различия между культурами. Авторами одних из наиболее известных и признанных теорий являются Г. Хофстеде, С. Холл, Ф. Тромпенаарс и С. Хампден-Тернер [Hofstede 2000; Hall 1989; Trompenaars & Hampden-Turner 1998]. Ими были сформулированы *культурные измерения*, по которым можно сгруппировать доминирующие системы ценностей в тех или иных культурах. Эти системы ценностей во многом определяют человеческое мышление, чувства и действия и отражают основные проблемы, с которыми сталкиваются все общества, но решают их различными способами. Культурные измерения были сгруппированы ими по нескольким категориям. Так, в категории «отношения между людьми» Г. Хофстеде различает *индивидуализм и коллективизм*, в категории *мотивационной ориентации* он идентифицирует три измере-

ния: *маскулинность vs. Фемининность, степень избегания неопределенности и дистанцию власти*, а с точки зрения категории *контроля культуры* подразделяются на два основных типа: *контролируемые извне и изнутри*. С точки зрения *временной ориентации* Г. Хофстеде проводит различие между *краткосрочно и долгосрочно ориентированными*, а С. Холл – между *монокронными и полихронными культурами*.

Необходимость знания культурных категорий объясняется тем, что они существенно облегчают осознание и принятие во внимание культурных различий. Это, в свою очередь, позволяет правильно интерпретировать действия представителя другой культуры, гибко реагировать на них и избегать возможных межкультурных конфликтов, то есть проявлять межкультурную компетентность. Цель данной статьи – продемонстрировать прикладную, практическую значимость межкультурной компетентности на примерах из двух областей – сферы менеджмента и бизнеса и сферы обучения и образования.

Известно, что методы тренинга для менеджеров, методы управления проектами были разработаны почти исключительно в индивидуалистских странах, в первую очередь в США и, соответственно, основаны на культурных нормах, которые могут не разделяться в коллективистских культурах. Например, сообщение “плохих новостей” и прямолинейный стиль управления считаются ключевыми навыками для успешного проектного менеджера в таких странах, как США. Однако в совместных проектах с участием партнеров из коллективистских обществ нужно учитывать, что открытое обсуждение способностей человеком или качества его работы, вероятно, столкнется с нормой гармонии общества и може ощущаться подчиненным как недопустимая потеря лица. Коллективистские общества имеют более тонкие, косвенные способы обратной связи, такие, как прекращение покровительства или вербальные способы, когда информация передается не напрямую, а через посредничество лица, пользующегося доверием обеих сторон.

В коллективистских/коммунитаристских культурах большее внимание уделяется связям. Дружба влечет за собой определенные обязательства и поэтому может ставиться во главу угла и в бизнесе. Соответственно, меньше внимания уделяется абстрактным юридическим кодексам, тогда как в индивидуалистских/универсалистских культурах законы и социальные нормы могут иметь приоритет над дружбой. Так, широко известна ключевая концепция *guanxi* в азиатском бизнесе, означающая личные связи, соединяющие семейную сферу с деловой [Yeung & Tung 1996]. Наличие личной сети знакомств чрезвычайно важно в этих обществах. Это – очевидное следствие коллективизма (связи важнее задачи), но это связано также и с долговременной ориентацией. Капитал *guanxi* у любого менеджера – долговременный капитал, и ни один менеджер, разделяющий ценности коллективистской культуры, не пожертвует им ради краткосрочной выгоды.

Теперь рассмотрим релевантность культурно-обусловленных различий для обучения. Возьмем в качестве примера ситуацию, когда преподаватель имеет дело с группой учеников – носителей коллективистской, маскулинной, с высоким индексом дистанции власти, синхронной, экстерналистской культуры. Каких действий от учеников можно ожидать в этом случае и какие рекомендации преподавателю могут быть даны для правильной интерпретации их и выбора собственной стратегии поведения, в том числе и речевого, и соответствующих методик обучения?

В таких группах могут оказаться неэффективными соревновательные методы обучения и опора на отдельных учеников. В коллективистской группе это будет восприниматься подсознательно как противопоставление отдельных участников коллективу, что нарушает гармонию и является неподобающим поведением. В таких коллективах распространенным поведением может быть молчание в ответ на вопрос учителя – никто не хочет “вылезать вперед”, даже если кто-то и знает ответ на вопрос. По той же причине неэффективным может оказаться ожидание проявления инициативы со стороны учеников. Следует быть осторожным с публичной критикой способностей и успеваемости учеников, поскольку для представителей культуры экстерналистского типа с высоким индексом дистанции власти негативная оценка со стороны авторитета, каковым для них традиционно является учитель, может восприниматься гораздо болезненнее, чем для представителей интерналистской культуры с низким индексом дистанции власти. Планы и расписания нужно строить с учетом того, что время в синхронных куль-

турах изменчиво и расплывчато, пунктуальность желательна, но не обязательна, а расписания и графики могут меняться.

То, что язык играет важную роль в обеспечении эффективности межкультурной профессиональной коммуникации и игнорирование языкового фактора может привести к негативным последствиям, хорошо показано в исследовании, проведенном Р. Капланом, Э. Тачстоун и С. Хагстром [Kaplan, Touchstone & Hagstrom 1995]. В их работе описывается ситуация, сложившаяся в сфере банковских услуг в таком поликультурном и многоязычном городе, как Лос-Анджелес. В соответствии с законодательным актом и в целях получения прибыли банки расширяют сферу своих услуг для клиентов из числа национальных меньшинств. В языковом отношении ситуация такова, что любой клиент может получить помощь на английском языке от служащих банка или воспользоваться брошюрой и инструкциями на испанском, китайском и японском языках. Тексты брошюр, анализируемые в статье, изначально были написаны на английском языке и затем переведены на соответствующие языки. Проведенное исследование позволяет авторам сделать некоторые выводы, значимые для межкультурного общения.

Прежде всего, авторы отмечают, что из-за ошибок прагматического характера тексты переводов утратили "дружеский» тон общения, к которому банки в целом стремятся. Брошюры в переводе приобрели более официальный тон, чем в английском оригинале. В общей оценке успешности/неуспешности этого вида дискурса авторы полагают, что неэффективность попыток банковской индустрии ответить на запросы языковых меньшинств объясняется нежеланием банковских служащих обратиться за консультацией к специалистам (лингвистам), что привело к лингвистически неадекватному использованию рекламных стратегий.

Даже на этих небольших примерах видно, что знание базовых категорий культуры обладает большой практической значимостью. На Западе давно проводятся тренинги для менеджеров, готовящие их к успешному межкультурному взаимодействию, но, как мы видим, знание культурно-обусловленных причин поведения людей необходимо и в других областях. Более того, признаком межкультурной компетентности современного человека является не только осознание особенностей своей культуры и знание чужой, но и умение примирять различия носителей разных культур и находить консенсус, что является залогом успешного сотрудничества.

#### **Список литературы**

1. Hofstede G. Culture's consequences: comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations / G. Hofstede. – 2nd ed. – Thousand Oaks : Sage Publications, 2000.
2. Hall E. T. The Dance of Life, Anchor Books, Doubleday. – New York, 1989.
3. Trompenaars, F. & Hampden-Turner, C., Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Global Business, Second Edition, McGraw Hill, New York, 1998.
4. Yeung, I.Y.M., & Tung, R.L. Achieving Business Success in Confucian Societies; The Importance of guanxi (connections). New York: American Management Association, 1996.
5. Kaplan R., Touchstone E., Hagstrom C. Image and reality: Banking in Los Angeles// Text. – Berlin, 1995. – Vol. 15, N 4. – P.427-456.

УДК 793.3

*Протасова Л.И.*

### **ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ НАРОДНЫЕ ТРАДИЦИИ КАК ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ БУРЯТСКОГО БАЛЕТА FOLK DANCING TRADITIONS AS PREREQUISITIES OF THE BURYAT BALLET FOUNDATION**

В статье раскрываются особенности художественного творчества бурят на ранних исторических этапах – это древнейший круговой танец *ёхор* и ритуальный охотничий танец. Также дается описание основного танца иркутских бурят *хатарха* (букв. «рысить», «бежать

рысью»). Танцевальные традиции бурятского народа явились историческими предпосылками возникновения и развития бурятского балета.

This article deals with the peculiarities of Buryat people art, namely ancient circular dance Yokhor and ritual dance of hunters. The main dance of the Irkutsk Buryats «Khatarkha» is described. Dance traditions of the Buryat people lead to the Buryat Ballet formation

Ключевые слова: искусство, балет, танец, пластическая выразительность, ёхор, фольклор, улигер, охота

Key words: art, ballet, dance, plastic expressiveness, yokhor, folklore, uliger, hunting

Искусство балета родилось гораздо позже, чем искусство танца. Если балет – это форма высшей ступени хореографии, в которой танцевальное искусство поднимается до уровня музыкально-сценического представления, то танец, возникший одновременно с появлением человечества, был проявлением непреодолимой и естественной тяги человека к подражательным движениям, был неразрывно связан с его трудовой и ритуально-обрядовой жизнью.

Балет – это такое театральное представление, главными слагаемыми которого являются сценарий, музыка, хореография. Сценарий предлагает драматургическую основу действия, музыка создает на этой основе звуковые образы, а хореография – танец и пантомима – воплощает содержание музыкальной драматургии в образах.

Эти составные части балета существуют с самых древних времен жизни человеческого общества. Древние формы танцев возникли из разнообразных движений и жестов, связанных с трудовыми процессами и эмоциональными впечатлениями от окружающего мира. В далекой древности искусство было синкретичным: музыка, слово и танец были неотделимы друг от друга. Первоначально танцы шли под аккомпанемент ритмических ударов в ладоши танцующих и зрителей. Слова и песни передавали различные состояния людей – воинскую отвагу, гнев, радость, печаль и т.д., эти же чувства раскрывались одновременно в плясовых движениях. В магические обряды охотничьих племен входили танцевальные сцены, где сила и ловкость человека торжествовали победу над диким зверем.

Постепенно танец приобрел значение самостоятельного искусства. У каждого народа сложились свои танцевальные традиции, хореографический язык и пластическая выразительность. От плясового фольклора берут свое начало многочисленные виды и жанры танца. Танец видоизменяется вместе с экономической и духовно-нравственной жизнью народа. История народного танца неразрывно связана с историей народа любой национальности и несет в себе отпечаток его национального характера и условий его жизни [8, с. 8].

Так, особенность русского народного танца заключается в тесной связи с песней, которая придавала танцу содержательность, осмысленность и мягкую певучую манеру исполнения. Русский народный танец и сейчас отличается плавностью и слитностью движений. При этом в мужском танце предполагалась виртуозная техника танцовщиков, удалство соревнующихся исполнителей.

Среди различных видов русской народной пляски встречается древнейший танец культового происхождения – хоровод. Раньше посвящавшийся солнцу, хоровод, как правило, водился по кругу девушками и парнями, держащими друг друга за руки. Нетрудно заметить аналогичное круговое исполнение некоторых танцев и у других народностей, например, буряты до сих пор сохранили древнейший круговой танец ёхор.

К особенностям художественного творчества бурят на самых ранних исторических этапах можно также отнести древние ритуальные танцы. Таким был охотничий танец. Известный исследователь бурятского эпоса А.И.Уланов считал, что «природа возникновения охотничьих танцев и древнего улигера у бурят одна – они удовлетворяли практические нужды охотничьего племени, были связаны с охотой, с походом» [18, с. 6]. Хронологически возникновение фольклорных жанров – охотничьего танца и улигера, героического эпоса бурят А.И. Уланов относит к концу первого, начала второго тысячелетий нашей эры, когда у «лесных» бурят «проходила

смена материнского рода отцовским, когда охотники делали первые шаги... перехода к скотоводству» [18, с. 9].

Ученый поясняет, что, например, тетеревиный танец (*тетеэриин наадан*) показывает все действия тетеревов и охотников, и что подобные танцы возникли в древнее время и исполнялись перед охотой, а улигеры, в известной мере, явились их развитием. «В древних танцах и сказаниях о походах человек выступает против очеловеченного зверя, чудовища. Нет в них принципиального разграничения в обрисовке героев и их противников. Герой выступает в образе человека, противники – звери, чудовища – выступают в “очеловеченном” качестве. Признаком выделения противников из “человечности” могут служить такие внешние признаки чудовищ, как рога, клюв, огненные глаза и придание противникам отрицательных качеств» [18, с. 52-53]. Сказания и пляска перед охотой конкретно связаны с предстоящим действием, и, по мнению А. Уланова, «являются обобщением всего предшествующего опыта коллектива, отражением в искусстве конкретных представлений того, что надо делать на основе накопленных уже знаний, наблюдений, объединяющих в себе и логическое и образное» [18, с. 53].

Благодаря искусству народных сказителей – улигершинов, творчество которых отразило ранние формы древнего искусства бурят, благодаря устойчивым традициям западных бурят (эхиритов и булагатов), которые «очень долго сохраняли остатки охотничьей жизни, элементы собирательства и пережитки материнского рода в быту» [18, с. 14], этнограф М.Н. Хангалов описал сохранившиеся до наших времен, наряду с *тетеэриин наадан* (тетеревиный танец), танцы: *хойр наадан* (глухариная пляска), *баабгайн наадан* (медвежья игра), *тэхын наадан* (козлиная пляска), *шонын наадан* (волчий танец) и т.п. [19]. Первоначально эти пляски и танцы были связаны с производством, с трудовой практикой людей – охотой и имели определенное утилитарное значение. Они могли иметь магический смысл как призывание удачной охоты с целью мобилизовать внимание и волю коллектива охотников, напомнить приемы мастерства, подсказать о необходимости смелости, ловкости, находчивости при ловле зверя [14, с. 4].

Исполнение охотничьего танца, несмотря на свой утилитарный характер, было зрелищным, в нём выступали известные охотники, снискавшие славу у сородичей своей ловкостью и удачливостью. Тематика танцев в значительной мере определяла их пластику. Так, прежде чем отправиться на охоту на медведя и чтобы охота была удачной, исполнители, облачившись в шкуру медведя, стремились как можно точнее воспроизвести характер движения, повадки животного и охотника. Бурятский танец «медвежья пляска» включает в себя действия охотника-медвежатника и медведя. «Действия ритмизированы, обусловлены участием коллектива и словесным выражением – напевом». По всей вероятности, если пляска выражала непосредственные действия охотника и медведя, то песня (напев) посвящалась «медвежьей душе». По мнению исполнителей, медведь только в таком случае быстрее давался в руки охотников. «Подобный же характер имел “Танец тетеревов”, содержащий подражание охотничьим повадкам меткого стрелка и параллельно воспроизводящий неуклюжие движения самого тетерева, его предчувствие опасности, роковой выстрел и гибель птицы. Однако в этнографических записях последнего времени в этом танце утрачен охотник, танцуют только “тетерева”, т.е. утерян конфликт: драматический элемент преследования птицы и её гибель» [12, с. 4].

Г.Д. Санжеев описывает этот танец так: «Один на корточках изображает “тетерку” и представляет “центр” (самку), а остальные, тоже на корточках, представляют самцов и тоже скачут вокруг неё и поют определенную песню. Устраивают при этом своеобразное состязание: кто дольше всех сумеет протанцевать тетеревиный ток. Участники игры сопровождали свои действия чётким и ритмическим хлопаньем в ладоши, прищёлкиванием языком, присвистыванием, кудахтаньем и т.д., подражая токующим тетеревам» [16, с. 460]. Исполнители должны были обладать определённой ловкостью, навыком, выносливостью, актёрской игрой.

Постепенно, все больше овладевая искусством перевоплощения, умением приблизиться к добыче, не спугнуть, охотники так точно научились копировать повадки и движения животных и птиц, что было трудно отличить их от настоящих. «Без этого не могло быть удачной охоты, служившей в известный период едва ли неглавным средством существования перво-

бытного охотника» [11, с. 68]. Как пишет Э.А. Королева, охотники танцевали с той же энергией, что и охотились. «В этих танцах происходила психологическая и физическая подготовка, тем самым они действительно способствовали удаче в охоте. Танцы уподобления животным, как тотемические, так и охотничьи, были широко распространены у первобытных племен всего мира» [7, с. 106].

Подобные танцы были отмечены учёными в Австралии: «Мужчина-охотник в обрядовых танцах, уподобляясь животному, копировал все его движения». К числу факторов, определяющих пластику танцев, Б. Дин и В. Кэрелл «относили их физические данные – необычайно хорошо растянутые мускулы икр и ахилова сухожилия, что позволяло им легко прыгать, не отрывая пяток от земли. Вероятнее всего, умение австралийцев прыгать таким образом было достигнуто путём упорной тренировки с целью копирования движений какого-либо животного» [20, р. 40-41].

Возвращение после удачной охоты, победа над крупным зверем – это событие отмечалось общим торжеством и весельем всех соплеменников, родичей. Здесь уже вторично изображался весь процесс охоты, его перипетии, танцы уже исполнялись в информационных целях. Остальные участники торжества были зрителями и выражали восхищение и одобрение. Удачливость охоты выделяла мужчину-охотника, в нем соединялись все качества: сила, ловкость, наблюдательность, смелость, ум. Мужчина-охотник был кормильцем стариков, женщин, детей, удачливый охотник выражал идеал мужчины. «Реакция зрителей подзадоривала танцующих, возбуждала воображение, рождала новые движения. Этот творческий контакт исполнителей и зрителей, несомненно, существовал при исполнении древних танцев. А именно в этой творческой взаимосвязи – одна из существенных особенностей театрального искусства. Так рождалась эстетическая эмоция» [12, с. 10].

В период расцвета и развития облавной охоты Зэгэтэ-аба, когда лошадь для каждого охотника имела огромное значение, приходилось усмирять и дрессировать диких лошадей, обучать и готовить их к охоте. Среди этих театрально-мистических и отчасти комических игр было представление, изображающее укрощение дикого коня, которое выросло в танец и исполнялось отдельно. «Исполнитель изображал наездника, укрощающего строптивого коня, роль которого выполняла палка или трость, дикие скачки лошади, пытающейся сбросить седока; различные ухищрения всадника, то с трудом удерживающегося в седле, то молодежато гарцующего на смирившемся коне; имитация ритма конского бега, удаль наездника и т.п. – всё это разыгрывалось очень живо, динамично и точно» [11, с. 73].

Основным и очень любимым танцем у иркутских бурят был танец *хатарха* (букв. «рысать», бежать рысью). Этот танец, очень старинный, сохранился у бурят с незапамятных времён. Танцевать его могло любое количество людей: чем больше желающих танцевать, тем больше круг. Начинают его обычно «старики» – танцевать без их участия считалось грехом. Круговой, массовый танец как бы завораживает всех пляшущих. Медленный, степенный вначале, он становится в конце вихревым, стихийным, бурным.

М.Н. Хангалов считает, что танец *хатарха* остался как наследие многолюдной, общинной большой охоты – Зэгэтэ-аба. Это был трудный танец: не каждый мог справиться с ним. В нём исполнители соревновались на выносливость, строился он на высоких подскоках в быстром темпе. «Только природные буряты могли выдержать его без особой усталости» [19, с. 79]. Для этого необходима была постоянная тренировка.

Для того, чтобы игровые, песенные и танцевальные корни бурятского искусства стали яснее, упомянем о другом танце, изображающем состояние человека, близкого к аффекту – *дэрбээшэн* (т.е. «растерявшийся»). «Это коллективный, мужской и женский, танец кругового и вращательного движения. Танцующие изображали потрясённых, потерявших самообладание людей. Движения строго ритмичны, но как-то развинчены, словно подчинены какой-то внутренней синкопе. Танец передаёт смятение людей, узнавших о внезапной смерти вождя» [17, с. 16].



К массовым танцам относится и танец *мэндэшэлгэ*, который исполняли парами: танцую сходились и расходились, аккомпанементом служила песня. Другой танец *хойр наадан* («глухарина игра») приобрёл юмористическое звучание. Его исполняли следующим образом: «Несколько человек, изображавших глухарей-самцов, садилось друг против друга, подогнув ноги в коленях; ...пляшущие, подпрыгивая на носках, сходились и расходились» [19, с. 220], борясь за самку, которая важно проходила между ними. При движении самцы издавали крики, подобные крику глухарей, руки были раскинуты на уровне плеч, изображая крылья глухаря. Пляска состояла в полном подражании игре глухарей весной.

Другая подобная пляска называлась *хошолго* (*һөөшэлгэ*). Она также исполнялась на корточках с распротёртыми в воздухе руками. Но её танцевали парами друг против друга: то подскакивая близко, то удаляясь назад. Эту же пляску описывает И.Е. Тугутов: «Два молодых человека – юноша и девушка – становились на корточки, обхватывая руками ноги выше колен и пускались в пляс, который состоял из одного движения, похожего на русскую присядку, только без выбрасывания ноги вперёд. Пляска длится до тех пор, пока один из партнёров не устанет и не упадёт. Вслед за первой парой в пляску вступала следующая пара и т.д. [17, с. 7].

Ни один праздник бурятского народа не обходился без самого распространённого древнейшего по своему происхождению кругового танца – ёхора. Бурятский ёхор отражал не только охотничий, но и скотоводческий быт народа. Ёхор в основном исполняли молодые. В нём отражалось отношение человека «ко всему тому, от чего пела душа», танец был ответом на органичную потребность молодежи в ритмических движениях. Исследователь Д.А. Николаева обнаружила в ёхоре и космогонический смысл, неожиданные сакральные мотивы [15, с. 5].

Ёхор подразделяется по жанровому принципу. Исполнение некоторых видов ритуального танца связано с участием конкретных половозрастных групп. Существуют также обрядовые виды ёхора – *захарга наадан*, *еэхэр* (Ундинский), *еэхэр* (Зунгарский), исполнителями которых были старейшины. Этими танцами старейшины открывали танцевальную часть праздника. Танец их отличался медленным, размеренным темпом, широтой и величавостью движений.

Существовал также девичий танец *ульмэшэлгэ*, посвященный Праматери – Белой Лебеди. Его особенностью являлось исполнение на полупальцах. Также распространён был ёхор *хайбар*, в котором косы девушек своими украшениями издавали звон. По мнению фольклориста М.П. Дангиной, этот танец являлся отражением культа коня. «В честь коня-иноходца танцевали хороводы “Айдусай” и “һэлэс”. Здесь основными исполнителями была молодежь (юноши и девушки)» [15, с. 6]. В основном ёхор исполняли на воздухе, на природе, весной или летом. После захода солнца и тяжелого труда люди собирались вместе, чтобы отдохнуть, разжигали костер и становились вокруг него танцевать и петь. Основной темой песен, сопровождавших танец, было прославление красоты природы и радости общения со сверстниками. Впоследствии народ сочинял новые по содержанию, но традиционные по манере исполнения ёхорные пляски и песни, которые отражали все стороны жизни бурятского народа. К таким танцам причисляются «Амтай и Хамтай», «Ажанай и Хожасай», в которых имитировались моменты труда (рубка дерева, косьба травы); хороводная игра «Ээрэмшэлгэ», здесь изображалось вытягивание волокон из конопли. И.А. Манжигеев так писал о значении ёхора: «Ёхор, как разновидность танцевального искусства, представляет собой единство поэзии и пластики телодвижения. Или другими словами: ёхор – это одухотворённый поэзией хороводный танец» [10, с. 24-25]. Значение ёхора состоит не только в эстетическом наслаждении танцоров, но и в возможности самовыражения, проявлении своих способностей, чувства собственного достоинства. Кроме того, ёхор способствует единению и сплочению людей вокруг танца.

Таким образом, рассматривая истоки бурятского балета, заложенные в круговом танце – *хатарха* и *ёхор*, можно сделать вывод о богатой пластической культуре, театральности народного творчества бурят. В советское время ёхор и другие танцы были воспроизведены в драматических, балетных и оперных спектаклях.

Рассмотрев древние истоки песенно-танцевального пластического искусства бурят, трудно увидеть в них богатую культуру бурятского народа, его исконные вековые традиции.

В.Ц. Найдакова справедливо утверждает: «Без развитых традиций театральности, без давнего опыта в музыкальном и танцевальном творчестве ускоренное развитие профессионального театрального искусства было бы практически невозможно» [13, с. 33]. Другой исследователь бурятского искусства так объяснил причины его необычайно быстрой профессионализации: «Древний комплекс танцев и ритмопластических сценок под напев, наряду с выразительным исполнением эпических сказаний и народным музыкальным песенным творчеством объясняют, почему стало возможным появление в первой трети XX века профессионального театра у бурят, а немного позднее формирование бурятского театра оперы и балета» [11, с. 32-33].

Особенности бурятского народного танца, накопленные веками, будут затем преобразованы в классическом танце, будут обогащать его язык, создавать своеобразные композиции, передавать как национальную выразительность, так и общечеловеческий смысл.

#### **Список литературы**

1. Бельгаев Г. Бурятский театр оперы и балета / Г. Бельгаев, Н. Моторин // Искусство Бурятской АССР. – Улан-Удэ, 1959.
2. Буксикова О. Б. Традиционные игры бурят / О. Б. Буксикова. – М. ; Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2004. – 137 с.
3. Гергесова Т. Е. Бурятские народные танцы / Т. Е. Гергесова. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1974. – 112 с.
4. Гуревич П. Оперный театр Бурятии / П. Гуревич. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1964. – 191 с.
5. Добровольская Г. Танец, пантомима, балет / Г. Добровольская. – Л. : Искусство, 1975. – 124 с.
6. Искусство Бурятской АССР. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1959. – 238 с.
7. Королева Э. Ранние формы танца / Э. Королева. – Кишинев : Штиинца, 1977.
8. Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. Красовская. – М. ; Л. : Искусство, 1958. – 432 с.
9. Куницын О. Музыкальный театр Бурятии / О. Куницын. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1988. – 254 с.
10. Манжигеев И. Бурятский ёхор / И. Манжигеев. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1985.
11. Найдаков В. Ц. Бурятское драматическое искусство / В. Ц. Найдаков. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1962. – 155 с.
12. Найдакова В. Ц. Бурятский советский драматический театр / В. Ц. Найдакова. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1974. – 276 с.
13. Найдакова В. Ц. Бурятский академический театр драмы – последняя четверть XX в. / В. Ц. Найдакова. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2002. – 310 с.
14. Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия Цам в Бурятии / В. Ц. Найдакова. – Улан-Удэ : [б. и.], 1997. – 40 с.
15. Николаева Д. А. Танцевально-игровая культура бурят Приангарья : учеб.-метод. пособие / Д. А. Николаева, О. Б. Буксикова. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2001. – 46 с.
16. Санжеев Г. Д. Песнопения аларских бурят // Записи коллектива востоковедов. – Л., 1929. – Т. 3. – С. 460.
17. Тугутов И. Е. Игры в общественной жизни бурят / И. Е. Тугутов. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1989. – 64 с.
18. Уланов А. И. Бурятские улигеры / А. И. Уланов. – Улан-Удэ, 1968.
19. Хангалов М. Н. Собр. соч. [В 3 т.]. Т. 1 / М. Н. Хангалов. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1958. – 551 с.
20. Dean V. and Carell V. Dust for the Dancers / V. Dean, V. Carekk. – Sydney, 1956.

## **ПЕРИОДИЗАЦИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ СИМФОНИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В МУЗЫКЕ БУРЯТИИ**

### **PERIODISATION OF BURYAT SYMPHONIC MUSIC**

Статья посвящена симфонической музыке Бурятии, исследование которой актуально для понимания процессов, происходящих в бурятской музыкальной культуре. Любые процессы происходят в определенных временных рамках, выявление которых применительно к бурятской симфонической музыке является задачей данной статьи. Автор анализирует варианты периодизации, предложенные исследователями бурятской музыки и предлагает периодизацию, которая опирается на фундаментальные параметры музыкального содержания и формы.

This article is devoted to Buryat symphonic music. Its investigation is actual for comprehension of processes in musical culture of Buryatia. Any processes are limited in time. The aim of the article is to define the main periods of symphonic music evolution in Buryatia. The author analyses periodisations given by the researchers of the Buryat music and suggests her own variant based on fundamental parameters of music contents and form.

Ключевые слова: симфоническая музыка, периодизация, жанр, стиль, принципы музыкальной драматургии, тематизм, музыкальная форма, процесс развития.

Key words: symphonic music, periodisation, genre, style, principles of musical dramaturgy, themes, musical form, process of development.

Одним из характерных процессов, отражающих бытие художественной культуры XX века, является становление национальных музыкальных культур европейского типа. В русле этого процесса находится и формирование бурятской профессиональной музыкальной культуры. Сложившаяся в музыкознании традиция соотносит развитие музыкальной культуры европейского типа с уровнем развития симфонической музыки. «Симфоническая музыка – один из тончайших индикаторов сущностных творческих процессов» [2, с. 30]. Поэтому исследование такой важной области творчества, какой является симфоническая музыка, необходимо и актуально для понимания процессов, происходящих в бурятской музыкальной культуре.

Симфоническая музыка является одной из наиболее значительных сфер профессиональной музыкальной культуры Бурятии. Открыв историю музыкального профессионализма, в ходе дальнейшего его исторического развития она заняла, безусловно, лидирующее положение, определяемое не только количественным превосходством симфонических произведений, но их культуурообразующим значением – многоаспектным влиянием на другие жанровые сферы. Репрезентирующая функция симфонических жанров выражается в том, что их развитие отразило изменения, происходящие в идейно-образном, стилистическом, драматургическом содержании бурятской музыки.

Назовем факторы, определяющие значение симфонической музыки в бурятской музыкальной культуре:

1. К симфонической сфере обращались все бурятские композиторы различных творческих устремлений, принадлежащие к разным поколениям, причем в творчестве каждого из них она занимает постоянное и важное место.

2. Важным фактором является широта жанрового репрезентирования.

3. Симфоническая музыка – сфера, свободная от текстовых и сюжетных категорий, особенно остро отражает процесс синтеза национальных образно-интонационных истоков и динамически усложняющихся средств композиторской техники.

Добавим, что многие симфонические произведения обладают значительными художественными достоинствами.

Вместе с тем по сравнению с другими жанровыми направлениями – оперным, балетным, вокально-симфоническим – симфоническая музыка изучена мало, что никак не согласуется с той действительно важной ролью, которую она играет в истории бурятской музыки. Мы считаем, что без адекватного представления об этой роли невозможно составить верное суждение о бурятской музыкальной культуре в целом. В настоящее же время значительное количество статей, книг и монографических исследований, посвященных музыкальной культуре республик, регионов, городов Сибири и затрагивающих проблемы взаимодействия фольклорных и профессиональных музыкальных традиций, не восполняет информационного дефицита в историческом и теоретическом освещении вопросов становления бурятской симфонической музыки. Немногочисленные статьи информативного характера рассредоточены в отдельных главах масштабных трудов<sup>1</sup>, монографических очерков, посвященных творчеству бурятских композиторов<sup>2</sup>, учебных пособий<sup>3</sup> и исчерпываются описанием отдельных произведений, что не умаляет их исторического значения как первых работ, посвященных профессиональной музыке Бурятии.

Аналитическая разработка истории формирования и становления данного жанрового направления позволит глубже осветить процесс идейно-стилевой эволюции бурятской музыки в целом, тенденции и логику ее развития. Исследование бурятской симфонической музыки позволит также соотнести процесс ее становления с типологически сходными процессами в других национальных республиках и областях России, что создает перспективу углубления представлений об особенностях взаимодействия национальных культур.

Важной категорией при исследовании любых процессов является выявление этапов их развертывания – периодизация. В исследованиях, посвященных бурятской музыке, ее развитие дифференцируется на три либо пять периодов. Первый вариант предлагается О.И. Куницыным [5, с. 108] и поддерживается Т.Г. Балхановой [1, с. 16-18], второй вариант предлагает О.Н. Полякова [7, с. 81]. Однако аргументация данных периодизаций не представляется убедительной.

О.И. Куницын основополагающим принципом считает эволюцию русско-бурятских музыкальных связей, а не свойства самих произведений. Соответственно выделяются: период 1930-1940-х годов, когда «произведения крупных форм и сложные по драматургии создавали русские мастера»; период 1950-х годов, «характеризуемый совместной работой русских и бурятских композиторов»; 1960-е годы – самостоятельная работа национальных композиторов. О.Н. Полякова ссылается на данную работу О.И. Куницына, но, соглашаясь с ним, на деле трансформирует временные рамки первого и второго периодов и, к тому же, добавляет еще два периода. При аргументировании данной периодизации противоречия углубляются: окончание первого периода определяется то октябрём 1940 года, то началом Великой Отечественной войны.

Принятые данными исследователями основания периодизации представляются некорректными: во-первых, дифференциация по национальному признаку прямолинейна и формальна, во-вторых, неверна: уже в 1930-е годы появляются первые сочинения национальных композиторов. О.Н. Полякова добавляет к указанному признаку признак технического совершенствования национальных композиторов [7, с. 85-91]. Признание важности критерия обогащения средств выразительности, конечно, является положительным, так как вводит категорию имманентных музыкальных характеристик, но недостаточным.

Поэтому при дифференциации истории бурятской симфонической музыки на этапы мы опираемся на комплекс музыкальных характеристик: идейно-образное содержание, принципы драматургии, особенности тематизма и методов его развития, жанровую структуру. Та-

---

<sup>1</sup> Куницын О. Музыка Советской Бурятии. М., 1990; Куницын О. Выразительные средства бурятской профессиональной музыки. Улан-Удэ, 1999; Музыкальная культура Сибири. Новосибирск, 1997. Т. 3.

<sup>2</sup> Куницын О. Бау Ямпиров. М., 1986; Куницын О. Жигжит Батуев. Улан-Удэ, 1995.

<sup>3</sup> Куницын О. Бурятская музыкальная литература. Улан-Удэ, 1986. Вып. 1 ; 1989. Вып. 2.

ким образом, основания периодизации – изменения, коснувшиеся важнейших, фундаментальных параметров музыкального содержания и формы.

Анализ симфонических произведений показал, что в ходе исторического развития симфонические жанры претерпевали изменения по целому ряду координат: тематике, образно-эмоциональному содержанию, характеру взаимоотношений образов, то есть по типам драматургии, а также по стилистическим и жанровым характеристикам. Данные отличия позволяют дифференцировать процесс формирования и развития бурятской симфонической музыки на два периода, которые хронологически воплощаются в 1930-е-1960-е годы (точные рамки: 1934-1969) и 1970-е-1990-е годы (точные рамки 1969-2000).

Первый период отмечен отражением событий современности в их светлом, радостном восприятии на основе определенности фольклорных моделей при взаимодополняющем контрасте образных сфер. Второй период характерен широтой тематического диапазона, психологизацией образной сферы, столкновением контрастных образов, индивидуализацией тематизма. Если в 1930-1960-е годы стиль, соединяющий принципы национальной монодии и европейского многоголосия, только складывался, то в 1970-1990-е годы музыкальный язык синтезирует в себе современные приемы композиторской техники с новым принципом репрезентации национального начала. В первый период происходило освоение увертюр, миниатюр при преобладании сюиты, во второй период разрабатывались особенности крупных жанров – поэмы, симфонии, концерта.

Таким образом, с 1960-х годов происходило постепенное обновление идейно-образного содержания, а следовательно – тематизма, музыкального языка, формообразования. Причины обновления носят и объективный и субъективный характер. Это изменение общественно-политической ситуации в стране, с одной стороны, и смена композиторских поколений – с другой.

Конечно, любая классификация условна, и в каждом периоде наличествует переплетение разных тенденций, ведь в республике действуют творческие силы, принадлежащие к разным поколениям, разным эстетическим платформам, с разными жанрово-стилистическими предпочтениями. Но при этом необходимо учитывать характер функционирования данных тенденций, ведь одни тенденции доминируют, другие играют подчиненную роль. Выявление таких доминант и позволяет нам дифференцировать процесс на два периода, принципиально отличных по жанрам, драматургии, стилю. Вехами на этом пути становятся наиболее значительные произведения, определяющие изменение в направлении развития. Так, границу периодов определяет появление в 1969 году симфонической поэмы А.А. Андреева «Гэсэр», открывающей новые горизонты стиля и драматургии.

Первый этап становления симфонических жанров в бурятской музыке включает три десятилетия, начиная с середины 1930-х годов (1934) и заканчиваясь в конце 1960-х (1969). В этот период осваивались модели всех симфонических жанров: сюиты, поэмы, увертюры, картины, симфонии, симфонические миниатюры. В то же время становление каждого из них выявляет не прямой путь подъемов и спадов.

Произведения, появившиеся на этом временном отрезке, принадлежат и русским советским композиторам, и начинающим бурятским композиторам. Их творческая деятельность проходила параллельно, не разделяясь ни во временном, ни в жанровом аспектах. Такая ситуация не является характерной для начального периода становления национальной музыкальной культуры. Обычно ассимиляция европейской жанровой системы и национального музыкального материала происходит сначала в творчестве композиторов, владеющих всем арсеналом средств европейской композиторской техники, например, в Узбекистане [9, с. 121]. Безусловно, бывают и другие модели, когда первые симфонические сочинения создаются именно молодыми национальными композиторами, как, например, в Тыве [8, с. 214].

В Бурятии русские советские композиторы явились первооткрывателями только четырех жанров: симфонической миниатюры (П.М. Берлинский, 1933), симфонической поэмы (Р.М. Глиэр, 1937), симфонической сюиты (В.И. Морошкин, 1938), симфонической увертюры

(М.П. Фролов, 1943). Приехавшие в Бурятию после Великой Отечественной войны С.Н. Рязов, Л.Н. Книппер, Б.В. Майзель работали в основном в жанре сюиты. Жанры миниатюры и увертюры представлены каждый одним произведением (оба – Л.Н. Книппер). Жанры же симфонии, симфонической картины, а позднее и концерта были освоены в творчестве национальных композиторов Бурятии.

Первым из бурятских композиторов, обратившимся к симфонической музыке, является Б.Б. Ямпиров, создавший в 1938 году произведения в симфоническом и камерном жанрах – симфоническую сюиту «Бурят-Монголия» и фантазию для скрипки и фортепиано. Двумя годами позже появляются сочинения Д.Д. Аюшеева, также параллельно осваивавшего два направления – симфоническое (сюита № 1) и вокально-симфоническое (кантата). На десятилетие позже, в конце сороковых годов (1948), начинается симфоническое творчество Ж.Б. Батуева, первые композиторские опыты которого относятся к камерному жанру (1943).

В 1950-м году к симфоническому жанру обращается Г.Д. Дадуев, в 1960-м – С.С. Манжигеев, в 1966-м – Г.Д. Дашипылов, создавшие в этот период по два произведения в жанрах симфонической миниатюры и симфонической сюиты. Таким образом, основное количество симфонических произведений создается в этот период Б.Б. Ямпировым (14), Д.Д. Аюшеевым (9), Ж.А. Батуевым (7). Кроме того, в довоенный период работали П.М. Берлинский, М.П. Фролов, В.И. Морошкин, Р.М. Глиэр (в целом 4 произведения), в послевоенный – Л.К. Книппер, С.Н. Рязов, Б.С. Майзель (в целом 6 произведений).

Привлекательность жанра – независимость от либретто и постановочных трудностей, возможность варьирования масштабных единиц при значительной тембровой яркости – обусловила его значительное превалирование над произведениями других жанровых направлений. Сравнение жанрового репрезентирования дает следующую картину: симфонические произведения – 46 названий, оперный жанр – 11 названий, балеты – 13 названий, вокально-симфонические сочинения – 19 названий, камерная музыка (вокальная и инструментальная) – 28 названий.

Отметим также стабильность обращений к симфоническому жанру: произведения различных жанровых разновидностей появляются в этот период ежегодно, в некоторые годы – и по два произведения: 1938, 1943, 1945, 1949, 1962, 1968; в другие – по три: 1948, 1950, 1959. Есть только шесть лет, в которые не было создано ни одного симфонического произведения: 1939, 1951-1952, 1956, 1961, 1967, зато в 1955 году появилось сразу шесть произведений четырех жанровых разновидностей.

Освоение симфонических жанров не было равномерным. Начавшись с одиночных миниатюры и поэмы П.М. Берлинского и Р.М. Глиэра соответственно, внимание композиторов переключается на сюиту (5 произведений В.И. Морошкина и Б.Б. Ямпирова одновременно, далее сюиты Д.Д. Аюшеева и Б.Б. Ямпирова), потом обращается к увертюре (М.П. Фролов) и симфонии (Д.Д. Аюшеев). Увертюра закрепляется до 1948 года (произведения Д.Д. Аюшеева, Б.Б. Ямпирова (2), Л.Н. Книппера), исчезнув далее на семь лет. В пятилетие первой половины 50-х годов создаются только сюиты (7 произведений: Б.Б. Ямпирова (3), С.Н. Рязова, Д.Д. Аюшеева, Ж.А. Батуева, Г.Г. Дадуева), перемежающиеся поэмами Б.Б. Ямпирова и Д.Д. Аюшеева, сюитами Л.Н. Книппера и Ж.А. Батуева, миниатюрами Ж.А. Батуева и Г.Г. Дадуева, вместе с единственным произведением жанра симфонической картины Б.Б. Ямпирова. С 1955 года до 1969 года работа происходит в четырех жанрах – увертюры (3), поэмы (3), миниатюры (3), но сюиты безусловно преобладают (8).

Таким образом, несмотря на широкую репрезентацию жанровых разновидностей, основным жанром является сюита, либо вытесняющая остальные жанры (1938-1942, 1950-1955), либо развивающаяся параллельно с ними, однако в явном количественном преобладании. Сюита оказывается самым стабильным жанром, освоение которого было постоянным и равномерным. Как исключение, выделяется четырехлетний период (1943-1946), когда доминирующую функцию выполняла увертюра.

Развитие жанра увертюры также не было равномерным: в 1940-е годы появляется 5 произведений, а в 1950-е и 1960-е годы – по одному произведению этой жанровой разновидности. Кроме М.П. Фролова и Л.Н. Книппера, увертюры сочиняли Д.Д. Аюшеев (2), Б.Б. Ямпиров (2) и Ж.А. Батуев (1).

Аналогично развивался жанр симфонической поэмы, где также выделяются 1940-е годы (3 произведения Б.Б. Ямпирова и Д.Д. Аюшеева). Вначале от них на шестилетие отстоит первая поэма, использующая национальный музыкальный материал (Р.М. Глиэр), затем такой же период отделяет «Эпическую поэму» Б.Б. Ямпирова (1955) и от 1940-х, и от 1960-х годов (С.С. Манжигеев, Б.Б. Ямпиров).

Жанр симфонической миниатюры мало развит даже в этот, начальный период становления симфонических жанров. Открыв историю бурятской симфонической музыки (П.М. Берлинский, 1933), миниатюра затем исчезла на 14 лет, появившись около 1950-х годов и развиваясь в это десятилетие (1948, 1950, 1955, 1957, 1960), когда к этому жанру обращаются Ж.А. Батуев (2), Г.Г. Дадуев, Л.К. Книппер, С.С. Манжигеев.

Еще два жанра имеют единичную репрезентацию: симфония Д.Д. Аюшеева и симфоническая картина Б.Б. Ямпирова. Таким образом, количественное соотношение жанров таково: 23 сюиты, 7 увертюр, 7 поэм, 6 миниатюр, 1 картина, 1 симфония. Всего – 45 произведений. Аналогичное соотношение проявляется и на уровне индивидуального композиторского творчества: у Б.Б. Ямпирова – 7 сюит, 4 поэмы, 2 увертюры, картины. У Д.Д. Аюшеева – 5 сюит, 2 увертюры, 1 поэма, 1 симфония; у Ж.А. Батуева 4 сюиты, 2 миниатюры, 1 увертюра.

Таким образом, бурятские композиторы первого поколения освоили жанры сюиты и увертюры. В жанре поэмы лидирует Б.Б. Ямпиров, пробует силы Д.Д. Аюшеев, не обращавшиеся к миниатюре. Ж.А. Батуев, наоборот, пишет миниатюры, не обращаясь пока к жанру поэмы.

Русские советские композиторы работали каждый в одном симфоническом жанре, кроме Л.Н. Книппера, разрабатывавшего бурятский музыкальный материал в 3-х жанрах – сюиты, увертюры, миниатюры. Следующее поколение бурятских композиторов выступило в 1950-м, 1960-м, 1966 годах, не отличившись, однако, активностью в симфоническом жанре.

Однако, при рассмотрении жанровой панорамы этого периода необходимо учесть качественный аспект жанрового репрезентирования. Субъективное стремление скорейшего освоения всех симфонических жанров при недостаточной на том этапе технической оснащенности привело к появлению произведений, жанровое определение которых не отвечало сути ни по идейно-образному содержанию, ни по драматургии и композиции. Так, поэма Д.Д. Аюшеева «Утро в пионерском лагере» является скорее симфонической картиной, да и другие поэмы этого периода, кроме «Эпической поэмы» Б.Б. Ямпирова, не отвечают идейно-образной специфике жанра, сложившейся со времени его появления в музыкально-историческом процессе. Картины «У пионерского костра» приближаются к сюите, многие увертюры воспринимаются как одна из частей сюиты.

Таким образом, разнообразие жанровых видов, нехарактерное для начального этапа становления симфонической музыки, фактически оказывается модификациями одного жанра – жанра сюиты. Обычно освоение симфонических жанров совершается постепенно, в значительных временных рамках, вследствие чего выделяются разные этапы: этап сюиты, этап поэмы, этап симфонии. В Бурятии стремление к быстрой охвате всех жанровых разновидностей привело к обратному эффекту – их нивелировке, когда поэмы и увертюры создавались по той же модели, что и сюиты. Итак, процесс освоения симфонической жанровой системы происходит на фундаменте «малой формы» – миниатюры, «вырастающей» до увертюры или составляющей сюитный цикл. Поиск в сфере крупных жанров на этом этапе только начинается.

В период 1970-1990-х годов появляются иные жанровые тенденции, обусловленные стилевым и драматургическим обновлением, происходящим в симфоническом творчестве по сравнению с произведениями 1930-1960-х годов и проявившим изменения идейно-образного содержания, следовательно, тематизма и формообразования.

Причины обновления носят и объективный, и субъективный характер. Назовем здесь изменение общественно-политической ситуации в стране с одной стороны и смену поколений – с другой. Это появление в бурятской музыке новых композиторских имен: в начале 1970-х годов начинается творческая деятельность Г-Д.Д. Дашипылова, А.А. Андреева, Г.Ж. Батуевой, в середине этого десятилетия – Ю.И. Ирдынеева, В.А. Усовича, в 1980-е годы – Д.Д. Шагдарон, В.Б. Юшина, Б.Б-Д. Дондокова, П.Н. Дамиранова, в середине 1990-х – Л.Н. Санжиевой.

Отличие от предыдущего этапа усиливается внутренней неоднородностью данного тридцатилетия, определяющейся формированием различных жанровых тенденций. Поэтому внутри периода дифференцируются две хронологические группы: 1970-х и 1980-1990-х годов.

В 1970-е годы в жанровом содержании бурятской симфонической музыки происходят два параллельных процесса, отличающие данный этап от предыдущего: расширение жанрового диапазона и перераспределение жанрового репрезентирования. Основным жанром становится жанр симфонической поэмы, вытесняющий доминировавшую ранее сюиту. Возрождается жанр симфонии: после 32-х летнего перерыва появляется три произведения этого жанра – симфонии Ю.И. Ирдынеева «*Simfonia eroica*» и «*Simfonia piccolo*», Третья симфония В.А. Усовича. Расширение жанрового диапазона проявляется также в появлении нового для бурятской музыки жанра инструментального концерта, существующего в данное десятилетие только в одной разновидности – концерта для фортепиано с оркестром (В.А. Усович). Роль симфонических увертюр (Г-Д.Д. Дашипылов, Б.Б. Ямпиллов) и миниатюр не изменяется, она по-прежнему минимальна.

Таким образом, выстраивается следующий жанровый ряд: поэма (9 произведений), симфония (3), увертюра (3), миниатюра (3), концерт (2), сюита (1), свидетельствующий о повороте бурятской симфонической музыки к воплощению сложных концепций. Появляются тенденции освоения камерных оркестровых составов («*Simfonia piccolo*» Ю.И. Ирдынеева, «Бурятская увертюра» и «Элегия памяти Галины Отрадновой» В.А. Усовича) и индивидуализации жанровых решений («Первопроходцы» Б.Б. Ямпиллова).

В 1980-1990-е годы проявляются иные жанровые тенденции. Из композиторской практики исчезают жанры симфонии, миниатюры. Возникает новое жанровое направление – одночастные симфонические произведения, более точная классификация которых затруднена многообразием авторских определений: рапсодия (Ж.А. Батуев), фантазия (В.Б. Юшин), вариации (В.Б. Юшин), симфоническая гравюра (В.А. Усович), симфоническая миниатюра (Л.Н. Санжиева). Объединяющей данные произведения чертой является их близость романтической жанровой тенденции, проявившаяся в стремлении к миниатюризации (одночастность) и свободе композиции, о чем свидетельствуют сами жанровые определения – фантазия, рапсодия, – а также к программности. Данное жанровое направление обнаруживает, таким образом, определенную близость жанру симфонической поэмы.

В отношении репрезентации других жанров необходимо произвести дифференциацию десятилетий. Дело в том, что многие жанры, функционируя в 1980-е годы, в 1990-е годы исключаются из композиторской практики. Так происходит с жанрами концерта, увертюры, сюиты, симфонии. Жанр симфонической поэмы, доминирующий в жанровой среде 1980-х годов (Б.Б-Д. Дондоков, Ю.И. Ирдынеев, «Наран» П.И. Дамиранова, «Родина» Б. Б. Ямпиллова, «Песнь степей» Д.Д. Шагдарон), в 1990-е годы исчезает, появляясь только в конце десятилетия, причем представлен он лишь одним произведением («Тибет» В.А. Усовича). То же – с жанрами концерта, функционирующего в 1980-е годы в двух разновидностях – для виолончели с оркестром и для фортепиано с оркестром (Б. Б-Д. Дондоков), увертюры («Якутия» Ж.А. Батуева, «Праздник» С.С. Манжигеева, увертюра П.Н. Дамиранова), сюиты (С.С. Манжигеев), симфонии (В.Б. Юшин, А.А. Андреев).

В то же время появляются оригинальные произведения, приближающиеся к жанрам одночастного концерта (Фантазия для фортепиано с оркестром В.А. Усовича) и сюиты. К последним отнесем произведения, имеющие оригинальные авторские жанровые определения – это «Симфонические фрагменты» Б.Б-Д. Дондокова и «Балетные сцены» Л.Н. Санжиевой. Сю-



итность их проявляется в цикличности (соответственно 2 и 3 части) и особенностях драматургии. Таким образом, 1980-1990-е годы отмечены широким функционированием жанра симфонической поэмы и жанров, близких к ней. Характерная черта – стремление к миниатюризации и индивидуализированность творческих решений, проявляющаяся не только на уровне внутренних компонентов произведений, но и в их жанровых определениях.

Сравнение жанровых позиций демонстрирует значительное превалирование жанра поэмы и одночастных жанров. Очевидно, что наименьшее внимание композиторов вызывал жанр сюиты, доминировавший ранее. Следовательно, в целом жанровый диапазон на втором этапе развития бурятской симфонической музыки достаточно широк, хотя репрезентативность отдельных жанровых разновидностей невелика, ограничиваясь двумя (сюита, симфониетта), либо тремя (симфония, миниатюра) произведениями. Динамика жанрового развития направлена к сужению разновидностей, отказу от традиционных жанровых моделей.

Таким образом, бурятская симфоническая музыка рождается на фундаменте жанровой системы европейской музыкальной традиции, освоение которой происходит в два этапа и представляет собой сложный творческий итог синтеза двух систем музыкального мышления, отмеченного параллельным функционированием межкультурных и внутрикультурных взаимодействий. Результатом процесса стала тенденция отказа от традиционных жанровых моделей.

#### **Список литературы**

1. Балханова Т. Г. Бурятская композиторская школа в музыкальной культуре Бурятии как фактор межкультурной интеграции народов России : автореф. дис. ... канд. культурологии / Балханова Т. Г. – Улан-Удэ, 2002. – 22 с.
2. Корев Ю. С. Параллели и вертикали // Музыкальная акад. – 2001. – № 1. – С. 30.
3. Куницын О. И. Бау Ямпиллов / Куницын О.И. – М. : Совет. композитор, 1986. –133 с.
4. Куницын О. И. Бурятская музыкальная литература. Вып. 1 / Куницын О. И. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1986. – 109 с.
5. Куницын О. И. Выразительные средства бурятской профессиональной музыки / Куницын О. И. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1999. – 142 с.
6. Куницын О. И. Музыка Советской Бурятии / Куницын О. И. – М. : Совет. композитор, 1990. – 216 с.
7. Ливащук-Полякова О. Н. Бурятская хоровая литература / Ливащук-Полякова О. Н. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2006. – 247 с.
8. Осипенко Г. А. Формирование тувинской симфонической музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Осипенко Г. А. – Л., 1984. – 24 с.
9. Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка / Янов-Яновская Н. С. – Ташкент : Изд-во лит. и искусства, 1979. – 218 с.

# ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

УДК 792.021

*Шангина Е. Ф.*

## МАСТЕРСТВО ТЕАТРАЛЬНОГО ПЕДАГОГА В ВЫЯВЛЕНИИ ТВОРЧЕСКОГО ДАРОВАНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ БУДУЩИХ АКТЁРОВ И РЕЖИССЁРОВ

### MASTERY OF THEATRICAL TEACHER IN REVEALING CREATIVE TALENT ON THE INITIAL STAGE OF TRAINING FUTURE ACTORS AND DIRECTORS

Выявление и реализация творческой одарённости будущего художника на начальном этапе – как движение к формированию профессионального мастерства, устремлённости к гармонии и целостности художественно-личностного преобразования.

Раскрываются факторы и условия диагностики профессиональной пригодности.

Revealing and realizing creativity of future artists on the initial stage contributes to the formation professional skills, aspiration to harmony and integrity of artistic-personal transformation. Factors and conditions professional suitability diagnostics are revealed.

Ключевые слова: актер, режиссер, театральная педагогика, диагностика, профессиональное мастерство, начальный этап, театральная школа, театральное образование, творчество, одаренность, задание, студент, обучение, индивидуальность, анализ.

Key words: actor, producer, theatre pedagogics, diagnosis, professional skills, initial stage, theatre school, theatre formation, creation, talent, task, student, training, individuality, analysis.

«Важнейший момент формирования художника связан с известным внутренним противоречием любого творческого учебного заведения: обучать можно только тому, что стало общепризнанным приёмом, матрицей, т.е. явлением нетворческим. Сформировать же в итоге обучения необходимо творческую личность, способную разрушать известное, и выходить к открытиям» [1, с. 4]. Действительно, театральная школа – это обучение профессиональной грамотности, но это и трамплин для индивидуального творческого поиска, обретения собственного художественного «Я», собственного театрального языка. Основы грамотности закладываются именно в первый год, который считается в этом процессе первостепенным и основополагающим. Первый курс всегда продолжает комплекс психолого-педагогических и творческих задач, начатый в период вступительных испытаний. Именно первый курс, по мнению многих авторитетных театральных педагогов, является основной базой воспитания будущих актёров и режиссёров. Не случайно в театральной деятельности и педагогике встречаются «крылатые фразы»: «первый курс – сваи строящегося здания театрального образования», «не зная алфавита – не научишься читать», «отсутствие школы сужает творческие перспективы», «актёр без первого курса» и т.д. Каждый, кто связан с театральной педагогикой, знает, какое значение в процессе воспитания актёров и режиссёров имеет первый год. Это своеобразный фундамент театральной школы.

Диагностика творческой одаренности будущих актёров и режиссёров динамически продолжается на первом году обучения, но выступает здесь в новом качестве и при иных условиях: уточнение первоначального прогноза о предрасположенности к данной профессиональной деятельности предполагается на основе активного проявления творческой инициативы, профессиональной любознательности, проявления специфических знаний и специальных задатков. "При развитии способностей в процессе деятельности существенную роль играет диалектика между способностями и умениями ... Обучение, как подлинно образовательный процесс, тем именно и отличается от простой тренировки, что в нем через умения и знания формируются способности" [2, с. 642].

Первый курс предполагает многоаспектное решение многих педагогических задач. Разбудить потребность к постоянному художественному самопознанию, самовыявлению, «себя-деланию» – тончайшая, но и увлекательнейшая задача первого курса, так как только при этом непрерывном условии можно проследить «прорастание» и обогащение природного человеческого дарования. Интерес к самостоятельным поискам, художественному анализу и самоанализу, лидерское начало личности, не востребованные на начальном этапе обучения, могут обернуться в будущем профессиональной несостоятельностью.

Выявление и реализация творческой одарённости будущего художника на начальном этапе – есть движение к формированию профессионального мастерства, устремлённости к гармонии и целостности художественно-личностного преобразования. Педагогическая система, в которой должно происходить это изначальное полифоническое движение должна быть гибко построенной, оптимально осмысленной, подвижно-реагирующей.

Абитуриент, став студентом творческого вуза, попадает в сложный художественный, диалектически противоречивый процесс, где возникает единство образования, обучения, воспитания и развития. Формирование и развитие специальных способностей начинает своё реальное движение уже с первых дней постижения профессии и выступает отчётливее и рельефнее на фоне субъективного начала личности, его индивидуально-психологических особенностей. При формировании художника это единство приобретает особый смысл и связано с самой сущностью искусства.

Раскрыть глубже и подробнее творческую одаренность студента можно только в процессе развития способностей, где и происходит специализация одаренности "в одном случае меньшая, в другом – большая; у одних – более, других – менее равномерная, в зависимости от хода развития личности, в частности, от направления и характера обучения – более односторонне специализированного или более всестороннего, политехнического, более или менее совершенного... В процессе развития возникает не только тот или иной уровень, но та или иная более или менее значительная, более или менее равномерная – дифференциация или специализация способностей" [3, с. 646].

Театральная школа до сих пор в значительной степени ориентирована на выработку знаний и умений, в то время, как в центре внимания должно быть развитие способностей, формирование мотивационной сферы, активизация индивидуально-личностных качеств.

Выявление и реализация творческих способностей в период обучения предполагает комплексное формирование творца, способного самобытно видеть, самобытно мыслить и самобытно воплощать.

Это положение общей теории способностей правомерно уже для первого года обучения, где нет лимита времени на определение художественного качества способностей, как на вступительных экзаменах, а педагогической целью является создание необходимых условий для максимального и всестороннего выявления и развития одаренности студента.

У каждого художественного руководителя мастерской существуют свои педагогические приемы, структурный порядок, с помощью которых он старается полнее раскрыть творческую одаренность студента. Одни начинают воспитание творческой личности с отдельных упражнений по внутренней технике системы К.С.Станиславского, другие предпочитают её комплексное освоение, третьи – сразу же берутся за большие фрагменты из пьес (или даже пьесу целиком), на основе которых постигаются азы актерского мастерства и режиссуры. Разнообразие педагогических подходов, индивидуальных тренингов в начальный период выявления творческой одаренности студентов, в последние годы, обогащает театральную педагогику новыми, современными средствами и формами воспитания, расширяет границы самобытных поисков.

Невозможно исчерпывающе зафиксировать процесс обучения, своеобразие каждого творческого урока, неповторимость каждой творческой личности студента, а в воспитании применять один и тот же инструментарий. Каждая мастерская несёт в себе черты частного педагогического опыта, психологические и художественные черты личности Мастера. В каждой

мастерской при общих закономерностях каждый курс развивается по-своему, отличаясь от других особой специфичностью.

Первый курс – качественно новая ступень в выявлении творческой одаренности. Именно здесь завершается этот процесс, т.к. второй и последующие курсы обучения предполагают формирование, шлифовку и обогащение уже выявленных способностей, рост и становление профессионализма.

На первом курсе возникают сотни оттенков учебно-воспитательной и творческой работы со студентами по освоению элементов актёрской психотехники, азов режиссёрского мастерства, но главным педагогическим направлением остаётся – проверка первоначального профессионального диагноза каждой индивидуальности студента и активная попытка «развязать» его творческую инициативу, создать необходимое энергетическое поле для максимального его раскрытия.

Немецкий педагог XIX века, А. Дистервег писал, что развитие и образование ни одному человеку не могут быть даны или сообщены, и поэтому всякий, кто желает к ним приобщиться, должен достигнуть этого собственной деятельностью, собственными силами, собственным напряжением. Извне он может получить только возбуждение. Поэтому, возбудителем, неким импульсом к активизации творческого начала в молодом человеке может явиться всё, что угодно: яркое художественное впечатление от просмотренного фильма, неповторимая красота горного ландшафта, запавшие в душу поступки героя из прочитанной пьесы, встреча с удивительным человеком, или эмоциональное потрясение, пережитое на театральном спектакле... В силу разности и непохожести людей друг на друга, для каждого человека, видимо, существуют свои возбудители, свои пристрастия, свои манки, втягивающие в пространство искусства, провоцирующие к собственному самоизъявлению, творческому выражению своего «Я». Это обстоятельство обязывает театрального педагога постоянно находиться в поиске разнообразного и дифференцированного инструментария для раскрытия дарования, которое может находиться глубоко внутри), расширения диапазона природных возможностей личности студента. Открыть, вырастить талант – дело многотрудное. И важна здесь пристальная, острая наблюдательность за учениками, за каждым их, даже мельчайшим, творческим изменением.

Ранняя диагностика дарования в условиях профотбора и обучения на 1 курсе – залог творческого успеха учеников в дальнейшем. «Распахнуть створки» своего творческого «Я» возможно при доверительных, способствующих этому условиях и общем благожелательном творческом климате. Роль же личности самого педагога в этом поэтапном и последовательном процессе, авторская режиссура его творческих уроков, индивидуальная методика, частный арсенал форм и средств художественно-педагогического воздействия, широкий спектр эффективных тренировочных упражнений становятся доминирующими.

Ведущим компонентом в выявлении и развитии творческой одарённости будущих актёров и режиссёров является система эффективных педагогических заданий. Характер заданий на первом курсе и данные проверки профессиональной пригодности в условиях приемных экзаменов могут рассматриваться только в неразрывной связи с решением проблемы первоначального определения степени одаренности абитуриента-студента, выявления диапазона его творческих возможностей. Здесь дифференцированный подбор последовательных (от простого к сложному), педагогических заданий обусловлен личностными и творческими особенностями индивидуальности студента.

Театральная педагогическая практика последних лет значительно пополнилась новыми художественными заданиями, направленными на выявление режиссёрского и артистического дарования, которые органично вписываются не только в профессиональный отбор, но, в более усложненном виде, используются на начальном этапе учебного процесса, придавая ему разнообразие и наибольшую мобильность.

Театральная педагогика в течение XX века выработала большое количество педагогических заданий, которые по праву используются во многих театральных школах и называются традиционными. Наряду с этим педагогические задания, максимально и непосредственно

вскрывающие творческую природу личности, провоцирующие к исповедальности творческого акта, выделены в особую группу своеобразных художественных тестов и названы контрольными. Условно говоря, контрольные задания на всех этапах выявления творческой одаренности постепенно становятся способом контроля раскрытия и роста специальных способностей. Контрольные задания, экспериментально введенные в педагогическую практику обучения в РАТИ/ГИТИСе, в мастерской народного артиста СССР, профессора А.А.Гончарова в 80-е годы, в последние годы стали активнее и шире появляться в педагогических методиках многих творческих вузов. Они не повторяют контрольные задания профессионального отбора, они являются качественно иными, более сложными по целям и задачам, по способу выполнения. Если контрольные задания на приемных экзаменах выполняли только диагностическую функцию, то в учебном процессе – диагностическую и тренировочную. Однако при этом неизменной остается их общая направленность: максимальное проявление творческого "Я" студента на основе заданий-провокаций" (неких "тестов", методических "ловушек" и "капканов"), активизирующих творческий процесс. Контрольные задания I курса оберегают творческую индивидуальность студента от какой бы то ни было нивелировки.

Набор необходимых специальных способностей выявляется, тренируется и развивается комплексными заданиями при акценте на выявление ведущих профессиональных способностей. Для студентов-режиссеров – это наличие элементов образного мышления, тропов, поэтизация мысли и действия; для студентов-актеров – наличие эмоциональной возбудимости, непосредственного, импульсивного восприятия событий и воображаемых предполагаемых обстоятельствах. Логичное продолжение контрольных заданий, но с более усложненной художественной структурой обнаруживает себя уже в первых педагогических намерениях и первых творческих работах студентов.

Необходимо отметить, что педагогические задания всегда предназначены для всего курса, но постепенно задания приобретают дифференциацию, индивидуально-различную специализацию и направленность.

Анализ педагогических заданий на первом курсе обнаружил определенную системность и последовательность: от простых, близких по теме, автобиографических "эскизов" к закономерным усложнениям структуры и цели в дальнейшем. Наиболее сложной и синтетической формой заданий, завершающих первый курс обучения режиссеров, являются этюды на "эмоциональное зерно" и на тему автора, по сути явившиеся органичным и "плавным" переходом к непосредственной работе над авторским произведением.

От простого к сложному, от частного к целому – по такому принципу подбираются все задания I курса, где этюд на "эмоциональное зерно" подводит к проблеме эмоционально-образного восприятия целого. Если подробно проанализировать каждое задание в отдельности для студентов I курса, то можно убедиться, что в большинстве из них присутствуют четыре специфических момента, которыми наделены контрольные задания и на приемных экзаменах. И чем разнообразнее, эффективнее контрольные задания предлагаются первокурсникам, тем больше, интереснее, шире происходит раскрытие необходимых граней их дарования. Контрольные задания являются своеобразным «барометром» выявления творческих способностей в период вступительных экзаменов и творческого роста студентов в период обучения.

Тщательный анализ основных причин отсева с первого курса указывает на необходимость дальнейшего совершенствования всей системы профессионального отбора: в частности, на необходимость научной разработки целой серии специальных проверочных заданий и тестов на выявление личностных психических свойств и особенностей характера поступающего (чему сегодня в процессе проверочных испытаний уделяется недостаточное внимание), а также на необходимость увеличения разнообразных и эффективных контрольных заданий на каждого абитуриента.

«В принципе диагностика способностей и не должна иметь характер окончательного приговора. Она смеет говорить лишь о возможности, а не о необходимости формирования одаренности, и в этом смысле художественная одаренность не отличается от любой другой. Пре-

вращение возможности в действительность требует многих усилий. Одаренность формируется в процессе занятия деятельностью, для которой она необходима, и до этого не может быть полностью предсказана" [4, с. 140]. Однако уже сегодня вполне очевидно, что чем шире, чем разнообразнее, чем эффективнее, чем современнее проверочные и тренирующие художественные задания в процессе профессионального отбора и в процессе обучения на I курсе, тем больше процент раскрытия творческой одаренности абитуриента-студента.

Сравнительный анализ самостоятельного творчества студентов и характеристик педагогов на отдельных абитуриентов-студентов в процессе профессионального отбора и при подведении итогов первого года обучения, создает картину творческого движения в раскрытии отдельных граней дарования, в большинстве случаев подтверждая первоначальный диагноз (но каким путем это движение продолжится дальше – будет зависеть от многих конкретных факторов и условий).

Приемные экзамены и обучение на первом курсе создают необходимые условия для объективной проверки творческих данных абитуриента-студента, ибо представляют в целом большой временной этап, дают возможность для длительного подробного, дифференцированного диагностирования дарования при помощи самых разнообразных и многосторонних заданий-проверок, возможность наблюдать проявление способностей непосредственно в самой деятельности, шире и подробнее рассматривать личные качества и черты характера курсе рассматривать как единый, последовательный, диагностический период, в течение которого результаты проверки на профессиональную пригодность оказываются точнее и объективнее, чем итоговые результаты вступительных экзаменов, т.к. основаны они на:

- достаточном временном интервале для адаптации студентов;
- большом количестве разнообразных и многосторонних проверочных и тренировочных заданий;
- проявлениях индивидуальности в самом процессе профессиональной деятельности;
- подробном и длительном наблюдении за личностными психологическими свойствами и особенностями характера поступающего;
- комплексе оценок и характеристик педагогического наблюдения и прогнозирования (приемные экзамены, итоги зачета, итоги экзамена, где к оценочным суждениям педагогов курса прибавляется оценочное суждение и членов кафедры), т.е. состав компетентных судей расширяется. Однако полноценной и по-настоящему объективной проверкой профессиональной пригодности становится вся творческая деятельность личности в процессе дальнейших лет обучения и после окончания вуза, которая изменяется, обновляется, обогащается и совершенствуется, преодолевает множество преград, испытывает успехи и поражения. Профессиональная деятельность современного актера и режиссера связана с ежедневным выходом к зрителю, возможностью каждый день заново подтверждать точность выбора профессии, каждый раз заново убеждать в своем призвании.

#### **Список литературы**

1. Сценическая педагогика : сб. тр.. – Л. : [ЛГИТМИК], 1976. – 320 с.
2. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / Рубинштейн С. Л. – Изд. 2-е. – М. : Учпедгиз, 1979. – 416 с.
3. Теплов Б. М. Способность и одарённость : Труды : в 2 т. / Теплов Б. М. – М. : Педагогика, 1985. – 2 т.
4. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены : в 2 т. / Товстоногов Г. А. – Л. : Искусство, 1984. – 2 т.

## СТУДИЙНОЕ ДВИЖЕНИЕ КАК ФОРМА ОБНОВЛЕНИЯ ТЕАТРА STUDIO MOVEMENT AS THE FORM OF UPDATING THEATRE

Экскурс в историю альтернативного движения.

Анализ студийного творчества в динамике его развития, позволяющий выявить основной смысл его существования.

Каждая студия таит в себе возможность появления нового театра. Если в результате такой деятельности рождается новое театральное направление, то вырабатывается особая актерская техника.

Раскрывается сущность «Театра-студии», как новой формы организации театрального творчества, сочетающей в своей деятельности любительские и профессиональные начала.

Excursus into the history of the alternative movement.

Analysis of studio art in the dynamics of its development, allowing to identify the basic meaning of its existence.

Each studio has possibility of emergence of new theater. If as a result of such activity a new theatrical direction appears, it produces a particular actor's technique.

The essence of "Studio Theatre" as a new form of theatrical creativity, combining amateur and professional theatre is exposed.

Ключевые слова: студийное движение, студия, театр-студия, театральное творчество, режиссура, профессиональное искусство, театральная культура, реформа, новаторство, мастерская, лаборатория, эксперимент, традиции, актерская техника.

Key words: studio movement, studio, theatre-studio, theatre creation, producer, professional art, theatre culture, reform, innovation, artist's studio, laboratory, experiment, traditions, actor's technique.

В наше время стало привычным оперировать терминами «студийность», «студия», «коллектив единомышленников». Это понятие, якобы, предполагает изначальные свойства театра, его природу. Однако идея студийности введена в театральный процесс всего столетие назад, с появлением режиссуры современного типа.

Впрочем, первые поколения режиссеров как в западной культуре (А. Антуан, Э. Крэг, М. Рейнхардт и др.), так и в российской истории (К. Станиславский, Е. Вахтангов, В. Мейерхольд, А. Попов, Ю. Завадский и т.д.) постигали самую суть своей профессии именно через идею студийности. Уже в начале творчества эти постановщики столкнулись с необходимостью больших и серьезных затрат на создание такого художественного коллектива, который разделял бы их творческие взгляды и устремления.

Студийность, как некое духовное единение, существовала со времен рождения профессионального искусства. В конце XIX века в результате осознанной организационно-творческой работы появились студии — особые объединения со своим уставом и конкретными творческими задачами. Толчком к их развитию послужила реформаторская деятельность выдающегося французского режиссера А. Антуана, создавшего в Париже в 1886 году Свободный театр. Его новаторское творчество и способствовало рождению *движения* свободных театров во Франции, Англии, Германии [3, 11, 14].

В западной театральной культуре внедрение и осмысление понятия «студийность» были связаны, прежде всего, с именем А. Антуана. Основной смысл реформ А. Антуана состоял, прежде всего, в изменении социальной среды зрителя, привлечении в театр прогрессивной, демократически мыслящей молодежи, пропаганде новой драматургии (*символистской драмы*) и появлении на сценических подмостках новых, современных героев, а также в поисковой рабо-

те в области актерского исполнения, которая отличалась психологической направленностью творчества [7].

Идея обновления театрального искусства овладела в этот период и К. Станиславским. Открывая новую студию на Поварской, К. Станиславский определил ее главную задачу как стремление к обновлению драматического искусства новыми формами и приемами сценического исполнения, полагая, что новый театр «должен продолжать дело Художественного театра, идти дальше» [12].

Для реформатора театра эта студия была, прежде всего, *театром* для поисков, своего рода *мастерской* или *лабораторией* для сценических опытов. В истории развития мирового театра подобный замысел был *беспрецедентным*. В. Мейерхольд, приглашенный для работы в экспериментальном театре, предложил назвать его *театральной студией*. С тех самых пор понятие «студийность» прочно вошло в современный театральный лексикон [27].

Таким образом, в русской культуре глубокие студийные традиции были заложены К. Станиславским, а осмысление понятия «студийность» связано с его индивидуальным восприятием хода театральной истории, с конкретной режиссерской позицией.

Истории создания студии на Поварской посвящены труды К. Станиславского [31], К. Рудницкого [25], М. Князевой, Г. Вирена, В. Климова [12] и др. Однако наиболее глубокое и всестороннее исследование этой темы принадлежит К. Рудницкому, который в книге «Русское режиссерское искусство 1898-1907 гг.» (*глава «Символистские опыты Мейерхольда и Станиславского»*) подробно описывает создание и развитие первой театральной студии в русском театре.

Изучение материалов жизнедеятельности студии на Поварской позволяют отметить следующие особенности ее работы:

- поиск новых форм театральной выразительности невозможен без совершенствования исполнительского искусства и выработки новой *актерской* техники;
- процесс освоения новых актерских технологий длителен и требует *воспитания* нового актера;
- экспериментальная работа может быть обречена на неудачу, когда поиск нового театрального мышления становится *самоцелью*.

Огромная творческая работа в так называемом «театре исканий» происходила в период революционного подъема социальной и культурной жизни России. Деятельность эта была прервана по внешним, социальным причинам (*революция 1905 года*).

В 1912 году была создана знаменитая Первая студия МХТ, деятельность и творческие принципы которой послужили основой для дальнейшего осмысления русской студийности, зарождения ее традиций.

В истории театроведения существуют три наиболее фундаментальных исследования, посвященных ее деятельности. Первое, написанное в 1925 году, принадлежит П. Маркову [16], второе, датированное 1931 годом, — Б. Алперсу [1], третье, выпущенное в свет в 1990 году, — К. Рудницкому («*Русское режиссерское искусство 1908-1917 гг.*») [26].

Анализу творчества первых студий Художественного театра посвящено много исследовательских работ. Кроме названных трудов, это статьи и письма М. Кнебель, Е. Вахтангова, А. Попова, М. Чехова и многих других. Основное внимание в них уделено истории создания студий, их деятельности, принципам работы.

Характер спектаклей Первой студии при всем их различии предопределялся стремлением к «душевному натурализму», которое диктовала «система». Немаловажное значение для формирования эстетики имела вынужденная бедность обстановки и декораций, а также особенность помещения, в котором разыгрывались спектакли. Это позволило К. Станиславскому открыть следующее правило: «Здание театра для искусства переживания не должно быть большим» [29]. Следовательно, работа на небольших площадках в современных студиях должна predispose в большей степени к поискам актерского существования, нежели к экспериментированию в области театральной формы представления.



Первая студия МХТ, занятия в которой проходили в небольшом, «комнатном» помещении, стала прообразом будущего камерного стиля в театре. Требования малой сцены позволяли студийцам добиваться безусловной естественности существования, поскольку не было необходимости форсировать звук (*даже самый тихий шепот могли услышать все присутствующие*), жест обладал специфической выразительностью и каждое движение «прочитывалось» аудиторией, подчеркивалась выразительность глаз, а взгляд актера точно соответствовал словесной реплике.

Принципиальное значение для анализа современной студийности имеет тот факт, что Первая студия (*равно как и все студии, рожденные в недрах МХТ*) была организационно связана с Художественным театром и первоначально финансировалась лично К. Станиславским, а затем администрацией театра. Анализируя свою деятельность по созданию Первой студии, К. Станиславский писал: «После первых опытов по проведению «системы» в жизнь мы с Сулержицким пришли к тому же заключению, к которому несколько лет назад практика привела меня и В. Э. Мейерхольда, а именно, что лабораторная работа не может проводиться в самом театре, с ежедневными спектаклями, среди забот о бюджете и о кассе, среди тяжелых художественных работ и практических трудностей большого дела» [30].

Как известно, в 1924 году на основе студии был создан новый театр – МХАТ-2, который в 1936 году был расформирован.

На примере истории развития Первой студии можно выделить следующие особенности студийности начала XX века.

Для К. Станиславского студия была, прежде всего, *экспериментальной творческой лабораторией*, основным смысл которой состоял в проверке новых художественных идей.

Нравственные искания режиссера, а также концепция духовной, преобразующей миссии театра, провозглашенная Л. Сулержицким, заложили одну из лучших *духовных* традиций студийности, ставшей особенностью русского искусства, - высокую этику творчества и межличностных отношений студийцев.

Жизнедеятельность первых лет развития студии показала и необходимость *до творческой работы*. Чем смелее становились эксперименты, тем более длительного периода осуществления они требовали.

История Первой студии показала также, что *воспитание артиста неотделимо от воспитания человека*.

Каждая *студия* таит в себе возможность появления *нового театра*, если в результате деятельности рождается новое театральное направление, вырабатывается особая актерская техника [33].

Направление поисков в Первой студии К. Станиславский сконцентрировал на *внутренней технике актера*. Для экспериментальной работы были приглашены молодые артисты, не имевшие за плечами арсенала наработанных штампов и клише. Отсюда сложилась еще одна традиция: *студийность – прерогатива молодых*.

Первая студия, как никакая другая, выпустила в свет целую плеяду одаренных режиссеров. Ее выпускниками стали Е. Вахтангов, Б. Сушкевич, Р. Болеславский, С. Бирман, В. Смышляев, М. Чехов. Основанием для этого послужило *открытие системы* К. Станиславского, касающееся не частных методологических вопросов, а важнейших театральных проблем, связанных с технологией актерского творчества.

Вторая студия была создана в 1916 году с целью дальнейшего усвоения «системы» К. Станиславского и углубления процесса обучения искусству переживания. В 1924 году она волилась в состав МХТ, заложив тем самым преемственность поколений в прославленном театре.

Духовные традиции русской студийности находят свое дальнейшее развитие в творчестве таких значительных личностей театра, как М. Чехов, Ю. Завадский, А. Попов. Но особая роль в осмыслении и развитии принципов, заложенных К. Станиславским и Л. Сулержицким, принадлежит Е. Вахтангову, активно занимавшемуся в те годы студийностью. По просьбе

К. Станиславского он преподавал «систему» одновременно в пяти студиях, но главное внимание уделял своему детищу – Студенческой студии, образованной в 1913 году.

Большой интерес для настоящего исследования представляет тот факт, что участниками студии были непрофессионалы, в отличие от студий МХТ, где студийцами являлись молодые актеры театра. В Студенческой студии Е. Вахтангова (1913-1922) был установлен «основополагающий принцип студийного воспитания, объединяющий этические и эстетические, общественно-нравственные и творческие задачи» [28]. Его студия стала первым образцом студийной общности, которая растила человека-творца. В 1920-е годы наиболее удачные работы объединялись в программы и выносились на суд публики. «Такие исполнительские вечера были первым кирпичиком будущего театра имени Е. Вахтангова — отсюда выросла его студия по духу» [34].

Он все более убеждался в том, что «кроме профессионального умения, актеру необходима *нравственная подготовка*, с которой и начинается студийность» [17].

Развивая идеи своих учителей, именно в 1920-е годы Е. Вахтангов формирует последовательность в театральном деле: школа, студия, театр. «В школе — педагог, в студии — наставник, в театре — режиссер. Соблюдение подобной ступенчатости было не личным капризом Вахтангова, но уже выношенной методикой, уже намеченным путем к совершенствованию» [34, с. 93]. Один из главных принципов студийности Е. Вахтангова — *воспитание артиста в неразрывной связи с воспитанием человека*. Духовные искания Первой студии МХТ, ее вера в общность людей и преобразующую силу искусства навсегда завладели не только Е. Вахтанговым, но и всеми, кто непосредственно соприкоснулся с творчеством и поисками К. Станиславского и Л. Сулержицкого. Однако основное внимание талантливого режиссера было сконцентрировано на поиске новых форм и приемов театральной выразительности, иного подхода к методологии актерского творчества.

В 1920 г. В.Э.Мейерхольд, организовав Театр РСФСР-1, сформулировал эстетические принципы нового театра – никаких пауз, психологии и «переживаний» на сцене. Есть другие правила: много света, радости, грандиозности и коллективный процесс создания спектакля – вот наша театральная программа. Здесь явно прослеживаются принципы студийности – коллективный процесс, это ли не один из основных принципов студийности.

М. Чехов не успел воплотить свои художественные идеи в студии, организованной им в Москве. До своей эмиграции в Америку, в 30-е годы, он начал работать в Англии и открыл свою студию, чтобы, «продолжая формальные эксперименты Вахтангова и концепцию Сулержицкого о моральной миссии театра, развивать их по-своему» [2].

Учебные и экспериментальные задачи находили в студийности свое воплощение. Подкрепленные неустанным творческим поиском спектакли проходили в атмосфере дружбы, взаимопомощи, коллективного решения студийных проблем, что позволило заложить глубокие духовные традиции в театральном коллективе.

Известный театральный педагог О. Ремез в работе «Призвание студии» выделил следующие принципы студийности, которые, по его мнению, идут от Художественного театра: тесная взаимосвязь этики студийного коллектива с его творчеством; неотделимость процесса воспитания человека от процесса обучения артиста; коллективизм творчества; сочетание учебных, экспериментальных и производственных задач; единомыслие всех участников, равенство их в творческом процессе, отсутствие деления труппы на «героев» и «массовку» [23].

Как мы видим, здесь экспериментальный, поисковый характер творчества имеет второстепенное значение, ибо на первый план выдвигается этическая сторона дела. Не бесспорным является и вопрос единомыслия всех участников процесса. Е. Вахтангов, как известно, никогда не провозглашал внутрестудийного единомыслия. Он полагал, что оно только желательно в студийном творчестве. Жестких же требований к единомыслию невозможно найти и в мемуарах К. Станиславского.

В 1920-1930-е годы в интенсивно формировавшуюся студийную систему профессиональной подготовки актера влились коллективы, объединявшие в своих рядах преимущественно *любителей* драматического искусства [10].

По примеру МХТ студии стали возникать и в других городах России: Нижнем Новгороде, Саратове, Ростове, Одессе и др.

Такое понятие, как актерские студии, прежде всего, связаны с именами К. Станиславского и Л. Сулержицкого, так как весь смысл работы в них был направлен на профессиональную подготовку актеров.

Режиссерская студия неотделима от творчества В. Мейерхольда, который основные усилия сосредоточивал на поисках театральной формы, развивая направление условного театра.

Студия-театр ассоциируется с Е. Вахтанговым и его Студенческой студией, на базе которой в 1920 году была создана Третья студия МХТ, а также с деятельностью многочисленных студийных театров под руководством Ю. Завадского, А. Дикого, А. Попова и других, где учеба сочеталась с подготовкой и показом студийных работ. Вот эта форма театральной организации и нашла наибольшее развитие в деятельности современных студийных лидеров.

Однако надо отметить, что исторические студии МХТ и студийные театры 1920-1930-х годов заложили глубокие традиции творчества, основу которых составляют *духовность и высокие нравственные и художественные критерии, экспериментальная направленность творчества и его поисковый характер*.

Следующий подъем студийного движения произошел лишь в середине 1950-х годов, и связан он с любительством, в отличие от студий начала XX века. По мнению московских критиков, именно к концу 1950-х-началу 1960-х годов относится «классическая эпоха расцвета студийного любительского движения и 1-й этап послевоенного развития студийности» [20].

Студийное любительское движение было в то время массовым, а лидировало в нем студенчество, так как любительские студии сосредотачивались в основном в университетах, институтах: театр-студия МГУ, эстрадная студия «Наш дом» под руководством М. Розовского и др.

Большой резонанс и признание получила деятельность любительских студий страны на VII Международном фестивале молодежи и студентов, проходившем в Москве в 1957 году. Тогда же среди практиков и теоретиков театрального искусства разгорелась дискуссия о путях развития любительских театров. Было отмечено, что в студийном движении обозначились две различные тенденции. Для первой была характерна ориентация на профессиональный театр, что выражалось в прямом копировании «структурных, организационных форм стабильных профессиональных трупп и вело к известной вторичности, отсутствию своеобразного индивидуального лица коллектива» [18].

Вторая тенденция определялась поиском независимого самобытного пути развития. «Лидеры студийного любительского движения в основном шли вторым путем, заявляя о своей независимости от профессионального театра, принципиальной самостоятельности. Жаждой обогащения театральных форм, поиском принципиально иных основ театральной деятельности и был продиктован размах и пафос студийного любительского движения в 60-е годы» [20].

Главным для студийного движения 1960-х годов был призыв к идентификации театрального искусства с реальной жизнью.

Художественные и эстетические поиски студийности 1960-х годов в основном были обусловлены ориентацией на традиции массового народного искусства, поиском особого личностного контакта со зрительным залом. Отсюда разнообразие форм студийного творчества: «театр-клуб», «комнатный театр», где задачи общения со зрителем выдвигались на первый план. Однако главной особенностью любительского движения этих лет явилось то, что оно привнесло качественные изменения в само понимание «любительства», освободилось от вторичной роли, которая была ему предписана с конца 1930-х годов [8, 20].

Второй этап послевоенного студийного движения, начавшийся во второй половине 1970-х-начале 1980-х годов, выделялся противоречивостью своего развития. Режиссура любительских студий в большей мере занималась поиском новых художественных и творческих идей. Такая переориентация основывалась на опыте, накопленном на предыдущем этапе развития, и выражалась в «профессионализации» любительских студий к началу 1980-х годов.

Здесь надо заметить, что профессионализация – это, прежде всего, такое понятие, как уход многих в основном молодых актеров в непрофессиональные студии, где они находили большую творческую свободу и возможности, нежели в раздутых по штату профессиональных театрах.

«Профессионализация» коснулась, прежде всего, повышения уровня исполнительского и постановочного мастерства. Кроме того, отличительной чертой любительских студий конца 1970-х-начала 1980-х годов явилось активное участие в них профессиональных режиссеров и актеров. Это способствовало утверждению в рамках движения нового типа любительского театра, который объединил любителей и профессионалов. Тогда же, по мнению исследователей, произошло переосмысление понятий «любитель» и «профессионал», начала стираться грань между ними [13, 24, 32].

Именно в это время стало развиваться студийное искусство пантомимы. То есть молодые режиссеры стали искать новые выразительные средства общения со зрителем.

Характерным для театральной жизни конца 1970-х-начала 1980-х годов явился рост числа новых театров. Как полагают московские ученые М. Князева, Г. Вирен, В. Климов, стремление стать именно новыми театрами было более чем очевидно. К этому времени относится открытие филиалов крупных театров – «малых сцен». Открылись и многочисленные студии. Студийность, как явление, стала наиболее популярной в конце 1970-х годов для Москвы и Ленинграда. Проблемам, специфике и выявлению основных проблем студийного творчества конца 1970-х-начала 1980-х годов была посвящена научная работа «Театральные студии», осуществленная московскими учеными под руководством М. Князевой [12].

Стремление найти и обозначить черты подлинной студийности, понять истинный смысл студии, ее основные задачи, возникло в связи с большой разбросанностью мнений на этот счет. В означенный период в понимании и применении этого понятия наметились две тенденции. Так некоторые теоретики называли студийной чуть ли не всякую работу, созданную не на «главной сцене», т.е. работу, не относящуюся к актерскому мастерству. Другие предполагали критерием оценки студийности считать студийными спектакли ученических молодежных групп. То есть спектакли, в основном созданные на принципах некоего эксперимента.

Анализ явления позволил ученым выделить ряд существенных черт, отличающих подлинную студийность. Первое место исследователями было отдано *эксперименту*, ради которого студии создаются, и *новаторству* как коренному отличительному свойству подлинной студийности. Из экспериментального и новаторского характера творчества проистекает, по их мнению, все остальное: идейно-эстетическая определенность и подвижнический характер студийности, единство нравственно-эстетических и художественных исканий, постоянный творческий поиск.

Учеными отмечалось стремление студийных режиссеров конца 1970-1980-х годов выйти к рубежам театра более многогранного, где музыка и свет, пластика и голос сосуществовали бы на равных со словом.

Студии этого периода можно условно разделить на два типа. Одни пытались в первую очередь найти новые формы, новые выразительные средства, стремились к более глубокому синтезу музыки, пластики, слова, движения; целью поисков был более образный, пластический театральный язык. Другие студии демонстрировали простой стиль, подчас совсем лишенный театральной атрибутики; они шли по пути углубленного психологизма, проявляя интерес к реалистической драме.

По утверждению ученых, студий второго типа было значительно меньше. Одной из главных причин, тормозивших развитие студийности 1970-1980-х годов, названа проблема *актерского мастерства*.

В данный период студийного творчества основной акцент делается на новаторской, экспериментальной деятельности театров-студий. Можно предположить, что это обусловлено отсутствием в студийном творчестве принципиально нового, что отличало бы его от художественных поисков предыдущих лет. Поэтому этические критерии хоть и занимают немаловажное место, но не имеют той степени важности, какая придавалась им К. Станиславским, Л. Сулержицким, Е. Вахтанговым.

К счастью, для единственной на этот период студии в Бурятии, то есть для Молодежного театра-студии, приверженность ко второму направлению оказалась наиболее близкой.

Середина 1980-х годов ознаменовалась новым взрывом в развитии любительского театра. Начался стремительный рост числа *театров-студий*, о котором пресса заговорила как о студийном буме, новой волне студийности.

Стремительное увеличение новых форм театральной организации, мобильных театров, вызвало в конце 1980-х годов неоднозначную реакцию среди теоретиков и практиков сценического искусства. Довольно распространенным было мнение, что возникавшие в то время театры-студии не являлись собственно студиями, что их количественный рост не свидетельствовал о целенаправленном студийном движении [4, 5, 6, 9, 19]. Основанием для подобного суждения послужила схожесть поисков в художественно-творческой, сценически-образной, репертуарной сферах театров-студий и профессионального театра, что не давало им права на художественное лидерство. Данное обстоятельство красноречиво подтвердили фестивали студийного творчества 1986-1988-х годов.

Как полагают ученые, практицизм лидеров студийного движения 1980-ых годов обусловил особенности этого явления. Их деятельность сосредоточивалась на решении организационно-экономических, финансовых, материально-технических проблем. Возникла парадоксальная ситуация: лидеры любительского, традиционно бескорыстного студийного движения с убежденностью и знанием дела начали проводить в жизнь идею хозрасчета, самоокупаемости. Созданное в Москве экспериментальное объединение хозрасчетных театров-студий (ЭХО) объединило около 20 таких театров в разных городах России [22].

Одним из таких театров, вошедших в объединение, был и Молодежный театр-студия г. Улан-Удэ.

Уже тогда, к концу 1980-х годов, в оценке хозрасчетных принципов работы не было полного единодушия как внутри студийного движения, так и вне его. В одних случаях с хозрасчетом связывалась возможность наиболее полной реализации потенциала театра-студии, в других — хозрасчет противопоставлялся студийности, связывался с коммерциализацией, неминуемым падением идейно-художественного уровня творчества.

Лидеры же студийного движения стремились к самостоятельному строительству своего театра. Наиболее благоприятным и естественным путем такого саморазвития и самозарождения и являлась студия. Поэтому не эксперимент как таковой, не поиск оригинальной идеи и формы волновал подавляющее большинство энтузиастов студийного движения, а *целое* театра, возможность сотворения самого театрального организма.

Таким образом, основная заслуга студийного движения конца 1980-х годов состояла в том, что «любительские театры-студии разработали и практически внедрили новую модель «малого» мобильного коллектива, внося тем самым новаторский вклад в общетеатральное дело: они боролись за осуществление идеи организационной многовариантности театра, за реальное взаимодействие, взаимопереход различных профессиональных и любительских форм, взаимопроникновение сценических и внесценических, театральных и внетеатральных элементов творческого обучения» [15].

По единодушному мнению театральных критиков и исследователей театральных процессов того времени, среди коллективов, называвших себя театрами-студиями, в 1980-е годы было много случайных, скороспелых, воспользовавшихся сложившейся конъюнктурой.

В творческом отношении лучшие из студийных театров шли по пути создания практически единого (*для актеров и зрителей*) трансформирующегося игрового пространства. «Зеркала сцены» не было, «играл» сам зал, конфигурацию которого и соотношение мест в нем можно было изменить. Чувство сопричастности, обнажение сокровенного, стремление вступить со зрителем в доверительный разговор о самом насущном.

Выявляя специфику студийного движения конца 1980-х г., многие исследователи особо подчеркивают, что лучшие режиссеры и актеры в понятие студийности включали «энтузиазм, основанный на глубокой вере в возможность переустройства жизни, и огромную роль в этом переустройстве искусства играет единство участников на основе общей художественной платформы, высокие этические нормы дружбы и товарищества, тесное переплетение учебных, воспитательных задач, самовыражение, самовоспитание, полную отдачу делу, суровую дисциплину, часто аскетизм» [15].

Острое ощущение новизны, потребность поиска новых тем, героев и, как следствие, нового сценического языка всегда заставляли студийных режиссеров искать новые средства выразительности, критически переосмысливать художественные положения той или иной театральной школы, в результате чего рождались неожиданные, самобытные, иногда дерзкие спектакли. Не случайно лучшие профессиональные коллективы и сегодня сохраняют черты студийности: подвижническое отношение к искусству, стремление к самосовершенствованию, веру в преобразующую силу своего творчества. (*Театр им. Ленинского комсомола, Театр на Таганке, Театр О. Табакова и др.*)

Поэтому, можно предположить, что современной студийности должны быть свойственны: *эксперимент и новаторство, неустанный поиск нового сценического языка, подвижническое отношение к искусству, критическое осмысление данной театральной школы, тесная взаимосвязь эстетики и этики студийного творчества.*

Анализ студийного творчества в динамике его развития позволяет также выявить основную смысл его существования. Он заключается *в реформе устаревших сценических форм с целью поднятия искусства Театра на более высокий уровень.*

Экскурс в историю альтернативного движения дает основание утверждать, что взлеты студийной активности наблюдаются в определенные моменты истории – это обычно *переломные годы* в развитии общества.

Можно выделить *три основных этапа* в истории движения, хотя «поколений» студий в театроведении насчитывается больше. Исследование социально-экономических преобразований, политической и культурной жизни общества в годы широкого всплеска студийного творчества позволяет прийти к выводу, что подъемы в развитии студийного движения обусловлены не только *необходимостью* смены театрального языка, но и *возможностью* благоприятного творческого развития, о чем свидетельствует театральная история.

Первый взлет студийного творчества произошел в России, как известно, в 1920-1930-е годы. Можно даже сказать, что в эти годы театральное искусство было преимущественно студийным. Студии, рожденные в период революционных перемен и вызванные к жизни крупнейшими изменениями в политической и культурной сферах общества, способствовали развитию и утверждению театрального языка 1920-1930-х годов.

Кроме того, расцвет студийного творчества был обусловлен не только благоприятной ситуацией, но и *открытиями* К. Станиславского в области актерской техники, экспериментальными работами Е. Вахтангова, В. Мейерхольда, достижениями в области сценографии и световых эффектов.

Культурная революция в России, произошедшая в 1920-х годах, глубоко затронула сферу театра.

Образование Союза Советских Социалистических Республик в 1922 году сделало возможным приобщение к русским экспериментам большого числа выдающихся деятелей театра из других республик. Выпускники многочисленных национальных студий, работавших в Москве и Ленинграде, составили блестящее поколение актеров и режиссеров, применивших достижения русского театрального авангарда на национальных сценах. В результате этого произошел качественный скачок в развитии театральной культуры всех республик Советского Союза. В этот же период возникло множество театральных коллективов на базе выпускных курсов ведущих московских и ленинградских школ в автономных республиках России. (*Осетия, Татарстан, Башкирия, Карелия и др.*)

Конец 1930-х годов характеризовался установлением диктатуры «стиля и методов МХТ» во всем театральном искусстве. Многочисленные театры, не соответствующие по направлениям и характеру творчества тогда уже главному театру страны, были насильственно закрыты, а труппы расформированы. Студийное движение практически умерло.

Очередной подъем студийного движения произошел в *1950-1960-е годы*. С ним связан второй этап студийного движения. Крупные изменения в жизни страны, в социальной и культурной сфере в так называемый период «оттепели» способствовали новому всплеску студийной активности.

«Оттепель» дала возможность нового толчка в студийном движении – возможность отобразить современность.

Именно так и был назван новый театр-студия, открывшийся в 1956 году и вызвавший к жизни многочисленные подобные коллективы. В 1960 году появился еще один талантливый коллектив — Московский театр драмы и комедии на Таганке, созданный выпускниками Щукинского училища. Руководитель «Современника» О. Ефремов намеревался возродить искусство великого психологического театра, а руководитель «Таганки» Ю. Любимов — великий условный театр.

Колоссальный взлет студийности, последовавший вслед за этим по всей стране, пошел на спад только в середине 1960-х г. в связи с образованием системы народных театров. «Их создание явилось высочайшим достижением в истории самодеятельного искусства, но в то же время приостановило развитие студий» [23, с. 21-23].

Если студийность 1920-1930-х, 1950-1960-х годов была обусловлена крупнейшими изменениями во всех сферах жизни, то в 1970-1980-х она явилась скорее реакцией на отсутствие каких-либо перемен в жизни общества.

Следует отметить, что третий этап можно условно разделить на два периода: 1970-е начало 1980-х; начало 1980-х-конец 1980-х годов.

Третий этап студийного движения в 1970-е годы характеризовался тем, что движение *любительских театров* находилось в условиях искусственного, ничем не оправданного сдерживания, пресечения любых новаций, выходящих за пределы дозволенного цензурой. Многочисленные запреты в области репертуара — невозможность играть абсурдистов, Л. Петрушевскую и т.д. — сдерживали творческую инициативу студийцев. Аналогичные проблемы испытывали и профессиональные театры.

Режиссеры конца 1970-х-начала 1980-х годов были вынуждены искать пристанище в самодеятельных, студенческих театрах, существовавших при Дворцах культуры, вузах. Здесь было проще играть новый репертуар, «обустроить» театр, создать свою труппу. Изменился и социальный состав студийцев. В силу перечисленных причин в студийность потянулись и профессионалы.

В подобной ситуации вырастало не одно поколение студийцев, рождались свои традиции, формировался особый репертуар. Жизнь требовала от них новых героев, новой сценической действительности, новых впечатлений, дать которые в то время мог преимущественно студийный театр.

Вскоре после исторического XXVII съезда КПСС, провозгласившего курс на демократизацию и гласность, неожиданно для всех Министерством культуры СССР было принято ре-

шение о проведении более чем в 70-ти профессиональных коллективах страны театрального эксперимента, смысл которого заключался в освобождении их от излишней опеки органов культуры. Это касалось подбора репертуара, количества годовых премьер, формирования театральных трупп и т. д. Несмотря на то, что впоследствии эксперимент был признан неудачным, он подготовил почву для создания театральных коллективов на хозрасчетной основе, работающих по принципу самокупаемости.

В проекте «Положения о театрах-студиях», опубликованном в апреле 1988 года, говорилось, что «Театр-студия» — новая форма организации театрального творчества, сочетающая в своей деятельности любительские и профессиональные начала» [21], и что деятельность «малых» театров дополняет существующие формы организации как профессионального, так и любительского творчества.

Рождение театров-студий происходило тяжело и драматично. С образованием новых мобильных коллективов в российском государстве связано завершение третьего этапа в развитии студийного движения.

Период создания новых коллективов совпал не только с реорганизацией театрального дела, но и с глубокими экономическими и политическими изменениями в жизни страны.

#### **Список литературы**

1. Алперс Б. В. Искания новой сцены / Алперс Б. В. – М. : Искусство, 1985. – 400 с.
2. Бюклинг Л. Письма Михаила Чехова Мстиславу Добужинскому (годы эмиграции 1938-1951) / Бюклинг Л. – СПб. : Всемир. слово, 1994. – 177 с.
3. Гительман Л. И. Антуан // История западноевропейского театра : в 8 т. – М., 1970. – Т. 5.
4. Дадамян Г. Круг, квадрат и эллипс, или проблемы любительского театрального движения // Театр. жизнь. – 1988. – № 2. – С. 2-3.
5. Дмитриевская Е. Малая сцена. Границы и возможности / Дмитриевская Е., Дмитриевский В. // Театр. – 1980. – № 7. – С. 79-86.
6. Дмитриевская М. Что делать, Владимир? Не знаю, Константин // Театр. – 1989. – № 8. – С. 68-81.
7. Дюшен И. Б. Студийные театры Парижа / Дюшен И. Б., Якубовский А. А. // История западноевропейского театра : в 8 т. – М., 1970. – Т. 5.
8. Забозлаева Т. Суббота // Театр. – 1982. – № 11. – С. 77-80.
9. Захаров М. Студии, студии, студии // Совет. Союз. – 1990. – № 3. – С. 40-41.
10. Золотницкий Д. И. Театральные студии Пролеткульта // Театр и драматургия : сб. ст. – Л., 1971. – С. 126-205.
11. История зарубежного театра. В 4 ч. Ч. 2. Театр Западной Европы XIX-нач. XX вв. – М. : Просвещение, 1984. – 272 с.
12. Князева М. Л. Театральные студии / Князева М. Л., Вирен Г., Климов В. – М. : Знание, 1983.
13. Кожухова Г. Великие люди в нашем возрасте // Театр. – 1978. – № 6. С. 25-27.
14. Крэг Э. Г. Искусство театра. Диалог второй // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. – М., 1989.
15. Любительские театры-студии : организация и творческая деятельность. – М., 1988. – 48 с. – (Культура и искусство в СССР : серия «КПР и самодеятельное творчество : экспресс-информ. / ГБЛ СССР, Информкультура ; вып. 4).
16. Марков П. А. Рассказ об одном сезоне // О театре. – М., 1974. – Т. 1. – С. 438-456.
17. Мацкин А. Дело и мысль Вахтангова // Театр. – 1983. – № 2. – С. 47-61.
18. Морозов А. Точки пересечения // Совет. культура. – 1983. – 3 сент. – С. 4.
19. На спектаклях московских театров-студий // Театр. – 1989. – № 9. – С. 11-46.
20. Некоторые особенности студийного любительского движения в театре 60-80-х годов. – М., 1986. – (Зрелищные искусства : экспресс-информ. / ГБЛ СССР, Информкультура ; № 12).



21. Положение о театре-студии : проект // Театр. жизнь. – 1988. – № 4. – С. 22-23.
22. Проект положения о любительских театрах // Театр. жизнь. – 1987. – № 19. – С. 6-7.
23. Ремез О. Я. Призвание студии // Клуб и худож. самодеятельность. – 1983. – № 1. – С. 21-23.
24. Розовский М. Г. Самоотдача / Розовский М. Г. – М. : Совет. Россия, 1976. – 128 с.
25. Рудницкий К. Л. Мейерхольд / Рудницкий К. Л. – М., 1981. – 526 с.
26. Рудницкий К. Л. Первая студия МХТ // Русское режиссерское искусство 1908-1917 гг. – М., 1990. – С. 308-365.
27. Рудницкий К. Л. Символистские опыты Мейерхольда и Станиславского // Русское режиссерское искусство 1898-1907 гг. – М., 1989. – С. 77-91, 191-205.
28. Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов / Смирнов-Несвицкий Ю. А. – Л. : Искусство, 1987. – 247 с.
29. Станиславский К. С. Из записных книжек. В 2 т. Т. 2 / Станиславский К. С. – М. : Всерос. театрал. о-во, 1986. – 629 с.
30. Станиславский К. С. Первая студия Художественного театра // Собр. соч. : в 8 т. – М., 1954. – Т. 1. – С. 351-360.
31. Станиславский К. С. Студия на Поварской // Собр. соч. : в 8 т. – М., 1954. – Т. 1. – С. 278-287.
32. Табаков О. П. Ответственность таланта // Театр. – 1986. – № 1. – С. 100-107.
33. Туманишвили М. И. Режиссер уходит из театра / Туманишвили М. И. – М. : Искусство, 1983. – 279 с.
34. Эуфер В. Театральный педагог, кто он? // Театр. – 1979. – № 4. – С. 88-95.

УДК 793. 32

*Исаков В.М.*

## **СОВРЕМЕННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К СПЕЦИАЛИСТУ ИСКУССТВА БАЛЕТА MODERN REQUIREMENTS TO BALLET SPECIALIST**

В статье рассматривается формирование требований к учебному процессу будущих артистов балета, созданных на базе традиционных, характеризующихся как специфические, нетиповые и не отвечающие общим требованиям, предъявляемым к типовым образовательным учреждениям. К традициям и опыту русского балета в статье добавлен опыт А.Я.Вагановой, Г.Улановой, А.Шелест и других выдающихся личностей, как опыт монопрофильного непрерывного образования обучающихся с выдающимися способностями профессии артист балета, включая широкое гуманитарное обучение.

The article considers the formation of requirements to training future ballet dancers based on traditions. It is characterized as specific, not typical, not corresponding to general typical requirements. The author analysis the experience of such outstanding dancers as A.Vaganova, G. Ulanova etc. The educational processes includes professional training as well as the humanities.

Ключевые слова: балет, учебный процесс, нетиповой характер, гуманитарные дисциплины.

Key words: ballet, training, non typical character, the humanities.

Основой образовательной деятельности Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой (Санкт-Петербург) является подготовка профессионалов – артистов балета. Именно этот основной вид деятельности Академии в силу особой специфики и нетипичности его содержания, и в силу непрерывного реформирования всей системы образования в стране за последние десять лет, потребовал особого внимания и принятия для Академии особого статуса нетипового образовательного учреждения [1, 2, 3, 4]. Принятие статуса нетипового вуза для хореогра-

фического учебного заведения – это шаг вперед в выполнении обязанности государства по созданию условий для самореализации талантов (см. Ст. 33 «Основ Законодательства Российской Федерации о культуре») и эта обязанность была в существенной мере, но не законодательно воплощена в Уставе Академии. Такое решение правомерно еще и потому, что на сегодня (и не случайно) нет однозначной определенности в отношении тех нормативно-правовых документов, которые должны определять сегодня статус нетиповых учебных заведений.

В адрес всемирно-признанного Русского балетного искусства принимались нестандартные, судьбоносные решения, во многом обеспечивающие его последующее сохранение и развитие. Основное назначение искусства полно и кратко выразил И.Е.Репин «искусство – красота, оно только тогда исполняет свое истинное назначение, когда держится добродетели, морали и религии» [5]. Существенным обновлением образовательной системы училища обязано императору Николаю I, посетившему его в феврале 1853 года. Должность управляющего училищем и начальника репертуарной части дирекции в то время занял известный водевилист того времени Павел Степанович Федоров (1803-1879). Следует отметить, что двадцать шесть лет его пребывания на посту управляющего знаменательное время в истории балетного образования. Именно Федоров отстоял балетное и театральное образование от грозившей им в 1850-е годы ликвидации (такая опасность и сегодня актуальна – примечание автора) из-за планировавшегося открытия музыкальной академии (консерватории).

Впервые в Уставе было зафиксировано требование иметь по всем дисциплинам подробные программы, причем, содержательный уровень программ цикла общего образования ориентирован на программные требования средних учебных заведений, а специального – на потребности современного уровня развития искусства. Это позволяет обозначить 1863 год, как год возникновения в образовательной системе училища нового вида работы – методической. Закрепив обязательность методической работы, П.С.Федоров сделал попытку сломать более чем вековую традицию ремесленно-цехового преподавания в танцевальном искусстве, когда обучение совершалось не по программам, а буквально «из рук в руки, из ног в ноги» Правда, М.Б.Борисоглебский, опираясь на документы архива, утверждает, что попытка эта мало удалась; «главные руководители классов хореографии, драмы и пения наотрез отказались писать лекции, заявив, что они учат как умеют, а писать им нечего» [6].

Началом более планомерной методической работы училища следует считать 1895 год, когда танцовщик Степанов составил «Программу занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их» [7]. В 1890 году впервые изданы программы по общеобразовательным предметам училища. Но эти события происходили уже в русле реформ, осуществленных следующим директором императорских театров И.А. Всеволожским. Он занял пост в 1881 году и занимал его до 1899 года. С уходом Всеволожского И.А. не осуществилась реформа театрального дела, изложенная в «Проекте законоположений об императорских театрах». Автором проекта был сподвижник ушедшего в отставку директора В.П. Погожев. Проект предполагал организацию в составе управления театральной дирекции специальной учебной части. В нее должны были входить в каждой столице; Балетное училище, Драматические курсы, Практический оперный класс, Хоровой класс и Декорационный Класс. Балетное училище и Драматические курсы объединялись в одном заведении под названием Императорское Театральное училище. Последнее предполагалось отнести к ведению начальника Управления императорских театров, который одновременно являлся бы председателем Конференции училища. Училище планировалось состоящим из трех отделов; воспитательного, учебного и хозяйственного, а также включало канцелярию, лазарет, православную церковь. К проекту прилагались штаты училища; воспитательно-учебная часть состояла из 23 человек, хозяйственная из 33. Несмотря на то, что проект В.П.Погожева не воплотился в жизнь, многие его пункты оказались в утвержденном в 1900 году новом уставе Санкт-Петербургского Театрального училища.

В процессе системного толкования действующих сегодня в системе образования нормативно-правовых актов выявляются серьезные противоречия между ними и однозначно и жест-

ко реализуемой практикой подготовки артистов балета, исходя из современных профессиональных требований балетного искусства.

Анализ действующих законов и нормативных актов показывает что существенная часть принципиальных положений этих документов либо не применима, либо частично применима, либо создает условия для неоднозначного толкования исторически и правомерно сложившейся практики балетного профессионального образования. Одна из серьезнейших причин такого положения состоит в борьбе противоречий в явлении под названием балетное образование, более узко балетная педагогика. Да в училищах и академиях балета существовала и существует подготовка по специальности «педагогика балета», которая не в полной мере вписывается в требования профессионально-педагогического образования.

Профессионально-педагогическое образование является особым видом образования, которое включает, как и все виды образования: обучение и воспитание, обучение в этом случае содержит фундаментальную подготовку по естественнонаучным и гуманитарным дисциплинам, основательную научную подготовку по психолого-педагогическому и организационно-управленческому циклам дисциплин, а также овладение системой знаний и умений в области экономических, технических, технологических и некоторых других специальных дисциплин [8, 9, 10].

Основным отличием данного вида образования является его направленность на подготовку педагогических кадров, способных творчески трудиться в системе среднего профессионального образования, осуществляющей обучение артистов и специалистов для различных сфер народного хозяйства и искусства. Профессионально-педагогическое образование относится к сложным системам, состоит из взаимосвязанных и взаимообусловленных компонентов; закономерностей, целей принципов, структуры, содержания, функций, задач, форм, методов, способов. Его изучение требует прежде всего анализа и изучения всех входящих в него компонентов.

В России сложилась определенная система учреждений профессионального образования разного уровня; (профессиональные училища и лицеи), среднего (техникумы и колледжи) и высшего (институты, академии и университеты). Несмотря на такое многообразие профессиональных учебных заведений, их эволюционное развитие сдерживается дискретным характером и жестким иерархическим делением признанных государством уровней профессионального образования, которые нетиповым образом интегрируются в хореографическом образовании.

Методологические и теоретические основы профессионально-педагогического образования (особенно в хореографии), его структура, содержание и функции существенным образом отличаются от других видов образования. Так С.Мессерер вспоминает [11];

«Я благодарю судьбу; она рано свела меня с замечательными педагогами. У каждого из них я взяла крупицу. Эти крупинки – в основе мозаичного панно моего метода. Ничто не берется ниоткуда! Во многом верно и утверждение; педагог учит тому, чему он научился у своих учителей. Полученное от наших наставников просеивается и сортируется нашим вкусом, со временем преломляется через наш опыт, переосмысливается, переплавляется нашим художественным сознанием. Мозаика становится драгоценным сплавом. Пожалуйста, не забудьте добавить и щепотку собственного таланта!».

Система профессионально-педагогического образования направлена на подготовку преподавателей для осуществления педагогической деятельности также при обучении общеобразовательным предметам, лиц, обучающихся одновременно профессии артиста балета как это и происходит в Академии балета.

Конкурентоспособность любой страны мира в ближайшие десятилетия будет определяться способностью интегрироваться в глобальную экономику знаний. Создание и применение новых знаний становится основным источником роста национальных экономик и качества жизни большого числа людей. Долговременная устойчивость мирового развития напрямую зависит от качества человеческого капитала, от тех людей, которые обладают знаниями и квали-

фикациями, востребованными в современном мире. Это становится приоритетной целью различных национальных систем образования, которые, независимо от своих исторических и культурных оснований, должны [4. 15. 16];

- являться источником технологических, культурных и социальных инноваций для национальных и глобальных систем;
- обеспечивать профессиональную компетентность и мобильность людей на растущих международных рынках труда, включая художественные и творческие;
- накапливать духовные, нравственные, эстетические и другие художественные ценности цивилизации, отбираемые временем из множества творений образованных людей (художественных ценностей);
- обеспечивать взаимную социокультурную и художественную адаптацию разнообразных этнических и конфессиональных групп.

Еще несколько десятилетий назад, в условиях индустриального общества, существующая отечественная система профессионального образования успешно выполняла свои задачи, реализуя потребности страны.

Динамичное наращивание этих потребностей в период социально-политических и экономических сдвигов и вхождения России в постиндустриальную эпоху привело к отставанию профессионального образования от запросов конкретных личностей и общества, что приводит его к резкому обострению некоторых коренных проблем в системе образования.

Прежде всего, это отставание содержания хореографического профессионального образования от потребностей любящих балет личностей, страны и рынка труда. В первую очередь это относится к наследию А.Я.Вагановой, о которой высказалась С.Мессерер [11, с. 162]

«Сейчас опыт Вагановой, по-моему, выхолащивают. Преобладает ложное представление о том, чему учила Агриппина Яковлевна. Многие полагающие себя последователями того, что они считают «вагановским методом», слепо перенимают лишь какие-то, вовсе не обязательные, отнюдь не важнейшие, элементы «из Вагановой». Подчас это смотрится некой карикатурой на Ваганову.

Замечу на полуюмористической ноте; мне доводилось видеть классы нескольких выпускниц Вагановой, ставших известными педагогами. И все они учили .... по-разному. Однако каждая утверждала, что лишь ее то метод и есть настоящий «вагановский».

Следующей проблемой следует признать существование деформации структуры и объема подготовки кадров, не соответствующие реальным потребностям будущих артистов балета и рынка.

И третьей важнейшей проблемой является неэффективность использования бюджетных ресурсов вследствие недостаточной (или избыточной) и недостаточно качественной подготовке специалистов в сфере хореографии; педагогов, балетмейстеров, менеджеров и др.

Очевидно, что без серьезных изменений системы хореографического профессионального образования невозможно обеспечить инновационное развитие и конкурентоспособность страны в этой области искусства (балете, хореографии) в целом.

История хореографического искусства знает немало новаторов, поднявших уровень балета в России до мирового. По отзыву Г.Улановой, например приведенному в [17]; «Шелест – балерина трагическая и вдохновенная... Шелест всегда можно узнать по совершенству рисунка, эмоциональности и самозабвенности танцовщицы. А меня, как актрису, ее выступления потрясают и смелостью, новизной трактовки каждой из ролей».

Более того на повестку дня встал вопрос о реализации концепции непрерывного образования, в которую свой вклад должны внести Академия балета и другие хореографические учебные заведения [18, 19].

Важнейший фактор – педагогический контроль является важным элементом образовательной системы, результатом которой является измерение оценки успеваемости обучающихся. Оценка определяет соответствие результатов деятельности обучающихся требованиям конкретной педагогической системы.

Существенным недостатком большинства существующих обучающих и образовательных систем является детерминированность обучения, отсутствие гибкости обучения, а также низкий уровень развития методик адаптации обучения к личности конкретного обучающегося, что имеет особое значение в хореографическом образовании [20].

Открытая система образования обладает свойством способствования её прогрессивному развитию посредством использования нового и новейшего опыта, которым надо постоянно овладевать, включая подсистему образования в хореографии. Опыт формируется под воздействием постоянно повышающихся потребностей общества и человека. Развитие указанной подсистемы образования детерминирована не политической волей одного лидера или правящей группы, а процессом постоянного взаимодействия с окружающим миром, прежде всего сопряженностью рынков труда и образовательных услуг над расширением списка которых надо работать, по мере роста потребностей личностей и общества.

Именно в силу своей открытости система профессионального образования способна прогнозировать и учитывать перемены в экономике, отражать изменения в технологии и управлении конкретной сферой, предоставлять возможность художественного профессионального образования людям, овладеть которым могут только те люди, которые в этом испытывают потребность.

Исходя из накопленного опыта и традиций подготовки артистов балета, действующих нетиповых норм к базовым уровням, к возрастным, психолого-медицинским ограничениям, к временным ресурсам обучающегося в условиях квалифицированной поддержки и окружения, а также необходимого качества обучения, подтвержденного мировым уровнем отечественной балетной школы, ведущие специалисты-эксперты предлагают учитывать дополнительные требования к реализации в хореографии нетипового непрерывного образования.

Артист балета должен состояться в основном так рано, в отличие от других профессий, ибо он уже, в основном, «отработал» и теорию и практику своей профессии в совершенно нетиповом учебном заведении, у него нет существенного времени на накопление практического опыта уже после окончания учебного заведения (как это имеет место в других профессиях, включая сферы искусства). Даже у медиков дается время на приобретение практических навыков после обучения, чтобы потом трудиться до пенсии в 55-60 и более лет. Его трудовой профессиональный путь совершенно обоснованно и уже давно отмерен длиной не более чем в 20 лет.

Сформировавшийся в основном к 19 годам, выпускник нетипового образовательного учреждения высшей категории – Академии балета (артист балета) в Санкт-Петербурге или Москве, воспитанный на лучших культурных и балетных традициях этих двух центров мировой и отечественной культуры, обязан быть творцом (практика показывает, что так оно и есть), участником творческого процесса по решению задач в области балетного искусства, по созданию новых произведений мирового уровня. А это удел специалистов с высшим образованием (см. Закон «О высшем и послевузовском профессиональном образовании»), выращиваемых в упомянутых выше специфических и нетиповых высших учебных заведениях.

Необходимость упорядочения образовательных программ по подготовке артиста балета с различной квалификацией вплоть до степени бакалавр вызвана несколькими причинами;

- исторически обоснованной и сформировавшейся нетипичностью образовательного процесса по подготовке артистов балета, который по целому ряду признаков сегодня отражается действующими законами системы образования в стране;

- недостаточным отражением реального образовательного процесса по подготовке артистов балета в действующем законодательстве, что связано как с относительным отставанием хода его современной модернизации (в России в конце XX века были учреждены в Санкт-Петербурге и Москве академии хореографического образования), так и практической невозможностью реализовать реальный образовательный процесс под все современные требования ООП вуза;

- действующей тарифно-квалификационной характеристикой артиста балета, предусматривающей наличие для артиста балета; ведущих мастеров сцены, высшей и первой категории и прежде всего высшего исполнительского профессионального образования;

- актуальностью проблемы упорядочения ООП подготовки артистов балета в вузе в связи с коротким сроком профессиональной работы артиста балета (15, 20 лет) до получения права на пенсию за выслугу лет (постановление Правительства РФ от 22.09.93 № 953).

Сегодня по признаку возможностей выбора обучающимися траектории своего образования и изменения его в тот или иной момент времени, в том числе и при переходе с одного уровня на другой, образовательные технологии делятся на;

- классическую (многопрофильную), дающую максимум возможностей по применению траектории профессионального образования;

- сокращенно-ускоренную (профильную), предназначенную для обучающихся, сделавших в профессиональном образовании достаточно ранний, но не однозначный выбор на том или ином уровне профессионального образования.

Применительно к хореографическому профессиональному образованию по стержневой профессии артиста балета следует ввести понятие о третьей образовательной технологии; монопрофильное непрерывное обучение профессии артист балета для лиц, сделавших выбор самостоятельно или с помощью родителей в раннем возрасте 9-10 лет.

Неумолимые профессиональные требования к будущему артисту балета, определяемые сегодня вне рамок действующего законодательства, оставляют за бортом огромное количество мечтающих приобщиться к исполнительству в балете. И далеко не все, ответившие этим требованиям в 9-10 лет, смогут удовлетворить им на протяжении всего обучения, а потом и короткой (15, 20 лет) профессиональной карьеры.

Для всех специалистов и, думается, общества несомненны выдающиеся способности детей (граждан), которые не хотят, но могут обучаться, отвечая в течение десятилетий всем каждодневно предъявляемым физическим, художественным и трудовым требованиям, сопровождаемым жесткими психологическими, медицинскими и временными ограничениями.

В теории и практике установившегося веками цикла профессионального исполнительского балетного образовательного процесса создается не только профессиональный потенциал знаний, умений и навыков, включая творческий потенциал артиста, но и чрезвычайно сложный и ранимый его профессиональный инструмент – тело артиста балета, но обязательно отвечающее жестким профессиональным критериям. И это чрезвычайно важное требование нетипового образовательного процесса, выполнение которого на практике осуществляется в условиях особого внимания и на научной основе [21, 22].

### **Список литературы**

1. Дорощеева В. А. О развитии перечня «балетных» профессий в России в соответствии с реформой образовательной системы (на примере Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой) / Дорощеева В. А., Исаков В. М. // Материалы Международной конференции «Социализация личности в глобальном мире». – СПб., 2009. – С. 34-38.

2. Исаков В. М. Управление и организация в хореографическом искусстве // Искусство и образование. – 2009. – № 4 (60). – С. 157-162.

3. Исаков В. М. Проблема формирования профессиональной элиты в балете / Исаков В. М., Фомкин А. В. // Alma mater. – 2011. – № 2. – С. 15-20.

4. Приказ Минобразования от 24.01.2002 г. № 181 «Об утверждении перечня направлений подготовки и специальностей высшего профессионального образования в области культуры и искусства».

5. Мордисон Г. З. История театрального дела в России; основание и развитие государственного театра в России / Мордисон Г. З. – СПб., 1994 – С. 177.

6. Культурное пространство России : материалы междунар. науч.-творческой конф., апр. 2004 г., Тамбов.– Тамбов, 2004 – 514 с.

7. Войно-Ясенецкий В. Ф. (Святитель Лука) Наука и религия. Дух, душа и тело / Войно-Ясенецкий В. Ф. – М. : Троицкое слово, 2001 – 319 с.
8. Блок Л. Д. Классический танец : история и современность / Блок Л. Д. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
9. Байнова Т. С. История работы итальянской балетной труппы Дж. Локателли в Петербурге и Москве // Российская культура глазами молодых ученых : сб. науч. ст.– СПб., 2007. – Вып. 18. – С. 244.
10. Всеволодский-Гернгрос В. Н. История театрального образования в России / Всеволодский-Гернгрос В. Н. – СПб., 1913.
11. Мессерер С. Суламифь : фрагменты воспоминаний / Мессерер С. – М. : Олимпия Пресс, 2005. – 344 с.
12. Исаков В. М. Балетное образование: от ремесленной школы к нетиповому вузу / Исаков В. М., Фомкин А. В. // Высш. образование в России. – 2007. – № 7. – С. 145-150.
13. Исаков В. М. К вопросу о проблемах управления качеством хореографического образования в вузе // Казанская наука : сб. науч. ст. – Казань, 2010. – № 4. – С. 181-185.
14. Беспалько В. П. Основы теории педагогических систем / Беспалько В. П. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1977. – 304 с.
15. Бухарова Г. Д. Системы образования : учеб. пособие / Бухарова Г. Д. – Ростов н/Д. : Феникс, 2008. – 475 с.
16. Дорофеева В. А. Хореографическое искусство и нетиповые проблемы образования артистов балета / Дорофеева В. А., Исаков В. М. // Социокультурные процессы и глобализация : материалы Междунар. конф. «Социализация личности в глобальном мире». – СПб., 2008 – С. 98-102.
17. Шелест А. Я. (1919 – 1998) : ст., интервью, дневники, размышления / сост. Р. Ю. Вагабов. – СПб., 2007 – 184 с.
18. Проблемная записка Министру образования В. Н. Филиппову о нетиповом характере Академии балета. – СПб., 2003.
19. Профессиональная педагогика / под ред. С. Я. Батышева. – М. : Акад. проф. образования, 1999. – 904 с.
20. Ушаков В. Н. [и др.] Организация образовательного процесса на основе образовательных программ элитарной подготовки специалистов. Материалы VIII международной конференции «Современные технологии образования «СТО-2002». Т. 1. – СПб., 2002. – 234 с.
21. Исаков В. М. О научно-исследовательских проектах Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой до 2015 года // Вестн. Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой. – 2010. – № 1 (23). – С. 49-59.
22. Исаков В. М. Хореографический вуз как нетиповое учебное заведение / Исаков В. М. – СПб. : Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2011. – 300 с.

УДК 78:377

*Дмитриева Н.И.*

## **ИЗ ИСТОРИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РЕСПУБЛИКЕ БУРЯТИЯ**

### **ON PROFESSIONAL MUSICAL TRAINING IN THE REPUBLIC OF BURYATIA**

Автор полагает, что профессиональное музыкальное образование в Республике Бурятия является неотъемлемой частью национальной культуры. Изучение и анализ истории профессионального музыкального образования необходим для осмысления его роли в настоящее время и нахождения возможных путей и идей для дальнейшего развития.

The author believes that the professional musical education in the Republic of Buryatiya is an integral part of national culture. The article deals with professional musical training.

Ключевые слова: история, профессиональное, музыкальное, образование, учреждения, дополнительное, система, искусство.

Key words: history, professional, musical, education, establishments, additional, system, art.

В 20-е годы XX века Советским правительством проводятся декреты и постановления в области культурного строительства, включающие вопросы политического просвещения, идейного воспитания, образования и культуры населения страны. Повсеместно, во всех республиках стали создаваться культурные центры, основной задачей которых было сделать искусство достоянием народа.

В Бурятии, благодаря начавшейся масштабной государственной политике культурного строительства, создаются предпосылки для создания профессиональной культуры и искусства.

В 1920 году по призыву наркома просвещения А.В.Луначарского в республику приехали молодые русские специалисты во всех областях экономики и культуры. Становление профессиональной культуры в целом и профессионального музыкального просвещения в частности в Бурятии связано с именами русских музыкантов – В.И. Морошкина, Р.М. Глиэра, М.П. Фролова, Л.К. Книппера, П.М. Берлинского, В.Д. Обыденной и др.

Прежде всего решалась возможность доступности искусства и музыкального образования широким массам. В связи с этим в Верхнеудинске и в районах республики зарождается музыкальная самодеятельность, при клубах и избах-читальнях создаются кружки баянистов, балалаечников, хорового пения. Для руководства самодеятельностью в 1924 г. открывается Дом народного творчества, через год при нем создается мастерская народного творчества.

Осенью 1920 г. открывается первая в Верхнеудинске музыкальная школа, которая в конце этого года насчитывала 16 преподавателей. Цель школы – дать всестороннее профессиональное музыкальное образование: «для таковой цели помимо специальных предметов (скрипка, рояль, пение, виолончель) введены обязательные предметы – элементарная теория музыки, энциклопедия музыки, класс ансамбля. Курс обучения рассчитывался на 5 лет и подразделялся на 2 отделения: низшее – 3, высшее – 2 года» [1, с. 56].

В сентябре 1923 года музыкальная школа реорганизована в Верхнеудинский государственный музыкальный техникум. Среди педагогов техникума были: В.Д. Обыденная (фортепиано), А.А. Виноградов (теоретические предметы), Н.Г. Младов (пение). В том числе, преподавали выпускники Верхнеудинской музыкальной школы Н.А. Новиков (скрипка), А.И. Попель (фортепиано). Перед техникумом стояли две задачи:

- приобщить к искусству широкие рабочие массы
- использовать и развить национальную бурятскую музыку.

В связи с прекращением государственного финансирования, весной 1924 года музыкальный техникум был ликвидирован.

Профессиональное музыкальное образование продолжает свое развитие после образования Бурят-Монгольской АССР в 1923 г.

С 1924 года в республике работает государственная музыкально-инструктивная передвижка, которой руководит Б.П.Сальмонт. В 1926-1927 годах передвижка провела шестимесячные курсы по ликвидации музыкальной неграмотности. 1 июля 1927 года состоялся первый выпуск, в который вошли Б. Башкуев, Г. Цыдынжапов, Л. Цыремпилов, М. Шамбуева, И. Мадаев, Н. Таров.

В 1928 году на базе передвижки был организован двухгодичный музыкальный практикум, слушатели которого изучали нотную систему, обучались игре на реконструированных народных инструментах.

В 1929 году в Верхнеудинске открыта музыкально-театральная студия. В числе инициаторов открытия студии русские музыканты – пианистка В.Д. Обыденная и композитор, дирижер и теоретик П.М. Берлинский.



В январе 1931 года на базе музыкально-театральной студии, в которой к тому времени занимались уже 60 студийцев, была реорганизована в техникум искусств с четырьмя отделениями – музыкальным, театральным, литературным и художественным. На музыкальном отделении работали русские музыканты В.Д. Обыденная, П.М. Берлинский, Н.Н. Тихонов, В.И. Морошкин, режиссер А.В. Миронский. Первый выпуск техникума положил начало Бурятскому драматическому театру (1932), в 1939 г. реорганизованному в музыкально-драматический театр.

Создание национального театра, появление национальных артистов, певцов, музыкантов-исполнителей поставило вопрос о национальном музыкальном репертуаре.

Первые сочинения на основе национального музыкального фольклора – обработки народных напевов, массовые песни, инструментальные пьесы – были написаны русскими композиторами П. Берлинским, В. Морошкиным, Н. Тихоновым. При этом русские мастера отчетливо осознавали, что их труды – только первый этап становления национальной музыки. П. Берлинский писал: «Подлинное бурят-монгольское произведение появится тогда, когда явится композитор бурят-монгол, или, во всяком случае, человек, выросший на бурятской почве и в то же время приобщившийся к европейской музыкальной культуре» [2, с. 7].

По всей республике шли поиски одаренной молодежи. Именно П. Берлинскому бурятская культура обязана открытием двух будущих крупных бурятских композиторов – монастырского послушника Дандара Аюшеева и колхозного учетчика Бау Ямпилова.

В 1933 году при техникуме открыта музыкальная школа – она готовила кадры для техникума, а в 1934 году техникум преобразован в музыкально-театральное училище. В его первом выпуске было уже 55 человек, окончивших театральное отделение, и 26 – музыкальное. В техникуме искусств получили образование известные национальные музыканты – композиторы Д. Аюшеев, Ж. Батуев, Г. Дадуев, Б. Ямпиров, певцы Н. Петрова, К. Гомбоева-Языкова, И. Батурин, Б. Балдаков, В. Лыгденова, А. Арсаланов, пианистка З. Семенова, исполнители на национальных инструментах М. Балсаева, П. Дадуева, Н. Халбаев, Ч. Генинов, А. Бардамов, С. Балдаев, В. Тапханова, А. Зонхоев и др.

20 октября 1940 года на сцене филиала Большого театра в Москве оперой «Энхэ-Булататор» М. Фролова и Б. Ямпилова открылась первая Декада бурят-монгольского искусства. Декада стала важным экзаменом для молодого бурятского искусства, подтвердившем неуклонное и успешное развитие национальной культуры. В Бурятии рождалась национальная композиторская школа.

В послевоенные годы развитие бурятского музыкального искусства идет все более быстрыми темпами. В 1949 году музыкально-драматический театр разделился на два самостоятельных коллектива – драматический и оперный. Выдвигается ряд молодых талантливых исполнителей – воспитанников музыкального училища: певцы Л. Линховоин, В. Лыгденова, Д. Кыштымова, В. Бамбацыренов, В. Манкетов, танцовщики Л. Сахьянова, Э. Кондратьева, Б. Васильев и др.

Крупные произведения для показа на второй Декаде бурятского искусства и литературы в Москве создавались в содружестве бурятских и русских композиторов. Ж.Б. атуев и Б. Майзель написали балет «Во имя любви» на либретто М. Заславского и Л. Линховоина, Л. Книппер и Б. Ямпиров – балет «Красавица Ангара» на либретто Н. Балдано, опера «Побратимы» Д. Аюшеева и Б. Майзеля на либретто Н. Балдано открывала Декаду 27 ноября 1959 г.

О большом творческом росте бурятских артистов, музыкантов, художников можно судить по отзывам центральной прессы: «Искусство правдивое, живое, народом взращенное и для народа творимое – вот что составляло главную прелесть и вместе великий смысл бурятской декады» [2, с.14].

К концу 60-х годов в г. Улан-Удэ функционировало пять детских музыкальных школ и две вечерние школы общего музыкального развития (№ 1 была открыта в 1962 г., № 2 – в 1964 г.), а по республике школы были открыты почти во всех районных центрах (см. таблицу 1).

Таблица 1

№	Школа	Район	Год открытия
<b>1</b>	<b>ДМШ № 1</b>	<b>г. Улан-Удэ</b>	1935
2	Кижингинская	Кижингинский	1956
3	Закаменская	Закаменский	1957
4	Новоселенгинская	Селенгинский	1957
<b>5</b>	<b>ДМШ № 2</b>	<b>г. Улан-Удэ</b>	1958
6	Кяхтинская	Кяхтинский	1958
7	Кыренская	Тункинский	1959
8	Баргузинская	Баргузинский	1959
9	Петропавловская	Джидинский	1961
10	Сосновоозерская	Еравнинский	1961
11	Бичурская	Бичурский	1962
12	Кабанская	Кабанский	1962
13	Заиграевская	Заиграевский	1962
14	Богдаринская	Баунтовский	1963
15	Каменская	Кабанский	1963
16	Турунтаевская	Прибайкальский	1963
17	Нижнеангарская	С-Байкальский	1964
<b>18</b>	<b>ДМШ № 3</b>	<b>г. Улан-Удэ</b>	1964
19	Хоринская	Хоринский	1964
20	Гусиноозерская	Селенгинский	1964
21	Курумканская	Курумканский	1966
22	Тарбагатайская	Тарбагатайский	1966
23	Кудара Самонская	Кяхтинский	1967
<b>24</b>	<b>ДМШ № 4</b>	<b>г. Улан-Удэ</b>	1967
25	Орликская	Окинский	1968
26	Мухоршибирская	Мухоршибирский	1968
<b>27</b>	<b>ДМШ № 5</b>	<b>г. Улан-Удэ</b>	1969
28	Онохойская	Заиграевский	1970
29	Торейская	Джидинский	1970
30	Наушкинская	Кяхтинский	1970
31	Усть-Баргузинская	Баргузинский	1971
32	Выдринская	Кабанский	1971
33	Ильинская	Прибайкальский	1971
34	Иволгинская	Иволгинский	1971
35	Новоильинская	Заиграевский	1972
36	Селенгинская	Кабанский	1972
37	Селендумская	Селенгинский	1972
38	Загустайская	Кижингинский	1973
39	Бабушкинская	Кабанский	1973
<b>40</b>	<b>ДМШ № 6</b>	<b>г. Улан-Удэ</b>	<b>1973</b>
41	Мало-Куналейская	Бичурский	1974
42	Илькинская	Заиграевский	1974
43	Байкало-Кударинская	Кабанский	1974

Эти учреждения дополнительного образования составили первую, начальную ступень в трехступенчатой системе профессионального музыкального образования. Средним звеном стало музыкальное училище им. П.И.Чайковского, высшая ступень – Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств.

История академии начинается с 1960 года, когда в Улан-Удэ был открыт Восточно-Сибирский библиотечный институт, в его структуре, наряду с библиотечным, был факультет

культпросветработы. С открытием института народам Сибири, Дальнего Востока и Крайнего Севера представилась возможность подготовки собственных кадров высшей квалификации для учреждений культуры. В 1964 году институт был переименован в Восточно-Сибирский государственный институт культуры, а в 1995 году вуз получил статус академии (ВСГАКИ).

Таким образом, при поддержке Советского государства в Бурятии сложилась система профессионального музыкального образования, которая реализовывала следующие задачи:

- доступность получения музыкального образования широким массам;
- сохранение национального музыкального наследия, создание на его основе произведений различных жанров по европейским образцам;
- подготовка кадров музыкального просвещения.

В настоящее время в обществе меняются ценностные ориентиры и в системе профессионального музыкального образования требуется адаптация к запросам современности. Необходимо выработать такие формы работы в предоставлении услуг музыкального образования населению, которые при сохранении опыта и творческого наследия прошлого могли бы рассматриваться с точки зрения общественной пользы на данном этапе развития общества. Музыкальное образование должно утверждать себя не только посредством творческой деятельности, но и создавать и продвигать проекты, призванные решать социальные задачи:

- возрождение национального искусства, обращение к его истокам;
- развитие профессионального искусства с применением компьютерных технологий;
- менеджмент в сфере искусства;
- развитие шоу-бизнеса.

Такой подход создаст основы для будущего музыкального образования как важной составляющей культуры и искусства в Бурятии.

### **Список литературы**

1. Жабаева Я. О. Организация первой музыкальной школы в Верхнеудинске // Профессиональное музыкальное искусство и образование: проблемы и перспективы : материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 75-летию Улан-Удэнского колледжа им. П. И. Чайковского. – Улан-Удэ, 2007.

2. Куницын О. И. Музыка Советской Бурятии / О. И. Куницын. – М. : Совет. композитор, 1990.

## НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

### МАТЕРИАЛЫ ВСЕРОССИЙСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «РОЛЬ АРТ-ТЕРАПИИ В ПСИХОФИЗИЧЕСКОМ ОЗДОРОВЛЕНИИ ОБЩЕСТВА И ЧЕЛОВЕКА»

УДК 159.9

*Naj Wikoff*

Senior Scholar, Lesley University  
Cambridge, MA, USA

#### TRAINING CREATIVE ARTS THERAPY AND PROFESSIONAL ARTISTS FOR A CAREER IN HEALTHCARE

#### ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ АРТ-ТЕРАПИИ

Training Creative Arts Therapy and Professional Artists for a Career in Healthcare

The article describes the main approaches to training art therapists. Possibilities of training art therapists for various categories of population in ESSACA and other higher professional institutions of culture in Russia are considered.

Key words: art therapy, art therapist, professional artist, music therapy, dance therapy, healing, courses.

В статье раскрываются основные подходы к исследованию подготовки арт-терапевтов. Обосновываются возможности подготовки специалистов арт-терапии для различных категорий населения во ВСГАКИ и в других вузах культуры России.

Ключевые слова: арт-терапия, арт-терапевт, профессиональный артист, музыкотерапия, танце-терапия, оздоровление, курсы.

The use of the arts in healthcare is expanding throughout the world. In the United States over 20,000 music, drama, dance, poetry, art and expressive art therapists work in psychiatric hospitals, rehabilitative facilities, medical hospitals, outpatient clinics, day care treatment centers, agencies serving developmentally disabled persons, mental health centers, drug and alcohol programs, senior centers, nursing homes, hospice programs, correctional facilities, halfway houses, schools, and private practice.

That number, impressive though it is, represents at most only about half of the artists working in healthcare. An equal number, if not more, professional artists and arts administrators also work in healthcare. They work in hospitals, hospice, mental health centers and all the other places as do creative arts therapists. The best programs hire about an equal number of both.

You may ask, what is the difference between a creative arts therapist and a professional artists working in healthcare? An arts, dance, music, drama, poetry or expressive arts therapy person is an artist who has been trained how to use their artistic talent to achieve a measurable therapeutic outcome. A professional artist uses the arts to entertain a patient, provide them a distraction from pain, an opportunity to use their own artistic abilities to express their emotions or create a more welcoming environment. There may be a therapeutic benefit, but that is not their intention.

Let me give you an example of each. Last spring in the United States, a deranged man shot Congresswoman Gabrielle Giffords in the head while she was standing in a parking lot visiting with voters. The bullet went through the left side of her brain causing terrible destruction. She nearly died. Fortunately she was quickly rushed to a hospital where doctors saved her life, and later she was transferred to a trauma clinic in Houston. Among other problems she lost her ability to speak as this

function is based in the left side of our brains. However, our ability to sing is based in the right side of our brains.

A music therapist was brought in who had been trained on how to work with people who have sustained traumatic injuries. She started singing songs to the Congresswoman, songs that the music therapist learned were her favorites from her husband and family. Soon she had the Congresswoman nodding along with the music. It wasn't too long after that the music therapist encouraged her to sing along. Initially it was very difficult, but they slowly made progress. Once she got good at singing songs, they started changing the words of song first in fun and then into the words she wanted to tell people. She learned that she could sing what she wanted to say, even though she could not speak those same words as you would in a normal manner. Eventually the music therapist got Congresswoman Giffords to slow down the singing until she was able to talk again – she used music to help rewire the Congresswoman's brain.

Putting words and sentences to music was fun, and because it was fun the Congresswoman would practice it again and again until she got the knack. As any of you who have ever created something know, when you get engaged in making a drawing or trying to write a song time can slip away. So too time slipped away for the Congresswoman and, as a consequence, it seemed to her as if it was in no time at all, that she was able to experience the progress her efforts were making.

Now let me give you an example of a professional artist, in this case a dancer, who used his skills to support the healing of others.

Back in 1986, when I was the director of arts and productions at the Cathedral Church of St. John the Divine in New York City, a dancer, who was living with AIDS, and who participated in a musical review that we had organized to raise money to support other people who were HIV positive, noticed that we had many children in our homeless shelter. He had never thought that homeless people might have children and expressed his surprise to me. I said, yes, people who are homeless have children too. The parents are very depressed. They have no home, no job and these children to feed. Some of the parents have problems with drugs and alcohol. So the children are bored.

He asked if he could have permission to try to teach the children to dance. I said of course. So he organized dance classes for the children and they were thrilled. He started with a few children but soon the numbers grew. He then came up with the idea of organizing a performance to show how well the children were doing. I told him he could do that as well. As you know so well, organizing a performance requires rehearsals and that means everyone has to come to the rehearsals on time. So he became a strict taskmaster telling the children that they had to be prompt.

More and more children kept coming, so he said to the children that these rehearsals and performances were only for the children of the homeless shelter. Therefore he said to the children that they had to bring their parent to a rehearsal to assure him that they had a right to be there. So the children would drag their parents off their cots or out of the sitting rooms and from watching TV to say yes, this is my child. So now the dancer had all these adults watching the rehearsals. Dancers hate that. So he started to ask the parents to make costumes, help with makeup, run the lights, and create posters that they would put up to promote the upcoming performance. He turned the parents into the technical and marketing department. In so doing he used dance to breathe life back into the children and parents. The parents became proud of their children and starting to get a sense of accomplishment, several started looking for jobs.

This dancer did not set out to provide therapeutic experience, but his ability as a dance instructor and choreographer changed these peoples lives, and the experience also changed his own

because he started taking better care of himself as well. One difference is that the music therapist knew how to measure the results of her efforts and, because she also understood how the brain works, could figure out a way to use music to activate a different part of the brain and, in a step by step process, teach one part of the brain to take over for another part. The dancer on the other hand had all the gifts of a professional choreographer and teacher, he could take a group of children, teach them how to dance and create a performance. He taught them all that they could be very creative, and he inspired their parents. Both the music therapist and the professional dancer used their skills to help other people heal, but they used a different approach and drew upon different skills.

The East Siberian Academy of Culture, and indeed other arts academies in Russia, Mongolia and elsewhere have the opportunity to train their students how to work in healthcare either as creative arts therapists or professional artists. In so doing, they can help expand career opportunities for their graduates. However, training their students to work in healthcare will not be enough as the students will also have to learn how to create work opportunities for themselves as they will be entering a career path that is not commonplace at this time, a problem not only in Russia, but in many countries throughout the world. Indeed, even in the United States, where the largest number of creative arts therapists work, students need to learn how to promote the value of their skills.

The first question though is what does a person need to learn to become a creative arts therapist or a professional artists working in healthcare.

At Lesley University in Cambridge, MA, where I work, a degree in dance therapy is a 60-hour course that trains students in the psychotherapeutic use of dance and movement, which breaks down into 36 hours of dance/movement therapy coursework, 12 hours of psychology courses, and 12 hours of field experience. Students learn to integrate the emotional, cognitive, physical, and spiritual health of the individual. Dance/movement is the primary medium used for observation, assessment, research, therapeutic interaction, and intervention. In addition, the students are required to have 1,100 hours of direct supervised contact with clients drawn from a range of ages and health problems, activities that can take place in hospitals, mental health centers, geriatric centers, schools, and clinics.

An alternate approach for getting a dance therapy degree requires 24 credits of dance/movement therapy coursework, 18 hours of psychology, group process and research and methodology coursework, 200 hours of fieldwork supervised by a licensed mental health professional, 700 hours of internship supervised by a board certified dance therapist and five years of concentrated study in dance such as modern, ballet, jazz, tap, ethnic or folk.

In general, the other creative arts therapies require a similar approach, a mix of courses in creative arts therapies balanced with courses psychology and followed by at least 1,000 hours of supervised interaction with patients. Within these courses of study, students can often chose to focus on specific populations, such as working with children, older adults, people living with certain disabilities. Generally people wishing to enter these disciplines need to display a certain mastery of a particular art form as a prerequisite to taking on a course in a creative arts therapy.

At this time there are no similar graduate courses of study for a professional artist working in healthcare, though a number of certificate courses are being established. The best known and oldest is a two-week summer intensive offered by the Center for Arts in Healthcare Research and Education at Shands, the University of Florida Hospital at Gainseville, FL.

Participants in the Shands program may choose the arts clinical practice or arts administration track. Both tracks include workshops in the history, philosophy and physiology of art and healing,

experiential workshops in the visual arts, music, dance, theatre and writing, workshops in compassion fatigue and self-care, facilitating the arts at the bedside, arts in healthcare program implementation, administration, and grant writing, research, and practical bedside arts experience with the Shands Arts in Medicine program. The intensive now includes new online modules, including Patient Safety, Understanding the Experience of Illness, Healthcare Culture, and Healthcare Communication.

The benefits of offering a certificate program, as they do at the University of Florida, is that it creates a course of study that is relatively short in nature that can be offered not only to Academy students, but to professional artists, arts administrators and others who may wish to learn how to develop arts in health programs. A key component would be establishing relationships with hospitals, elder care facilities and other organizations to provide the participants experiential learning activities in a health care setting. Ulan Ude is blessed with a variety of institutions that can offer the participants the choice of working in a children's hospital, a hospital for adults, orphanages, after school programs for youth at risk and centers for the elderly amongst others.

Another growing opportunity is the use of the arts to help veteran soldiers recover from the emotional and physical trauma resulting from their military service. Participating in arts activities can provide soldiers with opportunities for individual and collective self-expression. The reality is that not everyone is comfortable talking about their feelings, but many find it easier to make a drawing of or write a poem about their experience and then talk about the drawing or poem. A skilled director or choreographer can turn veterans' experiences into a play or a dance, and then engage the audience in a post performance discussion about what they saw or experienced.

No matter which direction the Academy decides to take it will be important to teach the students the basics of arts administration and how to work in a healthcare setting. Hospitals are very challenging places to work for an artists as they have to work around the schedules of the doctors, nurses and various treatments. They also have to learn the rules of a hospital, such as the importance of washing hands, protecting the privacy of the patients, and understanding that not all music or artistic images are appropriate. They also have to use art materials that are safe for the patients.

Artists can make hospital spaces more attractive and relaxing, they can use music and singing to reduce tension and uplift people spirits, dance to make rehabilitation exercises more fun, and poetry and drama to help people express their emotions. They also have to learn how to measure the effectiveness of what they do and record words of support to use to gain the financial support of hospital administrators. Developing programs for the hospital staff is just as important as developing programs for the patients as the staff, especially the nurses, have very difficult jobs.

Moving forward one of the key challenges for the Academy will be getting members of its own faculty trained as dance, music and arts therapists so that they in turn can train future students in the creative arts therapies and provided the students supervision when they practice in healthcare institutions. Launching this new academic program will not be easy, but the potential rewards and career opportunities will be great. It is a journey well worth undertaking.

## **АРТ-ТЕРАПИЯ И МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ЕЕ СОДЕРЖАНИЯ**

### **ART THERAPY AND MULTIFUNCTIONALITY OF ITS CONTENTS**

Научная статья направлена на изучение одного из актуальных и смежных направлений в области медицины, психологии, педагогики и ряда других наук. Автор статьи раскрывает содержание понятия "арт-терапия", истоки происхождения, разнообразие видов и форм данной практики. В статье большое внимание уделяется возможностям музыкотерапии как одного из важных направлений арт-терапии, а также раскрывается мысль о перспективности дальнейшего развития идей арттерапии, в том числе в контексте артпедагогической деятельности.

The author dwells on the concept "art therapy", its origin, and its variety. Much attention is given to possibilities of music therapy as one of the important directions of art therapy. The article stresses the perspectivity of art therapy.

Ключевые слова: музыкотерапия, музыкотерапевтическая практика, символдрама, социальная работа.

Key words: music therapy, music therapeutic practice, symbol drama, social work.

На современном этапе развития, несмотря на достаточно большой фактический материал, в теоретическом отношении арттерапия находится на стадии эмпирических обобщений. Это связано со сложностью, многофакторностью относящихся к арттерапии предпосылок и сравнительно коротким сроком ее научного изучения. Поэтому не существует ее общепризнанной классификации, которая во многом связана с видом выбранного материала и способами его применения. В то же время арт-терапия включает множество разнообразных направлений, форм и методов.

С позиции адаптации арт-терапия расценивается как интегрирующий адаптационный механизм, предоставляющий человеку активную позицию в отношении возможностей приспособления к среде, способствующей общей гармонизации личности.

В целом показания к арт-терапии достаточно обширны, тем более что ее применение может «дозироваться» от относительно «поверхностной занятости» до углубленного анализа скрытых индивидуальных переживаний. Многоплановое воздействие искусства и творчества позволяет применять его к пациентам разного возраста в самых широких диагностических пределах. При рассмотрении показаний к арт-терапии помимо клинической картины, интенсивности переживаний и состояния эмоциональной сферы пациента необходимо учитывать и его отношение и интерес к изобразительному творчеству в преморбиде и во время болезни, подготовленность, интеллект и многие другие факторы.

Арт-терапию можно применять на разных уровнях в зависимости от степени вовлеченности пациента и роли, которую это лечение выполняет: ее используют как основной и единственный метод лечения, хотя чаще она выполняет синергические функции. Арт-терапию можно использовать как седативное средство при психомоторном возбуждении и агрессивных тенденциях; она может выполнять функции отвлечения и занятости, способна при социальной дезадаптации облегчить контакт и помогать выявлять скрытые переживания. Она может также выполнять активизирующие и адаптивные функции, оказывать и расслабляющее действие: расслабление наступает после творческой активности при высвобождении энергии снявшегося напряжения.

Самыми трудными для психотерапевта являются больные с выраженным психомоторным или маниакальным возбуждением, не позволяющим им сосредоточить внимание на объекте действия. Также противопоказанием являются расстройства сознания и тяжелые депрессивные расстройства с уходом в себя. Надо сказать, что некоторые авторы рекомендуют заня-



тия арт-терапией и в качестве профилактического средства, как своеобразный способ обсуждения эмоционального дискомфорта.

Впервые термин «арт-терапия» был предложен врачом А. Хиллом (1945); терапевт М. Наумбург (1966) в рамках инсайт-ориентированной арт-терапии также использовал этот термин для определения «форм клинической практики, в рамках которых психологическое «сопровождение» клиентов с эмоциональными, психическими и физическими нарушениями осуществлялось в ходе их занятий изобразительным творчеством с целью их лечения и реабилитации» [7, с. 189]. Копытин А.И., Свистовская Е.Е. считают, что более точно было бы определять арт-терапию «как одну из форм психотерапевтической практики, основанную на использовании пациентами визуальных, пластических средств самовыражения в контексте психотерапевтических отношений» [4].

В современной психотерапии существует еще одно направление, методологически близкое к арт-терапии, – символдрама. Основателем и теоретиком символдрамы является Ханс-карл Лейнер, профессор, доктор медицинских наук. Метод символдрамы – это использование в терапевтических целях кататимного (от гр. *Katathymios*, где «ката» – «соответствующий», «зависящий» и «тимос» – «душа») переживания образов. Понятия «катаимный» ввел в немецкоязычную психиатрическую литературу Г.В. Майер в 1912 году для обозначения зависимости от эмоций и аффектов [7, с. 190]. Таким образом, арт-терапия – это отдельное направление психотерапии.

А.И. Копытин в своих исследованиях отмечает, что, несмотря на тесную связь лечебной практики арт-терапии с психотерапией искусством (*expressive art therapies*), последняя является метагруппой по отношению к арт-терапии: «В настоящее время психотерапия искусством представлена четырьмя основными направлениями: арт-терапией, драма-терапией, музыкотерапией и танцевально-двигательной терапией; в некоторых странах они признаны в качестве самостоятельных профессий» [3, с. 25-26]. В данном случае принцип классификации автором основан на методах арт-терапии, в которых приемлемы различные «формы творческого самовыражения». Например, автор выделяет фото-терапию как одну из форм арт-терапии. Следует добавить, что понятие «арт-терапия» в данном контексте рассматривается как терапия средствами изобразительного искусства.

В рамках арт-терапии музыкотерапия занимает одно из важнейших направлений. Еще в древности врачи лечили своих пациентов при помощи специально отобранных мелодий. Согласно индийской традиции, вся наша Вселенная, и мы в том числе, появились из одного певучего звука – АУМ. В нем мы пребываем, в нем и исчезаем. Это звук созидания и исцеления – так считают не только индусы, тибетцы и китайцы. Древние китайцы, во всем искавшие гармонию и соразмерность, утверждали, что там, где бессильны все прочие лекарства, может помочь только музыка. Авиценна считал, что особая музыка, проходя через душу, способна исцелить больное тело, а музыка, которая замедляет пульс человека, способна продлить его жизнь. Американские индейцы, шаманы Крайнего Севера по сей день вполне успешно лечат людей безо всяких лекарств. На Руси считали, что поет в человеке душа и пение есть ее естественное состояние. Поэтому работа со звуком (высотой, долготой, силой), ритмом, дыханием, интервалами, эмоционально-выразительное, образное насыщение песни не только приводит к качественному в техническом отношении исполнению песен, но и формируют, корректируют личность человека. Работа «духовного пения» над сознанием издревле осуществлялась в различных культурах (в том числе в русской) на разных уровнях. В психологии такую работу называют коррекцией. Упражнения, которые можно использовать при вокально-хоровой работе, позволяют наблюдать результаты коррекции.

Сегодня во многих западных университетах студенты осваивают профессию музыкотерапевтов. И официальная медицина несколько не возражает – обезболивающий и успокаивающий эффект музыки известен давно. Болезни сердца, расстройства пищеварения, депрессии, различные болевые синдромы – всё это поддается лечению, музыкой в том числе.

Начиная с XIX в. наука накопила множество сведений о воздействии музыки на человека и живые организмы, полученных в результате экспериментальных исследований. Учеными И. Догелем, известным хирургом, академиком Б. Петровским, выдающимся психоневрологом, академиком Бехтеревым данные факты были теоретически изучены и использованы в медицинской практике.

Экспериментально доказано, что музыкальные звуки заставляют вибрировать каждую клетку нашего организма, электромагнитные волны воздействуют на изменение кровяного давления, частоту сердечных сокращений, ритм и глубину дыхания. Не случайно в современной медицине всё большее распространение получает наряду с фитотерапией и арт-терапией музыкотерапия. Речь идёт о восстановлении здоровья человека при помощи занятий музыкой.

Сегодня музыкотерапия является одним из активно разрабатываемых методов социально-реабилитационной работы. Музыкотерапия используется в социальной реабилитации лиц, обладающих наркозависимостью (алкоголь, табакокурение и пр.), лиц с ограниченными возможностями здоровья (имеющих проблемы со зрением, слухом, развитием интеллекта, опорно-двигательным аппаратом и др.), а также оказавшихся в сложных жизненных ситуациях (сиротство, лишение жилья, тюремное заключение и т. п.) [1, с. 92-94]. Профессор А.С. Ключев выделяет две основные формы музыкотерапии: активная и пассивная (рецептивная). Активная музыкотерапия представляет собой терапевтически, психотерапевтически направленную, активную музыкальную деятельность, заключающуюся в воспроизведении музыкального материала с помощью собственного голоса или каких-либо музыкальных инструментов. Пассивная – предполагает процесс восприятия (слушания) музыки с психотерапевтической целью [2, с. 275-276]. Вместе с тем, музыкотерапия выступает в двух видах: индивидуальной и групповой. Индивидуальная музыкотерапия применяется в рамках интимно-доверительных отношений между клиентом и психотерапевтом. Групповая музыкотерапия используется тогда, когда в центре внимания находятся особенности коммуникативного поведения клиента и его переживаний, связанных с этим поведением.

Успешность социально-реабилитационной работы на основе музыкотерапии обеспечивается гармонизирующим, социально-адаптационным воздействием музыки на человека. Возможность такого воздействия обусловлена организационным подобием человека – как единства телесного, душевного и духовного его проявлений и музыки, представленной единством трёх её звуковых слоёв: физико-акустического (ритм, темп, тембр, динамика), коммуникативно-интонационного (интонация) и духовно-ценностного (лад, тональность, мелодия, гармония, форма, жанр). Среди наиболее известных российских методик выделяются модели В. И. Петрушина, С. В. Шушарджана, В. М. Элькина, Р. Блаво.

Узбекский учёный Мирзакарим Норбеков установил: здоровье зависит от эмоционального центра человеческого организма. Он подчёркивает: “Хаос не в мире, он внутри нас”. И именно музыка побеждает этот хаос, гармонизирует эмоциональную сферу человека. Научно доказано, что музыка может укреплять иммунную систему, приводит к снижению заболеваемости, улучшает обмен веществ и, как следствие, активнее идут восстановительные процессы.

Западные учёные, проведя многочисленные исследования и эксперименты, пришли к убеждению: некоторые мелодии обладают сильным терапевтическим эффектом. Духовная, религиозная музыка восстанавливает душевное равновесие, дарит чувство покоя. Если сравнивать музыку с лекарствами, то религиозная музыка – анальгетик в мире звуков, она облегчает боль. Пение весёлых песен помогает при сердечных недугах, способствует долголетию. Огромный эффект на человека оказывают мелодии Моцарта. Этот музыкальный феномен, до конца ещё не объяснённый, так и назвали “эффект Моцарта”.

Специалисты по музыкальной терапии настаивают на том, что целебные мелодии для пациентов следует подбирать в индивидуальном порядке. Однако некоторые общие рекомендации все же существуют. Как правило, это хрестоматийные произведения классической музыки. Например,

- Гастрит – «Седьмая соната» Бетховена;

- Язва желудка – «Вальс цветов» Чайковского;
- Алкоголизм – «Аве Мария» Шуберта;
- Мигрень – Полонез Огинского;
- Повышенное давление – «Свадебный марш» Мендельсона;
- Бессонница – «Пер Гюнт» Грига;
- Импотенция – «Венисбергская сцена» Вагнера.

Современные сторонники музыкальной терапии делятся на две большие группы. Более осторожные считают, что целебная сила музыки основана лишь на психологических особенностях человека. По их мнению, спокойная классическая музыка нормализует сердечный ритм и артериальное давление именно потому, что человек расслабляется и погружается в состояние психологического комфорта. Более радикальные поклонники музыкотерапии выстраивают довольно сложные теории, объясняющие целебный эффект определенных мелодий точечным воздействием на организм звуковых волн определенной частоты. Как и скептики, они очень высоко оценивают лечебную силу классической музыки (самым мощным и универсальным лекарством считается Моцарт), однако кроме этого отмечают эффективность этнической музыки, например, ритмичного боя африканских барабанов. Невероятно вредной для здоровья музыкой все врачи считают тяжелый рок, рейв и хип-хоп.

Музыкотерапевтическая практика канд. мед. наук Э.С. Элькина позволила обнаружить новые аспекты влияния музыки на человека. К ним относятся законы музыкального транса, которые проявляются в следующих явлениях:

- феномен Скрябина – связь цветовых выборов и желанности тональных аккордов;
- феномен Чюрлениса – яркие зрительные образы под влиянием музыки;
- феномен визионера – при групповом сеансе люди иногда воспринимали чужие образы. Удалось выявить новые возможности воздействия некоторых мелодий:

- «К Элизе» Бетховена – исследования с использованием энцефалограммы у детей обнаружили мощное воздействие мелодий на гармонизацию функционального состояния высшей нервной деятельности детей.

- «Лунная соната» Бетховена – уникальный образец положительно воздействующей мелодии на состояние человека, находящегося в депрессивном состоянии. По мнению Э.С. Элькина, мелодий абсолютного воздействия немного, не больше 20, и «Лунная соната» – одна из лучших в их ряду [9, с. 59-60].

Медики установили, что струнные инструменты наиболее эффективны при болезнях сердца. Кларнет улучшает работу кровеносных сосудов, флейта оказывает положительное воздействие на лёгкие и бронхи, а труба эффективна при радикулитах и невритах. Но среди музыкальных инструментов можно выделить лидера по воздействию на состояние человека это орган. Было выявлено, что определенные ноты влияют на определенные органы:

- звуковая частота, соответствующая ноте до, влияет преимущественно на функции желудка и поджелудочной железы;
- ре – на желчный пузырь и печень;
- ми – на органы зрения и слуха;
- фа – на мочеполовую систему;
- соль – на функции сердца;
- ля – легкие и почки;
- си – на функцию энергообмена, согревая тело.

Низкие звуки резонируют больше с нижней частью тела, высокие – с верхней (головой).

Музыкальная терапия сегодня используется для лечения сахарного диабета, так как было установлено, что между уровнем сахара в крови и психическим состоянием существует прямая связь. Таким образом, изменяя и регулируя своё психическое состояние, человек может изменять уровень сахара в крови. В этом большую помощь оказывают звуки природных шумов: прибоя, пения птиц, рокота океанических волн, раскатов грома, шума дождя.

Исследования центра под руководством М. Лазарева показали, что музыкальные вибрации оказывают благотворное влияние на весь организм, особенно на костную структуру, щито-

видную железу, массируют внутренние органы, достигая глубоко лежащих тканей, стимулируя в них кровообращение. Музыка повышает способность организма к высвобождению эндорфинов – мозговых биохимических веществ, помогающих справиться с болью и стрессом. Особенно интенсивно изучается влияние музыки в последние десятилетия. Эксперименты ведутся в нескольких направлениях, таких как:

- влияние отдельных музыкальных инструментов на живые организмы;
- влияние музыки великих гениев человечества, индивидуальное воздействие отдельных произведений композиторов;
- воздействие на организм человека традиционной народной музыки.

В России музыкотерапию Министерство здравоохранения РФ признало официальным методом лечения в 2003 году. При Российской академии музыки им. Гнесиных создано отделение музыкальной реабилитации. Отделение музыкотерапии и реабилитации успешно работает и в Российской академии медицинских наук.

В связи с широкими функциональными возможностями арт-терапевтических направлений, в последние десятилетия становится актуальным ее применение в образовательных учреждениях. Педагогам-музыкантам необходимо идти в ногу с актуальными тенденциями в науке. Музыкальная терапия может стать эффективным методом лечения школьных неврозов, которые сегодня всё больше поражают учащихся, как в процессе получения образования, так и в современной жизни вообще. Так, Л.Д. Лебедева выделяет в арт-терапии педагогическое направление, имеющее неклиническую направленность и рассчитанное на потенциально здоровую личность [5]. Это направление, которое все чаще называют «арт-педагогика». В публикациях отечественных авторов, ориентирующихся на понятие «арт-педагогика» (В.Г. Анисимов, О.С. Булатова, М.В. Гузева, М.Л. Князева, Е.А. Медведева, Е.В. Таранова, Н.Ю. Шумакова и др.), обращает на себя внимание разнообразие вкладываемых в этот термин значений, смешение содержания и функций различных областей научно-практической деятельности.

Вместе с тем, по мнению Н.Ю. Сергеевой, сам факт подобных поисков наглядно демонстрирует объективную необходимость введения в образовательный контекст некоего интегрирующего понятия, позволяющего отразить в профессиональном сознании и закрепить в научной и практической деятельности синтез как минимум трех областей человекознания – педагогики, психологии и искусства [8, с. 24].

Накопленный теоретический материал и практический опыт арт-терапевтической педагогики позволяет сегодня применять его в различных видах и формах занятий в системе образования, а также продолжать исследования в данном направлении. Как ранее было отмечено, экспериментальной площадкой для теоретических исследований и результатов их внедрения в практику занятий являются общеобразовательные учреждения, ссузы, медицинские и педагогические вузы.

Перспективной экспериментальной площадкой в числе образовательных учреждений становятся вузы культуры и искусств в силу специфики направленности данного вида учебного заведения, опирающегося на развитие культурного фактора как ресурса формирования патриотических, гражданских качеств личности, воспитания духовности и нравственности.

Известно, что в настоящее время, приводит факты профессор Р.И. Пшеничникова, мы сталкиваемся с проблемой отрицательного воздействия на человека внеакадемической музыки и некоторых ее современных жанров [6, с. 166-167]. И одним из средств противодействия подобному негативному явлению является использование народной национальной культуры и классического искусства в качестве арт-терапевтического материала в образовательном процессе. Примером реализации здоровьесберегающих технологий и применения арт-терапевтических методик можно привести творческую, научно-исследовательскую, учебно-воспитательную деятельность, а также формы работы Центра Арт-терапии Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств, которые опираются как на концепцию западной музыкально-рациональной психотерапии, так и опыт восточных духовных практик: телесно-ориентированной двигательной терапии, твист-терапии, религиозную и национальную музыку Восточной Сибири и стран Азиатско-Тихоокеанского региона.

Таким образом, дальнейшее развитие идей арт-терапии, в том числе, в контексте арт-педагогической деятельности, является актуальной задачей гуманизации современного образования и играет важную роль в развитии культурного ресурса, несущего огромный духовный и научный потенциал.

#### **Список литературы**

1. Ключев А. С. К обоснованию работы в области музыкотерапии // Творческая реабилитация детей, подростков и молодых людей с особыми потребностями : материалы междунар. науч.-практ. конф., 30 нояб. – 1 дек. 2000 г. – СПб., 2001. – С. 92-94.
2. Ключев А. С. Музыка как средство психотерапевтического воздействия // Психиатрические аспекты общемедицинской практики : сб. тез. науч. конф. с междунар. участием. – СПб., 2005. – С. 275-276.
3. Копытин А. И. Тренинг по фототерапии / Копытин А. И. – СПб. : Речь, 2003. – 96 с.
4. Копытин А. И. Арт-терапевтические методы, используемые в работе с детьми и подростками : обзор современных публикаций / Копытин А. И., Свистовская Е. Е. // Журн. практической психологии и психоанализа. – 2007. – № 4.
5. Лебедева Л. Д. Практика арт-терапии : подходы, диагностика, система занятий / Л. Д. Лебедева. – СПб. : Речь, 2003. – 607 с.
6. Пшеничникова Р. И. Новая культура и искусство XXI века: инновационные подходы // ВСГАКИ – первый вуз культуры в Сибири : 50 лет : (сборник). – Иркутск, 2010. – С. 165-172.
7. Растегаева Л. С. Эстетические принципы в методах арт-терапии // Вестн. ОГУ. – 2009. – № 7(101). – С. 188-193.
8. Сергеева Н. Ю. Содержание понятия «артпедагогика» // Методологические проблемы педагогики. – 2008. – С. 23-28.
9. Элькин Э. С. Возможности музыкотерапии – итоги опыта и находки // Музыкальная психология и психотерапия : науч.-метод. журн. – 2011. – № 3(24), 2011. – С. 58-61.

УДК 159.9

**Чебакова В.Н.**

### **КОРРЕКЦИЯ ПСИХО-ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ ЗДОРОВЬЯ СРЕДСТВАМИ АРТ-ТЕРАПИИ**

#### **THE CORRECTION OF PSYCHO-EMOTIONAL HEALTH USING ART THERAPY**

Влияние комплекса средств и техник арт-терапии на коррекцию психо-эмоционального здоровья человека.

The article deals with the influence of art therapy means and techniques on the psycho-emotional health.

Ключевые слова: классификация арт-терапии, телесно-ориентированные практики, арт-синтез-терапия в учебном процессе.

Key words: classification of art-therapy, body-oriented practice, art-synthesis-therapy in study process.

Начало третьего тысячелетия стало временем бурного развития здоровьесберегающих технологий и активного освоения их новых форм, моделей и средств. Не секрет, что состояние здоровья современного человека связано с навязанными идеалами материального благополучия и комфорта, условиями их достижения, ориентацией на конечный результат в будущем, а не на жизнь в настоящий момент. Все это держит людей в постоянном нервно-физическом, умственном, эмоциональном напряжении, которые являются основными причинами мышечных зажимов, напряжения в теле и развитием практически всех соматических заболеваний.

Сегодня вся двигательная активность человека сводится к лежанию, стоянию, поездкам в транспорте, сидению на работе, у телевизора и шопингом по магазинам, что приводит к двигательному мышечному голоду и создает серьёзные угрозы здоровью человека.

В нашей стране арт-терапия вызвала большой интерес не только у психологов и терапевтов, но и специалистов в области искусства и оздоровительной физической культуры.

Термин «Арт-терапия» переводится как терапия искусством и означает исцеление творчеством с целью выражения человеком своего психо-эмоционального состояния здоровья. Кроме того, арт-терапия является еще и уникальным методом оказания психологической помощи посредством художественного творчества.

Основная цель арт-терапии – посредством создания собственного творчества отвлечься от тяжелых переживаний, справиться с недугами через самовыражение в выбранных техниках и средствах искусства.

В настоящий момент арт-терапия представляет собой эффективную методику психооздоровления общества и человека, используя элементы и техники искусства, творческое самовыражение, без учета профессиональной направленности. Одним из важных преимуществ арт-терапии является то, что искусство позволяет в скрытой форме разрешить травмирующую ситуацию и найти пути ее разрешения, благодаря тому, что творчество является одной из трансформирующих сил преодоления страха, тревоги, возникших в связи с внутренним конфликтом.

Данная методика относится к самым древним и естественным формам сохранения психо-эмоционального здоровья человека. Несмотря на древние корни, как самостоятельное направление в лечебно-коррекционной работе арт-терапия насчитывает всего несколько десятилетий XX века. Возникла арт-терапия в контексте психоаналитических идей Фрейда и Юнга. Впервые этот термин был использован Адрианом Хиллом, который предсказывал арт-терапии неограниченные возможности в будущем, которые позволят каждому человеку реализовать свой потенциал и прийти в результате к гармонии с собой.

Истоки зарождения арт-терапии закладывались вместе с появлением интереса к искусству и основывались на реализации творческих возможностей человека и развитии неизвестных ранее талантов.

Прообраз современной арт-терапии существовал в архаических формах искусства, то есть в народном творчестве, которое не ставило своей целью сделать человека профессиональным художником или актером, не требовало особых способностей к творчеству, а предполагало отвлечение от работы, жизненных проблем и переживаний, служило средством коммуникации и получения положительных эмоций. Поэтому люди стали ценить спонтанное выражение эмоций через тацевально-песенное творчество, которое не сдерживалось рамками каких-либо условностей.

В настоящее время арт-терапия используется не только всеми направлениями психотерапии, но достаточно широко применяется в педагогике, социальной работе и даже бизнесе, а также может служить дополнением к системам образования, воспитания, оздоровления и практикам здоровьесбережения.

Следует отметить высокую эффективность занятий арт-терапией в группах, индивидуально и самостоятельно, с разными возрастными и гендерными категориями – взрослыми, подростками, детьми; мужского и женского пола. В арт-терапии выделяются четыре основных направления:

- **пассивная арт-терапия** – это просмотр видео-релаксационных фильмов, прослушивание музыкальных произведений, фрагментов музыки живой природы, психотренингов, аффирмаций, настроев, установок, поэтому данное направление используется на первом этапе коррекции, особенно при выраженных агрессивных и тормозных состояниях;

- **активная арт-терапия** – это побуждение к творческому самовыражению через выбранные средства искусства, к ним относятся: спонтанные телодвижения, подражание живот-

ным (звуки, походка), рисование, выжигание по дереву, вышивание, составление мозаики, поэтому данное направление является наиболее эффективным;

- **одновременное использование первого и второго направления;**

- **активная направляющая роль «ситтера»** (психотерапевта, педагога) в процессе обучения творчеству и коррекционным техникам с аутогенной тренировкой и направленной медитацией, поэтому это направление имеет выраженные коррекционные моменты и не допускает ускорения процесса творческого самовыражения и принудительного давления.

С учетом применяемых методик и используемых средств и техник, арт-терапия классифицируется следующим образом:

- **классическая арт-терапия**, которая включает в себя только визуальные виды творчества – живопись, графика, фотография, рисование и лепка;

- **современная арт-терапия** насчитывает большее количество видов направлений и техник, к которым относятся библиотерапия, маскотерапия, сказкотерапия, драматерапия, звукотерапия, танцетерапия, музыкотерапия, цветотерапия, телесно-ориентированные практики, видео-релакс-терапия, песочная терапия, игротерапия, оригами и т.д.;

- **арт-синтез-терапия** – это комплексный метод, основанный на использовании различных техник:

- живописи и мозаики (из гипса, стекла, дерева, льда, песка, камня);

- риторики, стихосложения и аффирмаций (целеустановок);

- фото-картинного коллажа успешности (из фотографий, вырезок из журналов и реклам);

- ролевые игры в театре жизненных ситуаций, влияющие на отношение и психо-эмоциональные реакции;

- лечебно-графической релаксации (непроизвольное рисование рисунков или какого-либо орнамента на бумаге, песке, мелом, красками);

- этнотерапия (ритуалы, аромотерапия, национальные танцы, звукоиздающие предметы, мантры и национальные музыкальные фрагменты);

- компьютерное творчество (релакс-видео практики с цвето-музыка-терапией и живым звуком природы);

- релаксационно-двигательные практики (раскачивание и скручивание тела, хлопки со звукотерапией и дыхательными практиками) и т.д.

Комплексный метод наиболее эффективен для создания имиджа успешности, уверенности, самодостаточности и раскрепощения личности человека в современном обществе, коллективе и успешно реализуются сегодня на практике в психо-коррекционных программах «Босс-здоровье».

Следует отметить, что количество методик, направлений и техник арт-терапии постоянно увеличивается. Данный факт дает возможность использовать их при достаточно широком спектре проблем, а именно: это могут быть психологические травмы, страхи, потери, смерть близкого человека, кризисные состояния, межличностные конфликты, стрессовые и психосоматические расстройства, возрастные кризисы и т.д.

Вместе с тем, все вышеуказанные методики арт-терапии через творческое самовыражение помогают развивать в человеке креативность мышления и целостность его личности, избавляться от негативных эмоций, что позволяет обнаружить не только личностные ценности и ориентиры, но и осмысление своего поведения, мотивацию поступков и действий, навыки принятия решений (правильные, ошибочные и опасные).

Говоря о влиянии арт-терапии на человека, специалисты данного направления – врачи, психологи, психотерапевты, ученые, социальные работники и педагоги – отмечают положительную динамику применения арт-терапевтических практик в современном обществе, так как через художественные образы «наше бессознательное Я» взаимодействует с сознанием человека. Они помогают организму человека не только расслабиться, снять нервно-психическое и мышечное напряжение, развивают важные социальные навыки, но главное, предос-

твояют возможность любому человеку выразить свой внутренний мир через творчество самостоятельно и без ограничений. По своей природе эта методика радикальна и позволяет полноценно раскрыть внутренние резервные возможности человека.

Сегодня система высшего профессионального образования находится в процессе постоянного обновления. В учебные программы широко внедряются инновационные технологии с использованием современных и традиционных методик оздоровления и средств психо-коррекции здоровья, которые способствуют эффективному освоению программы обучения и совершенствованию профессионального мастерства студентов.

Не секрет, что учебный процесс студентов вузов культуры и искусств насыщен учебно-тренировочными занятиями, репетициями, мастер-классами, показательными выступлениями и концертами. Напряженная программа профессионального обучения студентов творческих специальностей требует ежедневной активной двигательной практики, высокой работоспособности, хороших функциональных и адаптационных возможностей организма на протяжении всего периода обучения и в последующей работе по специальности. Поэтому мы включили в программу профессиональной физической подготовки не только специальные практики по совершенствованию своих физических кондиций, двигательных умений и навыков, коррекции фигуры, но и здоровьесберегающие технологии с использованием средств и элементов арт-терапии, а именно, телесно-ориентированные практики немецкого психотерапевта Вильгельма Райха. В.Райх внес неоценимый вклад в разработку концепта психофизического здоровья человека и уделял особое внимание выразительному языку тела. Он впервые ввел понятие «защитного мышечного панциря», который образуется в результате подавления эмоции и сохраняется на теле в виде хронического напряжения мышц длительное время. Автор считает, что освобождение от мышечных зажимов и блоков крайне необходимо и возможно посредством танцевально-двигательной терапии и телесно-ориентированных практик. На основании многолетней практики, исследований и наблюдений В. Райх пришел к следующим выводам:

- ум и тело человека составляет единое целое, причем каждая черта характера человека имеет соответствующую ему физическую позу;
- характер человека выражается в теле в виде мышечной ригидности (чрезмерного мышечного напряжения) или «мускульного панциря»;
- хроническое напряжение блокирует практически все энергетические потоки, лежащие в основе сильных эмоций;
- заблокированные эмоции не могут быть выражены и образуют энергетические зажимы и застои;
- устранение мышечного зажима освобождает значительную энергию, которая проявляется в виде чувства тепла или холода, покалывания, зуда или эмоционального подъема.

Для того, чтобы выявить, как проявляются и подавляются жизненные чувства в различных частях тел человека В. Райх на протяжении длительного времени анализировал движения своих пациентов, их физические привычки и пришел к уникальным выводам: все пациенты доктора говорили, что в моменты подавления своих чувств (ненависти, тревожности) и желаний в теле появлялись следующие произвольные действия, например: сдерживание дыхания, учащение пульса, спазмы мышц живота, частое моргание, подергивание век, сухость во рту, покусывание губ, сосание пальцев, закручивание волос на указательный палец и т.п.

Основная функция «защитного мышечного панциря», по мнению В. Райха, – это защита человека от страха и неудовольствия. «Мышечный панцирь» организуется в семь основных сегментов, которые располагаются в области глаз, рта, шеи, груди, диафрагмы, живота и таза.

**Райхианская терапия** состоит в «распускании мышечного панциря» в каждом сегменте. Устранение мышечных зажимов достигается: через накопление в теле энергии; прямое воздействие на хронические мышечные блоки (через самомассаж); выражение освобождаемых



эмоций, которые появляются в виде плача, рыданий, смеха; спонтанные и не контролируемые движения (скручивания и прогибы тела, танец «абсурда»).

**Сегмент глаз** «Защитный мышечный панцирь» проявляется в неподвижности лба и «пустом» выражении глаз. Распускание осуществляется гимнастикой для глаз, в которой рекомендуется задействовать веки и лоб.

**Сегмент рта** включает группы мышц подбородка, горла и затылка. Челюсть, может быть как слишком сжатой, так и неестественно расслабленной. Снять мышечное напряжение можно путем имитации плача, движений губами, гримасами или самомассажем лба и лица.

**Сегмент шеи** включает глубокие мышцы шеи и язык. Мышечный блок создает в основном гнев, крик и плач. Устранить мышечный зажим позволяют крики, пение высывание языка, наклоны и повороты головы.

**Грудной сегмент** состоит из широких мышц груди, плеч, лопаток, грудной клетки и рук. Мышечный зажим образуется, когда человек сдерживает смех, печаль, страх, крик, ужас и подавляет свои эмоции. Панцирь распускается дыхательными упражнениями и специальными «рыдающими» практиками.

**Диафрагмальный сегмент** включает диафрагму, солнечное сплетение, внутренние органы, мышцы позвонков этого уровня. «Мышечный панцирь» выражается в сутулости и когда невозможно сделать полный выдох, удерживает его сильный гнев, поэтому необходимо распустить в начале, первые четыре сегмента, а диафрагмальный сегмент расслабится произвольно сам.

**Сегмент живота** состоит из мышц живота и спины. Напряжение поясничных мышц связано со страхом нападения и опасности. Мышечные зажимы на боках связаны с подавлением злости и неприязни. Распускание мышечного панциря в этом сегменте сравнительно нетрудно, через вдохи и выдохи животом, если все верхние сегменты уже открыты.

**Сегмент таза** включает мышцы таза и нижних конечностей. Чем сильнее спазм мышц этого сегмента, тем больше отставлен таз назад, при этом ягодичные мышцы напряжены и очень болезненны. Тазовый панцирь образуется при подавлении возбуждения, удовольствия и гнева.

Кроме того, автор данной методики рекомендует применять «позу льва» и полное расслабление в исходном положении лежа на спине – это поможет устранить мышечные блоки в области всех сегментов.

Доктор В. Райх, практикуя авторскую двигательно-ориентированную терапию, обнаружил, что по мере освобождения от мышечных зажимов улучшалось не только соматическое здоровье, но и корректировалось психо-эмоциональное поведение, изменялся стиль жизни человека.

В рамках психо-эмоциональной коррекции здоровья студентов нами в учебном процессе были использованы следующие техники арт-терапии:

- звукотерапия в сочетании с дыхательными практиками;
- аффирмации, настрои, релаксационные практики с применением музыкальных фрагментов «Звуки природы»;
- телесно-ориентированные двигательные практики по методике В. Райха, а также меридианная, вибрационная, дыхательная, пальцевая гимнастики;
- элементы самомассажа с использованием массажеров.

В результате использования вышеперечисленных практик выявлено: явное повышение общей работоспособности и активности студентов на занятиях, улучшение настроения, снижение утомляемости, которое проявлялось в виде безразличия, апатии, частого зевания и проявления заторможенной реакции при выполнении двигательных заданий.

Кроме того, в качестве релакс-паузы мы применяем элементы арт-синтез-терапии.

**Арт-синтез-терапия** – это комплексный метод, основанный на использовании различных техник таких, как:

- этнотерапия, в которой представлены ритуалы, ароматерапия, национальные танцы, звукоиздающие предметы, мантры и национальные музыкальные фрагменты;
- пассивная арт-терапия сочетает релакс-видеопрактики с цвето-музыка-терапией и живым звуком природы, психотренинги, аффирмации и настрои;
- фото-картинный коллаж личной успешности;
- ролевые игры в театре жизненных ситуаций;
- лечебно-графический релакс (это произвольное рисование фигур или орнамента, раскрашивание рисунков);

- релаксационно-двигательные практики, которые проявляются в постстрессовом периоде в виде неконтролируемых движений (раскачивание и скручивание тела, качанием головы, вибрацией пальцев рук, топанием ногами, задержкой или ускорением ритма дыхания).

Комплексный метод наиболее эффективен для создания имиджа успешности, уверенности, самодостаточности и раскрепощения личности человека в современном обществе, коллективе и реализуются сегодня на практике в различных психо-коррекционных программах «Босс-здоровье», «Помоги себе сам» и др.

В релакс-паузе мы используем отдельные фрагменты арт-синтез-терапии:

- релакс-видео практики с цвето-музыка-терапией и живым звуком природы;
- пальцевую гимнастику с произношением мантр и звуков;
- выполнение индийских мудр (техника сложения пальцев рук, имеющих философский смысл и высокий лечебно-оздоровительный эффект);
- этнотерапию, включающую ароматерапию, прослушивание звукоиздающих предметов (колокольчики разного звучания), мантры;
- разновидности дыхательных практик и методик;
- Су-Джок-терапию со звукотерапией (для активизации точек соответствия с произношением звуков данного органа, например: сердце – звук Х-А-А-У..., почки – звук Ч-У-У-У...);
- фото-картинный коллаж личной успешности, составленный из фотографий, вырезок из журналов и реклам.

Кроме того, на занятии со студентами 2 и 3 курсов факультета ИСКД, проведен эксперимент по выполнению специального теста «индивидуальная минута», целью которого является – «ощущение себя в реальном времени». Замер производился секундомером до и после релакспрактик и фиксировался камерой.

Результаты эксперимента выявили значительные нарушения временного ощущения, у более 70% студентов показатели их реального времени были в пределах 22-37 секунд вместо 1 минуты, что указывало на быстрый ритм временных ощущений; чрезмерное эмоциональное напряжение, высокую возбудимость нервной системы, которые проявлялись в гиперактивности студентов, а именно: резкой жестикуляции, быстрой речи, громкого смеха, произвольных движений тела, постукиванием пальцами и ручкой и т.д. Все вышеперечисленные реакции, по мнению специалистов, приводят не только к снижению резервных возможностей организма и ухудшению общего самочувствия, но и усилению процессов старения в органах и системах человека.

После просмотра трех минутного видео-релакса с фрагментами природного ландшафта и живой музыкой природы (звуки воды, пение птиц, потрескивание костра) и выполнением в течение 10 минут предложенных релакс-практик показатели ощущения реального времени изменились в среднем до 52-56 секунд. Это показывает, что уровень нервно-мышечного и эмоционального напряжения заметно снизился и эффект оздоровления студентов очевиден.

Таким образом, на практике было доказано положительное влияние комплекса арт-синтез-терапии на коррекцию психо-эмоционального здоровья студентов.

Мы полагаем, что комплекс средств арт-терапии позволяет успешно решать проблемы укрепления, восстановления и коррекции психофизического здоровья студентов на протя-

жении всего периода обучения и реально использовать на практике свои творческие возможности.

Сегодня арт-терапия, несомненно, является одним из наиболее перспективных направлений самосовершенствования человека, помогая обрести ему СВОБОДУ от боли души и тела, лекарств и скальпеля для полноценного выполнения своего главного жизненного предназначения на ЗЕМЛЕ.

#### **Список литературы**

1. Гренлюнд Э. Танцевальная терапия : теория, методика, практика / Гренлюнд Э., Оганесян Н. Ю. – СПб. : Речь , 2004. – 288 с.
2. Козлов В. В. Интегративная танцевально-двигательная терапия / Козлов В. В., Гиршон А. Е., Веременко Н. И. – Изд. 2-е, расшир. и доп. – СПб. : Речь, 2006. – 286 с.
3. Колошина Т. Ю. Арт-терапевтические практики в тренинге: характеристики и использование : практ. пособие для тренера / Колошина Т. Ю., Трусъ А. А. – СПб. : Речь, 2010. – 189 с.
4. Сеничкина М. Театр здоровья «Мастер и Маргарита» / Сеничкина М. – М. : ФГУП Изд. комбинат ВИНТИ, 2002. – 646 с.
5. Ходоров Д. Танцевальная терапия и глубинная психология: движущее воображение : пер. с англ. / Джоан Ходоров. – М. : Когито-Центр, 2009. – 221 с.

УДК 159.9

*Богдан С.В.*

### **ВОЗМОЖНОСТИ АРТ-ТЕРАПИИ В НРАВСТВЕННОМ СТАНОВЛЕНИИ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ**

#### **POSSIBILITIES OF ART-THERAPY IN MORALITY FORMATION OF YOUNG GENERATION**

Значительные возможности в нравственном становлении личности принадлежат арт-терапии. Педагогика арт-терапии основана на влиянии визуального искусства на эмоциональную сферу человека и формировании его адекватного поведения в процессе осуществления творческой изобразительной деятельности.

Выделение и решение отдельных воспитательных задач в общей системе нравственного воспитания подростков делает этот процесс многоаспектным, придает ему динамику, содержательное разнообразие и повышает его действенность.

Art-therapy has great possibilities in personality's moral evolution. Its pedagogical effect is based on the influence of visual art on person's emotions and the formation of his/her adequate behavior in creative artistic process. Defining and solving particular educational tasks in the general system of moral bringing up of teenagers makes this process many-sided, dynamic, diversified and increases its efficiency.

Ключевые слова: арт-терапия, нравственность, нравственное становление личности, воспитательные задачи, ориентация на нравственные ценности.

Key words: art-therapy, morality, personality's moral evolution, educational tasks, moral values orientation.

Нравственность человека представляет собой объективную историческую необходимость. Нравственное становление личности осуществляется в непосредственной связи с мотивацией, с личностными образованиями, которые раскрывают ценностное отношение к людям, к обществу и требовательность человека к самому себе.

Исследователи в области этики Л.М. Архангельский, В.И. Афанасьев, О.С. Богданова, В.П. Васильева, В.А. Гусейнов, А.И. Рувинский, А.К. Уледов и др. [6] утверждают, что нрав-

ственное становление личности связано с другими видами воспитания, которые выступают в качестве средств достижения целей нравственного воспитания.

Значительные возможности в нравственном становлении личности принадлежат арт-терапии. Педагогика арт-терапии основана на влиянии визуального искусства на эмоциональную сферу человека и формировании его адекватного поведения в процессе осуществления творческой изобразительной деятельности [1, с. 16]. Нравственная активность детей, согласно В.В. Зеньковскому, имеет не волевой, а эмоциональный характер. Слишком раннее развитие самобладания, воли может иметь фатальное влияние на личность, затормозить процесс раскрытия сил, для которого и нужно собственно детство [4, с.169, 276]. Задача педагога – помочь найти цивилизованный выход чувствам, эмоциям в эмпирической сфере личности, иначе они будут сотрясать «психологическую почву», уходя в «болезнь».

Развитие новых нравственных потребностей, мотивации, утверждает Ю.Б. Гиппенрейтер, «возникает в процессе не усвоения (узнавания), а переживания или проживания». Этот процесс происходит в реальной жизни ребенка, он эмоционально окрашен, часто бывает субъективно творческим [3, с. 284]. Детским творчеством, в широком смысле, является участие ребёнка в любом виде культурно-досуговой деятельности, организуемой с учётом личностных особенностей и возможностей ребёнка. Терапия средствами искусства, культуры, творчеством, освоение художественных ценностей через различные формы культурно-досуговой деятельности способствует развитию эмоциональной сферы, обогащению жизненного опыта, расширению социальных отношений. Творчество подростков отличается повышенным эмоциональным восприятием. М.П. Якобсон подчеркивает такие характеристики творчества, как спонтанная продуктивность, трансценденция, рефлексия новых возможностей [8]. В творческой, культурно-досуговой деятельности осуществляются процессы самопознания, самореализации и самосовершенствования личности. Восприятие произведений искусства (посещения музея, картинной галереи, театра, просмотр репродукций, кинофильмов и т.д.) вызывает восхищение человеческим талантом, дарит радость. Одновременно обращение к искусству помогает переносить трудности, вселяет бодрость, оптимизм. В произведениях искусства в художественной форме отображено многообразие действительности через призму таланта художника. Активизация нравственного потенциала подростков произведениями искусства заключается не только в обогащении его знаниями об окружающей действительности, но и в совершенствовании эмоциональной сферы, пробуждении нравственных чувств. Личностная активность, ориентированная на нормы, ценности общественной жизни, следуя образцам человеческой культуры, осуществляется через субъект-субъектное взаимодействие, воплощается в стремлении к нравственности. Для проявления нравственности в социальном взаимодействии необходимо, реализуя личностную активность, следовать нравственным законам общества, иначе творческая деятельность может иметь корпоративный или эгоистический характер [2, с. 26]. Воспитательный потенциал арт-терапии является важнейшим средством формирования необходимых для нравственного становления личностных качеств и ценностных отношений подростков. Арт-терапия способствует наиболее полному раскрытию способностей и индивидуализации личности, формированию оценочного отношения к явлениям действительности, структурированию системы нравственных ценностей. Эмоциональные переживания, организуемые посредством арт-терапии, могут выступать способом хранения ценностной памяти. Безнравственность сопровождается эмоциональной обеднённостью.

В подростковом возрасте постепенно могут образоваться ценные устойчивые эмоциональные переживания. В результате в своем поведении подростки фиксируются не только на реально испытываемую эмоцию, но и на предвкушаемое переживание. Воспитание через эмоциональный фактор – очень тонкий процесс. Основная задача педагога заключается в том, чтобы надлежащим образом корректировать эмоции. Эмоции не поддаются произвольному формированию, они неподвластны воле. Но чувства можно косвенно направлять посредством деятельности, в которой они проявляются и развиваются. На необходимость в процессе нравственного становления личности «динамики эмоций, их разнообразие, но в рамках оптималь-

ной интенсивности» обращает внимание Р.С. Немов [5, с. 380]. Не следует полностью ограждать подростков от отрицательных переживаний. В процессе нравственного становления они могут сыграть положительную роль, побуждая подростка к их преодолению. Чрезмерно частые положительные эмоции со временем перестают действовать на подростков столь же эффективно, как они действовали в начале. Частое получение отрицательных оценок подросток начинает воспринимать с гораздо меньшим эмоциональным переживанием, что ведет к утрате их мотивирующего воздействия.

Арт-терапия способствует усилению в подростке положительного начала, подразумевает апелляцию не столько к положительным внешним примерам, сколько к положительным качествам в самом воспитуемом. Это связано с культивированием в нем гуманного отношения к людям. Деятельностное соучастие в судьбе другого, наслаждение чужой радостью, сострадание к чужой беде обогащает «личные чувствования», «вкладывание себя в другого», – В.А. Сухомлинский рассматривал как главный путь нравственного становления подрастающего поколения [7, с.165]. Задача педагога заключается в регуляции интенсивности эмоций. Слишком слабые эмоции не побуждают к активности, слишком сильные могут привести к переутомлению ребенка, к психологическому срыву. Диагностировать эмоциональное состояние подростка следует совместно с квалифицированным психологом, используя методы наблюдения, тестирования и тренинги. Нравственное становление подрастающего поколения будет более эффективным, если педагог будет учитывать психологическое состояние субъекта и корректировать его.

Детское творчество, восприятие различных произведений искусства могут вызывать у подростков множество эмоциональных состояний: восторженность, интерес, равнодушие и даже нигилизм. Педагогу необходимо найти способ максимального сближения целей педагогической деятельности с актуальными потребностями подрастающего поколения. Современные технологии арт-терапии опираются на эмоциональную сферу воспитуемого. Важно так построить личность и коллектив, чтобы вызвать желаемое, адекватное воспитательным задачам эмоциональное отношение. Увлеченность в любом виде культурно-досуговой деятельности организует все эмоциональные, духовные и физические силы ребенка, без чего невозможна нравственная активность подростка. Нравственное становление подростков при правильной организации должно включать две взаимодополняющие линии. Первая должна быть направлена на всестороннее нравственное развитие подростков. Вторая – подчиняться конкретной для данного отрезка времени воспитательной задаче.

Выделение и решение отдельных воспитательных задач в общей системе нравственного воспитания подростков делает этот процесс многоаспектным, придает ему динамику, содержательное разнообразие и повышает его действенность.

Актуализация потенциала арт-терапии в процессе нравственного становления подростков возможна при соответствующей организации педагогического процесса: взаимодействие подростков и педагога с явлениями окружающей действительности посредством различных видов творческой деятельности; создание положительного эмоционального настроения деятельности; осуществление воспитания в процессе деятельности и через взаимоотношения, возникающие в этой деятельности; свободный выбор деятельности; ориентация на нравственные ценности.

### **Список литературы**

1. Атлас социально-культурных реабилитационных технологий / сост. Ю. С. Моздокова. – М., 2002. – 131 с.
2. Богдан С. В. Взаимосвязь творческой деятельности и нравственного становления личности // Актуальные проблемы формирования творческой личности в условиях единого культурного пространства региона : материалы Всерос. науч.-практ. конф. (Омск 28 мая 2010). – Омск, 2010. – С. 24–29.
3. Гиппенрейтер Ю. Б. Введение в общую психологию : курс лекций / Ю. Б. Гиппенрейтер. – М. : Изд-во МГУ, 1998. – 456 с.

4. Зеньковский В. В. Психология детства / В. В. Зенковский. – Екатеринбург : Деловая кн., 1995. – 346 с.
5. Немов Р. С. Психология образования : учеб. для студентов высш. пед. учеб. заведений. В 2 кн. Кн. 2 / Р. С. Немов. – М. : Просвещение : ВЛАДОС, 1994. – 496 с.
6. Нравственное воспитание : проблемы теории и практики / Акад. обществ. наук при ЦК КПСС, каф. идеол. работы, каф. соц. психологии и педагогики ; под ред. А. К. Уледова. – М. : Мысль, 1979. – 303 с.
7. Сухомлинский В. А. Избранные педагогические сочинения. В 3 т. Т. 1 / В. А. Сухомлинский ; сост.: О. С. Богданова, В. З. Смаль. – М. : Педагогика, 1979. – 560 с.
8. Якобсон П. М. Психология чувств и эмоций / П. М. Якобсон. – М. : Ин-т практ. психологии, 2008. – 303 с.

УДК 159.9

*Ветохина С.Е.*

### **ЗВУКОТЕРАПИЯ КАК ОДНА ИЗ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ПСИХОФИЗИЧЕСКОГО ОЗДОРОВЛЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА**

#### **SOUND THERAPY AS ONE OF THE MODERN TECHNOLOGIES OF PSYCHO- PHYSICAL RECOVERY OF THE PERSON**

Звукотерапия – один из методов психофизического выздоровления человека. Каждый звук имеет свою частоту. Наши внутренние органы и системы функционируют в заданном природой диапазоне частот. Болезни и стрессы меняют характеристики этих частот. Если задать органу природную вибрацию, то можно вернуть его в нормальное состояние. На этом основан принцип действия звукотерапии.

Sound therapy is one of the methods of psycho-physical recovery of a person. Each sound has its frequency. Our internal organs and systems function in a range of frequencies, given by nature. Diseases and stresses change the features of these frequencies. It is possible to return an organ to a normal condition, if it receives natural vibration. The principle of the action of sound therapy is founded on it.

Ключевые слова: звук, звукотерапия, тининг, лечебный алфавит, слоги.

Key words: sound, sound therapy, treatment by chant, medical alphabet, slabs.

С давних времен люди знали, что звук обладает особой чудотворной силой. Воинский клич, молитва, песни радости и печали – это, прежде всего звук. Любой объект во Вселенной излучает звуковые волны разной длины. И люди в этом смысле не исключение. У каждого из нас своя мелодия. Причем в человеке звучит всё: кожа, волосы, кости, мышцы, внутренние органы. Пока мы здоровы, длина и частота волн остаются неизменными. Когда же в организме возникают сбои, частотные характеристики волн меняются, и человек начинает болеть. Однако восстановить природные вибрации органов, снять психическое напряжение, успокоиться, сосредоточиться, т.е. вернуть здоровье может любой из нас. Просто необходимо использовать звукотерапию.

Звукотерапия – одно из наиболее интересных, и пока мало исследованных направлений традиционной медицины. Терапевтический эффект этой методики базируется на частотном колебании различных звуков, резонирующих с отдельными органами, системами или всем организмом человека в целом.

Так как звуков множество, то и методика звукотерапии подразделяется на ряд более узких и специфических направлений. Так, от нее отделилась и в последнее время получила большее признание музыкотерапия, словотерапия, которая из отдельных звуков создает смысловые

мыслеформы. К еще одному терапевтическому направлению звукотерапии можно отнести и лечение звуками природы, а также тонинг – длительное пение одного тона.

Из всех разновидностей звукотерапии самой эффективной, пожалуй, следует признать именно тонинг. В рамках этой техники мы можем научиться при помощи собственного голоса создавать резонанс в различных зонах своего тела и таким образом приводить их все в состояние гармонии.

Каждый орган, каждая кость и ткань нашего тела обладает природной, «здоровой» частотой вибрации. Когда же в организме поселяется недуг, эта частота изменяется. Создав тон, частота которого совпадает с изначальной частотой пораженного органа, можно воздействовать на измененную частоту и вернуть орган в прежнее состояние.

Тонинг бессознательно используется людьми издавна – уже тогда, когда пещерный человек, случайно споткнувшись, ушибал ногу, он пытался облегчить свои страдания криком.

Как целительная методика тонинг появился благодаря Лорел Элизабет Кейс в начале 60-х годов. В своей работе «Тонинг» Кейс описывает эту терапевтическую систему следующим образом: «Тонинг – древний метод врачевания недугов... Его цель заключается в том, чтобы восстановить изначальную присущую человеку гармоническую структуру».

Многие исследователи занимались и сегодня продолжают заниматься изучением этого феномена. Изучаются результаты воздействия тонинга на тело человека. Сегодня значительно расширилась практика использования звукотерапии в медицинских целях.

Лэ Мэгги Гарфилд так пишет о тонинге: «В основе тонинга лежит способность гласных звуков воздействовать на частоту колебаний в каждой клетке, каждой молекуле человеческого организма».

Джон Болё в своей книге «Музыка и звуки в искусстве врачевания» пишет о тонинге следующее: «Эти вокальные упражнения, именуемые тонингом, всего лишь выражение эмоций. Они не несут в себе семантического значения. Их главная цель – восстановление телесной гармонии и душевного равновесия».

Джонатан Голдман так описывает тонинг: «Тонинг стоит за рамками человеческой речи. Это звук, не наделенный конкретным смыслом и состоящий в основном из гласных, хотя к ним иногда могут примыкать и согласные, образуя слоги. Целью тонинга является облегчение боли или просто снятие напряжения. Кроме того, тонинг позволяет создавать резонанс в физическом теле и эфирном поле. Вздохи, стоны, «мычание», «мурлыканье» привязавшейся мелодии также можно считать разновидностями тонинга».

Таким образом, тонинг – это не песнопение. Песнопение подразумевает некоторый осмысленный текст. Мантры, которые строятся на установленных традицией звуках – «Ом Мани Падме Хум», «Ом На Ма Шива Я», представляют собой разновидность песнопения, хотя пение отдельных слогов – «Ом» или «Ра» – можно считать тонингом. Границу между тонингом и песнопением довольно просто определить – как только слоги начинают складываться в слова, а слова – в связный осмысленный текст, тонинг превращается в песнопение.

Также известно, что различные звуки по-разному воздействуют на психические и физические структуры организма.

Приведем лечебный алфавит:

- Звук «А» снимает боли различного происхождения, лечит сердце и верхние доли легких, помогает при параличе и респираторных заболеваниях, оказывает мощное действие на весь организм, способствуя насыщению тканей кислородом.

- Звук «В» оказывает положительное действие на нервную систему, спинной и головной мозг.

- Звук «Е» (йэ) помогает организму освободиться от отрицательной энергии, благотворно влияет на мозг и эндокринные железы.

- Звук «З» применяют при лечении заболеваний гортани, щитовидной и паращитовидной желез.

- Звук «И» помогает при болезнях сердца, глаз и ушей, а также при насморке и почечной недостаточности.

- Звук «М» воздействует на весь организм в целом, исцеляет сердечные заболевания и положительно влияет на сосуды головного мозга.

- Звук «Н» исцеляет болезни правого полушария головного мозга, активизирует интуицию и творческие способности.

- Звук «О» лечит кашель, бронхит, трахеит, воспаление легких, снимает спазмы и боли, облегчает течение туберкулеза легких.

- Звук «С» полезен для сердца, сосудов, желез внутренней секреции.

- Звук «У» лечит горло и голосовые связки, а также все органы, расположенные в области живота.

- Звук «Х» гармонизирует весь организм и восстанавливает нервную систему, помогает при стрессах и депрессии, заболеваниях сердца.

- Звук «Ч» лечит бессонницу и неврозы, заболевания почек.

- Звук «Ш» полезен при атеросклерозе, ожирении, ухудшении зрения, заболеваний печени и желчного пузыря.

- Звук «Э» исцеляет сердечно-сосудистую систему, укрепляет связки, активизирует работу головного мозга.

- Звук «Ю» полезен при заболеваниях костей, почек, мочевого пузыря.

- Звук «Я» гармонизирует работу всего организма, избавляет от боли, лечит нервную систему.

Пение гласных звуков — наиболее эффективный способ научиться направлять звук в нужную область. Лорел Элизабет Кейс в книге «Тонинг» предлагает начинать с самого низкого звука, какой только можно издать, а затем повышать тон. «Пойте гласные звуки — «О» или «А» — на разных высотах, последовательно переходя от самых низких тонов к самым высоким или наоборот. Старайтесь пропеть каждый ряд тонов на одном дыхании. Попробуйте определить, в какой точке вашего тела звук вызывает резонанс. Возможно, от высокого «О-о-о» вы ощущаете вибрацию в шее, а от низкого «А-а-а» — в животе. А может быть, все наоборот? Помните: тело каждого человека — уникальная система разнообразных вибраций, и понятия «верный» или «неверный» тон к этой системе неприменимы».

Помимо звуков алфавита применяются определенные сочетания слогов:

– Сердечную боль снимает слог «АЙ».

- Общее благотворное действие на сердце оказывают слоги: «ОЙ» и «ОУ».

– Сочетание «ОУ» исцеляет печень, желудок и нижние доли легких.

– Слог «СУ» лечит бронхи и легкие.

– Сочетание «ШЕ» и «ЩЕ» положительно влияет на головной мозг, успокаивают нервную систему.

– Слог «ШЕН» полезно произносить при заболеваниях кожи, легких, толстой кишки, носа. При этом левую руку положите на грудь под шейю и накройте ее правой рукой.

– При атеросклерозе сосудов головного мозга необходимо произносить сочетание «М-ПОМ».

– Сочетание «ГУО» лечит глаза, печень, желчный пузырь и сухожилия.

– Слог «СИ» оказывает лечебное действие на щитовидную железу.

– При диабете и заболеваниях пищеварительного тракта очень полезно как можно чаще смеяться и проговаривать «Ха-ха-ха» и «Хо-хо-хо», делая по 4 вдоха и выдоха за один раз. При этом очищаются верхние дыхательные пути, насыщаются кислородом ткани и органы.

– При плохом настроении, усталости, депрессии необходимо громко проговаривать и петь слоги «Та-ра-ра», «Па-ра-ра».

В заключение хотелось бы процитировать древних индусов: «весь мир — это звук. Все мироздание, и даже пустота, является вибрирующим звуком».



Исцеление звуком – не фантастика, а вполне реальная вещь! Целительная сила звуковых вибраций при правильном применении оказывает благоприятное воздействие на тело, разум и дух человека.

#### **Список литературы**

1. Лэ Мэгги Гарфилд. Звукотерапия [Электронный ресурс] / Лэ Мэгги Гарфилд. – Режим доступа : <http://overtone.ru> (дата обращения: 15.09.2011).
2. Петрушин В. И. Музыкальная психология / Петрушин В. И.. – М. : Акад. Проект : Трикста, 2008. – 400 с.
3. Голдмен Д. Целительные звуки : пер.с англ. / Д. Голдмен. – М. : София, 2003. – 224 с.

УДК 78

*Клюев А.С.*

### **МУЗЫКОТЕРАПИЯ КАК СРЕДСТВО ОЗДОРОВЛЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА**

#### **SOUND THERAPY AS A MEANS OF HEALING A HUMAN BEING**

В статье дается обзор современных российских и международных терапевтических методик как средства оздоровления человека. Показывается, что оздоровительный эффект музыкотерапии базируется на возможности музыки влиять на подсознание, сознание и сверхсознание человека.

This article reviews modern Russian and international music therapy methodics as a means of healing a human being. It is shown that wellness mode of music therapy is reasoned by the possibility of music to influence subconsciousness, consciousness and superconsciousness of a human being.

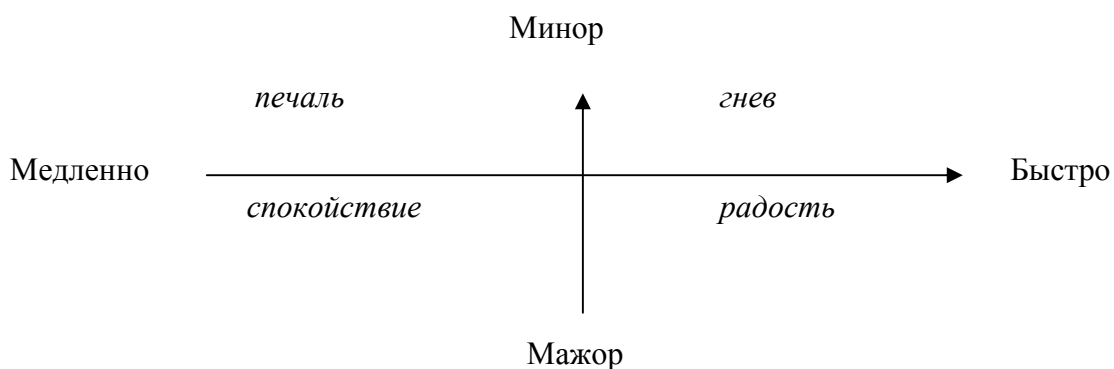
Ключевые слова: музыкотерапия, музыка, здоровье, методика, средство, влияние, человек, подсознание, сознание и сверхсознание

Key words: Music therapy, music, health, methodics, means, influence, human being, subconsciousness, consciousness and superconsciousness.

Музыкотерапия все активнее используется сегодня в качестве средства оздоровления человека. Существует огромное количество методик музыкотерапевтического воздействия: отечественных и зарубежных. Представим некоторые из них. Начнем с отечественных.

Среди наиболее известных российских методик нужно назвать разработки В.И. Петрушина [8], С.В. Шушарджана [11], В.М. Элькина [12], Р. Блаво [2]. Остановимся на них подробнее.

Свою методику В.И. Петрушин называет «музыкально-рациональной психотерапией». Суть ее в строго-логическом (рациональном) применении средств музыкальной выразительности в оздоровительном плане. При этом важнейшими такими средствами автор считает темп и лад в музыке. По мнению В.И. Петрушина, музыкальное произведение выражает то или иное настроение (что и предопределяет возможность его использования в оздоровительном направлении) в зависимости от темпа и лада звучания. Данную установку Петрушин иллюстрирует следующим образом:



На основе утверждаемого положения автор предлагает две интересные таблицы. Первая:

**Обобщенные характеристики музыкальных произведений,  
отражающих сходное эмоциональное состояние**

<b>Основные параметры музыки</b>	<b>Основное настроение</b>	<b>Литературные определения</b>	<b>Названия произведений</b>
Медленная Мажорная	Спокойствие	Лирическая, мягкая, созерцательная, элегическая, напевная, нежная, задумчивая	А. Бородин, Ноктюрн из Струнного квартета; Ф. Шопен, Ноктюрны Фа мажор, Ре-бемоль мажор, Этюд Ми мажор, крайние части; Ф. Шуберт, «Аве Мария»; К. Сен-Санс, «Лебедь»; С. Рахманинов, Концерт № 2 для ф-но с орк., начало II ч.
Медленная Минорная	Печаль	Сумрачная, тоскливая, трагическая, унылая, скорбная	П. Чайковский, начало Пятой симфонии, финал Шестой симфонии; Э. Григ, «Смерть Озе», «Жалоба Ингрид» из музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»; Ф. Шопен, Прелюдия до минор, Марш из сонаты си-бемоль минор, Этюд до-диез минор; К. Глюк, «Мелодия».
Быстрая Минорная	Гнев	Драматическая, взволнованная, тревожная, беспокойная, злая, отчаянная	Ф. Шопен, Этюды №№ 12, 23, 24, Скерцо № 1, прелюдии №№ 16, 24; А. Скрябин, Этюд № 6; П. Чайковский, Увертюра «Буря»; Р. Шуман, «Порыв»; Л. ван Бетховен, финалы сонат №№ 14, 23.
Быстрая Мажорная	Радость	Праздничная, ликующая, бодрая, веселая	Д. Шостакович, «Праздничная увертюра»; Ф. Лист, финалы венгерских рапсодий №№ 6, 10, 11, 12; В. Моцарт, «Маленькая ночная серенада» (I и IV ч.); Л. ван Бетховен, финалы симфоний №№ 5, 6, 9.

Вторая:

Легкая музыка	Серьезная музыка
<p>Низкая когнитивная сложность</p> <p>Ритм – наиболее важное средство выражения</p> <p>Преобладание мелких форм</p> <p>Художественный образ, как правило, статичен</p> <p>Восприятие может быть поверхностным и рассеянным</p> <p>Направленность переживания преимущественно экстравертированная</p> <p>Разрядка музыкального переживания осуществляется в движении</p> <p>Музыкальное произведение как бы нисходит к потенциальным возможностям слушателей</p> <p>Музыка неотделима от повседневного быта, для которого она нередко служит фоном при решении внеэстетических задач</p> <p>Музыка приобщает индивида к жизни в непосредственном социальном окружении по принципу «здесь и сейчас»</p> <p>Выразительные средства имеют тенденцию к унификации и космополитизму</p> <p>Наибольшую ценность в глазах слушателей имеют новые произведения</p> <p>Популярность музыки обуславливается, главным образом, личностью исполнителя</p> <p>Самосознание личности растворяется в коллективном переживании</p>	<p>Высокая когнитивная сложность</p> <p>Мелодия и гармония – наиболее важные средства выражения</p> <p>Преобладание крупных форм</p> <p>Художественный образ динамичен</p> <p>Восприятие носит сосредоточенный и углубленный характер</p> <p>Направленность переживания преимущественно интровертированная</p> <p>Разрядка музыкального переживания осуществляется в образах фантазии и воображения</p> <p>Музыкальное произведение требует, чтобы слушатель в своем развитии предварительно поднялся до его уровня</p> <p>Музыка отделена от повседневного фона жизни и является самоцелью для решения эстетических задач</p> <p>Музыка приобщает человека к вечным идеалам всего человечества по принципу «везде и всегда»</p> <p>Выразительные средства стремятся быть самобытными и оригинальными</p> <p>Наибольшую ценность имеют старые произведения</p> <p>Популярность музыки обусловлена именем композитора</p> <p>Самосознание личности концентрируется в субъективном переживании</p>

Методика С.В. Шушарджана базируется на древнекитайском учении о пяти звуках (пентатонике), соответствующих, по представлению древних китайцев, первоэлементам, а также определенным органам человека, вследствие чего воздействие того или иного звука (извлеченного из музыкального инструмента или пропетого) на определенный орган и производит оздоровительный эффект. Следующие, предлагаемые автором, таблицы иллюстрируют сказанное:

(№ 1)

Название	1-й тон Kong	2-й тон Shang	3-й тон Yido	4-й тон Zhi	5-й тон Yu
Западная нота	с до	d ре	e ми	g соль	a ля
Музыкальная функция	тоника	супертоника	медианта	доминанта	супердоминанта
Символическая функция	кайзер	министр	народ	государст-венное дело	естественный мир
Фаза	земля	металл	дерево	огонь	вода
Орган	селезенка	легкие	печень	сердце	почки

(№ 2)

	Дерево	Огонь	Земля	Металл	Вода
<i>Пропевание</i>					
Высокий звук, 1-й тон	гуо	чэн	гон	шэн	ю
Низкий звук, 3-й тон	гуо	чэн	гон	шэн	ю
Твердые органы	печень	сердце	селезенка	легкие	почки
Полые органы	желчный пузырь	тонкая кишка	желудок	толстая кишка	мочевой пузырь
<i>Область лечения</i>					
Тело	сухожилие	пульс	мышцы	кожа	кость
Отверстие	глаз	язык	рот	нос	ухо
<i>Число пропеваний</i>	8	7	10	9	6

Согласно Шушарджану, воздействие звука связано также с его динамикой, тембром и другими показателями.

Что касается методики В.М. Элькина, то она опирается на цветодиагностику, созданную швейцарским ученым М. Люшером, основанную на соответствии восьми цветов восьми эмоциональным состояниям человека (черного цвета – трагической погруженности в себя; серого – отрешенности; коричневого – печали; фиолетового – мечтательности; синего – покоя; зеленого – задумчивости; желтого – радости; красного – энергетического подъема). Каждый из используемых Люшером цветов, как считает В.М. Элькин, может быть «представлен» тремя тональностями (мажорными или минорными, в зависимости от цвета), обеспечивающими лечебное воздействие музыки. Вот как это выглядит в предложенной Элькиным таблице:

Тональность	Цвет	Музыкальные произведения
фа минор	Черный	Ф. Таррега, «Воспоминание об Альгамбре»; М. Глинка, «Прощание».
до минор		Б. Марчелло, Концерт для гобоя с орк. (медл. часть); И. Брамс, Третья симфония (II часть).
соль минор		Т. Альбиниони, «Адажио»; Г. Свиридов, «Романс» из музыки к повести А.С. Пушкина «Метель».
ля-бемоль (соль-диез) минор	Серый	Ф. Шуберт, «Баркарола».
ми-бемоль минор		Р. Шуман, «Интермеццо».
си-бемоль минор		А. Скрябин, Этюд.
ре минор	Коричневый	П. Чайковский, «Октябрь».
ля минор		Л. ван Бетховен, «К Элизе»; Э Григ, «Песня Сольвейг» из музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт».
ми минор		А. Дворжак, «Мелодия»; С. Рахманинов, «Вокализ».

си минор	Фиолетовый	А. Бородин, «Хор полонянок» из оперы «Князь Игорь».
фа-диез минор		Э. Григ, «Сердце поэта».
до-диез минор		Ф. Шопен, Вальс (№ 7).
Си мажор	Синий	Л. ван Бетховен, Концерт № 5 для ф-но с орк. (II часть).
Фа-диез мажор		Э. Григ, «Весна».
До-диез (Ре-бемоль) мажор		Ф. Шопен, «Фантазия-экспромт».
Фа мажор	Зеленый	В. Моцарт, Концерт № 21 для ф-но с орк. (II часть), «Эльвира Мадиган».
До мажор		И.С. Бах, Прелюдия (из I и II т. ХТК).
Соль мажор		Ф. Шуберт, «Экспромт».
Ре мажор	Желтый	Э. Григ, «Свадебный день в Трольхаугене».
Ля мажор		Ф. Шопен, Прелюдия (№ 7).
Ми мажор		Ф. Шопен, Этюд.
Ля-бемоль мажор	Красный	Ф. Шопен, Этюд.
Ми-бемоль мажор		Н. Паганини, Концерт для скр. с орк. № 2 (II часть).
Си-бемоль мажор		Ф. Шуберт, «Аве Мария».

Методика Р. Блаво (автор именуется ее «энергоинформационной») связана с древнеиндийским учением о семи чакрах – энергетических центрах человека, расположенных вдоль позвоночника, отвечающих за здоровье органов, находящихся в их «зоне влияния». (Названия чакр, снизу вверх: Муладхара, Свадхистана, Манипура, Анахата, Вишудха, Аджна и Сахасрара.) Воздействием на эти чакры специально подобранной музыкой, цветом и ароматом и осуществляется, согласно Р. Блаво, музыкотерапевтическая работа.

Из зарубежных методик в первую очередь следует отметить модели С. Грофа – Grof S. [5] К. Швабе – Schwabe Ch. [3] и А. Менегетти – Menegetti A. [7]. Рассмотрим их подробнее.

С. Гроф использует музыку в качестве лечебного «орудия» в рамках разработанной им холотропной терапии (в холотропной терапии применяется гипервентиляция, а также специально подобранная музыка для индукции неординарных состояний сознания в оздоровительных целях). Как указывает С. Гроф, «во многих великих духовных традициях разработаны приемы звукового воздействия, индуцирующие не только состояние транса, но обладающие гораздо более специфическим влиянием на сознание. К ним прежде всего относятся тибетское многоголосое пение, священные песнопения различных суфистских орденов, индуистские бхаяны и киртаны и особенно древнее искусство нада-йоги или способа единения через звук. Индийские учения постулируют специфическую связь между звуками определенных вибраций и чакрами. Систематически используя это знание, можно оказывать влияние на состояние сознания в желаемом и предсказуемом направлении» [5, с. 51]. Автор подчеркивает, что при проведении сеанса холотропной терапии с использованием музыки необходимо «полностью подчиниться музыкальному потоку, позволить ему резонировать во всем теле и отвечать (реagirовать) на него в спонтанной непосредственной манере» [5, с. 52]. И еще важное замечание С. Грофа: для того, чтобы музыка стала «инструментом индуцирования и поддержания необычного состояния сознания... она должна обладать высоким техническим качеством...» [5, с. 53].

В своей методике К. Швабе выделяет ретроспективную и проспективную фазы музыкотерапии.

«Ретроспективная фаза имеет задачей заставить пациента пережить необходимость активного раскрытия внутреннего конфликта. Слушание музыки должно привести к конфронтации пациента со своей внутренней жизнью, своими переживаниями. До того оставшиеся неосознанными или только частично осознанными конфликты преобразуются в конкретные представления. Эта трансформация может служить предварительной ступенью к словесной психотерапии» [3, с. 149-150].

В проспективной фазе, по Швабе, возможны два подхода. Первый подход – разрядка психического напряжения, выражением которого могут быть различные функциональные расстройства органов. Второй – развитие потребности в слушании музыки, ведущее к стабилизации уравновешенного самочувствия [3, с. 150]. В этой фазе К. Швабе предполагает использование индивидуальной направленной (на определенные лечебные задачи) и ненаправленной музыкотерапии. Наибольшее значение, по мнению К. Швабе, имеет индивидуальная направленная музыкотерапия. Как считает ученый, «первая (индивидуальная направленная музыкотерапия – А.К.) непосредственно включается в ситуацию “врач – пациент”, между тем как индивидуальная ненаправленная музыкотерапия может быть включена в план лечения нескольких пациентов в одной и той же форме и одновременно» [3, с. 150]. Индивидуальная направленная музыкотерапия у К. Швабе, выступает в трех формах: коммуникативной, реактивной и регулирующей.

Согласно Швабе, «коммуникативная форма заключается в совместном слушании музыки с целью создания атмосферы взаимного – между врачом и больным – доверия» [3, с. 150], «реактивная форма... должна вызвать разрешающую аффективно-динамическую реакцию, своего рода катарсис. Реактивная форма особенно показана тогда, когда пациент, склонный к рационализированию, уклоняется от существа дела, когда психотерапевтический диалог застыл». «Регулирующая форма индивидуальной музыкотерапии имеет задачей тренировку пациента в саморегулировании» [3, с. 151].

Важная роль, с точки зрения К. Швабе, принадлежит и групповой музыкотерапии. По его мнению, наиболее эффективный метод групповой музыкотерапии – пение (групповая вокалотерапия). Как полагает Швабе, «преимущество этого метода заключается в сочетании внимания к своей телесной сфере – функциям гортани, шейной мускулатуры, легких, диафрагмы и, по существу, всего организма – с ориентацией на группу» [3, с. 153].

Методика А. Менегетти основывается на активном вовлечении телесности в музыкотерапевтический процесс. Задача музыкотерапевта, по Менегетти, используя средства музыкальной выразительности, прежде всего звучание ударных инструментов, вызвать у участников процесса (работа проводится главным образом с группами) телесное ощущение радости бытия, что, по его мнению, ведет к оздоровлению организма. «Музыкотерапией, – утверждает Менегетти, – занимаются не для укрепления тех или иных органов: в самом деле, она не ставит целью лишь излечение, а стремится усилить тот естественный процесс, посредством которого счастливое бытие формирует человека. Исцеление же является неизбежным следствием этого» [7, с. 18].

Как считает А. Менегетти, лечение человека связано с «пропитыванием» его музыкой. В этом смысле показательно признание автора: «Достижение музыкальности собственного существования есть высшая ступень совершенства человеческого существа» [7, с. 21].

Большое значение А. Менегетти придает эротическому началу в музыкотерапии. И это понятно, поскольку, с точки зрения Менегетти, «в сущности, истинный эротизм – это здоровье. Здоровый – это “некто целостный и мудрый”. Первоначально понятие “здоровый” обозначало человека, обладающего телесной целостностью и жизненной силой, то есть умевшего объединить каждую часть организма в своем внутреннем.

Основная концепция здоровья состоит именно в этом. А энергией, питающей здоровье, является эротизм. Эрос – вершина органической жизненной силы». И далее вывод: «Эротический компонент в музыкотерапии является определяющим» [7, с. 28].

Итак, музыкотерапия – мощнейшее средство оздоровления человека. Возникает вопрос: каким образом осуществляется оздоровительная «работа» музыкотерапии?

Полагаем, что эта «работа» предопределяется характером воздействия музыки на человека. Поясним сказанное.

Человека образуют три компонента (элемента), традиционно именуемые как телесный, душевный и духовный. Эти компоненты, соответственно, управляются тремя отделами его психики: подсознанием, сознанием и сверхсознанием [9]. Музыка воздействует, при этом – последовательно, на подсознание, сознание и сверхсознание человека.

Воздействие музыки на подсознание обусловлено соответствием ее организации системе психофизиологических процессов. Как отмечает Г.В. Воронин, «в современной музыкальной системе многовековой слуховой отбор, направленный мелодико-гармоническим инстинктом человечества, обеспечил высокую степень ее соответствия какой-то системе внутренних... психофизиологических... процессов», «музыка как-то изначально заложена, скрыта внутри нас, но этого мы не осознаем» [4, с. 609, 610].

На сознание музыка воздействует благодаря своему важнейшему структурно-организационному элементу – интонации, представляющей собой умопостигаемое начало (по словам Б.В. Асафьева, «музыка – искусство интонируемого смысла» [1, с. 344]). Иначе говоря, поскольку содержанием интонационного строя музыки является умопостигаемое начало, первичное «психофизиологическое» восприятие музыкального искусства стимулирует деятельность сознания человека по «расшифровке» последнего.

Наконец, на сверхсознание музыка воздействует вследствие особенности указанного начала: оно, ввиду многозначности, имеет предельно обобщенный характер и потому требует для своей «расшифровки» творческого «озарения» – интуиции человека. Интуиция же, как утверждает Е.Л. Фейнберг, «есть синтетическое суждение, основывающееся на мобилизации (большой частью происходящей несознательно) огромного круга чувственных, образных и интеллектуальных ассоциаций, охватываемых единой “идеей” (“образом”, переживанием, которое не может быть адекватно выражено дискурсивно, “разумными” словами)» [10, с. 205], т.е. проявление интуиции и есть деятельность сверхсознания. Таким образом, последовательно воздействуя на подсознание и сознание, музыка стимулирует проявление сверхсознания.

Возможность музыки воздействовать на подсознание, сознание и сверхсознание, контролирующих состояние компонентов человека: телесного, душевного и духовного, а значит, – состояние человека в целом, и предопределяет оздоровительный успех музыкотерапии [подробнее о рассматриваемой в статье проблематике см.: 6].

#### **Список литературы**

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. / Асафьев Б. В. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Блаво Р. Исцеление музыкой / Блаво Р. – СПб. : Питер, 2003. – 192 с.
3. Вольперт И. Е. Лечение музыкой // Вольперт И. Е. Психотерапия. – Л., 1972. – С. 146-155.
4. Воронин Г. В. Современная музыкальная система как самоотражение организации бессознательного // Бессознательное: Природа. Функции. Методы исследования : в 4 т. – Тбилиси, 1978. – Т. 2. – С. 607-621.
5. Гроф С. Целительный потенциал музыки // Гроф С. Приключения в самопознании : информ. материалы : пер. с англ. – М., 1991. – С. 50-61.
6. Клюев А. С. Музыкотерапия: путь к Гармонии // Альм. кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. – СПб., 2007. – № 2. – С. 318-324.
7. Менегетти А. Музыка души. Введение в онтопсихологическую музыкотерапию : пер. с ит. / Менегетти А. – СПб. : Паллада, 1992. – 88 с.
8. Петрушин В. И. Музыкальная психотерапия : теория и практика : учеб. пособие / Петрушин В. И. – М. : Владос, 2000. – 175 с.
9. Симонов П. В. Избранные труды : в 2 т. / Симонов П. В. – М. : Наука, 2004. – 746 с.

10. Фейнберг Е. Л. К проблеме сопоставления синтеза наук и синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. – Л., 1978. – С. 204-209.
11. Шушарджан С. В. Здоровье по нотам : практикум пути к духовному совершенству и бодрому долголетию / Шушарджан С. В. – М. : Перспектива, 1994. – 190 с.
12. Элькин В. М. Целительная магия музыки. Гармония цвета и звука в терапии болезней / Элькин В. М. – СПб. : Респекс, 2000. – 219 с.

УДК 78

*Куницын О.*

## **МУЗЫКА И ЗДОРОВЬЕ. К ПРОБЛЕМЕ «МУЗЫКАЛЬНОГО ШУМА»**

### **MUSIC AND HEALTH: ON THE PROBLEM OF «MUSICAL NOISE»**

Лечебные свойства музыки известны с древних времен. Но давно известно мудрое народное высказывание о том, что любое самое лучшее лекарство может стать ядом, если его применять не по правилам и не вовремя. Точно так же и музыка, что лечит, успокаивает, спасает – это волшебное «лекарство» может стать и опасным.

Therapeutic properties of music have been known since ancient times. It is a well-known fact that any medicine, even the best one, might be a poison if it is taken improperly, not in time. This is particularly true of music which can cure, calm and save but this fairy “medicine” might become dangerous as well.

Ключевые слова: музыкальный шум, музыкальная медицина, музыкальная терапия.

Key words: musical noise, musical medicine, musical therapy.

Лечебные свойства музыки известны с древних времён. Ещё два с половиной тысячелетия тому назад в ряде восточных стран были разработаны целые музыкальные «фармакопеи». Так, в Парфянском царстве в III веке до новой эры «с помощью специально подобранных мелодий лечили от тоски, нервных расстройств и сердечных болей» [8, 7]. Подобная практика и в наши дни существует у ряда народов, остающихся за пределами цивилизованного мира. Ещё в конце XIX века английский исследователь первобытной культуры указывал, что «В Австралии видел в селении аборигенов врача, который использовал при лечении пациентов целую связку всевозможных свирелей» [3, 29]. Африканский колдун-целитель Суоп Камдам Тefonва, по наблюдениям французского исследователя, считает, что различные элементы природы <...> и сам человек обладают определённой живительной силой. Надо только следить за тем, чтобы она не пропадала зря. Магическое пение, музыка и свист способствуют, чтобы удержать её. Тefonва поёт во время приготовления любого лекарства» [21, 8].

Научные исследования, начавшиеся в XIX веке доказали, что «музыкальные звуки заставляют вибрировать каждую клетку нашего организма с помощью электромагнитных волн и изменять кровяное давление, частоту сердечных сокращений, ритм и глубину дыхания вплоть до полной его остановки. Одна музыка может вызвать тошноту, другая – ввергнуть в коматозное состояние, третья заставляет паниковать» [8, 7]. Как выяснилось, что «если мелодия сильно будоражит, трогает <...> виновата биохимия. В этот момент ферменты ведут себя подобно камертону – частота музыкальных звуков совпадает с их собственной, и они начинают «звучать», ускоряя процессы обмена <...>. Музыка может целенаправленно влиять на обмен веществ [6]. В итоге, «музыка влияет на нервную систему, на силу сокращения мышц, на частоту дыхания, давление крови и частоту биения сердца» [13]. Поэтому музыку постоянно используют как своего рода лекарство – при операциях и других лечебных процедурах [27]. Полуторавековой опыт «музыкальной медицины» доказывает, что музыкальное искусство может быть средством «музыкальной терапии».



Но давно известно мудрое народное высказывание о том, что любое самое лучшее лекарство может стать ядом, если его применять не по правилам, и не вовремя. Точно так же и музыка, что лечит, успокаивает, спасает – это волшебное «лекарство», может стать и опасным.

Прежде всего, это относится к слишком громкому звучанию музыки, особенно если оно длительно, отчего для воспринимающего она превращается в мучительный шум: «воздействие такого шума вызывает у человека отрицательные эмоции, оставляющие в центральной нервной системе длительное застойное возбуждение. Причём изменения в ней возникают значительно раньше, чем в органе слуха» [14].

Проблема слишком громкой музыки стала особенно острой с 1950-х гг., когда в моду вошёл «тяжёлый рок». Скоро выяснилось, что рок-музыка, без преувеличения, может быть смертельно опасной. Так, по исследованию, проведённому в Ливерпульском университете, отнюдь не пожилые рокеры рано уходят из жизни. Так, «с 1956 по 2005 год умерли 100 звёзд рок-музыки <...>. Наиболее опасными являются первые пять лет их карьеры, когда риск смерти несравненно выше, чем у обычных людей» [22]. Известен случай, когда знаменитый аргентинский певец Луис Гарсия дель-Мендоса, исполняя шлягер о Колумбе, вдруг стал без конца повторять припев. Через десять минут вмешались врачи» [17] – оказывается, певец повредился в уме. Другой знаменитый певец-англичанин Стинг признался: «Я глухну, это профессиональная болезнь, распространённый недуг в среде музыкантов, вынужденных работать на сцене и в звукозаписывающих студиях при высоком уровне шума» [25].

Как известно, учёными разработана система степени шумов (в том числе и слишком громкой музыки), где за единицу шумового воздействия на слуховые органы человека принят «бел» (по имени Александра Белла, изобретателя телефона), а в обиходе – его десятая часть – «децибел» [10, 32]. Согласно исследованиям, допустимый без вреда для человека шум равен не более чем 80-ти децибелам. Шум большого реактивного самолёта на взлёте для слушателя, отстоящего не менее, чем на 25 метров, ощутим, как равный 140 децибелам. Ну а шум всюю гремящего рок-оркестра равен ...120 децибелам! Исследования показали, что «частое посещение концертов современных ансамблей может через некоторое время привести к частичной или даже полной потере слуха» [19]. Не случайно правительством Чехословакии в начале 1980-х было издано постановление, согласно которому: «Музыкальные инструменты, используемые на эстрадах, не должны издавать звук силой выше 100 децибел. Лимит для танцевальной музыки устанавливается в 95 децибел» [1]. Администрация знаменитого концертного зала «Карнеги-холл» отказывает самым прославленным оркестрам и ансамблям, если при исполнении они превышают шум в 90 децибел [19].

Но если шумная музыка звучит непрерывно, возникает «агрессия звука» [5], то только 75 децибелов «могут проявиться в застойном стрессе, гипертонии, сердечных приступах и может привести к потере слуха» [5]. По исследованию американских врачей, «у регулярных посетителей шумных дискотек были выявлены повреждения слуха, зрения и даже конечностей» [20]. Со сложной проблемой столкнулась приёмная комиссия Центральной авиационной школы США, когда из 800 желающих поступить проверку слуха прошли только 6 молодых людей, а у остальных обнаружили слуховые дефекты, что объяснялось «частым посещением дискотек с гремящей музыкой» [2]. Австрийские врачи, наблюдая за группой студентов-историков, установили, что «те из молодых людей, кто плохо запоминает даты, чрезмерно увлекаются рок-музыкой» [22]. Один из студентов признался, что «стал прибегать к шпаргалкам после того, как пристрастился посещать вечернюю дискотеку» [23]. По мнению немецкого учёного П. Раухе, очень громкое звучание музыки «способствует выделению «стрессгормона» и такой музыкальный шок может стирать в мозгу некоторые отпечатки памяти <...>, заученный материал буквально «вылетает из головы» [20].

Более того, громкая рок-музыка может приводить слушателей в агрессивное состояние. Как сообщают газеты, на фестивалях рок-музыки слушателей нередко настолько возбуждает громкий звук, что концерты завершаются дебошами и драками» [15]. В Италии много го-

ворят о том, что «происходит неумолимый процесс умирания итальянской песни» [7], певцов всё больше заменяет «урлаторе» (исполнители, которые не столько поют, сколько дико кричат: «оружие, дергающие и кривляющиеся <...> они оставляли гнетущее впечатление» [7]).

Но «музыкальный шум» постоянно оглушает людей не только в концертном зале, но, что бывает ещё тяжелее, в нашем быту. Вот цитаты из рассказов наших соотечественников: «В центре нашего города, на главной улице установлены громкоговорители почти на каждом фонарном столбе. <...>, в праздничные дни в течение многих часов над городом разносится такой громкости музыка, что разговаривать на улице невозможно, малых детей не уложишь спать, маются старики, большие и взвинченные до предела сравнительно молодые люди ...» [26]. А вот рассказ женщины, ехавшей в поезде: «оба дня пути пассажиров оглушал музыкальный шквал. Бравые парни, голосистые певцы без усталости выкрикивали под бренчание гитар что-то зарубежное. От этой звенящей, квакающей музыки я, кажется, и теперь ощущаю головную боль» [11]. А это рассказ посетителя ресторана: «такое музыкально-шумовое оформление, что иной раз становится невмоготу. И ешь наскоро, и с собеседником кричишь, перекрывая громкую какофонию оркестра. Уходишь оглушённый» [28].

Но и это ещё не самое трудное – в конце концов и в праздничный день, и в поезде, и в ресторане – для нас временное страдание наших ушей, но ещё хуже, шумная музыка в нашем быту, когда, например, соседи за стеной оглушительно громко включают музыкальный центр, магнитофон или телевизор, а на наши просьбы убавить громкость, отвечают что-нибудь вроде: «Если не нравится – не слушайте» <...>, «Если плохие нервы, лечиться надо», «Если сами не понимаете музыку, не мешайте другим». Грохот продолжается. Но находятся и такие, кто отомстит вам, прибавив звук» [18]. Более того, нередки случаи, когда «музыкальный шум» мучает людей даже в ночное время, хотя существует обязательное для всех требование соблюдать тишину с 11 часов вечера до 6 часов утра. Подобное типовое постановление было подтверждено распоряжением Президента Республики Бурятия Л.В. Потаповым от 6 июля 2004 г. «Об административной ответственности за нарушение покоя граждан и тишины в ночное время в Республике Бурятия» [16]. Однако многие «любители шума» считают, что это постановление содержит в себе разрешение «в дневное время хоть «ходить на головах» [4]. К сожалению, забыты изданные в 1945 г. «Правила содержания жилых помещений», где был пункт: «Требования отдельных жильцов об уменьшении слышимости радиопередач с 8 часов утра до 12 часов ночи подлежат обязательному удовлетворению» [18]. В последние годы стало модным иметь в автомобиле динамик, издающий оглушительный грохот (трудно назвать это музыкой), а водитель-слушатель не догадывается, что ему обеспечена в старости полная глухота.

«Музыкальный шум», тяжело воздействуя на психику человека, нередко доводит особенно нервных до того, что они попросту могут сойти с ума и начать убивать «производителей шума», что и случилось в 1996-ом на греческом острове Закинф, когда пожилой житель после многомесячных попыток уговорить соседку хотя бы немного уменьшить звук своего музыкального центра и оскорбительных ответов соседки, застрелил из охотничьего ружья соседку и ранил её сына, а сам получил на суде два срока пожизненного заключения [5].

Многие считают, что выходом из положения могло бы стать слушание музыки через плееры, однако это было бы «спасением» для окружающих, но для самих владельцев плееров это, как выяснили, далеко небезопасно. Удобство плеера, как известно, заключается в том, что его можно слушать, идя куда-то, или на любом транспорте. Но звучание плеера, непосредственно воздействующего на слуховые органы, достигает более 100 децибел, это очень опасный шум [12]. Но и при щадящем уровне силы звука в транспорте «к музыке в наушниках добавляется шум и вибрация транспорта. Если при этом вы ещё и жвачку жуёте, то от этих движений открывается и закрывается просвет евстахиевой трубы – происходят своеобразные хлопки внутри самого уха. В итоге незаметно происходит ослабление слухового нерва» [29], а по исследованию скандинавских учёных каждый пятый подросток, постоянно пользующийся плеером, «плохо слышит, хотя и не всегда об этом догадывается» [12].

Завершая наши заметки, ещё раз скажем: музыка многолика – может быть средством величайшего эстетического наслаждения, средством исцеления от недугов, защитой от усталости, но и опасным врагом. И от каждого из нас, и от общества в целом, зависит, чтобы прекрасное искусство музыки оставалось для человека добрым другом.

### Список литературы

1. Границы громкости // Совет. культура. – 1980. – 25 июля.
2. Дискотеки и высший пилотаж // Молодая гвардия. – 1989. – № 6.
3. Жилиева Е. Союз медицины и искусства / Жилиева Е., Лисицын Ю. – М. : Медицина, 1985. – 191 с.
4. Собственное наблюдение.
5. Империя звука наносит ответный удар. Шумы могут лишить человека сна, слуха и ума // Правда Бурятии. – 1998. – 2 окт.
6. Колесникова Е. Обед под рокот барабанов // Совет. индустрия. – 1988. – 15 марта.
7. Колосов Л. Эпилепсия в Сан-Ремо // Известия. – 1964. – 6 февр.
8. Кузина С. Бетховен : 5-я симфония для желудка с гастритом // Комсомольская правда. – 1997. – 5 сент.
9. Лечение методом «музыкальной терапии» // Бурятия. – 1999. – 6 февр.
10. Лишевский В. Шум // Наука и жизнь. – 1985. – № 9.
11. Медовой И. Под стук колёс. Какая музыка звучит в поездах // Совет. культура. – 1981. – 1 сент.
12. Можно ли оглохнуть из-за плеера // Вестн. Бурятии. – 1997. – 30 янв.
13. Музыка вместо лекарств // Наш современник. – 1966. – № 7.
14. Музыка и нервная система // Здоровье. – 1983. – № 7.
15. Нью-Йорк // Известия. – 1976. – 17 авг.
16. Об административной ответственности за нарушение покоя граждан и тишины в ночное время в Республике Бурятия // Бурятия. – 2004. – 8 июля.
17. Опасные шлягеры // Труд. – 1989. – 7 дек.
18. Ороховацкий Ю. Музыка или шумовой допинг? // Молодёжь Бурятии. – 1977. – 11 авг.
19. Осторожно, громкая музыка // Известия. – 1976. – 7 авг.
20. Подолянюк И. Музыка, лишаящая памяти // Труд. – 1977. – 20 янв.
21. Рожи Ж. Интервью с колдунами // За рубежом. – 1968. – 26 июля ; 1 авг. – С. 27.
22. Рок опасен для жизни // Правда Бурятии. – 2007. – 13 сент.
23. Рок, память и шпаргалки // Молодая гвардия. – 1984. – № 3.
24. Самая шумная страна в мире // Бурятия. – 1997. – 10 сент.
25. Стингу грозит... полная потеря слуха // Правда Бурятии. – 1998. – 14 февр.
26. Тельпутов В. Расплачиваемая здоровьем. О ревущих репродукторах и слушателям, которым невмоготу // Лит. газета. – 1979. – 15 авг.
27. Тюньков Ю. Лечение музыкой // Правда. – 1971. – 27 марта.
28. Ужин с барабаном // Неделя. – 1973. – 17 дек.
29. Холмогорова Г. «Отбитый» слух / Холмогорова Г., Экарева Ю. // Аргументы и факты. – 1998. – № 5.

**МУЗЫКОТЕРАПИЯ В КОНТЕКСТЕ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА:  
ПРИМЕНЕНИЕ В ТРЕНИНГЕ ЛИЧНОСТНОГО РОСТА****MUSICAL THERAPY IN THE CONTEXT OF PHENOMENOLOGICAL APPROACH  
AND ITS USE IN THE PERSONAL DEVELOPMENT TRAINING**

В статье описаны феноменологические подходы, применяемые в психотерапевтической практике, как средства психологического воздействия для активизации креативно-творческого самовыражения личности.

The paper describes phenomenological approaches used in a psychotherapeutic practice as a means of psychological impact to activate creative self-expression of a person.

Ключевые слова: музыкотерапия, феномен, феноменологический подход, психологическое воздействие, аффективные реакции, образные ассоциации

Key words: musical therapy, phenomenon, phenomenological approach, psychological impact, affective reactions, image associations

В контексте феноменологического подхода «*субъективной музыкой*» может быть абсолютно ВСЁ (шум ветра, дождя, шелест травы, смех ребёнка, голос любимого человека и т.д.), что соответствует установке в сознании на восприятие окружающего мира в контексте упорядоченности. Отсюда, музыкально развитый человек имеет тонкое чувство переживания индивидуального жизненного стиля. Согласно принципу единства смыслопридания и смыслонаполнения (Брентано, Гуссерль) восприятие музыки обусловлено внутренними (феноменологическими) процессами [4]. Когда мы утверждаем, что музыка оказывает более глубокое эмоциональное воздействие, чем другие виды искусства, мы подразумеваем её уникальные свойства – процессуальность и резонансность, благодаря чему у субъекта перцептивная мотивация имеет более высокий уровень аффективности, чем, например, при восприятии статичных объектов (картин, строений и др.). Образно говоря, субъект «активизирует энергию внутри себя», поскольку процесс восприятия музыки всегда структурирует в единое целое внешние составляющие восприятия (сенсорные, когнитивные и др.).

Из исследований организации и развития перцептивных процессов известно, что любое восприятие обусловлено полимотивированной потребностью в информации из окружающей среды, которая всегда получается в чувственной форме. Потому что познавательная ценность любых логических систем невозможна без приобретения их субъективного содержания через чувственные ощущения, которые нельзя вскрыть логическим умозаключением. Поэтому субъективная «восприимчивость» или «невосприимчивость» той или иной музыки всегда конкретна и эмоционально ярко выражена. Если музыка не воспринимается, то это выглядит как внешнее (сознательное) её когнитивно-содержательное «регистрация» и исключает воздействие музыки как *феномена*. Данное явление будет определяться субъектом как шум, звон, стук, ноты (знаковый текст, который необходимо воспроизвести), но не музыка. Звук воспринимается как *музыкальный*, когда стимулирует у слушателя возникновение субъективного переживания чувства упорядоченности. На уровне мышления, субъектом инсайтно (подобно озарению) осознаются значимые жизненные смыслы. На эмоциональном уровне проявляются сильные переживания, которые нельзя дифференцировать как позитивные или негативные (например, люди указывают на то, что музыка воздействовала на них так, что все образы в голове и чувства «смешивались», вызывая «слезы горечи и радости» одновременно, после чего они испытывали ощущение внутреннего освобождения). Механизм описанного выше явления заключается в том, что поскольку музыка является моделью гармоничного функционирования психофизиологической человеческой системы, можно предположить, что если тот или иной музыкальный материал субъектом воспринимается *феноменологи-*

*чески*, то происходит интериоризация (присвоение) воспринимаемой модели гармонизации личностных процессов (предложенной в виде музыки), которая оказывает влияние на когнитивные и аффективные составляющие сознания. У субъекта возникает осознанный мотив реализации значимых жизненных смыслов и содержаний, которые инсайтируются (понимаются) в момент восприятия музыки.

Как показывает опыт, музыка создаёт условия для получения опыта переживаний, которые раскрывают стороны душевной жизни личности, не существовавшие вне музыки. Например, С. Гроф, исследуя испытуемых под воздействием ЛСД, отмечал, что они проявляли гиперсензитивность к звукам вообще. Шумы из окружающей среды, такие как, например, вытекающая вода, воспринимались как музыкальная иллюзия. Во время сеансов испытуемые слушали музыку «всем своим существом», словно музыка резонирует со всем их телом, включая при этом мощные эмоции. Одно из самых общих заявлений, которые обнаруживаешь в отчётах испытуемых относительно сеансов ЛСД, относится к переживанию, что в день сеанса они действительно слушали музыку впервые в своей жизни [2]. Исторически музыка использовалась как развивающее и коррекционное средство с древних времён. В Древней Индии музыка рассматривалась как главная возможность достижения интуитивно-духовного состояния высшего блаженства, именуемого «Раса». А в исследованиях первобытного мышления отмечается, что ритуальная пляска у туземцев носит функцию решения проблемы защищенности первобытного человека от неподдающихся предвидению угроз сверхъестественного мира, которым живет их сознание. Психотерапевтический эффект данного действия заключается в том, что реальное психодраматическое переживание «Себя» как «ужасного» образа в экстатическом состоянии даёт чувство успокоения и уверенности за счёт ощущения родства (единения) с ранее чуждым и противопоставляемым. В данном случае, ритуальный танец и пение как ритмо-динамическое действие создаёт эффект переживания «Себя» в настоящем субъективном времени как законченного образа. Законченность является важнейшим психотерапевтическим фактором, указывающим на то, что данный образ теряет свою субъективно-временную актуальность. В итоге, субъект освобождается от тревоги и страха, которые вызваны сознательной дифференциацией на «своё» и «чужое», а значит чуждое и враждебное, которое может нанести вред. Можно провести аналогию с современным коррекционным методом «антиципирующего совладания» [1], используемым в профилактике стресса. Это метод сознательного манипулирования стрессовыми факторами с целью постепенной адаптации человека к ним. Таким образом, для воспринимающего субъекта музыка может выполнять функцию социальной и индивидуальной поддержки при совладании с жизненными трудностями. Субъект моделирует в своём сознании совладающий, актуальный глубоко-интимный образ, вступает с ним в виртуальный личностно-значимый «диалог».

Наиболее ценным является опыт использования музыки в психотерапевтической практике как средства психологического воздействия для активизации креативно-творческого самовыражения, например: «психомузыкальная» деятельность с использованием всевозможных звуковых средств как «органическая форма» самовыражения [5]; музыка применяется для осознания и получения опыта восприятия дифференцированной целостности «фигуры-фона» [7]; музыка предлагается как интериоризованная форма из ритма и звука – «бионическая модель», аналогичная человеческому организму [6] и др. Исследования показывают, что прослушивание музыкальных тем оказывает фасилитирующий (активизирующий) эффект на процесс актуализации мотивов и ценностей только в случае акцентирования внимания субъекта на высоко-аффективных переживаниях («пиковых» или близких к таковым) [3].

В работе с тренинговой группой личностного роста и саморазвития музыка используется в качестве психологического средства, регулирующего ценностную и смысловую сферы личности. Ключевые свойства музыки применяются следующим образом: *интонационность* (внутреннее пропевание клиентом музыкального материала активизирует его мыслительную деятельность); *процессуальность* (помогает настроиться на изменение,

движение в анализе имеющихся жизненных паттернов в процессе терапии); *резонансность* (активизирует сензитивность, настраивает на открытость переживаниям).

Как показывает опыт, эффективным психологическим средством воздействия в музыкотерапевтической практике выступает музыкальный репертуар, который имеет «малоструктурированное» качество для воспринимающих, где «размыты границы» шаблонности в определении стиля, жанра, тонально-гармонического плана, по другому говоря, является неизвестным. Такой материал особо полезным является для клиентов с профессиональным музыкальным образованием. Имеет конкретно-личностное значение для клиента, активизирует воспроизведение в памяти фрагментов жизненного опыта, значимые сильные переживания и т.д. Несёт качество субъективно-значимой музыки. Индивидуальный музыкальный репертуар клиенты предлагают сами послушать во время группового занятия или индивидуальной консультации.

Феноменологически «свободное» самовыражение личности в процессе восприятия музыки представляется достаточно сложной задачей, требующей от субъекта определённого навыка раскрепощения, «подключения» его телестности, организмичности и т.д. Поэтому, на начальном этапе, в тренинге ставится «простая» задача – научиться «слышать» музыку – т.е. переживать и чувствовать. Работа проводится индивидуально или в группе. Воспроизведение музыки для прослушивания необходимо производить на акустической системе высокого технического качества в отдельном помещении с сильным уровнем громкости. Для удобства лучше использовать наушники. Прослушиваются различные фрагменты музыкальных произведений, которые могут быть представлены самим участником, акцентируется внимание на получение навыка вербального анализа по трём направлениям:

- **организмические ощущения**, чаще всего, представляются следующими словами: «дрожь по коже..., тошнит от звука..., волны по телу..., ритм словно пробивает изнутри и т.д.»;

- **аффективные реакции** проговариваются с акцентом на модальность переживаний (позитивные – негативные), важно обратить внимание на степень (силу) проявления эмоций, например: «очень нравится..., очень не нравится..., ни хорошая ни плохая... и т.д.». Здесь можно предложить клиентам оценить силу своих эмоций по предложенной шкале, например: «Оцените по 10-бальной шкале, насколько Вы чувствуете воздействие того или иного музыкального фрагмента на Вас: (от 0 до +10 баллов) – если это воздействие характеризуется Вами как (+) – позитивное; (от 0 до –10 баллов) – если это воздействие характеризуется Вами как (-) – негативное»;

- **образные ассоциации** представляются в виде «картинок на музыку», которые возникают в сознании в процессе прослушивания. Качественно-содержательный анализ ассоциаций у слушателей даёт возможность определить содержательные стороны (осознания или подтверждение) актуально-ценностных значимых целей. Отмечено, что образные ассоциации, которые идут на фоне высоко-аффективных положительных переживаний оказывают фасилитирующий эффект на процесс актуализации мотивов и ценностей.

Приведём в качестве примера авторские упражнения, основанные на технике личностно-центрированной психотерапии («Свободное слушание», «Доверяю себе») с использованием музыкальных средств воздействия, направленных на формирование открытости переживанию, организмического доверия, чувства эмпирической свободы (автономности) и креативности.

#### **Упражнение «Свободное слушание»**

Цель: фиксировать внимание на чувстве внутренней свободы при восприятии нового опыта (музыкального), испытывая при этом достаточно сильные эмоции. Упражнение проводится индивидуально или в группе. Участники рассаживаются по желанию в удобных для них положениях. Проводится предварительная беседа, направленная на обсуждение субъективных ощущений на момент начала занятий (возможно, это будут впечатления прошедшего рабочего дня). Музыка, используемая в упражнении, должна включать в себя

широкий репертуар музыкальных фрагментов различного стиля и жанра, а также должна быть неизвестной для участников.

Инструкция к выполнению заданий:

(Задание выполняется без использования музыки). *«Представьте в Вашем сознании один обычный свой рабочий день. Попробуйте охарактеризовать его с точки зрения ощущений».* (Задания выполняются с использованием музыки).

*«Попробуйте не думать, нужно ли Вам слушать то, что звучит или не нужно. Хорошая ли это для Вас музыка или нет, а именно, не пытайтесь давать музыке оценку. Что Вы чувствуете, когда не оцениваете музыку, а только просто слушаете?».*

*«Попробуйте представить себя частью этой музыки, как бы слиться с ней в единое целое. Каковы будут Ваши ощущения после этого?».*

*«Проанализируйте, было ли в Ваших ощущениях что-то новое? Как возможно описать это словами? Попробуйте сделать описание этого любым способом, приемлемым для Вас на сегодня».*

*Попробуйте вновь представить в Вашем сознании обычный свой рабочий день и совместить те новые ощущения от музыки с этим воспоминанием. Расскажите, КАКИМ ВСЕ будет видеться?»*

В завершении упражнения можно провести беседу на тему: «Что значит чувствовать НОВОЕ?». «НОВОЕ ощущение моего обычного рабочего дня».

#### **Упражнение «Доверяю себе»**

Цель: формировать позитивное отношение к процессу принятия своих телесных ощущений, которые возникают во время слушания музыки. Фиксировать внимание на осознании для себя этого состояния. Упражнение проводится индивидуально или в группе. Участники рассаживаются по желанию в удобных для них положениях. Обсуждаются ощущения на момент начала занятия. Упражнение полезнее и эффективнее проводить после работы. Музыка, используемая в упражнении, должна представлять собой широкий репертуар разностилевых и разнохарактерных фрагментов. Фрагменты музыки в этом упражнении могут быть предложены самими участниками.

Инструкция к выполнению заданий:

(Задания выполняются во время звучания музыки). *«Представьте, насколько это возможно, что Вы слушаете музыку всем телом. Опишите Ваши ощущения как можно правдивее, как будто Вы наблюдаете это со стороны».*

*«Как Вы себя чувствуете, когда знаете, что честно можете признаться себе в своих ощущениях. Опишите эти чувства любыми приемлемыми для Вас на сегодня способами». «Представьте типичную проблемную ситуацию на Вашей работе (в школе, училище, институте ...), где Вам необходимо принять какое-то решение. Какими будут Ваши ощущения при этом?».*

*«Попробуйте перенести свои правдивые ощущения от восприятия музыки в ситуацию, которую представляли в предыдущем задании. Как Вы видите ситуацию теперь?».*

На завершающем этапе упражнения проводится обсуждение эмоционального состояния участников. Можно обсудить вопрос: что значит ощущение типа «я поступаю правильно?» (обсуждение можно проводить без использования музыкального фона).

#### **Список литературы**

1. Анциферова Л. И. Личность в трудных жизненных условиях: переосмысление, преобразование ситуаций и психологическая защита // Психол. журн. – 1994. – Т. 15, № 1. – С. 3-18.
2. Гроф С. Области человеческого бессознательного: опыт исследований с помощью ЛСД / Гроф С. – М. : МТМ, 1994. – 174 с.
3. Губина С. Т. Значение восприятия музыки для переосмысления проблем экзистенциального беспокойства и осознания реальности существования // Риски современности : материалы 2 междунар. научн.-практ. конф. – Кемерово, 2010. – С. 156–161.

4. Лаврухин А. В. К истории формирования методологии Dasein – аналитической психологии // Dasein – анализ в философии и психологии. – Минск, 2001. – С. 51-93.
5. Менегетти А. Введение в теорию онтопсихологической музыкотерапии // Методы эффективной психокоррекции : хрестоматия / сост. К. В. Сельченко. – Минск, 1999. – С. 531-576.
6. Морено Я. Психодрама / Морено Я. – М. : Апрель Пресс : ЭКСМО-пресс, 2001. – 528 с.
7. Перлз Ф. Опыты психологии самопознания / Перлз Ф. – М. : Гиль-Эстель, 1993. – 239 с.

УДК 785.166

*Жигмитова А.А.*

## **БУДДИЙСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ И ИХ МЕСТО В АРТ-ТЕРАПИИ**

### **BUDDHIST SINGING AND ITS PLACE IN THE ART THERAPY**

Отмечая лечебное и коррекционное воздействие музыки и вокального пения на человека, автор рассматривает влияние буддийских мантр и песнопений, как разновидности голосовых вибраций, на его физическое и духовное здоровье.

Speaking about medical and corrective influence of music and vocal singing on a human being, the author considers the impact of Buddhist singing as a sort of voice vibrations on physical and spiritual health of a person.

Ключевые слова: буддизм, буддийская музыка, буддийские песнопения, музыкотерапия  
Key words: Buddhism, Buddhist music, Buddhist singing, music therapy.

Как всем известно, буддизм одна из древнейших мировых религий. Буддизм известен не только как философская школа, но и как школа медицины. Он сформировался в VI-V веках до нашей эры в Индии на базе многовековой религиозно-философской традиции индийской культуры, создав уникальную по масштабности и разнообразию каноническую литературу и многочисленные религиозные институты. В этой статье мы поговорим о буддийских песнопениях и их месте в арт-терапии.

В XVII-XVIII вв. буддизм распространяется на территории России и включает в себя традиционную культуру местного народа.

В конце XIX в. буддизм становится мощной религиозной и политической силой, оказавшей огромное влияние на становление национального самосознания бурятских племен [1, с. 14].

Сегодняшний современный напряженный жизненный ритм приводит к тому, что человек становится рассеянным и ему трудно сконцентрироваться. Причина заключается в организме человека, у которого копятся негатив и проблемы различного вида. Это постоянно копится и приводит к заболеванию как стресс.

Стресс дает развитие различным болезням. Как говорят, бороться со стрессом сложно, но вполне возможно.

В надежде сохранить свое здоровье, каждый ищет способ гармонизации пространства вокруг себя, прибегая к таким способам, как музыкотерапия, ароматерапия, цветотерапия и т.д. Каждый день мы слышим различную музыку и сами определяем, какая нам нравится, какая нет. И здесь будет уместно говорить о тоне, тембре, ритме.

Ритм считается сердцем музыки, и, по мнению ряда специалистов по музыкотерапии, именно он лежит в основе ее лечебных свойств.



В природе все подчинено определенным ритмам, и человеческий организм не исключение. Каждый орган вибрирует по-своему, и его вибрации совпадают с ритмом энергии вполне определенных звуков и инструментов.

Музыковеды полагают, что сначала человек выражал свои мысли и чувства звуками. Глубина его тембра говорила о силе и мощи, а высота тона проявляла любовь и мудрость. Человек передавал различные эмоциональные состояния с помощью многообразия музыкальных звуков. Это постепенно превратило музыку в особый язык, с помощью которого выражаются различные человеческие состояния. Индийская философия считает, что даже самый простой язык, слово, речь не могут существовать без музыки, что воздействие музыки зависит не только от мастерства исполнителя. Ее эффект на слушателя определяется и уровнем духовного развития музыканта, по этой причине значение музыки различно для каждого человека.

Излечение искусством помогает избавиться от стресса. Но не все люди знают, что такое лечение искусством. Тем не менее, это не означает, что они не пользуются этими приемами. Многие люди, чтобы избежать последствий стресса, занимаются другим делом.

Музыка оказывает большое влияние на эмоции и внутреннее состояние человека. Музыка может все что угодно творить с сознанием человека. Она может заставить плакать, смеяться, приводить в состояние покоя или наоборот возбуждения.

Особое место в воздействии на человека в музыкотерапии занимает пение. Вокальное искусство более естественно по сравнению с инструментальным, поэтому считается более высоким.

«Как бы ни были совершенны струны, они не могут произвести то же впечатление на слушателя, что и голос, который исходит прямо из души, как дыхание, и приносится на поверхность посредством ума и голосовых органов тела» [4, с. 131].

В Древней Индии считалось, что в голосе выражает себя душа. Сначала вызывается активность в уме. Ум с помощью мысли проецирует тонкие вибрации в ментальном плане. При этом вибрации в виде дыхания через внутренние органы (область живота, легких, носоглотки) образуют голос. Голос выражает позицию ума, ложную или истинную. Он также обладает силой магнетизма как идеальный природный инструмент.

Индийская философия утверждает, что отражение спокойствия души и мира может быть осуществлено с помощью музыки. Ни одно искусство не способно так вдохновлять личность, как музыка.

В буддизме говорят, что человек болеет от двух болезней: физические болезни, из-за которых страдает и слабеет тело, и умственные болезни. Болезни тела являются следствием умственных заболеваний, например, гнев. Наш ум зависит от состояния нашего тела, и поэтому исцеление тела играет важную роль. Вследствие чего Будда явил себя Буддой Медицины. Существует четыре медицинские тантры, в которых изложены методы излечения более четырехсот физических заболеваний. Читать мантру каждый день – это помогает в качестве профилактики от разнообразных заболеваний. Так же мантра помогает очиститься от отрицательной энергии. Мантры и ритуалы в мистической терапии буддийской и тибетской медицины стоят почти на первом месте. В тибетской медицине нашла широкое применение терапия мантрами.

Метод буддийской практики основан на чтении мантр и визуализации. Но главным методом в этой системе тибетского буддизма является голосовая вибрация, то есть мантра.

Суть этих методов не всем дано прочувствовать на своем личном опыте, поэтому для большинства людей они остаются тайными, но если человек упорно и настойчиво занимается духовной практикой, то в реальности и проявятся чудеса. Вполне корректной методикой лечения является терапия мантрами.

Звук является очень тонким, сущностным аспектом измерения. Он может распространяться на большие расстояния и проникнуть через весьма плотную материю. Мантра как раз и построена на вибрации звука, и поэтому голосовая вибрация, если она выполнена правильно, может эффективно повлиять на энергетику тела, на сущность всех элементов человека. Разработано много лечебных мантр в традиции тибетской медицины.

Мантры практикуются, особенно в тибетском буддизме, где считается, что они воплощают в себе силы и атрибуты божеств. Мантры часто используются для защиты от зла и несчастья. Они скандировали во время крупных общественных ритуалов, чтобы предотвратить опасность коллективных и частных ритуалов для защиты людей от болезни или другой беды.

Слово «мантра» – это слово на санскрите, вероятно, означает то, что защищает (*TRA*) ум (человека). Мантры практикуются, особенно в тибетском буддизме, считается, что они воплощают в себе силы и атрибуты божеств.

Религиозная и обрядовая музыка, включая церковные гимны, храмовую музыку, может успокоить нас и привести в состояние умиротворения. Без звуков и музыки невозможно представить себе нашу жизнь.

В традиционной буддийской музыке часто используются инструменты. Многие из этих инструментов используются в повседневной жизни, некоторые же в определенные молебны.

Вокальная музыка в буддизме представлена песнопениями, исполняемыми в низком регистре, в ограниченном диапазоне. Эти песнопения исполняются на тибетском языке. Так же присутствует и речитатив в песнопениях. В ансамблевом пении выделяется ведущий голос (унзад) с особой техникой вокала.

Можно выделить наиболее характерную область буддийской звуковой практики – сфера храмового буддийского ритуала, включающий речитацию молитв, инструментальное сопровождение богослужений и театрализованной мистерии.

Для религиозных музыкантов, музыка функционирует не как эстетическая деятельность, а как средство религиозной практики или инструмент для проповеди религиозной мысли. Ритуальную музыку обычно играют только ударные инструменты, такие, как тарелки, колокола, которые помогают достичь состояния медитации.

Как сказал лама Иволгиского дацана г. Улан-Удэ: «У каждого божества есть свой инструмент», поэтому на каждом молебне играет определенная группа инструментов [Аюша Мункуев].

Так на молебне сахюусан, которое читается каждое утро, не обходится без барабана (Генпо), тарелок (Ролмо) и колокольчика (Дильбу).

Тибетский ритуальный поющий колокол называется Дрильбу. Без него не проходит ни одна буддийская церемония. Звон колокола помогает практикующим сосредоточиться на чтении мантр или сутр (особых молитв). Символически в буддизме колокол означает великую пустоту, так как звук приходит из тишины и возвращается в неё.

Звук колокола или чаши не только улучшает концентрацию внимания, но и увеличивает силу передаваемой мысли. Звук сам по себе – это волна, катализирующая передачу невербальной информации. Таким образом, учитель, используя звук резонансных предметов наряду со словесным методом изложения учения, а также при передаче мантр, имеет дополнительный инструмент воздействия на учеников.

Существует заметная связь арт-терапии с буддийскими песнопениями, которая проявляется через музыку и вокальное пение. Именно музыка является эффективным методом лечебного и коррекционного воздействия на человека.

#### **Список литературы**

1. Ванчикова Ц. П. История буддизма в Бурятии: 1945-2000 гг. / Ц. П. Ванчикова, Д. Г. Чимитдоржин. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2006. – 147 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусств / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 573 с.
3. Мункуев А. Запись от 21 декабря 2010 года.
4. Шушарджан С. В. Музыкотерапия и резервы человеческого организма / С. В. Шушарджан. – М., 1998. – 363 с.
5. Википедия – электронная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 15.09.2011).

## РУССКАЯ ТРАДИЦИЯ НЕ ОГРАНИЧИВАЛАСЬ ТОЛЬКО ПСИХОТЕРАПИЕЙ RUSSIAN TRADITION WAS NOT RESTRICTED TO PSYCHOTHERAPY

Останавливаясь на истории возникновения и развития танцтерапии со времён античности до наших дней, автор говорит о возможности использования танцтерапии не только в психотерапии, но и при лечении заболеваний опорно-двигательного аппарата. Отмечается роль врачебной гимнастики и лечебной физкультуры.

Speaking about the evolution of dance therapy the author ponders over the possibilities of using dance therapy not only in psychotherapy, but also in medical treatment of some physical diseases. The role of medical gymnastics and medical physical culture is pointed out as well.

Ключевые слова: танцтерапия, история танцтерапии, лечебные танцы, психотерапия, врачебная гимнастика, лечебная физкультура

Key words: dance therapy, the evolution of dance therapy, medical dance, psychotherapy, medical gymnastics, medical physical culture.

Сам по себе термин «танцтерапия» очень ёмкий, является собирательным. Но современная литература акцентирует внимание часто лишь на психотерапевтических аспектах лечения. Вот и в предложенных основных направлениях работы конференции, в предлагаемых вопросах упомянута почему-то только психотерапия.

Этому есть свои причины. Исследования связи танцев со здоровьем велись в России и в царское и в советское время. А вот несколько десятилетий рубежа XX-XXI вв. стране было не до науки и культуры. Появляющиеся в то время печатные работы по танцтерапии пропагандировали зарубежные успехи. Это не соответствует действительности, наносит большой вред имиджу российской хореографии и авторитету России. Но, прежде всего, это удар по самой танцтерапии, серьёзное преуменьшение её возможностей.

Нельзя согласиться и с навязываемым прессой утверждением, что танцтерапия появилась только в середине XX века.

Это далеко не так. Еще в глубокой древности было замечено, что ритмичные телодвижения, совершаемые множеством людей, приводят к появлению почти мистического чувства единения друг с другом. А если к этому прибавляется еще и физическое единение, то возникает колоссальный по мощности однонаправленный заряд человеческой энергии, способный дать мощный лечебный эффект. Этим пользовались ещё в палеолите, о чём свидетельствуют в том числе и сибирские статуэтки и писаницы [3]. Широко использовался оздоровительный танец в шаманизме. Хорошо знали о врачевании танцем в античности.

В произведении известного античного писателя Ксенофонта «Пир» Сократ объясняет собравшимся, почему ему необходимы танцы: «Я буду танцевать, клянусь Зевсом... Я хочу гимнастическими упражнениями укрепить здоровье... хочу иметь лучший аппетит, лучший сон... я стремлюсь не к тем упражнениям, от которых ноги толстеют, а плечи худеют, как у бегунов, и не к таким, от которых плечи толстеют, а ноги худеют, как у кулачных бойцов, я желаю работать всем телом, чтобы все его привести в равновесие? Или вы не знаете, что недавно утром вот этот самый Хармид застал меня за танцами?» [1, с. 166].

Из этого небольшого отрывка можно сделать предположение, что лечебные танцы в Древней Греции подразделялись на подгруппы по функциональным отличиям:

- для коррекции осанки;
- для эмоционально-психологической коррекции;
- для похудения;
- для улучшения пищеварения;
- для хорошего аппетита;

– для регулирования сердечно-сосудистой системы и т.д.

Такое деление танцев на функциональные группы танцев актуально во всём мире по сей день. Упорядоченные телодвижения помогают окрепнуть телу, в единении укрепляется человеческий дух. В этом ряду отмечаются и психотерапевтические эффекты. Но они стоят в длинном списке других возможностей танца.

Нельзя не отметить, что Сократ и Ксенофонт вслед за ним проявили совсем не дилетантские знания. Увидеть влияние того или иного движения или группы движений на рост мышц, формирование фигуры может лишь опытный хореограф, который имеет большую практику не только исполнительской, но и педагогической деятельности в области высокого танца (под высоким танцем автор подразумевает подобие классического тренажа).

Была в Древней Греции медицинская гимназия, основателем которой считается Геродик (V в. до н.э.). Позднее Гиппократ (460-370 гг. до н.э.) ввел понятие *«лечебной доли физических упражнений для больного человека. В трудах Гиппократа приводятся методики лечебной гимнастики при болезнях сердца, легких, желудочно-кишечного тракта»* [61, с. 28].

В Древнем Риме этот опыт продолжили Целий Аврелиан, Корнелий Цельс (I в. до н.э.), Гален (130-200 гг.). Целий предлагал лечить физическими упражнениями многие хронические заболевания. Гален считал, что понятия физической культуры, физического труда и здоровья неразделимы.

В средние века знаменитый врач Авицена считал физические упражнения самым важным фактором сохранения здоровья.

В эпоху Возрождения появились специальные труды по врачебной гимнастике. Это «Трактат по ортопедии» Гофмана, «Искусство гимнастики» Меркуриалиса и др. Позднее, в Европе получил всеобщее признание метод лечения физическими упражнениями шведского врача Р.И. Линга (1776-1839). В конце XIX в.-начале XX в. появились методики лечебной гимнастики для различных заболеваний сердечно-сосудистой системы, органов дыхания, сколиозов.

Большинство хронических заболеваний человека связано с потерей мышечной силы организма. Если в течение жизни человек только эксплуатирует свое тело, не заботясь о сохранности и функциональности мышц, то нарушается множество функций, за которые отвечает именно мышечная ткань: опорно-двигательная, сердечно-сосудистая, лимфатическая, микроциркуляторная, иммунная.

В своем многотомном труде «Канон врачебной науки» Авицена писал многое о лечении физическими упражнениями. Он составил своеобразную классификацию гимнастических упражнений, объяснил лечебный эффект дыхательных упражнений (очищение «соков» организма), использовал физические упражнения в лечении заболеваний внутренних органов, нервной системы и глаз.

Только изучив весь опыт прошлого, можно в полной мере познать сегодняшние проблемы и их решение. Лечебная гимнастика, лечебная физкультура (ЛФК) признаны медициной. Этой специальности обучают в медицинских ВУЗах. По этим направлениям есть исследования, учебники, научные монографии.

Внимательный читатель может меня упрекнуть, что я говорю о гимнастике как о танце. Это я делаю сознательно. В Древней Греции гимнастика, как и многие другие виды спорта, причислялась к танцам. Философ Платон называл гимнастику и даже борьбу видами танца. Кстати, все спортивные соревнования сопровождались музыкой и поэтому вполне подходят под современные трактовки термина танец.

Отрыв гимнастики и физкультуры от танца, происшедший в средние века, привёл, на мой взгляд, к значительному ослаблению возможностей ЛФК. При всем могуществе и возможностях лечебной физкультуры, практический результат сегодня оставляет желать лучшего. Он не сравним с результатами, которые описывают античные авторы. Появился ряд недостатков, которые признаются врачами ЛФК.

Положительный эффект от лечебной физкультуры возможен только в случае постоянных и планомерных занятий. Разовое обращение положительного результата не дает.

Продолжительность регулярных занятий должна быть не менее 30-40 мин. Обычный человек заставить себя выполнять полный объём движений может с трудом. А заставить себя заниматься лечебной физкультурой постоянно, не менее двух раз в неделю – подвиг практически непосильный.

В учебнике лечебной физкультуры пишется: «Те взрослые люди, которые играют в теннис, посещают бассейн или ездят верхом, поступают так только потому, что им это нравится. Тем же, кто предпочитает отдыхать сидя или лежа, наверное, доказывать это бесполезно – по крайней мере до тех пор, пока они здоровы. Когда же жизнь заставит – всякий и сам на себе почувствует благотворное влияние движений» [2, с. 23].

В случае танцев лечение совмещается с удовольствием. Человека, который не любит танцевать, практически не может быть. Даже если кто-то говорит, что не любит танцев, то чаще всего причиной является просто его неумение танцевать.

Для танцев не надо приспособлений, спортивных снарядов. Юлиус Липпс в своей знаменитой книге «Происхождение вещей» писал: «Наиболее широко распространенным выражением жизнерадостности и общительности являются, по-видимому, танцы» [цит. по: 2, с. 25].

К сожалению, сегодня забывается не только далёкая античность. Выброшен из обращения трёхвековой опыт русской школы. В отличие от западной традиции, русская хореографическая практика не ограничивалась только психотерапией. Последняя считалась само собой разумеющимся результатом исполнения каждого танца.

Что касается классического танца, то основное внимание русские хореографы обращали на травмы и недуги опорно-двигательного аппарата. Обратимся к А.Я. Вагановой и её знаменитому учебнику «Основы классического танца». Этот учебник на протяжении почти века остаётся настольной книгой педагогов хореографии и артистов балета всех стран мира. Вот что А.Я. Ваганова пишет о первом же движении классического экзерсиса у палки: *«Эти battements – основа всего танца. Они найдены так гениально, что кажется, их создатель проник в самую суть строения и функций связочного аппарата ноги. Простой пример из повседневной жизни танцовщицы доказывает это. Когда танцовщица во время танца слегка подвернет ногу и от ощущения неловкости не может на нее ступить, стоит ей тщательно проделать battements tendus, как нога легко восстанавливает свою работоспособность»*.

Это наблюдение А.Я. Вагановой удивительно подтверждается жизнью и является действенным рецептом лечения самой частой сценической травмы. Ею является подворот стопы и соответственно – надрыв наружных связок стопы, обширная гематома, опухоль на внешней стороне суставной сумки, сильная боль, которая длится несколько недель. Неустойчивая обувь на высоких и тонких каблуках современных женщин делают особенно опасными такие травмы не только на сцене. Но даже в таких тяжелейших случаях батман тондю эффективен. Интересно, что в этих случаях не возникают гематома и опухоль в суставе. Мой более чем сорокалетний опыт использования этого метода для лечения своих учеников не дал ни одной осечки. Немедленное, после подворота стопы, исполнение батмана снимало боль и позволяло продолжать уроки или репетиции, будто ничего и не случилось, независимо от степени тяжести данной травмы.

В постсоветское время в нашей стране использование танцев в профилактике здоровья и лечении некоторых болезней не только не прекратилось, а увеличилось. Хоть это и не отражалось в литературе. Перестройка в России – это годы, когда жители страны переживали крах одной государственности и рождение другой. Такие времена всегда отличаются массовыми человеческими трагедиями. Главной из таких, на мой взгляд, явилось катастрофическое ухудшение здоровья граждан, в том числе и детей. Это ухудшение сопровождалось невиданным, в десятки, сотни раз увеличением стоимости всех лекарств.

И здесь часто танец становился доступным всем и действенным лекарством.

Любой опытный педагог-хореограф, руководитель детского коллектива в своей практике сегодня вынужден заниматься вопросами профилактики и лечения многих заболеваний сво-

их питомцев. Если до перестройки в хореографические кружки и студии приходили в основном здоровые дети, то на переломе тысячелетий баланс резко изменился. Лишь небольшой процент таких новичков можно назвать полностью здоровыми. Возьмём хотя бы искривления позвоночника. Раньше такие заболевания в возрасте пяти-семи лет казались просто невозможными. Прежде чем заняться собственно хореографией, педагогу нужно приводить хоть к минимальной норме всевозможные патологии, фобии и хроника. В подавляющем количестве случаев, такие усилия дают положительные результаты.

Долгое время я возглавлял новосибирскую хореографическую ассоциацию и много сил прилагал, чтобы объединить усилия врачей и хореографов для выработки методов профилактики и лечения заболеваний детей средствами собственно танца. Гиподинамия, сколиозы, нарушения коррекции и пропорциональности, сердечно-сосудистые заболевания, заболевания кишечника, астма, заболевания и травмы опорно-двигательного аппарата – вот неполный список заболеваний, которые успешно корректировались нашими хореографами. Группу по обследованию здоровья детей новосибирских хореографических коллективов по моей просьбе возглавил доктор медицинских наук С.В. Казначеев. В содружестве с этими врачами новосибирским хореографам удалось разработать и успешно опробовать много методик танцтерапии. Яркий пример – искривления позвоночника. Медицина считает эти заболевания неизлечимыми. А наша практика показала 100 % положительный эффект в нетравматических случаях. Причём этот эффект был стабилен в группах детей разного возраста – от 4-х до 18-ти лет.

Кстати, наш опыт показывал, что самым эффективным в деле профилактики и лечения практически всех заболеваний является классический танец, особенно в первые два года занятий. Надо ли доказывать, насколько важно зафиксировать эти методики и использовать в процессе обучения хореографов.

В новом государственном стандарте высшего профессионального хореографического образования появились новые специализации, которые требуют не только практических навыков, но и серьёзных теоретических знаний. То, что специалистов по танцтерапии будут готовить в системе профессионального хореографического образования, на мой взгляд, правильно. Здесь и признание огромных возможностей танца и вера в русскую хореографическую школу. Но, однако, это и огромная ответственность.

После издания моей монографии «Танец в эволюции человека» германское научное издательство «Ламберт» настойчиво предлагает мне написать монографию «Танец и здоровье». Я уверен, что под понятием «танцтерапия» должен подразумеваться весь мыслимый комплекс лечения танцем, танцевальным искусством. И готовить наших студентов следует по всем направлениям профилактики, коррекции и лечения заболеваний. У нас пока нет опыта такого обучения.

На втором сибирском конгрессе ЮНЕСКО в Новосибирске «Проблемы высшего профессионального хореографического образования» каждый из выступающих говорил о необходимости издания новых учебников. Создать учебник или учебное пособие по танцтерапии с учётом российского и мирового опыта – невероятно трудно. Нужна серьёзная работа и медиков, и дансологов.

В этом плане я приветствую замечательное начинание руководителей Восточно-Сибирской академии, которые первыми в России вынесли этот вопрос на научную конференцию.

#### **Список литературы**

1. Ксенофонт. Воспоминания о Сократе / Ксенофонт. – М. : Наука, 1993. – 382 с.
2. Милюкова И. В. Лечебная физкультура : новейший справ. / Милюкова И. В., Евдокимова Т. А. – СПб. : Сова ; М. : Эксимо, 2005,
3. Ромм В. В. Древнейшие танцы / Ромм В. В. – Новосибирск : Изд-во ЗСО МСА, 2011 – 306 с. : ил.

**ТАНЦЕ-ТЕРАПИЯ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ  
ДУХОВНОГО И ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ ВУЗОВ  
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**DANCE THERAPY AS A MEAN OF DEVELOPMENT THE SPIRITUAL AND CREATIVE  
POTENTIAL OF STUDENTS IN HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS  
OF CULTURE AND ART**

В статье анализируются различные подходы к оздоровлению студентов средствами танце-терапии. Арт-терапия в целом способствует саморегуляции и саморазвитию личности средствами искусства. Методики танце-терапии связывают интеллект человека и его чувства, потребность в рефлексии, план телесный и план духовный.

The article analyzes different approaches to the improvement of students' health by means of dance therapy. Art-therapy in general promotes self-regulation and self-development of personality by means of art. Methods of dance-therapy bind the human intellect with his feelings and the need for reflection, his physical and spiritual sides.

Ключевые слова: танце-терапия, арт-терапия, здоровьесберегающие технологии, искусство, гармония.

Key words: dance therapy, art therapy, health-saving technologies, art, harmony.

В настоящее время документы в сфере государственного образования ориентируют вузы на подготовку кадров на международном уровне, включая освоение ряда инновационных дисциплин, направленных на углубление профессиональных навыков и сохранение психологического здоровья студентов. В связи с чем приоритеты сдвигаются в направлении здоровьесберегающего образования.

Это, в свою очередь, актуализирует задачи социальной реабилитации, психологической и педагогической помощи студентам и, следовательно, требует внедрения в учебный процесс инновационных научных концепций и соответствующих им здоровьесберегающих технологий.

Одной из таких технологий, на наш взгляд, является саморегуляция и саморазвитие человека средствами арт-терапии, которую можно рассматривать как локальную инновацию в высшем образовании.

В последние годы в педагогической практике образовательных учреждений все более активно применяются различные методы психотерапии искусством, способствующие гармонизации личности, раскрытию ее творческих возможностей.

В современной международной классификации эти методы представлены следующими основными направлениями: арт-терапией, включающей в себя изо-терапию, глино-терапию, песочную терапию; драмо-терапией, в которую входят сказко-терапия, игро-терапия; танцевально-двигательной и музыкальной терапией.

Термин «арт-терапия» (art therapy) был введен Адрианом Хиллом (1938). Им было замечено, что творческая деятельность сопровождается терапевтическим эффектом и что искусство само по себе обладает целительным действием.

Большинством отечественных психотерапевтов и психологов, затрагивающих в своих публикациях тему арт-терапии, она также понимается как система здоровьесберегающих воздействий. В российских источниках арт-терапия наиболее часто трактуется как «метод психотерапии, имеющий вспомогательное и самостоятельное значение» (Бурно, 1999; Хайкин, 1977). А.И. Копытин определяет арт-терапию как лечебно-реабилитационную, педагогическую и социальную работу.

В танцевальной терапии нет стандартных движений, стандартных форм и рисунков, каждый может выразить свое внутреннее состояние посредством любых движений, являемых в импровизации. Наиболее ярким представителем в этом направлении стал известный психолог К. Руддестам, член Американской психологической ассоциации и Американской академии психотерапевтов. Психоаналитическая терапия получила развитие в деятельности Вильгельма Райха [Reich, 1942]. Он пытался декодировать язык тела и описал, как накапливается психическое напряжение и как оно физически выражается. Роль тела в эмоциональном развитии и способы высвобождения напряжения через физические движения, а именно через танцевальные движения, помогли добиться положительных результатов его последователю Александру Лоужу. Гарри Стек Салливан так же внёс свой вклад в развитие танцевальной терапии и ввёл такие понятия, как «терапия социализации и человеческого взаимодействия» [Sullivan, 1959]. В своих работах Карл Гюстав Юнг подчёркивал именно терапевтическую ценность артистических переживаний, которые он назвал «активным воображением». Он был убеждён, что артистические переживания, выраженные, например, в танце, могут извлечь неосознанные влечения и потребности, а так же вызвать катарсис и таким образом освободить от психических перенапряжений [Jung, 1961]. Американский психолог Мери Уилсон декларировала коммуникативный танец как средство общения.

В Россию идеи психологов Франсуа Дельсарта и Жака-Далькроза пришли разными путями, но в чистом виде развития они не получили, несмотря на то, что в Москве в 1925 году был открыт филиал института психологического движения самим Жак-Далькрозом, а в Санкт-Петербурге в 1920 году А.Л. Волынским. Однако, как терапевтический или профессиональный танец, он не прижился, но получил новое направление в школе-студии МХАТ, где по желанию К.С. Станиславского его вела Э.И. Книппер-Ребенек, ученица Ж. Далькроза. Психологический танец и свободная пластика легли в основу дисциплины «Сценическое движение». Уроки сценического движения способствовали достижению единства психической жизни и физических действий актёра на сцене. Эти принципы были впоследствии сформулированы как «метод физических действий».

Основная цель танцевальной терапии – достижение внутренней и внешней гармонии посредством танца. Танец – это коммуникация, которая осуществляется на трех уровнях: с самим собой, с другими людьми и с миром.

Тело и психика человека составляют единое целое и оказывают постоянное взаимное влияние друг на друга. Для танце-терапевта аксиомой является то, что тело – зеркало души, а движение является выражением глубинного человеческого «Я». Посредством осмысленного музыкального движения можно сделать более отзывчивым и гибким тело и, следовательно, более гибкой и душу, и наоборот. Одной из основных задач танце-терапии является достижение гармонии посредством исследования реакции тела и его терапевтического воздействия на душевное (духовное) состояние человека.

Танец – это коммуникация, которая осуществляется на трех уровнях: с самим собой, с другими людьми и с миром. Организм человека – сложнейшая саморегулирующаяся система.

Помимо множества других физиологических факторов большое значение для его жизнедеятельности имеет *ритмичность*. Все внутренние органы и психические процессы функционируют в определенном ритме.

Движение Природы – живой и неживой, макро- и микрокосмоса – тоже подчиняется определенному ритму. Человек – часть Вселенной, и потому для него обязательны законы его существования. Значение способности к ритмочувствованию и его роли в познании мира и творчестве осознавалось уже в первых философских трактатах. Универсальными характеристиками, упорядочившими тенденции космоса, мыслились понятия *гармонии и ритма*. *Ритм и пластические средства* танца использовались в целях трансформации сознания и «открытия органов духовного восприятия». Согласно представлениям эллинов в духовном человеке может проявиться глубинная тонкая телесность – телесность второго порядка, которая структурно упорядочена посредством разноуровневых систем.



Чем больше внутренний ритм будет соответствовать ритму Природы, тем более гармоничным станет наше бытие. Это хорошо понимали в древности. Наши предки танцевали ритуальные танцы, когда хотели слиться с природой, получить от неё энергетический потенциал.

Пластика человека, движения его тела представляют собой сложный процесс, протекающий на двух уровнях – внутреннем и внешнем. Первый уровень предполагает физическое регулирование, сокращение и расслабление мышц лица и тела, меняющих их состояние. Этот уровень ближе к инстинктивным смыслам и «докультурному» в человеке. Второй уровень, внешний, характеризуется влиянием на окружающую среду через изменение форм и различных положений тела.

Зачатки творчества выделили человека разумного из животного мира. Сознание человека контролировало действие как бы со стороны, образ и действие переходили друг в друга. Пространственный образ был, по существу, развернутым во времени действием. За счет повторов на физиологическом уровне закреплялись основные навыки выполнения действия. В конечном счете, действия человека обусловлены следующими факторами: физиологическими (внекультурное); психологическими явлениями: ощущениями, образами, эмоциями (докультурное); сознательным усилием человека (культурное).

Двигательная культура человека выкристаллизовывалась веками и представляет собой сложную знаковую систему. *Движение вперед* представляет фундаментальные смыслы в культуре, такие как достижения, устремление, обладание, победа, *движение назад* соответственно осмысливалось древним человеком как потеря, уклонения, поражения. Присущее только человеку *движения по диагонали* имеют смыслы контроля, подавления, господства. Диагональ слева направо и вверх передает смыслы борьбы, сопротивления столкновения и др. В ритуале, магии спонтанные движения человека освобождались из-под контроля его сознания, таким образом, аутентичное движение, возникшее много веков назад, несмотря на то, что его смысл нередко был утерян, сохранилось как элемент культуры народа [1, с. 8].

Основные принципы и задачи танцевальной терапии тесно связаны друг с другом, из принципов вытекают задачи, которые танце-терапевт решает в процессе занятий танцевальной терапией.

В нашей экспериментальной работе со студентами одним из ведущих являлся *холистический принцип*, т.е. принцип целостности, где триада *мысли-чувства-поведение* рассматривается как единое целое и изменения в одном аспекте влекут изменения в двух других. Задача – найти способ соответствия друг другу мыслей, чувств и действий. Нередко человек думает одно, чувствует другое, а делает третье, что является отражением какого-то внутреннего психологического конфликта. Здесь необходимо выявить как мысль, чувство и движение могут выражать одно единое содержание, а также проанализировать, какие факторы в личной истории привели к такому разделению внутри, т.е. к потере внутренней целостности личности.

Этот же принцип лежит в основе такого направления как «*Твист-терапия*», разработанного корейским ученым профессором Пак Чжэ Ву. Целью твист-терапии является достижение человеком состояния гармонии и совершенства тела и сознания, изначально заложенного Природой, посредством выполнения спиральных твист-движений. Закручивающие (спиральные) движения представляют собой один из наиболее важных способов реализации нейтро-намерения в нашем теле. Они способны устранять дисгармонию, застойные явления, ускорять процесс саморазвития, приводящий к очищению тела и возрастанию творческого потенциала, ментальной силы человека. Тело человека в твист-терапии воспринимается как процесс, а не как предмет, объект или субъект. Слово «процесс» подчеркивает, что мы имеем дело не с данностью, статикой, а с чем-то постоянно изменяющимся. Суть такого процесса лучше всего отражает один из принципов Дао: способность видеть статику в движении и движение в статике.

На сегодняшний день единой теории танцевальной терапии не существует. Она вобрала в себя множество разных подходов и методов, что отражается в многообразии ее вариантов.

Основные методические приемы и техники танцевальной психотерапии выделены Т.А. Шкурко:

- использование спонтанного, неструктурированного танца как способа самовыражения и выражения отношений (Х. Лефко, 1960);
- использование кругового группового танца, где он выполняет функцию внутригруппового единства и межличностных отношений (А. Ноак, 1992);
- аутентичное движение, где один человек с закрытыми глазами двигается в присутствии другого, руководствуясь внутренним миром и ощущениями, а «свидетель» сидит в стороне двигательного пространства и сознательно концентрирует внимание на двигающемся (С. Мусикант, 2001);
- целенаправленный выбор музыки, которая должна стимулировать и поддерживать свободную импровизацию и межличностное взаимодействие (К. Стантон, 1992);
- ритмическая групповая активность, представляющая собой совместное движение членов группы под единый ритм (М. Чейз);
- кинестетическая эмпатия, т.е. эмпатическое принятие партнера посредством «отзеркаливания» его движений (К. Рудестам, 1990);
- экспериментирование с движением и прикосновением, что позволяет осознать причины собственной ригидности и ограниченности (Р. Лабан, 1947, 1960), а также изучить потребность индивидуума в контакте, поддержке, любви (Д. Мак-Нили, 1999);
- техники работы с «мышечным панцирем», позволяющие добиться естественной свободы движений (М. Фельденкрайз, 1986);
- использование невербальных ритуалов для создания в группе определенного настроения, осознание участниками целостности группы (М. Стейнер, 1992);
- целенаправленный выбор темы танцевальных упражнений, что позволяет выразить через танец всеобщие, универсальные темы и понятия: «добро», «зло», «счастье», «любовь» и т.д.;
- организация различных видов обратной связи в форме обмена переживаниями и чувствами, «подстрочного комментария» к движениям (Х. Пейн, 1992). [2, с. 52].

На групповых занятиях танце-терапией со студентами ВСГАКИ мы применяли комплексный ряд приемов и техник. Так, на занятиях со студентами кафедры этнологии и народной художественной культуры ведущими приемами являлись следующие: использование кругового группового танца, где он выполняет функцию внутригруппового единства и межличностных отношений, ритмическую групповую активность, представляющую собой совместное движение членов группы под единый ритм и другие. На групповых занятиях со студентами института музыки и института танца основными являлись приемы и техники твист-терапии.

Танцевально-терапевтические техники направлены на эмоциональную поддержку, выработку гуманно-ориентированных моделей поведения, на достижение желаемых психологических изменений личности. В ходе нашего эксперимента мы убедились в результативности и несомненной пользе применения танце-терапевтических приемов в работе со студентами в группе. Основными позитивными моментами занятий танце-терапией являются следующие:

- устанавливается тесный психологический контакт всех членов процесса (контакт глаз);
- появляется чувство значимости, повышается самооценка;
- воспитывается чувство коллективизма;
- отмечается высокая степень активизации самостоятельной творческой работы каждого участника;
- создается комфортный психологический климат в группе;
- повышается уровень внимания, снимается излишняя агрессивность; раскрывается творческий потенциал отдельной личности и группы в целом.

Привлекательность танце-терапии состоит в том, что она использует «язык» визуальной и пластической экспрессии и это является незаменимым инструментом гармонизации внутреннего мира человека. Применение комплексного ряда приемов и техник танце-терапии

связывает интеллект человека и его чувства, потребность в рефлексии и жажду действий, план телесный и план духовный.

Процесс обучения студентов основам танце-терапии создает уникальный прецедент многомерного образовательного и арт-терапевтического пространства. Студенты осваивают инновационную теорию и технологии работы, открывают для себя новые горизонты в своей профессии, а также, одновременно с обучением основным приемам и техникам проходят личную терапию.

#### **Список литературы**

1. Костяев А. И. Смыслогенетическая теория культуры // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. – 2005. – № 4. – С. 4-11.

2. Шкурко Т. А. Танцевально-экспрессивный тренинг / Шкурко Т. А. – СПб. : Речь, 2003. – 192 с.

УДК 379.5

*Казначеев С.В., Ципцина М.Н.*

### **ЗДОРОВЬЕ ДЛЯ ТАНЦА И ТАНЕЦ ДЛЯ ЗДОРОВЬЯ HEALTH FOR DANCE AND DANCE FOR HEALTH**

Тело человека рассматривается сквозь призму модели мира, являющейся стержнем любой этнической культуры. Особое внимание авторы уделяют телесному развитию детей. Отмечают, что улучшение качества мышечных движений и координации ребёнка закрепляются танцевальной терапией.

The human body is examined in the light of the model of the world which is the basis of any ethnic culture. The authors pay special attention to the children's body development. They point out that the improvement of child's muscular movements and coordination quality is supported by dance therapy.

Ключевые слова: модель мира, телесность, мышечные движения, телесный язык духовной культуры, телесное развитие ребёнка, танцевальная культура, танец, танцевальная терапия.

Key words: model of the world, body, muscular movements, the body language of spiritual culture, the child's body development, dance, dance culture, dance therapy.

«Каждая раса ... каждый народ, эпоха, страна, класс, профессия имеют определённое количество поз и движений. Эти движения и позы, как нечто наиболее постоянное и неизменное в человеке, контролируют сферу его мышления и чувств ... Человек не в состоянии изменить образ своего мышления, пока не изменил репертуар поз и движений»

*Г.И. Гурджиев [Цит. по 4, с. 402]*

«Стержнем любой этнической культуры является модель мира, которая отражает основные формы и способы бытия человека, показывает его место в мире, его космическое и земное предназначение и существование» [1]. Именно она, по мнению этого автора, отражала основу мирового, в тот период времени «мифологического», порядка, которым жил, руководствовался человек в своей повседневной деятельности. Память о нём воспроизводили многие защитные механизмы: обряды, обычаи, ритуалы, традиции, существующий мифологический способ мышления и познания действительности. Вся мировая структура, окружающая тогда человека, по его мнению, состояла из многих субстанциональных элементов, энергетических потоков, обеспечивающих коммуникационное единство между жизнью людей и жизнью открытой для

них Вселенной. Космогонические законы, действием которых люди объясняли сохранение этого единства, способствовали тому, что всё многообразие знаний о мире было сведено в единую картину, включающую и наиболее важные закономерности людского бытия. Именно об этом говорят многочисленные научно-философские труды, старинные фолианты, артефакты древности и современные археологические, исторические данные о развитии человечества на планете Земля. Тело человека, его структура в данной модели мира, служит точкой отсчёта в изучении закономерностей развития её рас и народов. Оно же является универсальным образцом построения всей системы мировоззренческих понятий и философских категорий в традиционных культурах (пространство и время, природа и социум, здоровье и болезнь, жизнь и смерть и др.). Именно в мифологическом сознании оказываются корни субъективного ощущения человеком собственного тела, телесности (или техники движений тела): жесты, манера ходить, сидеть, наклонять голову, туловище, способы выполнения трудовых операций, подача пищи и напитков и многое другое. В обобщённом виде – это есть образ практически здорового и гармонично развивающегося как личность человека, представителя конкретного этноса, который сегодня является объектом многочисленных исследований со стороны антропологов, этнографов, медиков, психологов, дансологов и многих других специалистов.

Первичность тела как образца для изучения организации, роста, развития, старения человека, принятая в период существования мифологического мышления, не остаётся без внимания исследователей и до настоящего времени. Это связано с тем, что в нём, до сих пор, наглядно представлена идея целостности организма человека как разумной, биологической системы, помогающая подходить к оценкам качества и количества её жизнедеятельности с общих методологических позиций, без расчленения последней на отдельные составные части. Благодаря этому, можно считать, что эффективность работы тела в окружающем пространстве жизни складывается, с одной стороны, из качества его гено-фенотипической конструкции, а, с другой, из особенностей её взаимодействия с явлениями и формами окружающего мира (включая других людей, животных и растений). По данным современных исследований всем живым существам присуще врождённое стремление к трансформации окружающего пространства и включение его в структуру собственного тела. Проявлением этого являются все виды ростовых процессов, заканчивающих себя в виде феноменов старения и смерти, т.е. своеобразного возврата поглощенного ими пространства в окружающий мир. Последовательная реализация процессов роста и разрушения структуры живых систем осуществляется благодаря действию известных мировых законов симметрии. Таким образом, в своём росте, в обретении структуры организм человека, как и других живых организмов, неоднократно копирует сам себя, начиная с того структурного компонента, который он получает в момент оплодотворения яйцеклетки сперматозоидами. Именно гармония «фотографического» оттиска в дальнейшей пространственной трансформации этого первичного структурного компонента определяет гармонию развития и всего остального тела. Указанная выше трансформация структуры первичной единицы тела происходит под влиянием 7 видов простых физических движений (винтообразное, реснитчатое, рычажное, волновое, изгибательное, псевдоподиальное, реактивное), организуемых действием различных средовых факторов. Более того, отдельные виды простых движений становятся основой базовых, физиологических движений основных внутренних органов. Например, винтообразное движение – для работы сердечной мышцы, рычажное – для легочной ткани, изгибательное – для печени и так далее. Если, в дальнейшем, при жизни сформированного тела одно из этих базовых движений блокируется каким-либо способом, живущий с его помощью внутренний орган начинает патологически менять основу своей структурной организации. Именно эти движения формируют и всё разнообразие движений мышечной системы человека. Совершенствование мышечных движений происходит с момента перехода ребёнка к активному освоению окружающего его пространства жизни. Улучшение их качества, координации закрепляется игрой и танцевальной практикой. Исходя из этого, можно говорить о том, что включение ребёнка в танцевальную культуру общества является необходимым условием его гармоничного физического и интеллектуального развития. «Танец – живое искусство тела. Общая форма танца абстрактна, но в теле содержатся первичные струны мироздания. А искусство – это социальный

микрокосм. Люди ждут привычного, но когда автоматизм ломается, происходит некий сдвиг», именно тогда на выручку и приходит хореограф с танцем [Катрин Дивер. Цит. по: 5, с. 2-4]. Конечно, нельзя допустить того, чтобы танцевальные движения искусственно навязывались телу ребёнка без учёта потенциала его двигательного развития, особенностей осанки, фигуры. Именно поэтому педагог, преподаватель танцев должен каждому занимающемуся предъявлять индивидуально дифференцированные требования, ведя его по пути совершенства качества его двигательной активности. Особенно надо быть осторожным, обучая ребёнка классическому танцу. Именно здесь любое неверно выполненное упражнение может легко привести, в лучшем случае, к травме, а в худшем, к аномалии его анатомического развития и хронической болезни. Чтобы не допустить подобное, педагог просто обязан иметь солидные познания в анатомии и обладать «рентгеновским» зрением – «видеть», в каком состоянии и как работают в тот или иной момент, в каждом движении кости, связки и мышцы ученика. Педагогу также необходимо знать приёмы оказания первой помощи, уметь ими пользоваться и владеть способами танцевальной профилактики и лечения болезней опорно-двигательного аппарата.

По мнению психолога Н.Я. Большуновой [2] в танце, в телесном языке духовной культуры, легко естественным образом в практике организации детской жизни, возможно, интегрировать душевное и телесное развитие ребёнка. Этим самым снять основу развития серьёзной проблемы детского воспитания, о которой с тревогой говорят современные психологи и педагоги, усиливающую дезинтеграцию телесного (моторного) и психического развития у современных детей. Она проявляется в снижении когнитивного развития, в трудностях усвоения школьных программ, проблемах саморегуляции, в снижении уровня телесной идентичности, в том числе и полоролевой. Известно, что сегодня и у взрослых и у детей возрастает дуалистическое восприятие души и тела, при этом собственное тело воспринимается ими либо в качестве объекта, либо как средство, либо как помеха, сдерживающая, преграждающая им путь к оптимальному по форме межличностному взаимодействию с окружающими людьми (не только родными и близкими). Использование возможностей танцевальной культуры для социальной «профилактики» этого «недуга» чрезвычайно велико. По данным многочисленных исследований и наблюдений, слияние тела и сознания человека в танце всегда возвращает ему ощущение не только своей целостности, но и огромной радости созидательной жизни для себя и других. Это касается практически любых танцев, которыми занимается человек. Отличие здесь заключается лишь в одном, какие системы внутренних органов возьмут на себя «миссию» дачи толчка к реализации процесса слияния телесного и духовного начала в организме танцующего. Танец ведь это всегда объединение энергии пространства тела и сознания человека. Главными поставщиками энергии для тела всегда были клетки и ткани организма человека, работающие под контролем основных внутренних органов и гомеостатических систем (нервной, эндокринной, иммунной, терморегуляций и др.). «Танец пришёл из глубины внутренней природы бессознательного, оттуда, где заложена память. Таким образом, он живёт в танцовщике, а пробуждается в зрителях вследствие соответствующих воспоминаний» [3]. Благодаря танцу, психология и историческая память порождают зрелище, которое, в свою очередь, открывает новые горизонты для развития нашего сознания. Благодаря новому видению мира, раскрытию самого себя под влиянием танца, возникают всевозможные действия из-за необходимости знакомства с полученным открытием. Они имеют разные названия, но всегда объединяются одним понятием, правда, имеющим порой разные имена, вдохновение (а также мотивация, видение и др.). «Действительность танца – это правда нашей внутренней жизни. Там кроется сила движений и высказываемый опыт человеческих ценностей» (Марта Грэхем). Все тонкости душевного состояния человека передаются в стиле движений танца, который он выбирает, чтобы передать их другим. Стиль, в свою очередь, строится на каких-либо простых движениях, запуск которых производит тот или иной орган. Например:

- спринт – пластика напрямую зависит от деятельности эндокринных желёз, действующих в половой сфере;
- аргентинское танго опирается на базу физических движений мышцы сердца;

- танец живота рождается из базовых движений генитального аппарата, почек, толстого кишечника и лёгких;

- индийский танец возникает из совокупных энергий, выделяемых при движениях нервной, сердечно-сосудистой системы и от собственных движений мышц тела.

«Желание двигаться в ответ на эмоцию – физиологический акт, который будет всегда, пока живут люди, существование ритма и его прямой связи с жизнью и с сексом, рождает танец...» (Виктор Сильвестр – один из первых чемпионов мира, учителей бального танца).

Таким образом, можно говорить о том, что танец – это совершенно особый вид искусства. Было бы крайне легкомысленно считать танцы лишь развлечением, способом приятного времяпрепровождения. Танец отражает чувства. Через танец человек познаёт окружающий мир, учится взаимодействовать с ним, формирует в себе оптимизм и веру в окружающих людей. А ещё танец – прекрасное лекарство, помогающее избавиться от многих заболеваний и укрепить здоровье. Танцы, правильно разученные и поставленные, полезны тем, что они совершенно не могут нанести вред здоровью. Начинать ими заниматься можно практически в любом возрасте и с любого возраста. Они не требуют форсированных нагрузок. Организм начинающего танцора всегда постепенно привыкает к усложняющимся задачам, которые возникают на тренировках. Кроме того, занятия в быстром темпе и с большой физической нагрузкой чередуются с медленными занятиями по темпу, не требующих большого напряжения движений. Занимаясь танцами, человек улучшает не только своё настроение, но и работу сердца, сосудов, лёгких, желудочно-кишечного тракта, половых желёз, повышает тонус мышц и подвижность позвоночника и суставов. Танец – прекрасная эмоциональная разрядка. Но, что особенно важно, начиная заниматься танцами, подбирая для себя их индивидуальный стиль, надо твёрдо понять, что мы хотим от него получить, зачем, как и на какой срок!

#### **Список литературы**

1. Буксикова О. Б. Традиционные игры и танцы модели мира этносов Сибири // 2-й Сибирский Международный научный конгресс Всемирного Совета танца ЮНЕСКО «Проблемы высшего и специального хореографического образования в Сибири». Переход на двухуровневый стандарт третьего поколения по направлению «Хореографическое искусство». – Новосибирск, 2011. – С. 72-79.

2. Большунова Н. Я. Танец как средство интеграции душевного и телесного в детской субкультуре // Там же. – С. 33-42.

3. Шабалина А. Уроки Марты Грэхем. Двадцать лет спустя // Танец в Украине и мире. – 2011. – № 1. – С. 2-4.

4. Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры / Успенский Б. А. – М. : Шк. «Языки рус. культуры», 1995. – 608 с.

5. Чепалов А. «В начале было слово ... или танец?» // Танец в Украине и мире. – 2011. – № 1. – С. 2-4.

УДК 379.5

*Батракина А.А.*

### **ТАНЦЕВАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ КАК ФАКТОР ГАРМОНИЗАЦИИ ЛИЧНОСТИ**

#### **DANCE MOVEMENT THERAPY AS A FACTOR OF HARMONIZATION OF AN INDIVIDUAL**

Танцевально-двигательная терапия — это метод психотерапии, в котором тело является инструментом, а движение процессом, помогающим человеку пережить, распознать и выразить свои чувства и конфликты. Танцевальная терапия базируется на предпосылке, что тело и психика взаимосвязаны. Основная задача танцевальной терапии – обретение чувствования и

осознанности собственного "Я". Отчуждение от тела не позволяет человеку чувствовать себя целостным. Танцевальная терапия позволяет человеку в танце вновь воссоединиться со своим телом, дает ключ к осознанию собственных эмоций и открывает дверь более полному и целостному восприятию мира и себя.

Dance movement therapy is a method of psychotherapy in which the body is a tool, and movement is the process to help people survive, recognize and express their feelings and conflicts. Dance therapy is based on the premise that body and mind are interrelated. The main objective of dance therapy is finding feelings and gaining awareness of "myself". Alienation from the body does not allow a person to feel him- or herself as a unity. The dance therapy helps people to reunite with their body in the dance, gives the key to realize their own emotions and opens the door to a more complete and holistic perception of the world and themselves.

Ключевые слова: тело, движение, танец, терапия, личность, психика, гармония.

Key words: body, movement, dance, therapy, individual, psycho, harmony.

В современном мире в условиях интенсивных и глобальных перемен человечество ищет пути выхода из кризисных и конфликтных ситуаций. На первый план выступают вопросы быстрой и гибкой адаптации к меняющимся условиям. Интенсивность и глубина происходящих в обществе перемен, прежде всего, отражается на эмоциональной сфере каждого человека. Поэтому сейчас как никогда человеку любого возраста и профессии необходимы знания об общении и эмоциях, а также овладение навыками и приобретение опыта повышения потенциала и благоприятного развития гармоничной личности. В связи с этим интересным и перспективным направлением в данной проблеме является танцевально-двигательная терапия, которая использует движение для развития социальной, когнитивной, эмоциональной и физической жизни человека. Как отдельное направление танцевальная терапия оформилась примерно в 50-70-е годы XX века вначале в США, а затем в 60-80-е годы в Великобритании, Германии и Израиле. В 80-90-е годы ТДТ получила свое развитие в других странах Европы, Азии, в Австралии и в России. Официальным годом рождения ТДТ в России можно считать 1996, когда была создана Ассоциация танцевально-двигательной терапии (АТДТ) в Москве [4].

В танцевальной терапии можно выделить три направления работы:

- клиническая танцевальная терапия (терапия больных);
- танцевальная психотерапия (один из видов психотерапии для решения психологических проблем);
- танцевальная терапия для личного развития и самосовершенствования. Рассмотрим это направление подробнее, так как тема гармонизации личности отражает именно в этом направлении.

Эта область танцевальной терапии для людей, которые не страдают от проблем, но хотят чего-то большего в своей жизни. В данном случае танец становится способом узнавания себя, своих особых индивидуальных качеств, способом вывести неосознанные истории своего тела на свет осознания, возможностью расширить представление о самом себе, найти новые пути выражения и взаимодействия с другими людьми [7].

У нас есть определенный образ своего «я», и даже если он не соответствует реальности, – поставить его под сомнение достаточно непросто. Образ «я» выражен в образе тела. «Душа и тело – не отдельные сущности, а одна и та же жизнь» – писал известный психолог и мыслитель Карл Густав Юнг [4]. Стереотипы, которые порождены воспитанием и перенесенными стрессами, воплощаются и в нашей жизни и в нашем теле. У нас есть ограничения, страхи и нереализованные желания, и тело также выражает их. Но, к счастью, мы гораздо больше, чем наши ограничения. Человек – это не некая заранее заданная сущность, «живая статуя», человек – это процесс и субъект развития, у нас всегда есть возможность движения, танца. Ограничения, которые существуют в нашем сознании и выражаются нашим телом, не позволяют нам получить (или дать) того, чего мы по-настоящему хотим. Некоторые из этих ограничений являются не более чем привычкой. Осознанное исследование и раскрытие новых возможностей

через танец и движение позволяет прийти к новому пониманию своего «я», своих возможностей и гармоничному состоянию. Жизнь тела является зеркалом сознания. В танце становятся явными, видимыми различные качества и внутренние конфликты личности, ее неповторимость и ограниченность. Различные категории движения – пространство, время, вес, течение (по классификации Рудольфа фон Лабана, создателя системы анализа движения) являются метафорами основных жизненных «тем» личности.

Пространство – как много места я позволяю себе занять в жизни, в присутствии других людей? Насколько я чувствую «свое» пространство? Как я вхожу в пространство других людей? Какие зоны пространства мною освоены и используются, а какие – нет?

Время – какой ритм более органичен для меня? При каком ритме – быстром или медленном – я чувствую себя более уверенным, более осозанным, более испуганным? Могу ли я освоить разнообразие ритмов?

Вес – насколько я чувствую свой вес? А – следовательно – опору, поддержку, связь с землей? Могу ли я доверить свой вес, свое тело в его взаимодействии с гравитацией другим людям?

Течение – насколько направлены мои движения? Насколько я могу «держаться» цель, определенный ритм или стиль движения? Как часто и какие части тела «выпадают» из направленного движения? Как много неосознанного хаоса в моем теле? Другие темы, исследуемые в танцевальной терапии – контакт, доверие, лидер/ведомый, сопротивление, сотрудничество и т.д. [7].

Движение дает богатейший материал для метафор различных аспектов жизни. Танец может быть безопасным и творческим способом выражения и принятия сложных эмоций и чувств, раскрытием новых возможностей и качеств личности, увлекательным путешествием к самому себе.

Личность является одним из тех феноменов, которые редко истолковываются одинаково двумя разными авторами. Все определения личности, так или иначе, обуславливаются двумя противоположными взглядами на ее развитие. С точки зрения одних, каждая личность формируется и развивается в соответствии с ее врожденными качествами и способностями, а социальное окружение при этом играет весьма незначительную роль. Представители другой точки зрения полностью отвергают врожденные внутренние черты и способности личности, считая, что личность – это некоторый продукт, полностью формируемый в ходе социального опыта.

Разнообразие их ответов и расхождения во мнениях свидетельствуют о сложности самого феномена личности. По этому поводу И.С. Кон пишет: «С одной стороны, она обозначает конкретного индивида (лицо) как субъекта деятельности, в единстве его индивидуальных свойств (единичное) и его социальных ролей (общее). С другой стороны, личность понимается как социальное свойство индивида, как совокупность интегрированных в нем социально значимых черт, образовавшихся в процессе прямого и косвенного взаимодействия данного лица с другими людьми и делающих его, в свою очередь, субъектом труда, познания и общения» [5].

В психологической науке категория «личность» относится к числу базовых понятий. Но понятие «личность» не является сугубо психологическим и изучается всеми общественными науками, в том числе философией, социологией, педагогикой и др. Чаще всего под личностью понимают человека в совокупности его социальных и жизненно важных качеств, приобретенных им в процессе социального развития. Следовательно, к числу личностных характеристик не принято относить особенности человека, которые связаны с генотипической или физиологической организацией человека. К числу личностных качеств также не принято относить качества человека, характеризующие особенности развития его познавательных психических процессов или индивидуальный стиль деятельности, за исключением тех, которые проявляются в отношениях к людям и обществу в целом. Чаще всего в содержание понятия «личность» включают устойчивые свойства человека, которые определяют значимые в отношении других людей поступки. Таким образом, «личность – это конкретный человек, взятый в системе его



устойчивых социально обусловленных психологических характеристик, которые проявляются в общественных связях и отношениях, определяют его нравственные поступки и имеют существенное значение для него самого и окружающих [5]. Понятие «личность» характеризует один из наиболее значимых уровней организации человека, а именно особенности его развития как социального существа.

Так как же сформировать гармоничную личность? Формировать – значит придавать форму чему-либо, устойчивость, законченность, определенный тип. При формировании человека как личности, когда первостепенное значение имеют социальные факторы, постоянно и мощно работают и биологические механизмы человека как природного существа, проявляя себя в виде задатков, на основе которых развиваются его потребности, интересы, склонности, способности и складывается его характер. Вместе с тем от последних зависят и природные параметры человека, его физическое здоровье, работоспособность, долголетие.

Существует много различных теорий личности, и в каждой из них проблема развития личности рассматривается по-своему. Например, психоаналитическая теория понимает развитие как адаптацию биологической природы человека к жизни в обществе, выработку у него определенных защитных механизмов и способов удовлетворения потребностей. Теория черт основывает свое представление о развитии на том, что все черты личности формируются прижизненно, и рассматривает процесс их зарождения, преобразования и стабилизации как подчиняющийся иным, небологическим законам. Теория социального научения представляет процесс развития личности как формирование определенных способов межличностного взаимодействия людей. Гуманистическая и другие феноменологические теории трактуют его как процесс становления «Я». В отечественной психологии принято считать, что развитие личности происходит в процессе ее социализации и воспитания. Поскольку человек – существо социальное, то не удивительно, что с первых дней своего существования он окружен себе подобными, включен в разного рода социальные взаимодействия. Первый опыт социального общения человек приобретает в рамках своей семьи еще до того, как начинает говорить. В последующем, являясь частью социума, человек постоянно приобретает определенный субъективный опыт, который становится неотъемлемой частью его личности. Этот процесс, а также последующее активное воспроизводство индивидом социального опыта, называется социализацией. Социализация осуществляется в различных ситуациях, возникающих в результате взаимодействия множества обстоятельств. Именно совокупное влияние этих обстоятельств на человека требует от него определенного поведения и активности. Факторами социализации и называют такие обстоятельства, при которых создаются условия для протекания процессов социализации. Как много обстоятельств, вариантов их сочетания, так много и факторов (условий) социализации.

Однако, помимо рассмотрения проблемы развития личности с позиции той или иной теории, существует тенденция к интегрированному, целостному рассмотрению личности с позиций разных теорий и подходов. Что же касается гармонически развитой личности, в различных философских учениях трактовалось в зависимости от господствующих взглядов на личность, идеологических установок конкретного общества. В энциклопедическом словаре дано определение гармонии как соразмерности частей, слияния различных компонентов объекта в единое органичное целое. Следовательно – под гармонизацией мы понимаем такое единство развития различных качеств личности, при котором происходит их взаимодействие, взаимообогащение, в результате чего каждое из этих качеств – способствует эффективности развития другого [5].

Так как же «работает» танцевальная терапия? Что она может нам дать?

Наше тело хранит в себе память всей нашей жизни, тех ограничений, которые мы приобрели и тех возможностей, которые мы можем использовать. У каждого тела есть свой язык. Чаще всего, это очень «тихий» язык – едва заметный наклон головы, редко осознаваемые движения пальцев, небольшие напряжения в плечах или бедрах, которые мы просто не замечаем. У каждого тела есть свои «любимые» (точнее, привычные) позы, жесты, особенности походки, которые присущи именно ему. К сожалению, мы не привыкли обращать внимания на этот

язык, – на то послание, которое несет в мир наше тело, хотя именно это послание неосознанно «считывается» другими людьми и формирует впечатление о нас. Тело – это единственное в нас, что не умеет лгать. Оно всегда говорит правду о том, какие мы. Теряя контакт с собственным телом, мы, конечно же, лишаемся большей части себя, и к какому-то определенному этапу жизни мы можем обнаружить то, что мы фрагментальны, частичны, не целостны. Каждый раз отчуждая какую-то часть нас самих, вместе с ней мы теряем часть творческой энергии и жизненной силы. И, поэтому, естественный ход личностного развития подразумевает необходимость обретения этой самой целостности. И здесь очень важным является обретение контакта с собственным телом. Одна из основных задач танцевальной терапии – научить человека слышать неповторимый голос своего тела, потому что до тех пор, пока этот контакт не восстановлен, пока мы не считаем тело частью нашей личности, мы не можем прийти к целостности.

Через танец мы можем:

- более открыто взглянуть на мир человеческих взаимоотношений;
- выразить те чувства, которые мы не умеем и боимся выражать;
- реализовать те желания, которые нам пока страшно или неловко воплотить;
- найти взаимопонимание, которого так не хватает в повседневной жизни.

И тем самым прийти к гармонии души и тела. Тема доклада непосредственно отражает, как посредством танца выстраивается коммуникация с самим собой, с другими людьми, окружающим миром, вовлекая в действие всю личность человека целиком: тело, интеллект, душу. Тело и психика неразделимы. Одно отражает другое. Делая гибким тело, можно сделать гибким свою душу и наоборот. Тело действительно является зеркалом души. Используя танец как терапевтический инструмент, танцевально-двигательная терапия может усиливать либо сознательный, либо бессознательный аспект личности, таким образом помогая человеку подойти к состоянию целостности. Например, если человек абсолютно захвачен своими эмоциями, не может управлять ими, то он может подвергнуться опасности психического срыва. Танцевальная терапия может помочь человеку усилить его сознательную сторону, используя структурирование, движение и ритм, заданные в пространстве и времени. Есть и другая крайность. Человек, наоборот, очень сильно контролирует себя или просто ничего не чувствует. И здесь танцевальная терапия может помочь активизировать творчество, помочь прислушаться к своим внутренним импульсам, может позволить им перейти в форму танца и, таким образом, усилить эту недостающую сторону личности.

... Человеческая психика постоянно путешествует между сознательным и бессознательным, а танцевальная терапия может улавливать эти моменты, с тем, чтобы каждый раз по-новому выстраивать стратегию своей работы. Безусловно, танец может быть очень сильным способом познания себя, способом творческого самоуважения и способом обрести гармонию, как с самим собой, так и с окружающим миром, следовательно, танцевально-двигательная терапия – фактором гармонизации личности.

#### **Список литературы**

1. Гиршон А. Е. Танцевально-двигательная терапия в контексте тренингов личностного роста // Танцевально-двигательная терапия. – М., 1997. – Вып. 2.
2. Грэнлюнд Э. Танцевальная терапия : теория, методика, практика / Грэнлюнд Э., Оганесян Н. – СПб. : Речь, 2011. – 288 с. : ил.
3. Карпара Дж. Психология личности / Карпара Дж., Сервон Д. – СПб. : Питер, 2003. – 640 с. : ил. – (Мастера психологии).
4. Козлов В. В. Интегративная танцевально-двигательная терапия / Козлов В. В., Гиршон А. Е., Веремеенко Н. И. – Изд. 2-е, расшир. и доп. – СПб. : Речь, 2006. – 286 с.
5. Маклаков А. Г. Общая психология : учеб. для вузов / Маклаков А. Г. – СПб. : Питер, 2007. – 583 с. : ил.
6. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / Рубинштейн С. Л. – СПб. : Питер, 2007. – 583 с. : ил. – (Мастера психологии).

7. Гиршон А. Танец и терапия [Электронный ресурс] / А. Гиршон. – Режим доступа : [http:// www.girshon.ru](http://www.girshon.ru) (дата обращения: 15.09.2011).

8. Бирюкова И. Танец как путь познания и творческого самовыражения [Электронный ресурс] / И. Бирюкова. – Режим доступа : <http://sgv.narod.ru> (дата обращения: 15.09.2011).

УДК 379.5

*Соковикова Н.В.*

**ТВОРЧЕСКОЕ НАЧАЛО В НАЦИОНАЛЬНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ  
КАК ОСНОВА СОХРАНЕНИЯ ДУХОВНОГО ЗДОРОВЬЯ ЛИЧНОСТИ  
CREATIVE POTENTIAL OF NATIONAL DANCE CULTURE AS A FOUNDATION FOR  
KEEPING THE SPIRITUAL HEALTH**

Статья посвящена роли творчества в духовном развитии человека. На примере такого вида искусства как танец, автор раскрывает его значимость в нравственном становлении личности.

The article is devoted to the role of creativity in the spiritual development of a man. The author reveals the significance of dance in the moral development of a personality.

Ключевые слова: виды искусства, духовное здоровье, творчество, танец, творческая деятельность, музыкальная драматургия, национальный танец, арт-терапия.

Key words: arts, spiritual health, creativity, dance, creative activity, musical dramatic art, national dance, art therapy.

Рассуждая о таком неоднозначном подходе к профилактике здоровья, необходимо обозначить круг проблем, требующих терапевтического вмешательства и сузить их до пределов компетентности творческой личности в искусстве, призванной своим творчеством исцелять, врачевать, вдохновлять, гармонизировать, взывать к жизни и проявлять «души прекрасные порывы».

Собственно, эти проблемы и призвано решать искусство, а именно: поэзия, драма, трагедия, комедия, лирика, эпос, лирический вокал, танец, музыка. Пробуждая в человеке его скрытые силы, искусство разными путями ведёт его к гармонии и внутреннему порядку.

Согласно эвгимерической теории, у каждого вида искусства есть своя муза. Переводя на современный язык, свой закон. Гесиод первым назвал их имена: «Каллиопа – муза эпической поэзии, Эвтерпа – муза лирики и музыки, Эрато – муза любовных песен и музыки, Мельпомена – муза трагедии, Талия – муза комедии, Терпсихора – муза танцев, Клио – муза истории, Урания – муза астрономии и Полигимния – муза священных гимнов»<sup>1</sup> (благодарственных молитв). Он писал о их благодетельном влиянии на людей: «песни поют о законах, которые всем управляют, добрые нравы богов голосами прелестными славят» [2]. Но, как мы понимаем, музы стояли на страже законов аполлинического творчества, по которым развивалось именно классическое искусство.

Если говорить о нашей стране, пережившей и золотой и серебряный век искусства, о стране «Гениев», а не о каком-то «Конго» или «Полинезии» (где совсем недавно съели миссионеров из Германии), то проблем этих не должно возникать вообще. Мы должны быть самой здоровой нацией. Естественно, духовно и психически здоровой нацией, потому что мы имеем прекрасное культурное наследие во всех сферах искусства, доставшегося нам от Царской России. Все перечисленные виды искусства получили развитие в Советской России и продолжают развиваться в новой России и особый расцвет получили в национальных республиках. В нашей стране прекрасные государственные театры, государственные театральные и

---

<sup>1</sup> См. на YouTube: Музы

музыкальные учреждения ДО, СПО, ВО, Детские дома творчества, Национальные ансамбли танца. Мы имеем целую «армию» образованных народных артистов, поэтов, композиторов, балетмейстеров, учёных, почти в каждой отрасли искусства имеем дипломированных педагогов. Такой развитой структуры непрерывного государственного образования в музыке и танце как в России, нет ни в одной стране мира, а людей, «обременённых» научными степенями в хореографии от нулевой отметки после революции, выросло к настоящему времени на 100 %. Люди честно и самоотверженно трудятся на своих творческих площадках, все поют, танцуют. Но оздоровления общества почему-то не происходит. Требуются всё новые и новые технологии для психофизического оздоровления, причём многие травмы получены во время профессионального обучения балету или танцу, в том числе и духовно-нравственного характера.

Под духовным здоровьем, как пишет Эдуард Володин – «...естественно, понимается состояние национального государственного бытия, отвечающее полноте устойчивых культурно-исторических традиций, создающих и крепящих национальную идентичность. Возможность свободного и всестороннего их использования на благо и приумножение национальных культурных ценностей, в свою очередь, позволяет социуму быть открытым и избирательным одновременно к инонациональным влияниям и воздействиям в психологически комфортной среде культурного обогащения» [1].

Так почему же в современном мире с такой остротой возникают проблемы нравственного и психического здоровья, что они требуют привлечения каких-то дополнительных механизмов и арт-терапевтических костылей, а не позволяют довольствоваться теми перечисленными видами творчества, в которых самой сутью являются законы и органически присутствуют профилактические механизмы, способствующие духовному очищению. То есть самой сутью искусства (самой арт-терапией или самосохранением идентичности). Действительно, говоря языком психологов, арт-терапия – естественный и бережный метод исцеления и развития души через художественное творчество. Но это терапевтическое воздействие заключено в истинном творчестве, а не в его суррогате. Так в чём же дело? Почему нужно вместо творческих деятелей, представителей искусства привлекать к целительству искусством психологов? Почему психологи в искусстве не могут занимать свою нишу, а не выдумывать такие суррогаты как: «арт-терапию (визуальные виды искусства), музыкотерапию, танцедвигательную терапию, драматерапию, сказкотерапию, библиотерапию, маскотерапию, этнотерапию, артсинтез-терапию», доходя до абсурдо-терапии и на полном серьёзе утверждать, что все направления арт-терапии (арт. психология) соответствуют видам искусств (в которых они некомпетентны), а разнообразие техник практически не ограничено (то ли ещё будет?).

Неужели все деятели искусства так плохо работают, если веками отработанные законы искусства не выполняют своих функций? И неужели всё до такой степени запущено, что психологов надо десантировать на искусство, а деятелей искусства запустить в психологию (чтобы они развалили ещё и её?).

Если мы ещё раз внимательно перечислим виды творчества, то поймём, что во всяком случае гуманитарное образование у нас в стране ещё можно называть классическим в силу его содержания, и там где это содержание наполнено истинным знанием «музы Аполлона ещё не покинули его», хотя мы порой не хотим их знать и, надеясь на собственный разум и талант, стремимся к неведомой Свободе, как стремились к ней шестидесятники, не подозревая, что Свобода – дама капризная, похотливая и коварная. Требуя от нас толерантности, увлекая в трясины многобожия, щеголяя иноязычными словцами, завлекая в однополые браки и производство суррогатных детей, она уже немощным старческим голосом диссидентов-шестидесятников истерично шипит о духовности, о свободе творчества, о правах человека. Выискивая по стране ужасающие по своей безнравственности сюжеты из жизни русских людей, одновременно услужливо предлагая своих знахарей, парапсихологов, арт-терапевтов, протестантских проповедников и просто шарлатанов, которые как мародеры отбирают у них последнее – детей.

Этично ли, на горе обобранных приватизацией, одурманенных сектантами различных «толкований», говорить о духовности и нравственности, при этом отождествляя с нравственностью богатство, а с безнравственностью и грехом бедность.

Почему на протяжении тысячелетий цивилизованный мир периодически заболел свободой от законов, утрачивая заповеди Аполлона в искусстве и, оказавшись у последней черты, вновь к ним возвращался [4, с. 634-635]. Почему с расцветом классического искусства связано укрепление государственности и порядка, нравственности и духовности, а с разгулом Дионисизма мир под лозунгами Свободы и Демократии пожинал рабство, насилие, расслоение общества и тиранию и всё это ради благосостояния небольшой кучки людей.

Не потому ли, что поражённые социальными вирусами, периодически отрекались сначала от Аполлона Лучезарного, затем от Христа? Не потому ли, что в каждом из нас сидит Дионис или Люцифер? Не потому ли, что мы предаем своих богов и готовы служить чужим, которые за предательство берут наши души и платят за них «генетически изменённым товаром» во всём без исключения.

А теперь попытаемся понять, что есть **истинно** творческое начало в искусстве, «под кого прогнулся мир» в эпоху свободы творчества в эпоху постмодернизма?

Но возникает вопрос, как же отличить истинное искусство и творчество?

Для думающих на русском языке, понимающих русский язык и знающих классические языки, это было очень просто, свидетельством тому является огромное культурное наследие наших предков. Нам немного сложнее, так как эпоха атеизма подменила многие понятия и исключила из содержания образования ключевые дисциплины, но как нельзя без основ арифметики двигаться дальше в точных науках, так и нельзя без знания основ национальной культуры, постичь законы Творчества.

Но, попытаемся разобраться. Творчество, однокоренное понятие со словом Творец – Δημιουργός, а соответственно, творчество – Δημιουργία. И даже предложенное западными психологами слово – креативность от слова Créateur – Δημιουργός – Творец не должно уводить нас от изначально религиозного происхождения и значения этого термина, а всего навсего подтверждать для непрофанов, что синоним этому понятию в русском языке тот же, что и во французском и в греческом – Бог. Ну, а профаны его употребляют как креативненький, наверное, по той же аналогии, как не знающие французского языка забайкальские казаки приспособили слово «braver» бравенький.

Тогда что же есть творческая деятельность?

Возмнить себя Богом и свободно творить то, что придёт на ум? Именно этот путь уже однажды избрал Люцифер, но как мы понимаем, по законам тождества его творческим назвать нельзя, потому что оно не тождественно слову Творец. Сегодня ни один образованный грек не скажет, что «Я занимаюсь творчеством (демиургией)» – Εξετάζω τη δημιουργία, в значении – «искусством», потому что на греческом языке это понимается в буквальном смысле. А утверждение, что я занимаюсь искусством (Εξετάζω την ικανότητα) или я занимаюсь ремеслом (Εξετάζω την τέχνη) не звучит так самонадеянно дерзко. Греки знают, что они не сотворяют, а подражают творению.

Так какому Творцу тождественно понятие «творчество» в русском языке, если в греческом оно имеет совершенно конкретный смысл, уточняющий истинность понятия в языке русском?

История до нас донесла только одно имя Бога, покровителя искусств. Значит Лучезарному Богу искусств Аполлону – законодателю. Именно о нём пишет Пиндар, как о законодателе. Он и Бог и Верховный жрец своего культа, и музы охраняют его законы. Главная задача «просвящение». Эта задача и решается **ритуалом** – «освящением».

Значит, творческий человек может служить только одному Древнему славянскому Богу Солнца, законы которого не были отменены даже Христом-Новым Солнцем. Христос принёс в мир Новый нравственный закон, в котором не было места дионисийскому язычеству, в то время, как культ Аполлона допускал присутствия дионисизма, позволяя людям раз в год на Рож-

дество Хорса выплеснуть всю отрицательную энергию, но к I веку дионисизм стал социальным вирусом.

Но в христианстве «Чем строже сакральное, тем чище профанное». Поэтому, быть может, славяне на протяжении 13 веков служили двум культам, воспринимая Новое Солнце как собирательное значение Творца.

Поэтому у славян есть понятие Творчество, есть Чайковский, который писал божественную музыку, Лист, Глинка, Шопен, Свиридов. Вокруг Пушкина кружился хоровод муз. Эрато покровительствовала Фету и Тютчеву и так далее, но наша задача в том, чтобы понять, что есть Творчество, и чьи задачи оно призвано решать.

Культ Аполлона – это религия, её инструментарием является искусство, законы которого охраняют музы и открывают их тем, кому близки мировоззренческие взгляды, кто способен воспринять их и творить по законам Творца. Это религия, которая воздействует на сознание через искусство посредством категорий прекрасного. Банально, но искусство в жизни человека действительно выполняет утилитарную, приспособительную функцию и играет очень важную регулирующую роль в организации жизни, в организации труда и досуга.

Танец, как одно из выразительных средств сакральной сущности, отражающий и характеризующий национальную идею любви и красоты, проходящую через лирическое и плясовое музыкальное содержание и есть наглядно-двигательное свидетельство неограниченных возможностей человеческой сущности, стяжающей Бога на земле. Ибо, как цитирует Василия Великого С.Н. Худеков – «Пение и танец есть любимое занятие ангелов на небесах» [5, с. 4].

Для этого на примере одного вида творчества попытаемся понять роль законов в искусстве, ибо на все виды искусства и творчества действует один закон, тождественный законам вида творчества, его функциям и кругу проблем, связанных с данным видом творчества. Таким образом, сузив обсуждаемую проблему до уровня компетентности в танце и психологии, попробуем определить, какова его терапевтическая ценность и почему танец, как вид искусства и соответственно танцевальная деятельность, может быть полезен или вреден для психического и физического здоровья исполнителя или зрителя.

Нарушение законов физики опасно для жизни, поэтому мы стараемся их не нарушать.

Чем же нам грозит нарушение законов искусства и творческой деятельности или танцевального творчества?

Не тем ли, что танец теряет свою терапевтическую ценность и становится вредным не только для исполнителей, но и для зрителей в тот момент, когда его форма и содержание становятся не тождественны творческому началу в танце и самому понятию **танец**.

Для того, чтобы далее анализировать творческую деятельность, вспомним многофункциональное понятие танец.

Итак, танец – (от греч. *χορός* – *хоровод*, переведённого на латинский как *danz*, отсюда нем. *Tanz*, венгерск. *körtánc*, польск. *Taniec*. С XVIII века русск. *танец* – 1) древнее вокально-танцевальное музыкальное явление, получившее развитие в религиозных культах; 2) плясовой – использование и развитие принципов «хореи» в плясовой форме; 3) вид органичной психомоторной и сенсомоторной исполнительской и импровизационной деятельности, отражающей музыкально-ритмическое воздействие средствами телесных движений и поз; 4) вид созидательной творческой деятельности, направленной на создание культурных единовременных или запечатлённых нематериальных ценностей средствами движений, жестов и поз человеческого тела, отражающих полноту музыкальной информации; 5) вид искусства, отражающий в художественной форме действительность, зафиксированную музыкальным содержанием, где основным средством изложения идеи, сюжета, содержания и образа музыкальной первоосновы произведения является творческий язык танца; 6) танец – это перемещение тела в пространстве по законам пространственной композиции в соответствии с музыкальной композицией, гармонией и законами музыкальной драматургии.

Исходя из многофункциональности понятия танец, мы можем сказать, что танцевальное творчество многофункционально.

**Творчество** имеет цели, смысл и задачи.

**Целью** творчества является созидание новых по замыслу духовных ценностей, тождественных творческим идеям или сохранение традиционных форм танцевальной деятельности.

**Функцией** танцевальной деятельности является целенаправленный процесс, обеспечивающий закономерную деятельность, в соответствии с идеей, смыслом и задачами. Функция – это закон.

**Танцевальная творческая деятельность** обусловлена смыслом и делится на:

1. досуговую,
2. и трудовую (профессиональную).

**Профессиональная** деятельность, в свою очередь подразделяется на:

1. исполнительскую танцевальную деятельность;
2. балетмейстерскую танцевальную деятельность;
3. танцмейстерскую деятельность;
4. педагогическую танцевальную деятельность,
5. научную танцевальную или хореологическую деятельность.

Следовательно, функциями профессиональной деятельности будут являться целенаправленные процессы, отражающие закономерную связь между содержанием деятельности и содержанием конечного результата в виде новых произведений танцевального и балетного искусства или интерпретаций художественных образов, если в основе самой профессиональной танцевальной деятельности и её результата лежит **закон тождества**.

Результатом танцевальной досуговой деятельности является получение **удовольствия** от процесса деятельности. Досуговая деятельность может носить творческий характер, если её содержание и процесс тождественны творческой деятельности.

Результатом исполнительской профессиональной деятельности является создание нематериальных ценностей в виде новых интерпретаций **художественных образов**, соответствующих творческому замыслу автора и раскрывающих его идею. Критерий художественности состоит в подражательной способности воспроизведения творческого образа или художественного предмета в соответствии с законами эстетики.

Идеал классически прекрасного, канонического искусства стоит между творчеством и бытием, отделяет художника от жизни.

Результатом **балетмейстерской и танцмейстерской** танцевальной деятельности является создание новых произведений танцевального искусства, в основе которых, прежде всего, лежат законы музыкальной драматургии:

- закон развития музыкальной драматургии;
- закон единства формы и содержания;
- закон единства литературного и танцевально-музыкального содержания;
- закон наглядности балетного или танцевального сюжета,

а так же логические законы:

- закон тождества;
- закон противоречия.

Результатом **научной танцевальной** или хореологической деятельности является создание научных трудов, в основе которых лежат открытия новых приёмов, методов, технологий или создание исследовательских центров и лабораторий по изучению и описанию произведений танцевального искусства, в основе которых лежат логические законы:

- закон тождества;
- закон противоречия;
- закон исключенного третьего;
- закон достаточного основания.

Поэтический язык образов сновидений и фантазий, чувств и переживаний непривычен для разума рационально мыслящего человека, но для человека с творческим восприятием мира и творческим воображением этот мир постижим именно благодаря Мусическим искусствам,

которые содержат в себе хорею, что обозначает совмещение рифмованного слова, музыки и ритмического движения. Хорея χορεία, представляет из себя мистическое ядро, хранившее религиозный смысл пляски, совмещаясь с ритмогенетическим кодом.

На протяжении многих веков законы танца передавались от учителя к избранному им ученику. Избранник определялся в детстве, ибо подражательные способности наиболее ярко проявляются до 10 лет. Известно, что художественной сущностью древнегреческой танцевальной деятельности являлось подражание. Греческий глагол "подражать" первоначально значил "изображать в танцах", следовательно, подражание нерушимо связано с танцевальным искусством.

В настоящее время подражание так же один из главных приемов восприятия. Причём, подражание образное способствует восприятию манеры и характера танца, подражание имитационное связано с движением, с воспроизведением модели во внешней, материальной форме. Подражание идентификационное считает сущность человека или явления, откладываясь в аналогах памяти, находясь в латентном состоянии до появления адепта.

Таким адептом был жрец, таким адептом является балетмейстер.

Танец – это ритуал. Именно, ритуальный танец стал средством организации спонтанных психических образов, которые одновременно переживались изнутри, виделись вовне и низывались на священные предметы. Так как в основе своей он содержит мистическое ядро, называемое «хорея». Хорея состоит из ладо-гармонического, темпо-мелодического и метро-ритмического рисунков, где всё подчинено главной идее, заложенной в вербальном содержании ритуальных танцев или в совокупности мыслей, содержащихся в мелодических рисунках балетных танцев или номеров, проходящих через сквозное действие всего балета, складывающихся в общий смысл, выражающих главную идею. Метрономически ровный темп в ритмике обычно свидетельствует о моторных тенденциях (марш, танец), проявляющихся в классических стилях.

В славянской хороводной традиции специфика 4-стопного хорей, как одного из метров русского силлабо-тонического стихосложения, в его связи с ударением на нечетные слоги, рифмованного вокала, с сильным акцентом на первом слоге, без затакта определяет национальный характер музыки. Эта тенденция так же прослеживается в силлабо-тоническом хорее и его силлабических аналогах разных европейских языков и, по-видимому, объясняется тем, что песня для четкости ритма предпочитает размер на первом слоге, без затакта, т.е. хорей, а не ямб. Количество ритмических рисунков мелодических и ладогармонических комбинаций четырёхдольного метра создаёт предпосылки для развития уникального характера славянской музыки и, так называемого, русского подголосочного многоголосия (полифонии).

Связь с песней в национальных русских танцах варьируется приблизительно следующим образом на четыре лада:

во-первых, народная песня, причем не только лирическая, но и эпическая; во всей восточноевропейской силлабо-тонике хорей ощутимо противостоит ямбу как метр национальный, народный, метру заемному и книжному. Так как в хорее стихотворной поддерживается национальный характер музыки и создаётся за счёт ударения на нечетные слоги;

во-вторых, просто песня любого содержания, веселого или грустного, возвышенного или бытового, становится плясовой, если в её основе лежит хорей;

в-третьих, в особенности песня легкого содержания, в частности, шуточная;

в-четвертых, шире всякой античной тематики, в том числе и богаче производными от 4/4-ей ритмическими рисунками (на фоне этих ассоциаций Пушкин и разрабатывал свой 4-стопный хорей).

Это значит, что любое его изложение и обращение к этому размеру неминуемо вызывает в сознании как исполнителей, так и зрителей ряды тематических, эмоциональных, стилистических апперцепций, количество которых и создает свободу маневрирования, нейтрализуя одни и подкрепляя другие, чтобы они сложились в семантическую перспективу, которая догова-



ривала бы за исполнителя то, что не сказано непосредственно в вербальных или музыкальных или двигательных текстах.

Таким образом, приведённые в соответствие с творческими законами, законы драматургического развития и формы обладают магическим свойством психического воздействия на зрителя или исполнителя. В этой формуле мы найдем ответ на вопросы: зачем нашей душе нужно искусство, каким образом искусство и творчество могут исцелять душу, почему творчество может содержать терапевтические свойства.

#### **Список литературы**

1. Володин Э. Ф. Духовное здоровье нации. Очерк третий [Электронный ресурс] / Володин Э. Ф. – Режим доступа : <http://www.voskres.ru/idea/> (дата обращения: 15.09.2011).
2. Гесиод // Эллинские поэты / пер. В. В. Вересаева. – М., 1963. – (Библиотека античной литературы).
3. Кун Н. А. Легенды и мифы древней Греции / Кун Н. А. – Калининград : Янтарный сказ, 2006. – 544 с.
4. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Совет. энцикл., 1990. – 720 с.
5. Худеков С. Н. История танца. Ч. 1 / Худеков С. Н. – СПб., 1903. – 386 с.

УДК 159.9

*Андреева Л.А.*

### **ЭЛЕМЕНТЫ АРТ-ТЕРАПИИ В РАБОТЕ С СЕМЬЕЙ**

#### **ELEMENTS OF ART THERAPY IN WORKING WITH FAMILIES**

В статье рассматривается роль семьи как института социализации ребёнка и значение арт-терапевтических методик в семейном консультировании. Более подробно автор останавливается на задачах, решению которых призвана помочь арт-терапия.

The article is devoted to the role of family as an institute of child's socialization as well as to the significance of art-therapeutic techniques in the family consulting. The author touches upon the tasks where art-therapy could help.

Ключевые слова: арт-терапия, социализация ребенка, семейное консультирование, психотерапия, арт-терапевтические методики, рисуночная арт-терапия.

Key words: art therapy, child's socialization, family consulting, psychotherapy, art-therapeutic techniques, picture art-therapy

*«Счастлив тот, кто счастлив у себя дома»*

Л.Н. Толстой

Роль семьи в воспитании детей трудно переоценить. Семья как первый институт социализации оказывает решающее влияние на развитие основных черт личности ребенка, на формирование у него нравственно-положительного потенциала. Именно в семье дети приобретают первый опыт социальной жизни, получают уроки нравственности, в семье формируется их характер, расширяется кругозор, закладываются исходные жизненные позиции. Правильно построенные отношения с ребенком помогают родителям успешно решать сложные внутренние проблемы, волнующие их и ребенка в трудной жизненной ситуации. В детстве закладывается основа личности человека и его судьбы. Современные родители, воспитывая детей, все больше нуждаются в помощи специалистов. Анализ исследований показывает, что возрастает количество социально незащищенных родителей и детей, наблюдаются социально-психологическая тревожность семьи, ухудшение состояния здоровья детей (физического и психического). Данные тенденции в жизни общества нельзя оставить без внимания. Изменения социокультурной ситуации требует совершенствования содержания, форм и методов работы с семьей, которые

могли бы удовлетворить запросы родителей, как в информационном, так и в организационном плане. Консультации нужны не только родителям детей неблагополучных групп или групп риска, они так же необходимы и благополучным семьям. По мнению ученых, в настоящее время все чаще наряду с детьми с уравновешенной психикой, гармоничным характером встречаются дети эмоционально неустойчивые. У детей нередко наблюдаются самые разные варианты личностных негативных проявлений: импульсивность, агрессивность, гиперактивность, лживость, криминальные наклонности; нередко у детей проявляется повышенная ранимость, избыточная эмоциональная чувствительность, застенчивость, замкнутость и т.д. Для нормального развития человека любого возраста необходимы постоянные, строящиеся на положительной эмоциональной основе, открытые и доверительные взаимоотношения с окружающими. В связи с обогащением науки новыми знаниями о развитии ребенка, о роли семьи в его личностном становлении, о феномене родительства и психологии его формирования и сопровождения проблема повышения психолого-педагогической культуры приобрела новое звучание и требует более глубокой комплексной разработки.

В работе с семьей очень важно использовать гибкие формы психотерапевтической работы. В частности, арт-терапия предоставляет возможность проигрывать, переживать, осознавать конфликтную ситуацию, какую-либо проблему наиболее удобным для психики способом. Арт-терапевтические методики позволяют погружаться в проблему настолько, насколько человек готов к ее переживанию.

Основываясь на анализе литературных источников (Рудестам К. и др.) относительно применения арт-терапии в семейном консультировании и психотерапии, ее использование может помочь решить следующие задачи:

- предоставить материал для интерпретаций и диагностических заключений. Продукты художественного творчества относительно долговечны, и клиент не может отрицать факт их существования. Содержание и стиль выполненных работ дают большую информацию о клиенте, который и сам может помочь в интерпретации своих произведений;
- облегчить клиенту процесс понимания и осознания своих эмоциональных реакций — конкретных проявлений скрытых проблем и тем самым ускорить прогресс психотерапии. Неосознаваемые внутренние конфликты и переживания часто бывает легче выразить с помощью зрительных образов, чем высказать их в психотерапевтической беседе. Невербальное поведение, как правило, ускользает от цензуры сознания;
- дать социально приемлемый выход эмоциям гнева, страдания, страха и другим негативным чувствам. Изобразительное и литературное творчество, как и другие виды подобного самовыражения, — относительно безопасные способы разрядки напряжения;
- предоставить возможность работать с мыслями и чувствами, которые кажутся непреодолимыми. Иногда невербальное средство является единственным инструментом, не только вскрывающим и проясняющим интенсивные убеждения и страсти, но также постепенно освобождающим от них;
- наладить отношения между членами семьи. Совместное участие в художественной деятельности помогает сделать коммуникацию более успешной, способствует созданию отношений симпатии и взаимного принятия.

Семья предоставляет ребенку не только оптимальные возможности для формирования его личности, но и формирует у ребенка эмоциональное поведение в отношении самого себя и других членов семьи, он учится эмоционально реагировать на постоянно изменяющиеся социальные ситуации, что формирует предпосылки для эмоционального благополучия. Общий эмоциональный семейный фон, особенно, когда в семье не поощряется свободное выражение чувств, свободное отреагирование отрицательных эмоций, ребенок присваивает стереотипы подавления отрицательных эмоций, что приводит к их соматизации.

Из многочисленного арсенала арт-терапевтических методик наиболее целесообразной, на наш взгляд, при работе с семьей является рисуночная арт-терапия. Рисунок оказывает на человека огромное воздействие: он создает настроение и вызывает определенные чувства. По-

средством рисунка родители и дети учатся выражать свои эмоции, идентифицировать их, снимать эмоциональное напряжение. Процесс рисования приносит физическое успокоение и зачастую ведет к более глубокому осознанию психологических причин имеющихся стрессовых факторов.

Элементами арт-терапии можно назвать и народные колыбельные песни, регулярное исполнение которых выполняло магическую охранительную функцию, направленную на защиту потомства. Считалось, что эти песни через мелодию, интонацию, ритм и текст способствовали формированию, с одной стороны, психического здоровья ("несчастный человек не слышал колыбельных песен матери"), а с другой, – моделировали будущее ребенка. От того, какие песни поет ребенку мать и поет ли она их вообще, во многом зависит характер маленького человека, его физическое и душевное здоровье (в т.ч. степень его психологической устойчивости) на протяжении всей его настоящей и будущей жизни. Кроме того, в колыбельных песнях зашифрованы уникальные знания о мире, которые пробуждаются в генетической памяти ребенка (дети, у которых генетическая память не "разбужена", медленнее развиваются и гораздо труднее адаптируются в жизни и в обществе). Таким образом, присутствие творчества в повседневной жизни семьи может помочь в решении трудностей, которые в ней возникают.

#### **Список литературы**

1. Абрамова Г. С. Графика в психологическом консультировании / Г. С. Абрамова. – М. : ПЕР СЭ, 2001. – 142 с.
2. Копытин А. И. Теория и практика арт-терапии / Копытин А. И. – СПб. : Питер, 2002. – 285 с.
3. Омужева Ж. Возможности использования методов арт-терапии с дезадаптированными детьми [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.inst.at/trans/17Nr/9-1/9-1\\_omusheva\\_russ17.htm](http://www.inst.at/trans/17Nr/9-1/9-1_omusheva_russ17.htm) (дата обращения: 12.09.2011).
4. Практикум по арт-терапии / под ред. А. И. Копытина. – СПб. : Питер, 2001. – 448 с.
5. Рудестам К. Групповая психотерапия. Психокоррекционные группы : теория и практика / Рудестам К.. – СПб. : Питер Ком, 1998. – 442 с.
6. Сучкова Н. О. Арт-терапия в работе с детьми из неблагополучных семей / Сучкова Н. О. – М. : Сфера, 2008. – 112 с.

УДК 159.9

*Езова С.А.*

### **О ТЕРАПЕВТИЧЕСКОМ ОБЩЕНИИ В ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ**

### **ON THERAPEUTIC COMMUNICATION IN THE PUBLIC LIBRARY**

Раскрываются различные ракурсы реализации терапевтической функции в библиотековедении, предлагается использование во взаимодействии с читателями феномена "потока".

Various forms of implementation the therapeutic function in library science are considered and the use of "flow" phenomenon while interacting with readers is suggested.

Ключевые слова: терапевтическая функция публичной библиотеки, терапевтическое общение, феномен "поток".

Key words: therapeutic function of the public library, therapeutic communication, "flow" phenomenon.

Публичная библиотека как социально-культурный институт, ориентированный на удовлетворение многообразия потребностей людей в расширении их проблем жизнедеятельности, расширяет сферу своего влияния, реализуя различные функции, важнейшей из которых, на

наш взгляд, является терапевтической. Это обусловлено обслуживанием людей (взрослых, детей) с отклонениями, с дефектами в развитии, одиноких людей, нуждающихся в «душевном психологическом комфорте» (Л.С. Выготский), людей с психологическими проблемами.

Роль этой функции в деятельности библиотеки с детьми с нарушениями в развитии убедительно раскрывает О.Л. Кабачек [4].

Автор уделяет внимание значимости общения в деятельности библиотеки по интеграции детей с проблемами в развитии в социокультурную среду: 1) опосредованному общению детей с ограниченными возможностями и нормально развивающимися через ознакомление с продуктами детского творчества (игрушки, рукописные книги и др.) и 2) непосредственному общению, которое организуется путем встреч детей после их ознакомления с творчеством ровесников и возникшей на этой основе заинтересованностью друг другом. В качестве основы терапевтического общения лежит соучастие в общем процессе художественно-творческой деятельности. О.Л. Кабачек считает, что наиболее естественным является общение по интересам.

Специалисты в сфере библиотковедения с разных ракурсов подходят к освоению терапевтической функции библиотек (не всегда упоминая ее), однако все акцентируют внимание на вопросах общения.

Освещая проблемы библиотерапии, Ю. Дрешер в различных работах, посвященных ее теории и практике, акцентирует внимание в приложениях на характеристике значимых компонентов терапевтического общения: умение устанавливать контакт в ситуациях «вынужденного» общения; умение поддерживать контакт; как надо и как не надо слушать; установление «обратной связи» с собеседником, эмоциональный компонент общения [2].

По мнению В.А. Бородиной, психолог в библиотеке необходим для снижения конфликтов с пользователями, для создания психологически комфортного климата в библиотечном коллективе, психологической поддержки самого библиотекаря и т.д. [1, с. 2]. Психологическая профессионализация библиотечных специалистов должна, на наш взгляд, быть ориентирована на подготовку к терапевтическому общению с пользователями и коллегами.

По мнению И.И. Тихомировой, автора фундаментальной работы по библиотечной педагогике: «основным методом, педагогически обеспечивающим воспитательный эффект от чтения, является межличностный диалог библиотекаря с читателем – ребенком, интеракция читающих личностей» [7, с. 5]. «В общении, продиктованном книгой и чтением, заложена педагогическая составляющая профессии детского библиотекаря», – убеждена И.И. Тихомирова [7, с. 339].

Ценны взгляды автора на влияние психологических, возрастных особенностей детей, на выстраивание их общения с книгой, с библиотекарем. В книге логично прослеживаются пути удовлетворения библиотекарями в процессе руководства школьников разного возраста – потребности в общении через организацию библиотечного пространства.

О.Л. Лаврик обращает внимание на то, что библиотекарь должен стать важной социальной точкой опоры для пользователей. Вспоминается высказывание Архимеда о том, что он сможет перевернуть весь мир, если ему дать точку опоры. Библиотекарь должен чувствовать читателя, его настроение, психическое состояние, только в этом случае он может стать психологической точкой опоры для посетителей с физическими, эмоциональными проблемами.

Дружелюбное отношение к пользователю должно быть выражено и в формулировке слогана (лозунга) библиотеки.

Т. Филиппова, главный редактор журнала «Библиотечное дело», отмечая изменение в идеологии обслуживания в знаменитой библиотеке «Десятке» в Хельсинки, подчеркивает, что главным в библиотеке стал «читатель», что отразилось и в ее слоганах: «заинтересовать пользователя и быть простой в обращении», «библиотека не для книг, а для людей», «библиотека это важное учреждение, доступное каждому» и др. Библиотечное пространство библиотеки стало более человечным, располагающим читателя к досугу, общению, к релаксации [8].

В Интернете среди работ, посвященных терапевтическому общению, профессиональный интерес представляет свод правил терапевтического общения медсестры с пациентом,

многие требования к нему носят универсальный характер и могут быть адресованы библиотечному специалисту: быть вежливым, обращаться к нему на Вы и по имени, отчеству; установить контакт глаз, улыбаться; внимательно, активно служить; проявлять искренний интерес в разговоре, быть естественным; говорить внятно, понятно, доходчиво; выбирать положительную интонацию голоса; не раздражаться, не повышать голос, не ругаться, не показывать своих расстроенных чувств; обеспечить конфиденциальность беседы и т.д. [5].

Библиотекарь должен быть профессиональным коммуникатором, человеком общающимся, владеющим различными видами общения, в том числе терапевтическим, обладающим высоким уровнем культуры общения и коммуникативной компетенции [3].

В «Руководстве ИФЛА» по работе публичных библиотек сказано, что политика публичной библиотеки должна строиться на позитивном отношении к клиенту [6, с. 72].

Требования к библиотекарям, общающимся с клиентами, сводятся к тому, чтобы они прекрасно владели навыками общения и коммуникации и проходили соответствующую подготовку.

Основываясь на актуализации пользователе-центристского подхода к различным категориям читателей, пользователей, посетителей публичной библиотеки, библиотекарь должен овладеть новыми концепциями и технологиями по оптимизации его взаимодействия со своими субъектами, выстраивания благоприятных эмоциональных взаимоотношений, организации терапевтического общения.

Этим обусловлено наше обращение к феномену «поток». В Википедии (свободной энциклопедии) под потоком (потокowym состоянием) понимается психологическое состояние, в котором человек полностью включен в то, чем он занимается, что характеризуется деятельностным сосредоточением, полным вовлечением и нацеленностью на успех в процессе деятельности. Эта концепция разработана американским психологом Михаем Чиксентмихайи. Состояние потока могут испытать не только выдающиеся личности, но и рядовые люди. Оно приносит человеку повышение уверенности, развитие коммуникативных способностей, достижение эффективности в работе.

Важнейшими сферами, влияющими на качество жизни человека, является работа и взаимоотношения с людьми. Человеку необходимо установить равновесие в реализации целей, реализуемых в этих сферах.

С точки зрения автора концепции, многими характеристиками потоковых видов деятельности обладает взаимодействие человека с другими людьми, в процессе которого люди концентрируют свое внимание на решении тех или иных целей взаимодействия. Взаимодействие с людьми, взаимоотношения с ними влияют на настроение, психическое самочувствие общающихся.

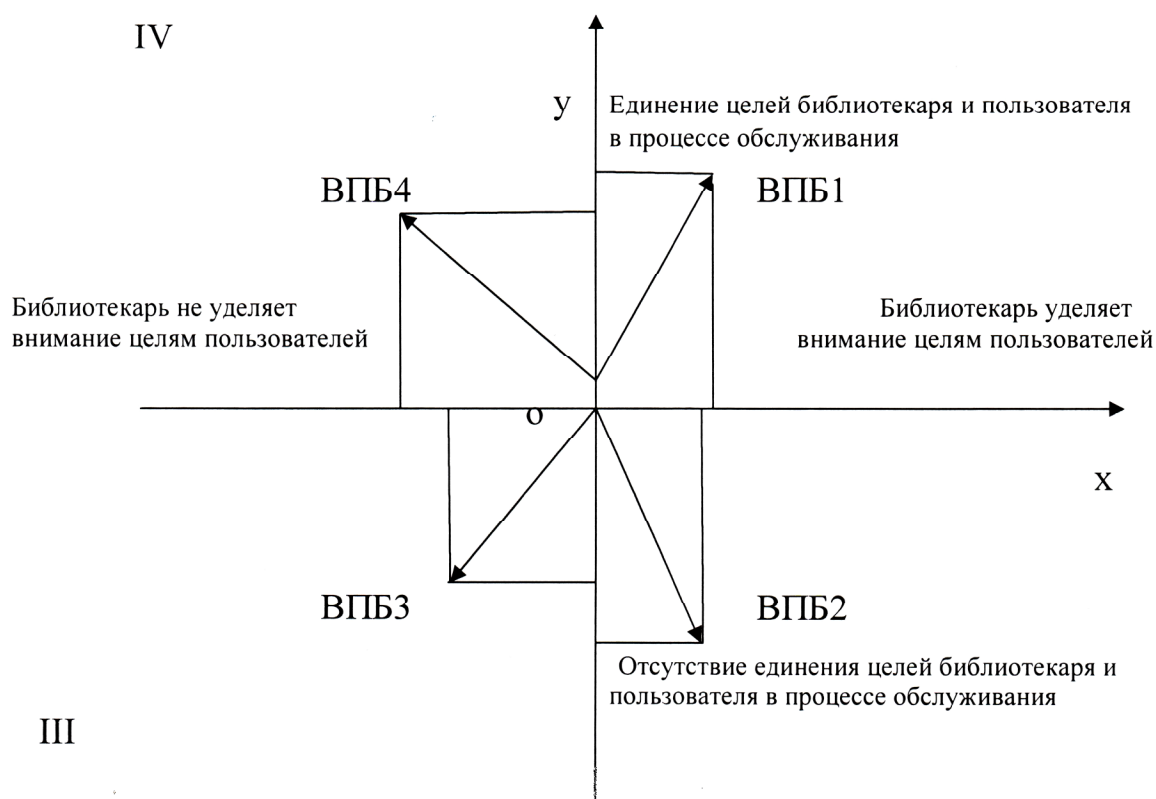
Отношения, которые способствуют упорядочению сознания, должны отвечать с точки зрения Михая Чиксентмихайи следующим условиям: 1) между целями общающихся должно быть много общего; 2) необходимо уделять внимание целям партнера по взаимодействию. Только в случае оптимального взаимодействия (оно возникает при соблюдении этих условий) люди могут почувствовать поток.

Состояние потока – это погружение в деятельность и в отношения. (См. в Интернете книгу Михая Чиксентмихайя «В поисках потока. Психология увлеченности повседневной жизни») [7].

Идеи о потоке Михая Чиксентмихайя можно экстраполировать на деятельность библиотекаря – библиотечное обслуживание и взаимоотношения, которые выстраиваются в процессе взаимодействия между пользователем и библиотекарем. Положив в основание декартовой прямоугольной системы координат обозначенные ученым условия, которым должны отвечать деятельность и отношения, можно выявить гипотетические типы поведения библиотекарей (См. Рис. № 1).

На оси x расположим такие признаки, как: библиотекарь уделяет/не уделяет внимание целям пользователей, на оси y – единение/отсутствие единения целей библиотекаря и пользователя в процессе обслуживания.

Рис. № 1.



В I четверти библиотекарь и пользователь преследуют цели: библиотекарь: удовлетворить полно, точно, оперативно запрос читателя, читатель – получить полный, точный, оперативный ответ на свой запрос. В процессе обслуживания он концентрирует свое внимание на пользователе, удовлетворении его запроса, т.е. цели его посещения библиотеки и на выстраивании доверительных, уважительных отношениях. Приведу следующий пример:

Библиотеку посещают и люди, обделенные вниманием, апатичные, с заниженной самооценкой, обуреваемые тоской, депрессией. Если библиотекарь, удовлетворяя запрос, выслушает о проблемах одинокого человека, пользователя, поддержит его эмоционально, то он тем самым повысит его качество жизни. Если библиотекарь вкладывает свою психическую энергию в общение с пользователем (пользователями), то он улучшает и свое качество жизни.

Состояние потока, т.е. поглощенность, увлеченность самим процессом взаимодействия способствует личностному росту и библиотекаря и читателя.

Таким образом, для реализации целей обслуживания и установления и развития диалогических отношений важен профессионализм библиотекаря и высокий уровень культуры общения.

В IV четверти библиотекаря и читателя объединяет единство целей, как и в первой четверти. Однако поведение библиотекаря отличается тем, что он не концентрирует внимание на удовлетворении запроса, на выстраивании позитивных отношений, т.е. на практике получается несоответствие желаемого и реального в поведении библиотекаря. Не сосредотачиваясь на существе запроса читателя, библиотекарь выполняет его не полно, допускает лакуны в поиске литературы по теме, не экономит ни свое, ни чужое время. Невнимательность приводит к тому, что вместо заказанной книги читателю предоставляется иной источник и т.д. Это может явиться следствием ухудшения настроения читателя, проявления нервозности и т.п.

Во II четверти библиотекаря и читателя отличает разность целей, допустим, библиотекарь пытается научить читателя пользоваться систематическим каталогом, а цель читателя, обратившегося к библиотекарю, найти лишь шифр на конкретное издание, библиотекарь концентрирует внимание на реализации конкретной цели читателя, успешно достигает ее, тем самым порождает у читателя удовлетворенность общением.

Что касается III-ей четверти, то наблюдается сплошной негатив во взаимодействии, в выстраивании отношений, цели читателя и библиотекаря не имеют точки соприкосновения, у библиотекаря отсутствует концентрация внимания на целях читателя, поскольку они ему не ведомы, что может привести к конфликтной ситуации и даже к конфликту.

Анализ поведения библиотекаря в разных четвертях позволяет констатировать, что только в первой четверти у субъектов библиотечного обслуживания, общения происходит единение целей, поглощенность общим делом, удовлетворенность результатом, испытание положительных чувств, рождение новых мыслей и т.д., т.е. рождается состояние, именуемое потоком.

В заключение отмечу о необходимости сознания как теоретиками, так и практиками библиотечной отрасли роли терапевтической функции библиотеки, организации терапевтического общения, достижения терапевтического эффекта в библиотечно-информационной деятельности.

### **Список литературы**

1. Бородина В. Психолог в библиотеке – или библиотекарь – психолог // Библ. дело. – 2011. – № 10. – С. 2-8.
2. Дрешер Ю. Библиотерапия: теория и практика. Ч. 1 [Электронный ресурс] / Дрешер Ю. – Режим доступа : [lib.1september.ru/2003/13/1.htm](http://lib.1september.ru/2003/13/1.htm) (дата обращения: 15.09.2011).
3. Езова С. А. Библиотечное общение как феномен исследования : монография / С. А. Езова. – М. : Либерия – Бибинформ, 2007. – 160 с.
4. Кабачек О. Л. Роль массовой детской библиотеки в интеграции детей с нарушениями в развитии в социокультурную среду [Электронный ресурс] / Кабачек О. Л. – Режим доступа : [http://gbs.spb.ru/page\\_3/confer/doc13.htm](http://gbs.spb.ru/page_3/confer/doc13.htm) (дата обращения: 15.09.2011).
5. Общение медсестры с пациентом. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [www.sisterflo.ru/ethics/com\\_patient/pbp](http://www.sisterflo.ru/ethics/com_patient/pbp) (дата обращения: 10.09.2011).
6. Руководство ИФЛА по работе публичных библиотек / ИФЛА, РБА ; сост.: К. Кунц, Б. Габбин ; науч. ред. изд. на рус. яз. В. Р. Фирсов. – 2-е полн. пересм. изд. – СПб. : Изд-во Рос. нац. б-ка, 2011. – 185 с.
7. Тихомирова И. И. Библиотечная педагогика, или воспитание книгой : учеб.-метод. пособие для библиотекарей, работающих с детьми / И. И. Тихомирова. – СПб. : Профессия, 2011. – 384 с.
8. Филиппова Т. Перезагрузка // Библ. дело. – 2011. – № 6. – С. 2.
9. Чиксентмихайи М. В поисках потока. Психология увлеченности повседневной жизнью / Михай Чиксентмихайи. – М., 1998. – 112 с.

УДК 78

*Затеева Н.А., Монгуш С.Д.*

## **ЖЕСТОВОЕ ПЕНИЕ КАК ТЕХНОЛОГИЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ РЕАБИЛИТАЦИИ**

## **GESTURAL SINGING AS A TECHNOLOGY OF SOCIAL AND CULTURAL REHABILITATION**

В данной статье рассматриваются потребности глухих и слабослышащих в социально-культурной деятельности, использование жестового пения в реабилитации, особенности жестового пения как технологии социально-культурной реабилитации.

This article describes the needs of deaf and aurally challenged people involved in socio-cultural activities, the use of gestural singing in rehabilitation, particular qualities of gestural singing as a technology of social and cultural rehabilitation.

Ключевые слова: жестовое пение; язык жестов; социально-культурная реабилитация; глухие.

Key words: gestural singing; language of gestures; social and cultural rehabilitation; the deaf people.

Одной из сфер современной социально-культурной деятельности является социально-культурная реабилитация, ориентированная на работу со специфическими социальными группами, члены которых оказались в сложной жизненной ситуации. Социально-культурная реабилитация людей с ограниченными возможностями, направленная на оптимизацию социального взаимодействия, расширение путей самореализации и интеграции в общество, использует различные арт-терапевтические технологии и практики. Арт-терапия, с одной стороны, позволяет раскрывать творческий потенциал личности, с другой – способствует компенсации и восстановлению как физических, так и социальных навыков, коммуникативных связей. Выбор конкретной социально-культурной технологии обусловлен спецификой той или иной социальной категории, индивидуальными особенностями членов группы, их личными предпочтениями и т.д. В данной статье предпринята попытка рассмотреть одну из технологий, использующихся в работе с глухими и слабослышащими людьми.

Значение социально-культурной работы с социальными группами, имеющими различную степень ограничения по слуху, обусловлено необходимостью преодоления не только данного физического недостатка, но и социальными проблемами, возникающими у глухих и слабослышащих людей. Основная проблема, возникающая у людей со слуховой недостаточностью – это ограниченное число каналов общения, в связи с чем возникают трудности в формировании социальных навыков и социализации в целом. На взаимосвязь данного физического недуга с социальными процессами указывал еще Л.С. Выготский, отмечавший, что слуховые и речевые дефекты изолируют неслышащих от общения с людьми, нарушают социальные связи личности [2]. Дальнейшие исследования подтвердили, что социализация и инкультурация неслышащих людей затруднена по причине невозможности общения обычными способами, ограниченного доступа к источникам информации [1, с. 49-50]. Нарушение наиболее типичного коммуникационного канала создает сложности не только для лиц, имеющих дефекты слуха, но и для окружающих, которые, не обладая специальными навыками, не могут общаться, не понимают, неоднозначно воспринимают глухих людей и их проблемы. Таким образом, физический недуг создает социальный барьер, разделяющий слышащих и неслышащих людей, а его преодоление необходимо и той, и другой стороне. Это отражено в современной концепции социально-культурной реабилитации, которая рассматривается не только в качестве способа приобщения людей с ограниченными физическими возможностями к активной общественной жизни, но и как один из путей гуманизации и стабилизации социума [4].

Социально-культурная реабилитация неслышащих и слабослышащих включает такие направления, как хореография, пластика, занятия театральным искусством, жестовое пение. Все это позволяет варьировать творческий диапазон, обогащать лексический словарный запас, расширять границы интонационных возможностей людей с дефектами слуха; они воспитывают в себе социально активную, духовно значимую независимую личность; артистическая, художественная деятельность воспитывает у глухих веру в свои возможности, стремление к преодолению трудностей, возникающих из-за нарушения слуховой функции [5].

Остановимся более подробно на жестовом пении, представляющем собой художественное изображение текстов на языке жестов, сопровождающееся использованием выразительных средств хореографии, пантомимы, музыкальной пластики. Алгоритм подготовки номера жестовой песни состоит из следующих этапов: перевод текста песни на язык жестов; разбор со-



держания песни; запоминание жестов параллельно с заучиванием артикуляции слов песни; обработка пластики, движений.

Жестовый язык, в отличие от дактильной (при помощи пальцев) и маноральной (при помощи пальцев и губ) речи, воспроизводит не звуки, а целые слова, что создает определенные трудности в его использовании. Во-первых, жестовый язык отражает понятие, но не передает число, род, падеж, время, для уточнения которых необходимо использовать дополнительные жесты. Во-вторых, жестовому языку присущ синкретизм, то есть объединение понятий, обозначаемых разными словами, но принадлежащих одной смысловой группе. В-третьих, передача пространственно-временной информации в жестовом языке нелинейна, а синхронна, при этом наряду с жестикюляцией задействуются немануальные средства (взгляд, выражение лица, движения головы и тела). В-четвертых, специфика жестикюляции позволяет одно и то же слово изображать разными жестами в зависимости от контекста, так как значение имеет визуализация информации. Перечисленные характеристики не в полной мере отражают совокупность особенностей жестового языка, но достаточны для обозначения трудностей передачи смысла и грамматики текстов. Этими сложностями объясняется невозможность использования любого песенного текста для создания номера жестовой песни, необходимо очень четко отбирать текстовый материал, что в определенной мере сужает простор для творчества. Вместе с тем у жестового языка есть ряд очевидных достоинств, которые можно использовать в процессе работы над художественным номером: образность жестов, простота восприятия и запоминания, эмоциональность, использование мимики и языка тела для детализации и конкретизации передаваемой информации. Кроме того, у людей с нарушениями слуха этот дефект компенсируется наличием развитого чувства ритма, что позволяет еще глубже проникнуть в динамику музыкального произведения, передать на сцене свои чувства и понимание содержания песни. Вибротактильное восприятие музыки основано на работе тактильного, а не слухового анализатора, что позволяет человеку с любыми нарушениями слуха включаться в процесс музыкальной терапии. Рецепция, возникающая на тактильном уровне, сопровождается различными телесными реакциями: изменением физиологических ритмов, гормонального обмена, работы мозга, движений и т.д. Волны, создаваемые в организме под воздействием музыкальной вибрации, влияют на память, внимательность, мышление и поведение человека, позволяют ощущать различные эмоции [3, с. 77-80]. Таким образом, жестовое пение имеет культуротворческую, социализирующую, воспитательную, терапевтическую функции, базируется на принципах толерантности, гуманизма, педагогизации окружающей среды, интеграции людей с ограниченными возможностями в социум.

Одной из острых проблем, стоящих на пути внедрения технологий социально-культурной реабилитации людей с дефектами слуха, является отсутствие специалистов, владеющих средствами сурдокоммуникации в большинстве досуговых и образовательных учреждений. Анкетирование, проведенное в 2009 г. в специальной (коррекционной) общеобразовательной школе-интернат I вида для незлышащих детей г. Кызыл, показало, что среди досуговых занятий большинство учащихся отдало предпочтение спорту – 42 %, творчеству – 20 %, изучению техники – 3 %, остальные затруднились с ответом. Характерно, что среди видов спорта, выбранных респондентами, преобладают индивидуальные (борьба, настольный теннис), а не командные состязания, что обусловлено тем, что глухие полагаются на свои индивидуальные данные, нежели на взаимодействие членов команды.

На вопрос о посещении культурных мероприятий учащимися школы-интерната были отмечены созерцательные формы – выставки, экскурсии, организуемые педагогическим коллективом, при этом значительная часть учреждений, не приспособленных для подобной аудитории (кинотеатр, театр, филармония) осталась для глухих детей недоступными. Потребность творческого самовыражения проявилась в ответах на вопрос об отношении к мероприятиям внутри учебного заведения: большинство детей – 87% с удовольствием участвуют во всех конкурсах, игровых программах, праздниках. Для расширения творческого пространства детей с дефектами слуха Монгуш С.Д. был разработан проект по внедрению технологии жестового пения в практику специальной (коррекционной) общеобразовательной школы-интернат I вида для незлышащих детей г. Кызыл. По окончании первого этапа реализации проекта, в апреле

2010 г. состоялся конкурс жестовой песни «Поющие руки», в качестве основных результатов которого можно отметить содействие развитию творчества инвалидов по слуху в жанре художественного исполнения песни на языке жестов, расширение возможностей использования средств музыкального искусства в реабилитации глухих и слабослышащих учащихся школы-интерната, привитие новых навыков, развитие коммуникативных качеств, повышение социальной активности личности. Таким образом, жестовое пение является достаточно эффективной и востребованной технологией социально-культурной реабилитации, использование которой решает комплекс педагогических, культуротворческих и социотерапевтических задач, обогащает социально-культурную практику.

#### **Список литературы**

1. Андреева Л. В. Сурдопедагогика : учеб. для студентов вузов / Л. В. Андреева ; под науч. ред. Н. М. Назаровой, Т. Г. Богдановой. – М. : Академия, 2005. – 576 с.
2. Выготский Л. С. Основы дефектологии // Собр. соч. : в 6 т. – М., 1983. – Т. 5. – С. 37-38.
3. Киселева М. В. Арт-терапия в работе с детьми / Киселева М. В. – СПб. : Речь, 2006. – 160 с.
4. Моздокова Ю. С. О концепции социально-культурной реабилитации инвалидов / Моздокова Ю. С., Лебедев А. В. // Качество социальной жизни в России : история и современность : сб. докл. участников междунар. науч.-практ. конф. : (Казначеевские чтения № 1, 2010). – Новосибирск, 2010. – С. 133.
5. Свердлов А. З. Социально-культурная деятельность и процесс духовного развития сообщества глухих / Свердлов А. З. – СПб., 1999. – С. 114-148.

УДК 159.9

*Татарова С.П.*

### **МЕСТО АРТ-ТЕРАПЕВТИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ В СИСТЕМЕ РЕАБИЛИТАЦИОННОЙ РАБОТЫ**

#### **THE PLACE OF ART THERAPY IN THE SYSTEM OF REHABILITATION WORK**

В статье автор рассматривает арттерапевтические технологии, которые активно используются в практике современной реабилитационной работы. Выделяется несколько направлений в применении арттерапии, даётся характеристика некоторых видов арттерапевтических технологий.

The article is devoted to art therapeutic technologies actively used in modern rehabilitation work. The author points out some trends in art therapy and describes some kinds of art therapeutic technologies.

Ключевые слова: арт-терапия, реабилитационная работа, арттерапевтические технологии, направления арттерапии, изотерапия, музыкотерапия, библиотерапия, имаготерапия, функции арттерапии.

Key words: art therapy, rehabilitation work, art therapeutic technologies, trends in art therapy, isotherapy, musical therapy, bibliotherapy, imagotherapy, functions of art therapy.

Реабилитационную работу с различными категориями населения в условиях культурно-досуговых учреждений можно представить как процесс педагогической организации досуговой деятельности. Технологическая схема данного процесса может выглядеть следующим образом:

- убеждение в важности и целесообразности решения конкретной задачи;
- научение, то есть усвоение объектом определенной суммы знаний, необходимой для решения поставленной задачи;

- получение необходимых умений и навыков;
- закрепление полученных знаний, умений и навыков в повседневной деятельности.

На всех перечисленных этапах полезно стимулировать прилежание объекта воздействия (перевоспитания), контролировать и оценивать этапы и итоги работы.

Для должного функционирования педагогической организации реабилитации необходимо использование ряда методов воздействия на личность. Это и сугубо педагогические методы: убеждения, упражнения и приучения, обучение, стимулирование, контроль и оценка, а также специфические реабилитационные методы: трудовая терапия, игротерапия, арт-терапия и т.д. Выбор метода реабилитации зависит от возраста, специфики объекта и цели реабилитации.

Рассмотрим подробнее одно из направлений реабилитационной работы, активно используемое в современной практике, и приобретающее все большую популярность – арт-терапевтические технологии. Арт-терапия – вид реабилитации, основанный на воздействии искусства, художественного творчества. Данный метод можно отнести к наиболее древним и естественным формам коррекции эмоциональных переживаний. Ценность применения искусства в терапевтических целях состоит в том, что с его помощью можно на символическом уровне экспериментировать с самыми разными чувствами, исследовать их и давать им выражение. Образы художественного творчества отражают все виды подсознательных процессов, включая страхи, внутренние конфликты, воспоминания детства и т.д.

Впервые термин «арт-терапия» (art therapy – терапия искусством) ввел в употребление Андриян Хилия в 1938 г. при описании своей работы с туберкулезными больными в санаториях. Вскоре этот термин стал применяться по отношению ко всем видам занятий искусством, которые проводятся в больницах и центрах психического здоровья. Однако изучение арт-терапии началось значительно раньше. Так, уже в 1926 г. в России вышла первая монография, посвященная арт-терапии – книга П.И. Карпова «Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки и техники». За рубежом роль искусства и творчества в психотерапевтическом процессе рассматривали многие авторы (З. Фрейд, утверждавший, что любое проявление творчества человека есть выражение его эмоциональных переживаний и других процессов, происходящих в бессознательном; К. Юнг, рассматривавший идеи о персональных и универсальных графических символах, использовавший творчество пациентов для изучения их бессознательного; Х. Принцхорн, утверждавший, что творчество людей отображает все наиболее важные для них проблемы; Н. Левис, анализирувавший сновидения своих пациентов посредством изобразительных средств; М. Наумбург, создавшая несколько терапевтических программ, основываясь на собственном опыте работы с детьми, имеющими проблемы с поведением и др.).

Основываясь на опыте предшественников, сегодня можно выделить несколько направлений в применении арт-терапии:

- Использование для лечения уже существующие произведения, путем их интерпретации пациентом. В этом случае, лица, профессионально осуществляющие арт-терапию, специально подбирают художественные произведения – картины, музыку, композиции цветов и форм, литературные произведения – чтобы создать для субъектов реабилитации определенную эстетическую среду. Целенаправленное построение эстетической среды позволяет создать для субъекта терапии условия, которые могут воздействовать на личность развивающим или компенсирующим образом, а также снимать болезненные напряжения.

- Побуждение пациентов к самостоятельному творчеству, при котором творческий акт рассматривается как основной лечебный фактор. Для этого создаются условия, при которых человек остается наедине со своей проблемой, что заставляет его более глубоко сконцентрироваться и погрузиться в нее, всесторонне ее проанализировать и тем самым достичь катарсиса.

- Одновременное использование первого и второго принципов.
- Акцентирование на роли арт-терапевта, его взаимоотношениях и взаимодействиях с пациентом в процессе занятий творчеством. В ходе таких занятий возможна подробная диаг-

ностика проблем человека. В рисунках и других продуктах его деятельности профессиональный арт-терапевт может увидеть мечты клиента, его проблемы, внутренние конфликты, страхи, которые он не может описать вербально, но может изобразить символами или образами. Используя определенные приемы, арт-терапевт помогает клиенту рассматривать продукт своего творчества под другим углом зрения, осознавать глубинные психические процессы, обнаруживать новые смыслы, ресурсы, жизненные ценности для решения возникших проблем.

Арт-терапия включает в себя такие виды, как изотерапия, музыкотерапия, звукотерапия, библиотерапия, драмотерапия, имаготерапия, танцотерапия, глинолечение и многие другие. Дадим краткую характеристику некоторым из перечисленных видов арт-терапевтических технологий.

Изотерапия – метод, используемый в целях комплексной реабилитации, направленный на уменьшение нервно-психических расстройств, восстановление и устранение нарушенных функций, компенсаторных навыков, формирование навыков в игровой, образовательной, трудовой деятельности. Через рисунок человек выражает свое внутреннее состояние, свои переживания и ощущения. Будучи напрямую связанным с важнейшими психическими функциями – зрительным восприятием, мышлением, речью, координацией – рисование способствует развитию каждой из функций, помогает человеку упорядочить усваиваемые знания. Изотерапия помимо возможности понять самого себя, способна помочь развить уверенность в себе, повысить гибкость мышления и восприятия, в скрытой, символической форме реконструировать травмирующую ситуацию, преодолеть страхи и тревоги.

Музыкотерапия – способствует стабилизации эмоционального напряжения, предупреждает колебания настроения, снимает напряжение, возбудимость. Пение и игра на музыкальных инструментах помогают найти человеку пути для самоутверждения, повышения самооценки, преодоления неуверенности в себе. Прослушивание музыкальных произведений направлено на избавление от стрессовых и депрессивных расстройств. Музыка должна тщательно подбираться в соответствии с психотипом человека, его возрастом и другими параметрами.

Библиотерапия осуществляется через чтение, дискуссии, литературные вечера, встречи с персонажами и авторами произведения и др. Реабилитационное влияние библиотерапии проявляется в самосознании человеком своих проблем, расширении возможностей удовлетворения информационных потребностей, налаживании связей с единомышленниками, творческом соотношении своей личности с персонажами произведений. Реабилитационное воздействие чтения может быть направлено на психические состояния личности и желания их изменить. Кроме того, чтение может восполнить недостаток собственных образов и представлений, заменить тревожные мысли и чувства человека при восстановлении его душевного равновесия. Разновидностью библиотерапии можно назвать сказкотерапию – группу приемов и методов, направленных на исследование сильных сторон личности и использующих сказочную форму. В основном это проективные методики, которые позволяют установить, как с помощью сильных сторон личности можно скорректировать, уравновесить те личностные особенности, которые затрудняют развитие и самовыражение человека. Сказкотерапия имеет множество вариантов проведения: анализ сказок, рассказывание сказок, переписывание сказок, изготовление кукол и постановка сказок, медитация на сказку и др.

Имаготерапия – применение в качестве терапевтического воздействия образы. Имаготерапия может быть реализована в виде импровизированного диалога, пересказа литературного произведения, импровизации ситуации или сюжета, исполнения роли в спектакле, пересказа и драматизации народных сказок, различных театрализаций и т.д. Основная цель имаготерапии заключается в развитии у клиентов коммуникативных способностей, учит адекватно реагировать на неблагоприятные ситуации, дает возможность мобилизовать жизненные ресурсы в непредвиденных обстоятельствах, вырабатывает готовность к самоидентификации и развитию “Я-образа”, что ведет к обогащению жизни новыми переживаниями, пробуждает желание увидеть ситуацию другими глазами. Имаготерапия укрепляет и обогащает эмоциональные реакции и впечатления клиентов, формирует у них стремление к самопознанию и самоизменению.

Как правило, различные арт-терапевтические технологии используются комплексно. В таком случае они приносят больший эффект, добавляя и обогащая друг друга в своем воздействии на человека. В связи с этим в качестве основных функций арт-терапии можно назвать следующие:

- компенсирующая – с помощью воспроизведения искусства или активной художественной деятельности могут быть компенсированы неразрешимые личностные проблемы;
- развивающая – восприятие искусства или активная художественная деятельность ориентированы на развитие навыков, уже имеющихся у субъекта реабилитации, но не использованных в нужной мере;
- обучающая – в этом случае арттерапия используется с целью формирования у субъекта новых навыков, которыми он ранее не владел.

Комплексное использование арт-терапии может способствовать достижению нескольких целей:

- диагностика внутренних конфликтов и переживаний;
- социально приемлемый выход агрессивности и других негативных чувств;
- развитие чувства внутреннего контроля;
- невербальное выражение неосознаваемых психических процессов;
- развитие художественных способностей, повышение самооценки.

Таким образом, в силу широкого спектра действия арт-терапии в настоящее время данный метод находит свое применение не только в больничных палатах, но и в психокоррекционных группах, реабилитационных центрах, и как самостоятельная методика, и как приложение к другим видам групповой терапии. Поскольку творчество помогает мобилизовать внутренние ресурсы человека, это позволяет сделать его более успешным, открыть более широкий спектр его личностных качеств, повысить результативность его труда, снять синдром хронической усталости. Кроме того, многими авторами подчеркивается роль арттерапии в повышении адаптационных возможностей в повседневной жизни. Это связано с тем, что общение с искусством позволяет расширять границы общения человека, раскрывает новые грани окружающего мира, обеспечивает духовную поддержку личности в трудных жизненных ситуациях, освобождая индивида от тяжести переживаний, отрицательных эмоций, способствуя просветлению и возвышению его мироощущений.

#### **Список литературы**

1. Креативная реабилитация : сб. программ социально-культурной реабилитации с детьми инвалидами. – М. : МГУКИ, 2001. – 238 с.
2. Татарова С. П. Социальная адаптация и реабилитация : (конспект лекций) / С. П. Татарова. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2001. – 196 с.

## ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

УДК 004.45

*Манжуева О.М.*

### **ИНФОРМАЦИОННАЯ ЭТИКА: РУКОВОДСТВО БЕЗОПАСНОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИНФОРМАЦИОННО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ**

### **INFORMATION ETHICS: MANUAL FOR SAFE USE OF INFORMATION- COMPUTER TECHNOLOGIES**

В статье рассмотрены проблемы информационной безопасности, многие из которых представляют собой серьезную угрозу для личности, общества, государства. В этой связи возникает практическая необходимость формирования и утверждения заново осмысленной системы ценностей относительно применения технологий информационного общества. Проведен анализ понятий «ответственность» и «безопасность», рассмотрены основные элементы структуры информационной этики.

The article touches upon the problems of information security of society, many of which represent serious threat for personality, society, and state. It causes practical necessity to form a new value system concerning application of information technologies. The analysis of concepts «responsibility» and «safety» is carried out, basic elements of structure of information ethics are considered.

Ключевые слова: информационная этика, информационные технологии, информационная безопасность.

Key words: Information ethics, information technology, information safety.

Информационные технологии на сегодняшний день являются фактором, оказывающим глобальное влияние на развитие цивилизации. Все протекающие в обществе процессы: политические, социальные, экономические теперь зависимы от использования информационных технологий. В то же время нельзя упускать из внимания тот факт, что существует ряд негативных аспектов, связанных с использованием информационных технологий, часть которых является следствием их неправильного применения или использования в преступных целях. В данной ситуации возрастает потребность изучения и прогнозирования процесса информатизации, направление его развития в безопасное русло. Обеспечение информационной безопасности представляет собой не только защиту от опасностей и угроз в инфосфере общества, но и предполагает такое позитивное развитие информационной реальности, которое не порождает бы негативных эффектов процесса информатизации.

В связи со становлением планетарного информационного общества проблемы информационной безопасности выдвигаются на первый план, поскольку они характерны для большинства стран мира, и их благополучное разрешение выступает объективным фактором, одним из важнейших механизмов дальнейшего мирового развития. В свою очередь, недостаточное обеспечение информационной безопасности приводит к угрозам информационной войны, информационного терроризма, цифрового расслоения общества, создания «чуждого интеллекта», вторжения при помощи компьютера в личную жизнь индивида и компьютерной преступности. Эти и другие глобальные проблемы в процессе обеспечения информационной безопасности возникают в связи с отсутствием ясности в вопросах о том, каковы этические ограничения применения информационной технологии. В результате чего перед обществом возникает потребность в переосмыслении ценностных ориентиров относительно применения информационных технологий. Достаточно ли оснащена теория этики для того, чтобы осмыслить сегодняшнюю технологическую реальность? Вопрос применения этических норм в процессе создания и использования новых технологий один из самых актуальных в информационную эпоху.

Кризис, переживаемый не только в нашей стране, в значительной мере определен отсутствием гуманистических ориентиров и ценностей, а также новой трактовкой моральных идеалов в свете политических интересов. Очевидно, что кроме социально-экономических и политико-правовых реформ, необходимо сформировать новое мировоззрение, возвышающее моральное над экономическими, политическими и технологическими интересами. Станет ли человек адекватным новым изменившимся условиям, во многом зависит от того, какую аксиологию он сформирует. В таких условиях приоритетной для исследователей становится задача изучить человеческие ценности, ведь от того какие из них станут определяющими для его деятельности, зависит и дальнейшая судьба цивилизации. Какое место в системе ценностей займут потребительские, гедонистические, утилитарные стремления, какие ценности жизни, познания, образования. Ценность является основой человеческих стремлений, одним из ориентиров его жизнедеятельности. Э. Тоффлер, говоря о значении ценностей, предполагал то, какое будущее человечество себе выберет, будет зависеть от ценностей, которые определяют процесс принятия им решений. Человечество должно точно определить те ценностные ориентиры, которые будут направляющими в их поведении.

Значительный вклад в духовные искания человечества на этом пути вносят религия и искусство, накопившие огромный нравственный опыт. Представления о добре и зле менялись от эпохи к эпохе. Каждая этическая система прошлого предлагала свой путь к блаженству: через понимание, через чистоту мотивов, через внутреннюю невозмутимость. Противоречие, мучившее философов разных эпох, скрывалось между моральной обязанностью и ее практическим благоразумием. Мир нравственных ценностей в целом – уже давно предмет научного интереса. В многообразных этических концепциях можно выделить три основных типа понимания морали: 1) как система внешних принудительных ограничений; 2) при сохранении взгляда на мораль как на ограничение, налагаемое на «естественную» природу человека, признание объективной необходимости для существования социума и разумной организации жизни отдельной личности во избежание разрушительных последствий «слепых» страстей (эвдемонизм, утилитаризм и т.п.); 3) как духовного феномена, как стремление реализовать нравственный идеал.

Эта реализация является главной целью нравственного поведения и отождествляется с благом, как некая духовная первооснова мира и человека (этика перфекционизма). При некоторых различиях, общим для всех типов этических теорий является понимание морали как нечто объективно-всеобщего, авторитетного для всех, сравнивая с чем, можно оценивать все другие ценности, нравственные позиции и проступки человека. Российские исследователи морали – О.Г. Дробницкий, Л.М. Архангельский, С.Ф. Анисимов, А.И. Титаренко, А.А. Гусейнов – определяют ее как способ практически-духовного освоения действительности, а также как способ регулирования общественных отношений и поведения человека. То есть все действия человека, включая процесс создания и использования информационных технологий, и результаты этих действий доступны оценке в понятиях этики и морали.

Характеризуя процесс развития современных технологий, Норберт Винер, прозванный совестью кибернетического общества, говорил: «Грехопадение нашего времени в том, что магические силы современной автоматизации служат для получения еще больших прибылей или используются в целях развязывания войны с ее апокалипсическими ужасами. Если этому пороку дать имя, мы вправе назвать его симонией или колдовством... И до тех пор, пока мы хотя бы в малейшей степени сохраним то нравственное чутье, которое позволяет различать добро и зло, применение великих сил нашего века в низменных целях будет в морально-этическом плане совершенно равнозначно колдовству и симонии» [1, с. 63]. Правда великого Мастера в том, что какой бы ни была совершенной техника, использовать ее будет человек, потому что он – есть та мера всех вещей, которые создают его дерзновенный разум и неумная фантазия. Человеку свойственно ошибаться и впадать в грех. Постулат нравственной философии – ничем не детерминированной выбор между добром и злом, определяет формальное «условие возможности» совершения этически значимого поступка. Зло, как бы оно не выражалось, заключается

в эгоизме человека, в его стремлении к самоутверждению, к самообогащению, за счет остальных и всего остального. «Абсолютное (в моральном смысле) благо не может сводиться ни к какому утилитарному благу, ни к какому обретению вещи, общественного положения, т.е. ни к чему из того, что обычно человек стремится достичь в повседневной жизни, ибо все эти блага не только разрушаются от их комбинирования со злом, но и очень часто являются соблазном к согласию по использованию средств, которые сами по себе являются моральным злом» [2, с. 26]. Как показывает история, во многом определяющая роль в формировании человеческих интересов, а в дальнейшем и их поступков отведена таким качествам как тщеславие, жадность, корысть и лицемерие. Сущность технологии находится не в самой технологии, а в человеческой культуре. Решающее значение в данной ситуации приобретают техническая грамотность, культура и этика поведения человека, которые должны соответствовать существующей модели информационной безопасности. Эксперты отмечают, что исправная работа сложнейших технологически связанных между собой и потенциально опасных систем и их сетей (в самом широком понимании) является необходимым, но не достаточным условием обеспечения информационной безопасности [3, с. 20]. В большинстве случаев основными причинами проблем являются не сами технологии и их качество – объективные факторы, а субъективные факторы, например, неясность в степени ответственности человека.

Практическая цель всех этических исследований – способствовать формированию человека, сознающего ответственность за свое поведение и поступающего в соответствии с этим. В результате чего необходимо больше внимания уделять философскому воспитанию, формировать новую модель гражданского поведения. Человек как разумное существо несет ответственность не только перед собой, но и перед миром в целом. Осознание ответственности за свои поступки и за их общественно значимые последствия – таково свойство развитой личности с активной жизненной позицией. Этика рассматривает ответственность в ее нравственном содержании – как ответственность за поведение с точки зрения его соответствия признанным в данном обществе моральным ценностям. Именно через понятие ответственности теория морали получает непосредственный выход в практику общественной жизни. Поэтому сейчас, с признанием того, что техника наносит огромный вред природе и человечеству, приходит осознание того, что необходимо увеличить ответственность человека за то, какую технику он производит и как ею пользуется.

Принятие моральной ответственности – требование, общее для всех моральных систем. Здесь выделены следующие три условия, которым должна отвечать общая моральная система: благо всего человечества как высшая ценность, ответственность не только перед нынешним, но и будущими поколениями; все моральные нормы и требования обращены ко всем без исключения; все моральные нормы и обязательства должны быть связаны с высшей ценностью: следуя этим нормам, субъект способствует человеческому благу.

Эти минимальные требования призваны исключить частные интересы и псевдоморальные обязательства во имя общей моральной системы, которая гарантирует общую ответственность каждого. В отличие от процессов, происходящих в природе, одна из особенностей человеческой деятельности заключается в том, что люди, прежде чем достигнуть какого-нибудь результата, предварительно создают его мысленную модель. Вместе с тем в истории постоянно наблюдается разрыв между поставленными целями и достигаемыми результатами, несоответствие между потребностями людей и продуктами их деятельности. Это обезчеловеченный, вещный мир (включая и превращение духовных продуктов в «вещи», деньги и другие материальные ценности), в котором отношения между людьми и результатами их деятельности «перевернуты».

Человек из свободного субъекта своих отношений с миром и самим собой превращается в страдающий объект, является миром несвободы, социального отчуждения как господства над человеком не контролируемых им, враждебных социальных сил, продуктов собственной деятельности. Целью утилитарной технологии является полезность использования технологических достижений. Однако с точки зрения общей моральной системы, полезность должна от-



носиться к человечеству в целом – как к настоящему, так и к будущим поколениям. Это понятие следует отличать от полезности для отдельных групп – стран, научных сообществ, компаний и т.п., поскольку интересы групп могут не совпадать с интересами человечества в целом: производство нового оружия, основанного на информационных технологиях, может отвечать интересам отдельных групп, но вредно для человечества в целом. Необходимо разграничивать общеморальный уровень полезности, с одной стороны, и частные представления о полезности с другой. Поскольку ни коммерческие интересы, ни какие-либо обязательства не имеют ничего общего с моральными обязательствами в целом. Например, нация, в лице правительства, может считать оружие полезным для собственных интересов. Люди, вовлеченные в процесс его создания или использования, несут определенные обязательства перед страной, они могут считать его благом, однако их мнение не является общеморальным, поскольку служит интересам одной нации и игнорирует интересы всех остальных людей, которые могут оказаться жертвами этого оружия. История богата примерами, когда смешивают патриотизм с общеморальными нормами, тем самым, отрицая свою ответственность перед человечеством. Это подобно тому, как политики выдают обязательства перед нацией за общеморальные обязательства. Если новое изобретение способствует улучшению условий жизни, то возможны два вида моральных аргументов «против». Во-первых, это улучшение может осуществляться за счет ухудшения других условий жизни (аргумент потерь и приобретений). Во-вторых, улучшение условий жизни может несправедливо распределено между людьми – за счет ухудшения условий жизни других людей (аргумент распределения). Если же улучшение действительно несет благо людям, то не существует общеморальных аргументов против его реализации. Необходимо всегда помнить о ситуациях, когда благие, но наивные намерения способны привести к отрицательным последствиям. Согласно принципу справедливости, необходимо такое распределение благ, когда никто не приобретает преимущества перед другими. Существует немало примеров, когда технические изобретения служили для удовлетворения потребностей привилегированного класса и в то же время способствовали ухудшению экологической обстановки, нанося ущерб каждому человеку. Поскольку сами по себе современные технологии не дают решения глобальных проблем, именно потому необходимы этические требования ее применения.

Общественное сознание должно прочно связать понятие информационные технологии с понятием нравственности. Процесс применения новой информационно-коммуникативной технологии в обществе должен сопровождаться ростом образования и самообразования, как отмечалось выше, а также разумным самоконтролем, опирающимся на нормы этики. Образ современной этики осмысливает мораль на определенном этапе исторического развития человеческого общества и интерпретирует ее в литературе. Необходимо отметить, что он типичен для мировой философии и свойственен современным демократиям.

Этические проблемы развития информационно-компьютерных технологий не стоят в стороне от социальной этики. Они решаются при помощи тех же аналитических приемов и этических категорий, которые со времен античности применяются в традиционных этических учениях: в конвенциональной этике, в утилитаризме, деонтологии, этике «общественного договора», в этике «категорического императива» Канта с его принципом самоценности личности, в автономной и гетерономной этике. Но использование традиционных этических категорий не всегда помогает решать сложные этические проблемы, возникающие в сфере информационно-компьютерных технологий [4, с. 126].

В вопросах моральной оценки действия в информационной сфере встает проблема свободного выбора поступков и их мотивов. Свобода морального выбора тесно связана с нравственными устоями общества, и эта связь имеет не только теоретическое, но и практическое значение. Информатизация должна регулироваться государством посредством установления общеобязательных правил, в которых учитываются моральные ориентиры, потребности и запросы гражданского общества. Весьма важным в этой связи представляется понимание того, что гражданское информационное общество как общественный идеал является ценностным ориентиром, задающим вектор развития социальных систем на современном этапе. Идея сообщает

нам смысл наших действий, определяет нашу активность. Бессмысленная деятельность сужает человеческие возможности, несет в себе фальшь и несправедливость: созидание бесполезных, бессмысленных вещей не может происходить безнаказанно.

Культура, неспособная к воспроизводству ценностей, разлагается и гибнет [5, с. 79]. Спасти ее может только причастность к высшим, духовным измерениям реальности. В этом контексте лишь одухотворенная деятельность может быть целесообразной и произвольной, приносящей удовольствие или неудовлетворение. А общественный идеал, гражданское информационное общество, как всякая идея, без всяких сомнений, недостижимо выше, чем возможность ее исполнения. Поскольку производительные силы это, прежде всего, люди, поэтому гуманитарные и гуманистические идеалы и ценности должны выступать как доминанты общественного развития на этапе построения гражданского информационного общества. Понимание реальности, способность без иллюзий взглянуть на этот мир с помощью методологического инструментария, поможет человеку разобраться в непростой ситуации, в которой оказалось современное общество.

Информационная этика, обладая свойствами прикладного характера, конкретизирует общечеловеческие моральные нормы относительно ситуаций в сфере создания и применения информационно-компьютерных технологий. Нормы общественного бытия в становящемся гражданском информационном обществе должны быть заданы исходя из системы ценностей, в которой при сохранении духовных, нравственных, общечеловеческих ценностей, общественных идеалов возникала бы и информационно-компьютерная этика. Информационной этике должен принадлежать ряд специфических черт: она должна быть более специализированна, что делает ее более прагматичной; она должна включать в себя не только теорию морали, но и комплекс внеэтических знаний о морали – социологических, психологических, педагогических и т.п.; она должна обладать технологическим аспектом: выработка методов внедрения прикладного знания в практику в виде проектов, моделей, кодексов.

Основными элементами структуры информационной этики являются: нормативная этика, ситуативная этика и профессиональная этика.

Общей особенностью всех видов профессиональной этики является то обстоятельство, что в них высшие моральные ценности, сохраняя свое общечеловеческое значение, обретают вместе с тем некоторые особые черты. Специфичность понимания общечеловеческих моральных ценностей сказывается на особенностях проявления добра и зла в юридической практике, страдания и сострадания в медицине, долга и совести в военном деле и т.д. В основе информационной этики лежат такие категории, как безопасность и ответственность. Моральная ответственность – это отношение личности к окружающему миру, к обществу, характеризующаяся с точки зрения степени осуществления конкретных нравственных требований (добра, долга, чести и т.д.). Она выражает в то же время мировоззренческую и социально-политическую позицию личности. В этом случае важны как теоретические обоснования, так и практические интересы.

Что касается ситуативной этики, то система морального воспитания личности и общества должна формировать естественную жизненную необходимость ориентации на соблюдение установленных в обществе норм и законов в сфере информационной деятельности. К примеру, общественные силы, не находящие точек соприкосновения в экономических преобразованиях, политических взглядах, прочтении истории, понимают, что вершина всех приоритетов – мораль. Информационная этика определяет такие качества, как уважение к праву, уважение к другим членам общества и к их интересам, доверие, честность, социальная ответственность.

Для безопасного сосуществования в информационной сфере определяются следующие этические ценности: каждый должен руководствоваться принципами равновесия и гармонии, контролировать свои поступки; должен соблюдать установленные информационные нормы; должен быть ответственным за свои поступки.

Этика организует моральное сознание людей в нормативную систему знаний, воплощающихся в их поведении. Информационную этику можно рассматривать не просто как пра-

вильное поведение в обществе, а как руководство безопасного использования информационно-компьютерной технологии.

#### **Список литературы**

1. Винер Н. Творец и робот / Н. Винер. – М. : Прогресс, 1996. – 163 с.
2. Мусхелишвили Н. Л. Ценностная рефлексия и конфликты в разделенном обществе / Мусхелишвили Н. Л., Сергеев В. М., Шрейдер Ю. А. // *Вопр. философии.* – 1996. – № 11. – С. 18–36.
3. Research on mitigating the insider threat to information systems // *RAND. Conference Proceedings.* – N.Y., 2000. – August. – P. 16–32.
4. Галинская И. Л. Этико-правовое пространство информационно-компьютерных технологий / Галинская И. Л., Панченко А. И. // *Новые инфокоммуникационные технологии в социально-гуманитарных науках и образовании: современное состояние, проблемы, перспективы.* – М., 2003. – С. 112–132.
5. Сандакова Л. Г. Философия образования: гуманитарная информационно-технологическая модель / Сандакова Л. Г. – М. : Компания Спутник+, 2002. – 153 с.

УДК 1(091)

*Калашиников А.С.*

### **КОНФУЦИЙ О ТРУДЕ И ТРУДОЛЮБИИ CONFUCIUS ABOUT LABOR AND DILIGENCE**

В данной статье анализируется место труда в философии Конфуция, в том числе опираясь на сборник его высказываний «Лунь юй». Автор исследует высказывания Конфуция о труде и трудолюбии, о том, как нужно трудиться, чтобы «обрести Поднебесную» и прослыть благородным мужем. Производится анализ отношения Конфуция к умственному и физическому труду. Автором статьи делается вывод о том, что умственному труду философ уделяет большее внимание, поскольку школа Конфуция выпускала в свет ученых-интеллектуалов, будущих советников. Вместе с тем, в статье критикуется существующая в некоторых исследованиях теория о презрительном отношении Конфуция к физическому труду.

The place of labor in the philosophy of Confucius, relying on the collection of his statements «Lun Yu» is analyzed in this article. The author studies statements of Confucius about labor and diligence, about how it is necessary to work in order «to find Under heaven» and to be reputed as a noble husband. Analysis of relation of Confucius to the mental and physical labor is considered. Author of this article makes a conclusion that philosopher paid a big attention to mental labor, as far as Confucius school trained scientists-intellectuals, future advisers. At the same time, theory of contemptuous relation of Confucius to the physical labor existing in some studies is criticized.

Ключевые слова: Конфуций, «Лунь юй», цзюнь-цзы, сяо жэнь, труд, трудолюбие.

Key words: Confucius, «Lun Yu», jun zi, xiao ren, labor, diligence.

Знаменитый китайский мыслитель Конфуций принадлежал к уважаемому аристократическому роду. Но так как он еще в раннем возрасте остался без отца, уже в детстве он был вынужден много трудиться, причем выполнял такую разного рода работу, которую аристократия той поры считала «презираемой». В число его дел по домашнему хозяйству входили такие, как «уборка жилища, выращивание овощей, таскание тяжестей на коромысле, перевозка на ручной тележке более тяжелых грузов» [5, с. 52]. Он «не чурался наниматься трубачом в небольшие оркестры, игравшие на свадебных и похоронных церемониях», а также пастухом [там же]. Безусловно, данный этап жизни не мог не сказаться на мировоззрении Конфуция и его отношении к трудовой деятельности.

Мысли Конфуция относительно труда различными исследователями истолковываются по-разному. Так, Л.С. Переломов [5, с. 53] не согласен с мнением китайского ученого Куан Ямина о том, что Конфуций презирал физический труд, что такой труд является уделом сяо жэней («маленьких людей»). Куан Ямин апеллирует беседой Кун-цзы со своим учеником Фань Чи, которая являлась практически общепризнанным доказательством негативного отношения Конфуция к физическому труду. Широкая пропаганда органами массовой информации данной беседы в период кампании «критики Линь Бяо и Конфуция» (1972-1976) была призвана очернить Конфуция в глазах китайского крестьянства.

Текст этой беседы содержится в 13 главе «Лунь юя»: «Фань Чи попросил научить его земледелию. Учитель ответил: "Мне не сравниться в этом с земледельцами". Фань Чи попросил научить его возделывать огород. Учитель ответил: "Мне не сравниться в этом с огородниками". Когда Фань Чи вышел, Учитель сказал: "Какой же малый человек, Фань Сюй! Когда правитель любит ритуал, никто в народе не осмелится быть непочтительным; когда правитель любит справедливость, никто в народе не осмелится быть непослушным; когда правитель любит правду, никто в народе не посмеет быть нечестным. И если будет так, то отовсюду станет прибывать народ, неся с собою на спине своих детей. Зачем тогда правителю будет нужно самому пахать и сеять?"» [3, с. 82].

Как указывает Л.С. Переломов, Конфуций использует понятие «маленький человек» (а в данном переводе – «малый человек») не только в этическом значении, но и в социальном. Когда Кун-цзы называет Фань Чи «малым человеком», то у него есть все основания говорить так. Хоть Конфуций и имел некоторый опыт в огородничестве и, безусловно, мог научить Фань Чи тому, что знал, все же трезвость ума не дала ему этого сделать. Его школа – это школа, в которой обучали искусству управления людьми, правилам человеческих взаимоотношений, а окончивший ее ученик должен был пойти на службу к какому-нибудь правителю, во владениях которого «уже в течение года станет лучше, а через три он обретет успех» [3, с. 83]. Совершенно очевидно, что ни один правитель или аристократ не взял бы на службу огородника, если он нуждается в советнике, который призван помогать в управлении. Поэтому Фань Чи, не уяснивший этого, был раскритикован Конфуцием перед остальными учениками.

В социальном плане существует две сферы деятельности и, соответственно, условно говоря, две категории людей, сосредоточенных в каждой из этих сфер – это «верхи» и «низы». Конфуций считал, что отношения между ними должны быть похожи на отношения в семье между родителями и детьми. «Низы», под которыми подразумевается народ (минь), должны подчиняться «верхам» и усердно трудиться, возделывая землю. В свою очередь, «верхи», управляя народом, обязаны проявлять заботу и защищать его. У каждой категории людей свои заботы, свое место, свой род деятельности, но все должны стремиться к самосовершенствованию, к высокой профессионализации. «Примерами для народа должны служить "старый земледелец" и "старый огородник", т.е. люди с большим личным профессиональным опытом» [5, с. 53].

При этом, как указывает Л.С. Васильев, Конфуций «строго отстаивал принцип равенства стартовых возможностей» и считал, что каждый член общества должен занимать впоследствии достойное его место. Так, «способные и мудрые» становились, к примеру, чиновниками, а те, кто не проявляли особого желания учиться и не блистали добродетелями, были призваны физически трудиться [1, с. 59-60].

Для того, чтобы понять, какое место труд и трудолюбие занимают в философии Конфуция, нами был произведен анализ сборника его изречений «Лунь юя». Безусловно, тема умственного труда в «Лунь юе» представляется более отчетливо, чем физического. Поучения Конфуция были направлены на своих учеников, которые в будущем должны были не орудовать заступом, а служить при дворе правителя или знатного аристократа. В то же время, Конфуций прекрасно представлял себе устройство общества и понимал, что без составляющих основную массу населения социальных низов, плативших натуральный налог, который, проходя редист-

рибуцию<sup>1</sup>, оказывался на столе у верхов, последним пришлось бы туго. Поэтому в «Лунь юе» имеются изречения и о физическом труде, в частности, о земледельческом.

В «Лунь юе» есть немало изречений, в которых говорится о том, что если уж человек находится на высокой должности, то и спрос с него немал. Так, когда один из учеников Кун-цзы – Цзы-лу спросил его об искусстве административной деятельности, учитель ответил: «Иди впереди людей, трудись для них!» [цит. по: 1, с. 60]. Конфуций, говоря о правителе, удел (т.е. удельное княжество) которого способен «выставить тысячу боевых повозок», пишет, что такому правителю надлежит быть «тщательным в делах, правдивым, любить людей, экономить средства и побуждать народ к труду в соответствии со сменой сезонов» [3, с. 18].

В беседе с Цзы-лу о том, что значит быть правителем, Конфуций говорит о том, что правитель должен побуждать к усердию всех остальных своим примером. «Когда Цзы-лу попросил дальнейших разъяснений, Учитель сказал: "Не знай отдыха"» [3, с. 81]. Это и ряд других изречений Конфуция переросли в нечто большее – то, что М.Е. Кравцова определяет как одну из объективно положительных сторон конфуцианской традиции – «чувство социальной ответственности и повышенной требовательности к себе» [4, с. 382].

Вот изречение, показывающее, каким должно быть отношение к труду человека, состоящего на государственной службе: «Учитель сказал: "Когда служат государю, относятся с благоговением к своим обязанностям и не придают значения тому, какое получают жалованье"» [3, с. 104]. Благородный муж должен проявлять «расторопность в деле» [3, с. 19], видеть «в слове дело, а после – сказанному следовать» [3, с. 23], «благоговейно относиться к делу..., от этого нельзя отказываться, даже когда едешь к варварам» [3, с. 85].

Вообще, как указывает Л.С. Переломов, Конфуций в своих суждениях о цзюнь-цзы – идеале человека в конфуцианстве – наделяет его такими нравственными чертами, как «справедливость, скромность, правдивость, приветливость, почтительность, искренность, осторожность, умение сдерживать свои желания, отвращение к клеветникам, бездумным», а также постоянное стремление к самосовершенствованию в надежде постижения Дао-Пути [5, с. 189-190].

Рассмотрим следующее высказывание: «Конфуций сказал: "Есть три полезных и три вредных радости. Полезно радоваться правильно исполненному ритуалу с музыкой, речам о чем-нибудь хорошем в людях и тому, что дружите со многими достойными людьми. Но вредно предаваться радостям тщеславия, безделья и застоля"» [3, с. 107]. Несомненно, исполнению ритуала предшествует должное обучение и связанные с этим усилия, тем более если говорить о правильности действия. Поэтому, на наш взгляд, по данному изречению прослеживается бинарная оппозиция умственного труда и безделья. И если для даосизма характерна констатация условности любой дихотомии, ведущей к образованию бинарных оппозиций (в том числе «труд – безделье»), то для Конфуция и последующей конфуцианской традиции свойственно уважительное отношение к умственному труду и труду вообще, и порицательное – к безделью.

Выше мы уже говорили, что Конфуций считает, что у каждого человека, будь он крестьянин или аристократ, свое место в обществе и род деятельности, и что каждый должен стремиться к совершенствованию себя, к высокой профессионализации. Поэтому для Конфуция «благородный муж» – это тот, кто стремится «говорить безыскусно, а действовать искусно» [3, с. 34].

В «Лунь юе» также говорится, как должен учиться желающий стать «цзюнь-цзы». Например, вот два изречения. Первое – «Учитель говорил: "Учись, словно не можешь обрести. И будто опасаясь утратить"» [3, с. 56]. И второе – «Цзы-ся сказал: "Учись в свободное от службы время, служи, когда свободен от учебы"» [3, с. 121]. Данные отрывки указывают на то, что характер умственного труда как служащего, так и готовящегося занять какую-либо адми-

---

<sup>1</sup> **Редистрибуция** (от лат. *redistributio* – *перераспределяю*) – собирание воедино большей или меньшей части продукта, созданного в той или иной человеческой группе, чаще всего его концентрацию в руках ее главы, с последующим его распределением внутри той же самой группы.

нистративную должность, должен быть напряженным настолько, что человек почти лишается свободного времени.

Конфуций на своем примере учил: «Я днями целыми не ел и ночи напролет не спал – все думал, но напрасно, полезнее – учиться» [3, с. 103]. «Знать хорошо; еще лучше – любить знание и приобщаться к нему, а самое лучшее – получать радость от узнавания, т.е. любить сам процесс познания и постоянно восхищаться плодами его. Предела же для познания нет» [цит. по: 1, с. 68]. Данные поучения указывают не только на то, что умственный труд полезен, но и на то, что он также может доставлять удовольствие, удовлетворение не только от результатов труда, но и от самого процесса, что собственно и является определяющей характеристикой трудолюбия.

Вслед за Л.С. Переломовым хотелось бы также привести доказательства уважительного отношения Конфуция к физическому труду. Для этого приведем беседу Конфуция с Наньгунем. «Наньгун спросил Конфуция: "И мастерски стрелял из лука, Ао мог передвигать по суше лодки, но это им не помогло, и оба плохо кончили. А Юй и Цзи сами пахали землю и обрели всю Поднебесную?". Учитель ничего на это не ответил, но, когда Наньгун Ко вышел, сказал: "Какой он истинно благородный муж! Как он почитает добродетель!"» [3, с. 88]. Из этого изречения вытекают следующие умозаключения о месте труда в мировоззрении Конфуция. Во-первых, то, что Наньгун удостоился высшей похвалы от учителя, говорит о том, что для цзюнь-цзы должно быть свойственно уважительное отношение к физическому труду человека. Во-вторых, Конфуций, соотнося понятие добродетели с земледельческим трудом, указывает на важное значение этого вида деятельности, в отличие от стрельбы из лука и перетаскивания тяжестей, также требующих физических усилий, но все же лишенных созидательного начала.

Недаром в конфуцианской историографической традиции Сяский Юй, с именем которого связывается возникновение легендарной династии Ся, предстает в качестве «совершенно-мудрого государя». Вот, например, изречение Конфуция, адресованное Юю: «Учитель сказал: "Вот Юй – я в нем не нахожу изъяна. Он питался очень скудно, но богам и духам приносил обильные дары; одевался худо, но на свою ритуальную одежду украшений не жалел; жил в лачуге, но отдавал все силы рытью каналов, чтобы отвести воды потопа. Я в нем не нахожу изъяна"» [3, с. 57]. Общеизвестно, что Конфуций считал древность «золотым» временем китайской культуры и говорил о том, что потомкам в построении нового государства нужно равняться именно на эту пору. Но, прежде всего, как нам кажется, Конфуций хотел, чтобы люди стремились приблизиться к тем идеалам «совершенно-мудрых» правителей, к их образу жизни и деятельности, всецело направленных на благо государства.

В. и Д. Елисееффы указывают, что «мифологические сюжеты, обработанные очень поздно, почти не повествуют о сверхъестественных персонажах». Данные исследователи трагируют очень важный момент, заключающийся в том, что в мифологической традиции внимание, уделяемое личностям первых героев, очень невелико, в отличие от их деяний. Мифы «выводят на первый план достойных личностей, которые создали мир из хаоса, затем его упорядочили, сделали плодородным и пригодным для жизни: Юй – усмиритель вод, Яо и Шунь – изобретатели сельского хозяйства, скотоводства, ткачества, организаторы работ» [2, с. 13-14]. Как пишут Елисееффы, акцент на деяние, а не на человека появился очень рано и сказался на характере личностей китайцев, как личностей, трудно выделяемых из коллектива, характеризующихся «именно принадлежностью к коллективу». «Причем речь идет не только о самоидентификации в конкретной семье, которую личность ставит выше собственных интересов, но и об обществе в целом, в котором индивидуум занимает место согласно своим функциям, жертвуя уже собственными родственными связями» [там же].

Таким образом, Конфуций, возвеличивая древность и деяния благородных мужей того времени, тем самым возвысил труд. Стремление к самосовершенствованию, к высокой профессионализации в своем труде и уважение к чужому труду, будь то возделывание земли или служба правителю – вот неотъемлемые стороны личности цзюнь-цзы. Что, как и для кого делает благородный муж, должно определяться чувством социальной ответственности и высокой

требовательностью к себе. Немаловажно и то, что труд, по Конфуцию, может приносить удовлетворение человеку не только своими результатами, но и самим процессом.

#### **Список литературы**

1. Васильев Л. С. Проблемы генезиса китайской мысли (формирование основ мировоззрения и менталитета) / Л. С. Васильев. – М. : Наука, Гл. ред. вост. лит., 1989. – 309 с.
2. Елисефф В. Цивилизация классического Китая / В. Елисефф, Д. Елисефф ; пер. с фр. Д. Лоевского. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 640 с. : ил. – («Великие цивилизации»).
3. Конфуций. Уроки мудрости : сочинения / Конфуций. – М. : Эксмо ; Харьков : Фолио, 2008. – 958 с. – (Антология мысли).
4. Кравцова М. Е. История культуры Китая / М. Е. Кравцова. – СПб. : Лань, 1999. – 416 с.
5. Переломов Л. С. Конфуций: жизнь, учение, судьба / Л. С. Переломов. – М. : Наука : Вост. лит., 1993. – 440 с. : ил.

УДК 008:004.738.5

*Рашитова Т.Ф.*

### **О ВИЗУАЛЬНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОГО И РУССКОЯЗЫЧНОГО ИНТЕРНЕТ-ДИСКУРСА**

#### **ABOUT VISUAL COMPONENT OF THE GERMAN-SPEAKING AND RUSSIAN-SPEAKING INTERNET-DIS COURSE**

В статье предпринята попытка культурологического анализа веб-страниц некоторых официальных сайтов сети Интернет с точки зрения визуальной составляющей их содержания или, иначе говоря, контента<sup>1</sup>.

In this article is made an attempt to analyse visual component of some web-sites in terms of culturology.

Ключевые слова: дискурс; Интернет-дискурс; веб-сайт; контент; лейаут; визуальный компонент; культурологический анализ.

Key words: discourse; internet-discourse; web-site; content; layout; visual component; culturological analysis.

Понятие «дискурса» сегодня применяется во многих науках – социологии, лингвистике, философии, социальной психологии и многих других. Владение вышеназванным термином свидетельствует скорее об общей эрудиции, но не о специфических знаниях в той или иной области науки [16]. Как утверждает Т.А. Ван-Дейк, понятие «дискурс» стало популярным потому, что оно расплывчато и с трудом поддается определению. В широком смысле, дискурс есть коммуникативное событие, происходящее между говорящим, слушающим (наблюдателем и др.) в процессе коммуникативного действия в определенном временном, пространственном и проч. контексте. Это коммуникативное действие может быть речевым, письменным, иметь вербальные и невербальные составляющие. Типичные примеры – обыденный разговор с другом, диалог между врачом и пациентом, чтение газеты [11].

Процессы, происходящие в повседневности, деятельность человека, как профессиональная, так и личная, напрямую или косвенно касаются сети Интернет: поиск и обмен информацией, прием и передача данных, опубликование материалов на веб-сайтах и в блогах, в со-

---

<sup>1</sup> Понятие «контент» восходит к английскому «content», что в переводе на русский язык означает «содержание», «наполнение». Термин используется в области компьютерных технологий для обозначения вербального наполнения сайта, образно и логически связанного с графическими элементами и системой навигации, Словарь интернет-терминов. URL : <http://your-hosting.ru/terms/rk/cont/>.

циальных сетях и на форумах. Очевидно, что для современного человека Интернет – это ворота в мир.

Говоря об исследователях компьютерного дискурса, нельзя не отметить значимость работ В.И. Карасика. По мнению исследователя, дискурс представляет собой сложное явление, которое предполагает несколько ракурсов рассмотрения. В коммуникативном аспекте дискурс предстает как вербальное сообщение, в структурно-семантическом – как фрагмент текста, превышающий уровень предложения, в структурно-стилистическом – как нетекстовая организация разговорной речи, в социально-прагматическом, как текст, погруженный в ситуацию общения (Карасик, 2000).

Необходимо признать, что глобальная сеть играет одну из важнейших ролей в жизни современного человека, как в области его профессиональной деятельности, так и в сфере личной жизни. По своей значимости и влиянию на развитие мировой цивилизации и научно-технического прогресса Интернет стал символом нашей эпохи – эпохи информационного общества и культуры постмодерна [7]. Более двадцати процентов населения России уже постоянно используют сеть Интернет в качестве основного коммуникативного канала. Как известно, трудовая деятельность формирует личность и накладывает свой отпечаток на многие ее особенности. Возникает вопрос о том, какое влияние всемирная паутина оказывает на личность человека, на его мышление и язык.

Обратимся к природе языка в его современном лингвокультурологическом понимании. Уже звучит как трюизм утверждение, что язык является культурным кодом нации. В. фон Гумбольдт впервые рассмотрел язык в связи с когнитивными, историко-культурными и социальными факторами. Сегодня исследованием этого вопроса занимаются такие ученые, как В.А. Маслова, Г.Г. Слышкин, В.И. Карасик и др.

Язык, как живой организм, изменяется под воздействием социальных факторов. Технический прогресс, внедрение инновационных технологий выдвигают требования не только к человеку как профессионалу, но и к языку, стоящему сегодня на одном уровне с техническим инструментарием. Речь идет о том, что язык аккумулирует лексику, необходимую в процессе деятельности человека, в особенности, в отношении профессионального дискурса.

Сегодня можно говорить о новом для лингвистики понятии – Интернет-дискурсе, и, возможно, о новом направлении в лингвистике – Интернет-лингвистике. Е.Н. Галичкина, говоря о конститутивных признаках Интернет-дискурса, выделяет креолизованность компьютерных текстов [5]<sup>1</sup>. В своей статье «Характеристики компьютерного дискурса» исследовательница отмечает характерность наличия графических изображений для компьютерной коммуникации. Информация передается не только в виде текстов, но и в виде различных образов, прикрепленных к файлу. В результате развития среды «мультимедиа» меняется традиционное представление о тексте [6]. Говоря о компьютерной коммуникации, нельзя не упомянуть имя А.А. Атабековой, которая вводит в лингвистическую парадигму понятие лингвистического веб-дизайна [1].

Рассмотрим подробнее структуру Интернет-дискурса, а именно, ее визуальную составляющую. Как пишет М. Кастельс, компьютерная коммуникация – это система, в которой сама реальность (то есть, материальное и символическое существование людей) полностью погружена в виртуальные образы, в мир, в котором внешние отображения находятся не просто на экране, через который передается опыт, но сами становятся опытом (Кастельс, 1999). Компьютерный дискурс есть многостороннее общение, опосредованное электронными средствами коммуникации. Визуальная составляющая контента веб-страниц – «виртуальный образ», который мы подвергнем более детальному рассмотрению далее.

Доступ к информации в Интернете осуществляется через пользовательский интерфейс веб-страницы. Он представляет собой, как правило, сочетание навигационных меню, графиков и текстовой информации. Для ориентации в столь масштабном информационном пространстве

---

<sup>1</sup> Под термином креолизованность понимается смешанность текста – наличие в нем иконических знаков (рисунков, картинок, схем). Данный термин был введен В.П. Беляниным.



простая и удобная навигация играет первостепенную роль. В то же время, для разработчика интерфейса веб-страницы не существует каких-либо однозначных правил, которые регламентировали бы построение навигации и выбор названий пунктов меню. Это позволяет представителям различных культур подходить к реализации данной задачи с собственными представлениями [12].

Очевидно, что для обозначения элементов, операций, производимых в ходе работы в сети Интернет, используется англоязычная терминология. К примеру, рассмотрим слово «контент», так часто применяемое в области информационных технологий и восходящее к английскому «content», что означает «содержание», «суть», «существо», «вместимость», «значение», и этот ряд можно продолжить. Выбрать из обозначенного множества вариантов один адекватный и тождественный довольно сложно<sup>1</sup>.

Исходя из вышесказанного, считаем возможным подвергнуть контрастивному анализу визуальную составляющую веб-сайтов, разработанных представителями разных культур, а именно немецкоязычных и русскоязычных веб-сайтов. Именно визуальный компонент является первостепенной иллюстрацией различий в оформлении стартовой страницы веб-сайта. На современном этапе немногие ученые занимаются исследованием данного вопроса. Среди известных нам работа Д. Бородаева «Особенности формирования «этнической» стилиевой модели веб-дизайна в условиях глобализации» (2005).

В статью нами были включены скриншоты (снимки экрана) стартовых страниц следующих официальных сайтов:

Германская служба академических обменов, [www.daad.de](http://www.daad.de), [www.daad.ru](http://www.daad.ru)

Министерство культуры Российской Федерации, <http://mkrf.ru>

Министерство образования, искусства и культуры Австрии, <http://www.bmukk.gv.at/>

Министерство культуры Республики Бурятия, <http://www.minkultrb.ru/>

Обратимся к анализу стартовых страниц официальных веб-сайтов Германской службы академических обменов, адреса страниц: [www.daad.de](http://www.daad.de) (русскоязычная версия), [www.daad.de](http://www.daad.de) (немецкоязычная разработка) рис. 1 и рис. 2 соответственно.

Рис. 1.

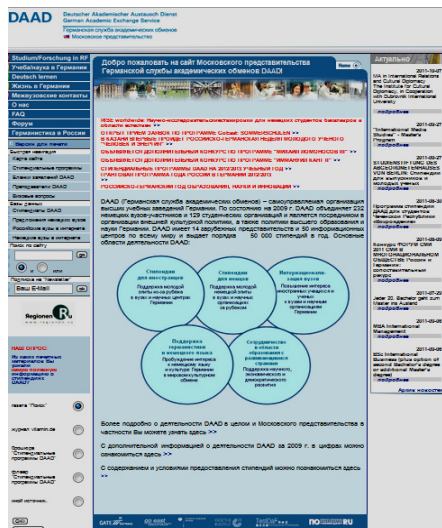


Рис. 2.



Очевидным становится тот факт, что интерфейс веб-сайтов российских и европейских разработчиков отличается. Первое, на что следует обратить внимание – цветовое решение. В обоих случаях доминирующий цвет – голубой. Но невозможно не обратить внимание на текст, расположенный вверху страницы и выделенный красным цветом (рис. 1). На рис. 2 нет ни од-

<sup>1</sup> Этот случай может быть рассмотрен и в разрезе вопроса о переводимости слов на русский язык в связи с полисемией английского языка, что, однако, не является целью нашего исследования.

ного, «бросающегося в глаза» отрывка текста. Страница сайта на рис. 2 выглядит более демократично из-за отсутствия выделенных элементов, акценты равномерно распределены на все ссылки навигационного меню. Следует отметить, что в немецкой разработке отсутствует навигационная панель с левой стороны, как у веб-сайта российских разработчиков на рис. 1. Во-вторых, следует отметить различия в размерах и качестве изображений, помещенных на страницах. На рис. 1 и 2 в верхней части страницы расположены изображения, иллюстрирующие фрагменты жизни стипендиата DAAD, разница заключается в том, что на немецкоязычной версии фотография занимает одну четверть всего пространства веб-страницы, непосредственно под ней располагается вышеобозначенное навигационное меню и фоторяд на указанную тематику.

Анализ страниц считаем целесообразным продолжить в ключе заполненности пространства страницы. На первой странице преобладают округлые формы, что создает пустоты на странице веб-сайта московского представительства DAAD. На второй же картинке (рис. 2) текстовая и графическая составляющие лэйаут (структуры) веб-страницы равномерно заполняют пространство, что, на наш взгляд, вполне соответствует национально-ориентированному дизайну, отражая немецкую практичность и экономность.

Обратимся к следующей паре примеров. Рассмотрим стартовые страницы следующих официальных веб-сайтов – министерства культуры Российской Федерации, министерства образования, искусства и культуры Австрии и министерства культуры Бурятии (рис. 3, 4 и 5 соответственно). В отношении заполненности текстом и графикой сайт министерства культуры РФ не уступает веб-странице немецкоязычной версии сайта DAAD. Ту же тенденцию демонстрирует скриншот страницы сайта министерства образования, искусства и культуры Австрии. Говоря о цветовом решении, следует подчеркнуть, что разработчики сайта министерства культуры России использовали цвета национального триколора – белый-синий-красный. В левом верхнем углу располагается герб России на фоне национального флага.

Рис. 3

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**КОНТАКТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ**  
 Адрес: 125993, Москва, Мельный Гнездиковский пер., д. 7/6, стр. 12  
 ТЕЛЕФОННЫЙ СПРАВОЧНИК

**ОБРАТНАЯ СВЯЗЬ**  
 Интернет-приемная  
 Часто задаваемые вопросы

ВНИМАНИЮ СМИ!  
 1 ноября 2011 г. в 12.00 в Минкультуры России состоится ПРЕСС-КОНФЕРЕНЦИЯ Министра А.Авдеева и художественного руководителя ГАСО им. Е.Ф.Светланова В.Юрковского.

Панк:  [по сайту](#) [по документам](#)

**МИНИСТЕРСТВО** **НОВОСТИ** **ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ** **ДОКУМЕНТЫ** **АГЕНТСТВО И СЛУЖБА** **УЧРЕЖДЕНИЯ** **ФЕДЕРАЛЬНЫЕ ПРОГРАММЫ**

**XIV заседание Координационного совета по культуре при Министерстве культуры Российской Федерации**

**Год России-Италии 2011**

**Год России-Испании 2011**

**Фонд "Евримаж"**

**Концепция развития театрального дела на период до 2020 года**

**Этапы реализации 83-ФЗ от 8 мая 2010г.**

**Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия**

**Паспорт культурной жизни**

**Банк данных образовательных программ по повышению квалификации и переподготовке кадров в сфере культуры и искусства**

**Концепции формирования и ведения Государственного каталога Музейного фонда**

**Празднование 200-летия со дня рождения И.А.Толстого**

**Празднование 200-летия со дня рождения В.Г.Белинского**

**Информация для соискателей лицензий на деятельность по сохранению объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации. Подробнее...**

Письмо Минкультуры России от 28 октября 2011 г. № 85-01-39/04-КЧ о проведении семинара 14-17 ноября 2011 г. [Подробнее...](#)

Письмо Минкультуры России руководителям органов исполнительной власти субъектов Российской Федерации в сфере культуры от 27.10.2011 № 84-01-39/02-ЕЧ "О конкурсе на соискание премии Правительства Российской Федерации имени Федора Волкова за вклад в развитие театрального искусства Российской Федерации". [Подробнее...](#)

**4 - 8 ноября 2011 г.** в ЦВЗ «Манеж» будет проходить X юбилейная выставка-форум «Православная Русь» - к Дню народного единства». [Подробнее...](#)

Департамент государственного контроля и надзора в сфере культурного наследия Минкультуры России информирует о произведениях живописи художника В.И.Курова (г. Санкт-Петербург), находящихся в розыске [Подробнее...](#)

Информация о выданных открытых листах и номера телефонов отдела археологии Департамента культурного наследия [Подробнее...](#)

[Все новости и Министерства](#)

**ИНФОРМАЦИЯ О ПРЕДСТОЯЩИХ МЕРОПРИЯТИЯХ С УЧАСТИЕМ РУКОВОДСТВА**

**1-3 ноября 2011 г.** заместитель Министра К.Г.Черепеников примет участие в проведении Дней России в Государстве Катар.

**2-3 ноября 2011 г.** рабочий визит Министра А.А.Авдеева в Махачкалу (Республика Дагестан).

**6 ноября 2011 г.** Министр А.А.Авдеев в Мадриде (Испания) примет участие в церемонии открытия выставки «Сокровища Эрмитажа» в Национальном музее живописи и скульптуры Прадо.

**АНОНСЫ**

**23 сентября-20 декабря 2011г.** Галерея «Бельево» приглашает... [Подробнее...](#)

**31 октября 2011г.** в Государственном центре современного искусства состоится открытие выставки «Бумажное время». [Подробнее...](#)

**2 ноября 2011г.** Государственный центр современного искусства (ГЦСИ) приглашает на Третий Приговское чтения. [Подробнее...](#)

**4-6 ноября 2011г.** в Москве пройдет VI Московский общественно-культурный Форум «Живая традиция». [Подробнее...](#)

**КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ РЕГИОНОВ**

**Регион:** Северо-Западный 28.10.2011, 15:42

**XII республиканская Академия искусств «Северные музы»**  
 С 28 октября по 7 ноября 2011 года в Петрозаводске начала работу XII республиканская Академия искусств «Северные музы», учредителем которой является Министерство культуры Республики Карелия, организаторами – Петрозаводский музыкальный колледж им. К.Э.Рауту и Карельский колледж культуры и искусств. [Подробнее...](#)

**Регион:** Северо-Западный 28.10.2011, 15:40

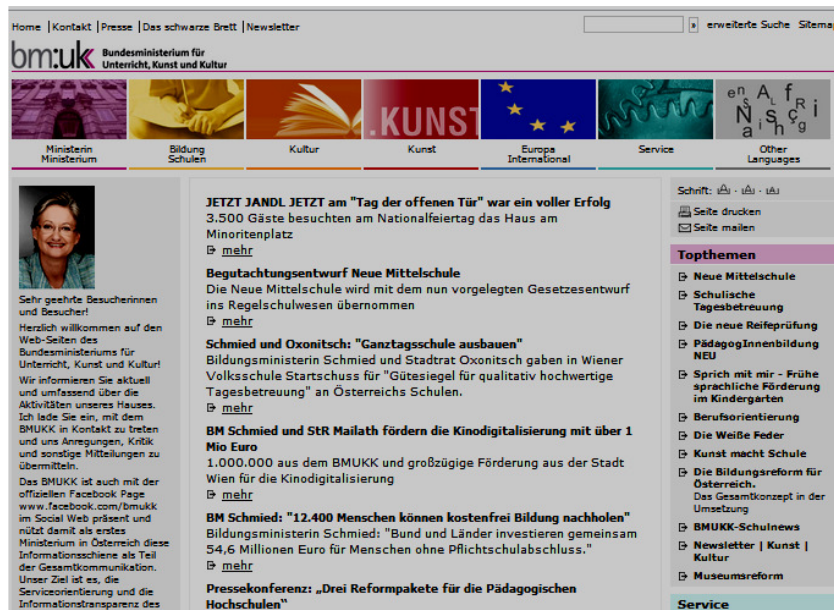
**В Ижевске прошла встреча координаторов Финно-угорского культурного центра России**  
 18-19 октября в Дни родственных финно-угорских народов в Ижевске прошло очередное заседание [Подробнее...](#)

Рис. 4



Данный элемент структуры сайта полностью дублируется сайтом министерства культуры Республики Бурятия (рис. 5) – в левом верхнем углу – национальный символ «соёмбо» в сочетании с древним национальным письмом – старомонгольской вязью. Данный признак подчеркивает шрифтовое своеобразие веб-сайта, позволяющее идентифицировать его принадлежность к определенным этногеографическим регионам интернета. На рис. 4 страница нагружена зрительными образами – фотографиями деятелей культуры республики и иллюстрациями, отсылающими адресата к информации о культурной жизни, чего, очевидно, нельзя отметить в контенте сайта министерства культуры РФ, на стартовой странице которого нет ни одного изображения, иллюстрирующего культурные события в стране. Обращая внимание на положение панели навигации, необходимо заметить, что в обоих случаях (рис. 3 и 4) она размещена слева, как и у остальных сайтов, разработанных российскими специалистами и представленными в нашей работе. Считаем, кроме того, важным факт наличия фотографии министра образования, искусства и культуры Австрии и его личного обращения к посетителям сайта и приглашения к сотрудничеству (см. рис. 5). Данная характеристика заметно отличает данный веб-сайт от всех проанализированных примеров.

Рис. 5



Обобщая, можно отметить, что веб-сайты, разработанные европейскими специалистами, отражают привычное в культуре западного общества стремление к проявлению и подчеркиванию собственной индивидуальности [4]. Страницы веб-сайтов, разработанных российскими специалистами, отличаются наличием национальных мотивов (цвета национального флага, шрифт), иллюстрирующих национальный колорит страны и республики. Конечной целью разработчиков веб-сайтов, как уже отмечалось выше, является эффективность и скорость передачи информации, функциональность, ясность текстового наполнения и вычужденность графических элементов. Говоря об особенностях оформления веб-сайтов европейских специалистов, считаем важным отметить принцип иллюстративности и облегчающего восприятия информации наполнения сайта. Экономность и практичность – качества, которые мы отметили в ходе анализа европейских веб-сайтов. Считаем, что подобная оптимизация пространства веб-страницы служит основной цели интернет-сайта. Необходимо отметить, что проведенный нами анализ не дает оснований говорить о кардинальных различиях контентов веб-сайтов российских и западных Интернет-ресурсов.

### Список литературы

1. Атабекова А. А. Лингвистический дизайн WEB-страниц : (сопоставительный анализ языкового оформления англо- и русскоязычных WEB-страниц) / А. А. Атабекова. – М. : РУДН, 2003.
2. Ахренова Н. А. Интернет-дискурс как глобальное межкультурное явление и его языковое оформление [Электронный ресурс] / Ахренова Н. А. – Режим доступа : [http://dibase.ru/article/24082009\\_akhrenova\\_na](http://dibase.ru/article/24082009_akhrenova_na) (дата обращения: 03.10.2011).
3. Бергельсон М. Б. Языковые аспекты виртуальной коммуникации [Языковое поведение в сети Интернет] // Вестн. Моск. гос. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2002. – № 1. – С. 55–67.
4. Бородаев Д. Особенности формирования "этнической" стилевой модели веб-дизайна в условиях глобализации // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв [Электронный ресурс]. – 2005. – № 9. – С. 19-30 – Режим доступа : [http://i2r.ru/static/255/out\\_23080.shtml](http://i2r.ru/static/255/out_23080.shtml). (дата обращения: 01.02.2011).
5. Галичкина Е. Н. Специфика компьютерного дискурса на английском и русском языках : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. / Е. Н. Галичкина. – Астрахань, 2001. – 212 с.
6. Галичкина Е. Н. Характеристики компьютерного дискурса // Вестн. ОГУ [Электронный ресурс]. – 2004. – № 10. – С. 55-59. – Режим доступа : [http://vestnik.osu.ru/2004\\_10/9.pdf](http://vestnik.osu.ru/2004_10/9.pdf) (дата обращения: 22.09.2011).
7. Голышко А. В. Как обустроить электронную Россию / А. В. Голышко // Вестн. связи [Электронный ресурс]. – 2001. – № 6. – Режим доступа : [http://www.hse.ru/prensa/vest\\_sv/2002061.htm](http://www.hse.ru/prensa/vest_sv/2002061.htm) (дата обращения: 19.09.2011).
8. Горошко Е. И. Лингвистика Интернета: формирование дисциплинарной парадигмы [Электронный ресурс] / Горошко Е. И. – Режим доступа : <http://www.textology.ru/article.aspx?aid=76> (дата обращения: 12.10.2011)
9. Горина Е. В. Когнитивное взаимодействие как конституирующий признак Интернет-дискурса // Изв. Урал. гос. ун-та. – 2010. – № 1(71). – С. 58-66.
10. Гумбольдт, фон В. Избранные труды по языкознанию : пер. с нем. / В. фон Гумбольдт. – М. : Прогресс, 1984. – 397 с.
11. Дейк ван Т. А. К определению дискурса, 1998 [Электронный ресурс] / Дейк ван Т. А. – Режим доступа : <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm> (дата обращения: 21.10.2011).
12. Смирнов Ф. О. Навигация веб-сайта: лингвокультурные особенности, 2003 [Электронный ресурс] / Смирнов Ф. О. – Режим доступа : <http://banderus2.narod.ru/88648.html> (дата обращения 13.04.2011).
13. Словарь терминов Интернет [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://your-hosting.ru/terms/rk/cont/> (дата обращения 19.10.2011).

14. Шмаков А. А. Некоторые проблемы формирования терминосистемы интернет-лингвистики [Электронный ресурс] / Шмаков А. А. – Режим доступа : <http://www.asu.ru/files/documents/00004479.pdf> (дата обращения: 13.10.2011).
15. Cölfen E. Linguistik im Internet. Das Buch zum Netz mit CD-ROM / E. Cölfen, H. Cölfen. – Westdeutscher Verlag, Opladen, 1997. – 277 s.
16. Mills S. Der Diskurs. Begriff, Theorie, Praxis / S. Mills ; aus dem Englischen von Ulrich Kleist. – A. Francke Verlag, Tübingen, 2007. – 186 s.
17. Rada H. Design digitaler Medien // Grundlagen der Medienkommunikation. – 2002. – Band 14. – 99 s.

УДК 398

*Буланов И.В.*

## **ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ БУРЯТСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН PROBLEMS OF GENRE CLASSIFICATION OF THE BURYUAT FOLK SONGS**

В данной статье автором осуществлена попытка жанровой классификации бурятских народных песен по функциональному признаку. Основным жанровым критерием предлагаемой классификации является привязанность отдельного вида ко времени и ситуации, причина и цель исполнения. Также в статье кратко рассмотрены некоторые научные достижения в области традиционной музыкальной культуры бурят, затронуты проблемы сохранения, освоения и дальнейшего развития национальной музыки Бурятии.

In this article, author makes an attempt of genre classification of Buryat national songs on functional criterium. The basic genre classification criterion is the type of relation of a particular song to time and situation, reason and purpose of performance. Some scientific achievements in the field of traditional musical culture of Buryat people, problems of preservation and further development of national music of Buryatia are also considered in this article.

Ключевые слова: Жанровая классификация, бурятские народные песни, жанровая функциональность, традиционные песни, бурятский музыкальный эпос, ута дуун (протяжная песня), богони дуун (короткая песня), песенный фольклор бурят.

Key words: Genre classification, the Buryat national songs, the genre functionality, traditional songs, the Buryat musical epos, a lingering song, a short song, song folklore of Buryats.

В последние годы в Республике Бурятия наблюдается сложный процесс возрождения национальной музыки. Несмотря на большое количество жанров, представляющих музыкальную культуру Бурятии, процесс возрождения и формирования в современных условиях далек от своего завершения. В наиболее выгодном положении находится профессиональная музыка. Достижения в области оркестра бурятских народных инструментов, образцы оперного жанра и инструментальной музыки, основанные на национальном колорите, занимают достойное место в мировой музыкальной культуре. Что касается традиционной музыки, вокальной и особенно инструментальной, многие исследователи отмечают сложности сохранения, освоения и дальнейшего развития этого культурного комплекса.

Практика вокального и инструментального исполнительства с давних времён бытовала у бурят, как и у других монголоязычных народов. Но, под воздействием мирной экспансии со стороны Китая в XVII-XIX вв. культурные традиции бурят и монголов были ослаблены. Из обихода были исключены все громкие инструменты и коллективные песнопения [6]. В таких условиях песенное творчество бурят было частично утеряно или видоизменено под воздействием ламаизма, но передающееся в устной традиции, оно оказалось более жизнестойким относительно инструментального. Данные исторические причины обосновывают сложность и противоречивость изучения бурятского фольклора в целом и национальной певческой культуры в

частности. На сегодняшний день проблемой классификации бурятских народных песен занимается большой круг исследователей, но до сих пор не существует общепринятой классификации, включающей в себя все жанры национальной певческой культуры с учетом их территориального распространения, условий бытования и музыкально-художественных особенностей.

Впервые интерес к бурятскому песенному фольклору проявился в XVIII веке в работах русских и зарубежных путешественников. На протяжении XIX в. и в начале XX в. учёные-востоковеды продолжают записывать бурятские народные песни, но фрагментарный характер сведений того времени не давал основания для полного научного исследования. После образования республики в 1923 г. начинается этап в собирании и записи песенного фольклора бурят, связанный с деятельностью русских музыкантов и композиторов: Б. Сальмонта, П. Берлинского, В. Морошкина, М. Фролова, Р. Глиэра, Л. Книппера. В этот период были собраны нотировки свыше четырёхсот бурятских народных песен, но до сих пор не опубликованы. Проблема классификации оставалась открытой. Чуть позже, в 30-х, 40-х годах, процесс освоения национальной певческой культуры был продолжен бурятскими композиторами: Б. Ямпилковым, Ж. Батуевым, Д. Аюшеевым, но этот опыт тоже не получил своего научного обоснования, так как записи песен предназначались для использования в композиторском творчестве в качестве интонационного материала. Первый серьёзный опыт по классификации бурятских песен связан с именем Б. Олзоева. В 1958 г. он защитил кандидатскую диссертацию «Бурятские народные песни», в которой предоставил жанровую характеристику и музыковедческий анализ национальной певческой культуры бурят. Олзоев выделяет несколько жанров: свадебные, исторические, трудовые, хороводные, лирические и др., одновременно объединяя различные жанровые явления, такие как эпос, заговоры, игры и танцы в сопровождении песен [2, 4]. Вслед за Олзоевым проблемой жанровой классификации бурятских песен занимался Д. Дугаров. Он предложил разделение по территориальному признаку и выделил три музыкальных диалекта: восточные песни хори-бурят, южные песни селенгинских бурят, западные песни западных бурят. Результатом работы являются три сборника песен, впоследствии классификация была дополнена четвертым сборником песен, посвященных Ленину и пятым: «Песни Хори-бурят», опубликованным в 1999 году.

В настоящее время проблемами традиционной песенной культуры бурят занимаются Л.А. Халтаева, Т.С. Танганова, Л.Д. Дашиева. Особый интерес представляет учебно-методическое пособие «Традиционная музыкальная культура бурят» Л.Д. Дашиевой, изданное в 2005 году [4]. В нем рассматриваются обычаи, обряды и традиции бурят, изучаются характерные особенности музыкального народного творчества в соответствии с жанровой классификацией. Автор пособия предлагает разделение бурятских народных песен на две жанрово-стилистические группы: *ута дуун* (протяжная песня) и *богони дуун* (короткая песня). По классификации Л.Д. Дашиевой, к стилю *ута* относятся старинные свадебные, исторические, кумысные, застольные, лирические, охотничьи песни, песни-прославления, песни кольца. К стилю *богони* автор относит скотоводческие заговоры, улигерные напевы, застольные, лирические, ёхорные, игровые, календарные, шуточные песни и песни-загадки. Кроме того, структура пособия выстроена таким образом, что все песни, независимо от стилистики исполнения, образуют три группы: обрядовый фольклор, необрядовый и игровой фольклор бурят. Подход Л.Д. Дашиевой в классификации бурятских народных песен учитывает широкое жанровое разнообразие и положительно выделяется четкой структурированностью в сравнении с другими вариантами. Разделение по музыкальным, стилистическим признакам с учетом семантики и условиями бытования может служить основой для изучения национальной певческой культуры в рамках музыкального образования. Но на сегодняшний день в связи с усложнением взаимодействия между смежными видами искусств данной классификации становится недостаточно для глубокого художественного подхода. Национальные песенные традиции, как и любой другой отдельный культурный пласт, сегодня сосуществует в тесном взаимоотношении с широким кругом различного вида искусств, являясь составной частью единого мультимедийного комплекса, бурятская песенная культура тому не исключение. Неоспорима взаимосвязь песенного фолькло-

ра монголоязычных народов и эстрадной музыки, что с большей силой проявляется в последние десятилетия XX века и в начале XXI века. Также в области кино, хореографии, изобразительного искусства наблюдается подъем интереса в сторону национальных фольклорных традиций. Ярким примером такого взаимодействия в Бурятии является деятельность Государственного театра песни и танца «Байкал» [6]. С развитием в последние годы в Бурятии звукорежиссуры, как одного из видов музыкального искусства, появляется возможность не только фотографической, архивной фиксации песенного творчества бурят, что успешно осуществлялось на протяжении XX века, но и создание художественной звукозаписи, выявляющей все музыкально-эстетические аспекты.

Для режиссера театра и кино, актера, хореографа или звукорежиссера музыкально-стилистические особенности отдельного жанра в некоторой степени могут быть вторичны. Первичное значение приобретает семантика, условия бытования или внешнее оформление процесса исполнения, что в большей степени характерно для традиционной музыкальной культуры. Что касается профессиональной академической музыки, то стилистические, музыкальные особенности являются основополагающими, т.к. раскрывают индивидуальность отдельного композитора или композиторской школы в целом. Исходя из заявленной позиции, автор данной статьи предлагает собственный вариант классификации бурятских народных песен, который не претендует на универсальность и призван лишь частично дополнить совокупность различных подходов в изучении и систематизации традиционной музыкальной культуры бурят.

Предлагаемая ниже классификация основана на функциональном своеобразии песенной культуры бурят. В этом вопросе позиция автора близка положению классика этномузыковедения XX века Е.В. Гиппиуса о жанре как реализации функции в структуре общественной деятельности [9, 10]. Основным жанровым критерием предлагаемой классификации является привязанность отдельного вида ко времени и ситуации, причина и цель исполнения. Данная классификация имеет свои особенности и сильно отличается от других вариантов современных исследователей бурятского музыкального фольклора, в котором часто объединяются в одну группу разные по функциональности жанры, например, такие, как обрядовые скотоводческие заговоры в стиле *богони* и обрядовый круговой танец *ёхор* в стиле *богони*.

Функционально структурное образование традиционной бурятской песенной музыки по общим признакам можно разделить на семь жанровых сфер:

1. Промысловые трудовые песни.

Первая сфера включает в себя жанры, связанные с прямым или опосредованным общением человека с природой в процессе трудовой деятельности. Эту сферу представляют две группы жанров:

а) охотничьи промысловые звукоподражания. Имитация звуковой коммуникации животных. К этой группе относятся: *тетершин наадан* (тетеревиная игра), *хойр наадан* (глухаринная игра), *баабгайн наадан* (медвежья игра), *шоньин наадан* (волчья игра), *мори хургаха* (укрощение коня) и др. У бурят подобные жанры бытовали в доскотоводческие времена в виде коллективной игры-танца, имитирующего не только голоса птиц и зверей, но и движения, повадки. Позже игры-танцы проходили под сопровождение песен, и если рассматривать этот жанр как синкретичный, то по соотношению элементов он относится к приматным с явной доминирующей ролью звукоподражательных элементов;

б) скотоводческие промысловые песни. Скотоводчество связано с более поздним историческим периодом. Эту группу составляют песни для управления животными, базирующиеся на условно-рефлекторных реакциях. Ярким примером скотоводческого фольклора являются заклинания, заговоры *тээгэ*, характерная особенность которых – размерная олиготонная мелодия в стиле *богони*, психофизически воздействующая на животное и вызывающая чувство жалости к брошенному детенышу. Имея строгое функциональное назначение, эти песни не предполагают наличие слушателей и, следовательно, концертного исполнения. Другой формой скотоводческого фольклора является практически утерянный жанр мелодического свиста, песни, сквозь зубы исполняемой погонщиком для успокоения животных.

## 2. Ритуальные песни.

Вторую сферу составляют жанры музыки ритуального действия. Песни этой группы имеют магическую направленность к восхвалению языческих, в некоторых случаях буддистских божеств и духов природы. К ним относятся охотничьи обрядовые песни, исполняемые в старину на культовых праздниках, приуроченных к началу коллективной охоты. Примером является песнопение «*Бара барлаха*» в честь хозяина тайги божества Бара, дошедшее до наших времен и исполняемое хором болельщиков на больших летних спортивных соревнованиях.

Жанры ритуального действия предполагают большое количество исполнителей и часто магическая направленность реализуется в строфических структурах, связанных с движением, сопровождающим ход ритуального обряда. Примером такого коллективного действия является обрядовый хоровод *нэрвелгэ*, в котором участники, разделенные на две группы, обмениваются ритуальными песнями, восхваляя верховного бога Аяа.

К ритуальным относятся и кумысные песни *сэгээ зугаа*, исполняемые старейшинами в честь духов-покровителей на весеннем кумысном празднике.

Особенно необходимо отметить в группе ритуальных песнопений круговой танец *ёхор*. Являясь особым видом коллективного комлания, этот жанр наиболее тесно связан со структурой ритуального действия и в трехчастной сквозной динамизированной форме отражает абстрактное вознесение к небу.

Ритуальная вокальная музыка бурят представлена широким жанровым кругом. Но некоторые жанры не дошли до нашего времени в первоначальном сакральном виде и имеют сегодня скорее внешнюю подражательную культуру, что не дает оснований классифицировать их в качестве традиционных жанров. Речь идет о горловом пении шаманов, утратившем в Бурятии свои традиции.

## 3. Свадебные песни.

Кроме ритуальных песнопений культура бурят включает в себя песнопения неритуального обрядового назначения. В сравнении, например, со славянской культурой, где установлен обширный календарный комплекс, а также представлен широкий круг обрядов и песен жизненного цикла, бурятский неритуальный обрядовый фольклор в музыкальном плане менее масштабен. Скорее всего, это связано с частичной утратой традиции. Отсутствие масштабного календарного обрядового цикла и жизненно-бытового обрядового цикла, по крайней мере, в песенной культуре обосновано особенностью жизнедеятельности. Бурятам не свойственно земледелие, вследствие чего нет оснований для возникновения песенных жанров, связанных с посевной, со сбором урожая. Кроме того, кочевой образ жизни был направлен на сглаживание разницы в погодных условиях. Традиционно отмечались этапы трудовой деятельности, а не смены времен года: начало охоты – лето, рождение молодняка и начало доения кобыл – весна, кочевка на зиму – осень. Тематика смены времен года представлена в культуре бурят не обрядовым песенным циклом как у славян, а отдельными календарными песнями, относящимися скорее к лирическому жанру [1, 5]. Относительно песен жизненного цикла необходимо отметить, что часть обрядов у бурят совершал один человек – шаман, что исключало коллективное песенное творчество, связанное, например, с рождением и погребением. До сегодняшнего дня сохранился цикл свадебных песен, строго соответствующий структуре обряда. Они составляют третью жанровую группу.

## 4. Традиционные песни-обращения.

Четвертую жанровую группу представляют отдельные песни, предназначенные для исполнения по конкретному случаю, и больше относящиеся к культурной жизнедеятельности, а не трудовой или обрядовой. Среди них можно выделить песни прославления родителей, песни прославления победителей спортивных соревнований под общим названием *магтаал дуунууд*. Также к этой категории относятся застольные песни *архиин дуунууд*, исполняемые по случаю встречи гостей и шуточные песни *мунгаалгын дуун*. Характерной особенностью этой группы является обязательное наличие объекта – слушателя, к которому обращается исполнитель.

## 5. Бурятский музыкальный эпос.



В эту группу входят песни героического эпоса, улигеры и исторические песни *туухын дуунууд*. По функциональности песенное творчество этой сферы заметно выделяется среди всех остальных своим воспитательно–образовательным назначением [4, 7, 12].

#### 6. Музыка праздничных гуляний.

На сегодняшний день эта сфера национальной бурятской музыки представлена в основном игровым фольклором. Сюда входят цикл песен кольца, песни-загадки и песенная игра *зуугэл*. Характерной особенностью данной жанровой сферы является коллективность вокального музицирования в игровой форме. Причем, игра выполняет лишь внешнюю формообразующую функцию. Все участники коллективного музицирования являются одновременно исполнителями и слушателями, что обусловлено традиционным делением на две группы и поочередным исполнением канонизированных песен.

#### 7. Музыка художественной направленности.

Произведения такого рода предназначены для художественного самовыражения музыканта и часто предполагают наличие аудитории слушателей. В этой жанровой сфере реализуется эстетическая функция, что характерно для более позднего исторического периода. Основу этой группы составляют лирические песни *гуниг дуунууд*. Любовная, бытовая лирика, песни-размышления в большом разнообразии представлены в традиционной музыкальной культуре бурят. Сфера музыкальной художественной направленности может пополняться жанрами других групп, что часто происходило вследствие популяризации некоторых традиционных жанров. Сегодня именно эта жанровая сфера наиболее тесно взаимодействует с современными видами смежных искусств: эстрада, кино, театр, танец и др.

#### Список литературы

1. Балдаев С. П. Бурятские свадебные обряды / Балдаев С. П. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1959. – 178 с.
2. Бардаханова С. С. Система жанров бурятского фольклора / Бардаханова С. С. – Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1992. – 238 с.
3. Вопросы инструментоведения. Вып. 7. (К 120-летию Курта Закса) : материалы Седьмого междунар. инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения». – СПб., 2010.
4. Дашиева Л. Д. Традиционная музыкальная культура бурят / Дашиева Л. Д. – Улан-Удэ : Респ. тип., 2005. – 186 с.
5. Дугаров Д. С. Буряты / Дугаров Д. С., Куницын О. И. // Музыкальная культура Сибири : в 3 т. – Новосибирск, 1997. – Т. 1, кн. 1. – С. 366-404.
6. Китов В. В. Музыкально-инструментальное творчество бурят как фактор художественной культуры : дис. ... канд. культурологии / Китов В. В. – Улан-Удэ, 2002. – 196 с.
7. Кондратьев С. А. Музыка монгольского эпоса и песен / Кондратьев С. А. – М. : Совет. композитор, 1970. – 248 с.
8. Куницын О. И. Выразительные средства бурятской профессиональной музыки / Куницын О. И. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 1999. – 142 с.
9. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / Мациевский И. В. – Алматы, 2007.
10. Народное музыкальное творчество / отв. ред. О. А. Пашина. – СПб. : Композитор, 2009. – 566 с.
11. Смирнов Б. Ф. Монгольская народная музыка / Смирнов Б. Ф. – М. : Музыка, 1971. – 158 с.
12. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири / Шейкин Ю. И. – М. : Вост. лит., 2002. – 718 с.

## **ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ БАЛЕТ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ**

### **THE PROFESSIONAL BALLET AS PHENOMENON OF CULTURE**

Феномен профессионального балета является неотъемлемой частью культуры. Профессиональный балет отражает множество аспектов культурной среды, среди которых выделяются эстетический и смысловой. С точки зрения эстетической стороны феномен профессионального балета является красотой пластических телодвижений, доведенных до совершенства. В смысловом аспекте он отражает ценности духовного мира культуры. Каждый из основных составляющих звеньев профессионального балета – хореография, музыка и драматургия – соединяясь в целостное гармоничное соотношение, отражают культуру в сенсуальном, кинетическом, семиотическом, структурно-функциональном и других смыслах многообразной среды форм человеческого бытия.

The phenomenon of professional ballet is an inalienable part of culture. It reflects different kinds of aspects of culture, such as aesthetic and literal. From aesthetic point of view: the phenomenon of professional ballet is the beauty of body-movements. It reflects the treasure of the world spiritual culture. Choreography, music and drama combined into the harmonic correlation, reflect the culture in different forms of mankind's being.

Ключевые слова: профессиональный балет, культура, хореография, классический танец, музыка, драматургия.

Key words: professional ballet, culture, the choreography, classic dance, music, drama.

Научное исследование профессионального балета как феномена культуры сводится не только к поиску логических обоснований, отвечающих природе существования и закономерностям развития балета как феномена культуры. Изучение его может производиться как со стороны логического мышления, так и в контексте насущной потребности познания окружающей действительности в абстрагированной или художественной форме. Согласно теории видного немецкого культуролога Э. Гуссерля, «...логические понятия, как обладающие значимостью единицы мышления, должны иметь свой источник в созерцании; они должны вырастать благодаря абстракции на основе определенных переживаний, и при новом осуществлении этой абстракции они всегда должны быть заново подтверждены и познаны в своей самотождественности» [6, с. 81].

Э. Гуссерль утверждает, что «чистая феноменология представляет собой область нейтральных исследований, которая содержит в себе корни различных наук» [6, с. 78]. Так, профессиональный балет может быть рассмотрен с точки зрения таких наук, как искусствоведение, философия, история, психология и даже литературоведение. Наша задача заключается в раскрытии феномена профессионального балета в контексте культурологии, то есть его непосредственного изучения в связи с предметными и смысловыми явлениями в интеллектуальной, творческой и бытовой деятельности человека. Историко-культурологический анализ профессионального балета даст возможность выявить и осветить не вполне изученные грани данного аспекта феноменологического исследования.

Многогранность культуры охватывает и раскрывает все стороны человеческой жизнедеятельности. Одной из граней культуры является искусство, которое передает действительность в художественных образах, и посредством творчества отображает различные формы бытия. Как вид художественной культуры, искусство воспроизводит эстетическую красоту различных сторон человеческого существования и создает образы, которые воплощают идеальное представление об окружающем мире. Феномен искусства представляет собой вид эмпирического сознания, источником познания которого часто является чувственно-эмоциональное восприятие. По выражению Е.А. Басина, «искусство призвано раскрывать истину в чувственной

форме, чувственно изображать абсолютное, соединять в свободное, примиренное целое идею и чувственное воплощение» [2, с. 31]. Искусство всегда является приукрашенным или гипертрофированным отображением явлений человеческого существования. Сегодня, когда уровень всех видов искусств достиг очень высокого качества, от художника, создающего то или иное произведение искусства, требуется не только наличие определенного таланта и дарования, но и владение профессиональными навыками в своей сфере деятельности.

Профессионализм в искусстве, как и в других видах жизнедеятельности человека, достигается путем создания определенной системы, характеризующейся поэтапным изучением всех ее ступеней и ведущей к абсолютному совершенству. Профессиональное искусство находит полное завершение в своей высшей форме – сотворении художественно прекрасного. Частью профессионального искусства является балет, принадлежащий к пространственно-временным видам художественного творчества, где пространство ограничивается сценической площадкой, а временной фактор определяется протяжением законченного действия. Как способ познания человека, его окружающего и внутреннего мира, профессиональный балет выступает в абстрагированно выраженных формах, в условном изображении той или иной культуры, тех или иных условий жизни, различных эмоциональных состояний человека, в создании атмосферы или проведении некой идеи, волнующего автора.

Профессиональный балет – это особый род сценического представления, который проявляется в наиболее сложной форме хореографии, а суть его заключается в передаче тончайших оттенков духовного мироощущения, чувства хрупкой эфемерности, возвышенной красоты, уносящей в мир поэтической метафизики. Внешняя сторона профессионального балета обобщает скульптурную эстетичность тел балетных артистов и одухотворенную динамику их движений.

Появление такой науки как *балетоведение* позволило углубить и расширить знания о теории, истории, стилях, жанрах и законах развития профессионального балета. Исследованием профессионального балета занимались многие ведущие отечественные балетоведы. Наиболее значительный вклад в его изучение внесли такие ученые как Л.Д. Блок, А.Л. Волинский, Ю.А. Бахрушин, В.М. Красовская, Ю.И. Слонимский, П.М. Карп, В.В. Чистякова, Е.Я. Суриц, Ф.В. Лопухов, В.В. Ванслов, Г.Н. Добровольская, Б.А. Львов-Анохин, В.М. Гаевский и др. Профессиональный балет является частью театрального искусства, поэтому в подавляющем большинстве научных работ о балете, он рассматривается в контексте искусствоведения. Тем не менее, как вид жизнедеятельности, балет входит в общую культуру и может отражать многие факторы культурного пространства.

В балетной энциклопедии понятие *балет* определяется как «вид музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах» [1, с. 42]. Из этого следует, что в профессиональном балетном искусстве происходит взаимодействие и взаимовлияние как минимум трех составляющих: театрального искусства, музыки и хореографии. По высказыванию В.В. Ванслова, художественная сила балета «зависит не только от высокого уровня каждого из этих компонентов, но и от степени их слияния в единое и органическое художественное целое» [4, с. 10].

Связующим центром художественного синтеза разных искусств служит хореография, занимающая в балете господствующее положение и являющаяся его главным выразительным средством. Исследуя хореографию профессионального балета, неизбежно приходится оперировать таким понятием как *танец*. Значения слов *танец* и *хореография* очень близки, почти синонимичны. Танец можно охарактеризовать как композиционный строй взаимосвязанных между собой ритмично-пластических движений и положений человеческого тела, несущих идейно-смысловую, а в некоторых случаях и сюжетную нагрузку. Хореография имеет более широкое значение, это искусство танца в целом во всех его разновидностях. Понятие «хореография» подразумевает не только постановку танца, но и его лексику, стиль, пластическое разнообразие, образное значение. Хореография охватывает множество танцевальных направлений, от фольклорного национального танца до его современных воплощений. В профессиональном

балете хореография имеет основополагающее значение в жизнеспособности той или иной балетной постановки. По словам Ю. Слонимского «обеднение танцевальной стихии губительно для балета. «Железная логика», мотивирующая каждое произведение искусства должна давать простор для фантазии зрителя, должна призывать его к ассоциациям, возникающим в воображении порой даже вне прямой связи с созерцаемым» [7, с. 41].

Высшим звеном хореографии является классический танец. Средства и приемы классического танца образуют эстетическую форму профессионального балета, становясь основным его отличительным фактором от других направлений хореографии. «Классический танец – система художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры. В классический танец эти движения входят не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде», – писала Л.Д. Блок, посвятившая свои труды изучению классического танца [3, с. 25].

Если балет как вид театрального искусства зародился еще в эпоху Возрождения, то процесс формирования классического танца начался в эпоху романтизма. Чистота и гармония классического танца вывели балет на совершенно новый уровень, который отразил художественное направление романтизма. Долгое время балет оставался прерогативой и развлекательно-увеселительным зрелищем для небольшого количества богатых людей, одновременно привлекая на себя нападки прогрессивно настроенных умов. Появление классического танца и классического балета оказалось созвучным с высокими стремлениями романтиков, не приемлющих окружающую действительность. Одухотворенность, поэтичность и ирреальность классического танца уносили романтиков в среду идеального совершенства.

Классический танец сложился в результате громадного труда многих поколений людей, стремившихся добиться наибольшей выразительности движений человеческого тела. Система классического танца выкристаллизовывалась в принципах разработки танцевальных движений, свойственных бытовому танцу (шаг, бег, повороты корпуса, переборы ног, притопывания на месте и др.), доведенных «до геометрически отчетливой схемы» [3, с. 26]. Беспорядочность и хаотичность бытовых движений были приведены в стройную, согласованную и логичную систему.

Основой, на которой развивался классический танец, стал сложившийся на протяжении нескольких веков танец театральный, или сценический, который, в свою очередь, опирался на танцевальные приемы народной хореографии. Постепенно совершенствуясь, движения и связующие элементы, ведущие свое происхождение из сценического танца Нового времени, обрели свое уникальное и неповторимое лицо в танце классическом. Нормы и правила классического танца предполагают неестественные для природной физиологии человека положения тела, например, выворотность ног или пальцевая техника (пуанты). Основательное исследование причин этого явления провела Л.Д. Блок, с научной доказательностью обосновавшая механизм исполнения движений классического танца. Совокупность движений классического танца, выстроенных в талантливо сочиненную хореографию, создают красоту классического танца, чистота линий, воздушность прыжков, утонченность пальцевой техники и виртуозность вращений которого становятся выразительными способами профессионального классического балета.

Кроме классического танца в профессиональном балете могут использоваться элементы народного и современного танцев. Синтез различных видов хореографии часто используется в балетных постановках. Например, характерные движения народного танца включались в классические балеты еще в XIX веке, а в постановках современных балетмейстеров наряду с классическим танцем используются достижения танца-модерн, слияние которых создает новый вид хореографии – неоклассику. Здесь мы лишь касаемся этой темы, являющейся предметом отдельной статьи.

Гармония классического балета немыслима без ее важнейшей составляющей – музыки. «Органический синтез музыки и хореографии в балете становится возможным благодаря родству образной природы этих искусств» [5, с. 33]. Во-первых, музыка необходима балету потому, что с нею связаны темп и ритм танца. Во-вторых, родство музыки и хореографии как ис-

кусств заключается в их развитии во времени. В-третьих, музыка дает балетной хореографии эмоционально-образную атмосферу.

Во времена, когда балет оставался придворно-зрелищным видом театрального искусства, балетная музыка имела большей частью прикладное значение. Выдающиеся композиторы редко обращались к балетной музыке и относились к ней снисходительно, так как считалось, что она призвана лишь для создания так называемой «дансантиности» – совокупности формальных качеств музыки, делающих ее удобной для танца. Только с приходом в балетный театр таких великих композиторов как П.И. Чайковский и А.К. Глазунов, музыка в балете поднялась на один уровень с вершинами музыкального искусства. Не отрицая исторически сложившихся жанров и форм балетной музыки, они наполнили ее новым содержанием и смыслом и привнесли в балет принципы симфонического развития.

Еще одним компонентом профессионального балета является драматургия. Как и в других видах театрального искусства, драматургия в балете содержит основные этапы развития сюжетного действия: завязка, развитие, кульминация и развязка. В балете, по словам В.В. Ван-слова, «танец существует как бы в театральной «оправе», обладает драматургическим значением и смыслом» [4, с. 11]. Драматургия в балете призвана раскрывать образы путем художественно-пластического воплощения. Поэтому важно, чтобы балетмейстер, являющийся одновременно и драматургом, мыслил хореографическими образами, создавал действие посредством пластического развития всего балета. Часто драматургия балетного спектакля создается на основе литературных произведений. Наиболее любимыми и часто воплощаемыми источниками для создания балетных сюжетов становятся немеркнувшие произведения Пушкина, Шекспира, Байрона, Бальзака, Гоголя, Лермонтова и др. В других случаях за основу балетной фабулы берутся реальные исторические эпизоды или темы народных театров древности, как, например, русский народный театр «Петрушка» или итальянский театр «Комедия дель арте».

Балетная драматургия обретает особенный характер – она музыкально-хореографическая. Основа балетной драматургии – сценарий, имеющий словесное описание смысловых и сюжетных перипетий. Но воплощение драматургии в балетных произведениях происходит без помощи слов, протекая в образно-танцевальном претворении музыкальной драматургии. Содержание музыкальной драматургии становится опорой для драматургии хореографической, которая следует за музыкой, не дословно повторяя ее темпо-ритмические формулы, а обретая собственные приемы, условно повторяющие звуко-драматургическую основу. Часто в балете композиционная и смысловая идея музыкального произведения отражается в хореографической драматургии без видимой фабулы. Особенно ярко такое явление проявляется в бессюжетных симфонических балетах.

Каждый из основных составляющих звеньев профессионального балета, – хореография, музыка и драматургия, – соединяясь в целостное гармоничное соотношение, отражают культуру в сенсуальном, кинетическом, семиотическом, структурно-функциональном и других смыслах многообразной среды форм человеческого бытия. Феномен профессионального балета является неотъемлемой частью культуры. Профессиональный балет отражает множество аспектов культурной среды, среди которых выделяются эстетический и смысловой. С точки зрения эстетической стороны, феномен профессионального балета являет собой красоту пластических телодвижений, доведенных до совершенства. В смысловом аспекте он отражает ценности духовного мира культуры.

Профессиональный балет как уникальное явление культуры способен посредством пластической образности и художественной выразительности классического танца отображать мысли, чувства, поступки человека, осваивать сюжеты мировой классической литературы, сопрягаться с великими произведениями музыкального искусства, приобщаться к темам народной и современной жизни. Используя свои многообразные выразительные средства, профессиональный балет может подниматься до воплощения больших философских концепций, выражать сложные психологические коллизии, показывать картины мира в целом.

### Список литературы

1. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Совет. энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Басин Е. Я. Семантическая философия искусства / Е. Я. Басин. – М. : Мысль, 1973. – 216 с.
3. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность / Л. Д. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 631 с.
4. Ванслов В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. В. Ванслов. – М. : Искусство, 1971. – 303 с.
5. Ванслов В. В. О музыке и о балете / В. В. Ванслов. – М. : Памятники ист. мысли, 2007. – 332 с.
6. Гуссерль Э. Избранные работы / Э. Гуссерль ; сост. В. А. Куренной. – М. : Территория будущего, 2005. – 464 с.
7. Слонимский Ю. И. В честь танца / Ю. И. Слонимский. – М. : Искусство, 1968. – 372 с.

УДК 391/393

*Болхосоев С.Б.*

#### **ШАМАНСКИЙ КОРЕНЬ ОТ ЛЕБЕДЯ «ХАНЬИН УДХА» В КУЛЬТОВЫХ ТРАДИЦИЯХ ПРЕДБАЙКАЛЬСКИХ БУРЯТ (ИСТОКИ И СЕМАНТИКА)**

#### **SHAMANIC ROOTS OF A SWAN "HANIN UDHA" IN CULTURAL TRADITIONS OF THE WESTERN BURYATS (ORIGIN AND SEMANTICS)**

Работа посвящена изучению шаманства бурят Предбайкалья. Рассматриваются этимология терминов и истоки шаманской наследственности от тотема (лебедя), а также анализируется семантика этого культа. Излагается своеобразие религиозного пантеона родо-племенных групп, описываются этно-исторические признаки, выявляются этногенетические компоненты в шаманских традициях.

This paper is devoted to shamanism of buryats of Transbaikalia. The etymology of terms and origins of shamanic inheritance of totems (the swan), semantics of this cult are analyzed. The author deals with peculiarities of the religious pantheon of tribal groups, ethno-historical evidence, and ethnogenetic components in shamanic traditions.

Ключевые слова: культ, шаман, шаманская наследственность, этимология, дух-покровитель, миф, семантика, родо-племенные группы.

Key words: cult, shaman, shamanic inheritance, etymology, spirit-protector, myth, semantics, and tribal groups.

Вопрос об исследовании шаманства бурят все еще остается актуальным. В рамках этой проблематики, на основе некоторых аспектов шаманства предбайкальских бурят, мы предпримем попытку рассмотреть генезис шаманской наследственности «ханьин удха»<sup>1</sup>, которая, как мы полагаем, не получила должного освещения в науке. Поэтому в настоящей статье нам хотелось бы уделить основное внимание именно этой проблеме, т.е. выявлению этногенетических и этнокультурных истоков этого феномена культовой традиции.

Относительно этимологии термина *ханьин*, полагаем, что оно развилось непосредственно от слова с корнем *хан/хон (хун)*, которое в бурятском языке имеет значение «лебедь». Сле-

---

<sup>1</sup> *Удха* или *удха узуур* означает «первоначальный корень происхождения шамана», служивший основанием для реческой деятельности потомков этого рода.

довательно, лексема *ханьин/хоньин* (производное от *хан/хон*, *ын* – суффикс принадлежности) – «лебединый». Здесь можно сказать, что фонетический вариант *хан* (*ханьин*) в отличие от первоосновы (*хон*, *хоньин*) мог возникнуть вследствие схожести звучания или произношения, что часто встречается в бурятском языке. Исходный термин *хон* имеет фонетическое совпадение со словом *хан*. При этом нельзя не отметить, что в религиозно-мифологическом комплексе западных бурят распространен термин *хан*, обозначающий шаманского духа или гения со значением: «самый почитаемый», «господствующий», «старший». В иерархии божеств и духов шаманского пантеона *хаты* (форма мн. ч. от *хан*) занимали второе место после *тэнгэринов* (небесных божеств) и считались их сыновьями и внуками. Многие из них олицетворяют родоплеменных божеств и духов. Вследствие этого, *ханы/хаты* (вариантах – *буумал бурхан*, *хан буумал*) являются одними из самых почитаемых духов-покровителей [10, с. 83, 84]. Как фигуры, наделенные сакральностью, они выполняют мироустроительную цивилизаторскую функцию. Они являются персонажами мифологии и объектами культа и появляются на земле по воле высших божеств [15, с. 120].

Так, птицы лебеди считались дочерьми верховного небожителя *Эсэгэ Малан тэнгэри*. В обрядовом фольклоре их величали *хатайташами* – ханскими дочерьми, но в обыденной речи буряты чаще использовали иносказательное название *бусайтан* (сошедшие с неба на землю, т.е. *хаты*) [12, с. 165]. Причем, как эвфемический вариант *хан* (почитаемый) также вполне мог использоваться для обозначения божественной птицы лебедя, которая являлась объектом культа (тотемом) многих бурятских родов и племен. Именно, многие родо-племенные божества «второго уровня» имеют эпитет *хан*. Например, *Хан Шаргай* у булагатов, *Хан Доихон*, *Хан Хото* у эхиритов и т.д. Благодаря близкой семантике и фонетического совпадения вариантов слов (*хон-хан*) появилась лексема, которая использовалась для обозначений как родового божества-покровителя, так и шаманского корня от птицы-тотема *ханьин удха*.

Особенно показательны в этом аспекте родословные предания бурят, повествующих о шаманских покровителях в образе птиц. Для примера приведем отрывок легенды из материалов С.П. Балдаева о противоборстве носителей двух разновидностей шаманских происхождений «*ханьин удха*» (корень от лебедя) и «*шубуун ноен удха*» (корень от орла). «По преданиям бурят, в прошлом каждый род имел силачей (*бухэ*, *мэргэн*), которые между собой состязались по борьбе и стрельбе. Иногда у *бухэ* и *мэргэнов* встреча происходила во время свадебных мероприятий. И, как повествует легенда, на одном из таких свадебных торжеств, богатырь *халтубаева* рода Бихэй мэргэн был вызван на поединок двумя братьями Шаргай<sup>1</sup> (*Шаргай хоер шуумар*) – Шада и Бида, которых он победил. По окончании праздника братья пригласили Бихэй мэргэна к себе в гости, для продолжения пира. На следующее утро Бихэй мэргэн, не попрощавшись с хозяевами, уехал домой. Оскорбленные таким поступком гостя, братья совершили обряд жертвоприношения молочной водкой своим предкам, т.е. «корню» (*удхадаа дуһаагаа*). Вследствие этого, они превращаются в лебедей и на границе между устьями рек Оса и Куда (*хуһан дабаан*) настигают Бихэй мэргэна, которого собирались съесть (*эдихэ*). Однако Бихэй мэргэн, также имевший шаманский корень (*удха* от хозяина острова Ольхон *Шубуун ноен*), превратился в орла и устроил охоту на самих лебедей, т.е. братьев Шаду и Биду. Возвратившись, братья сказали матери (черной шаманке): «У Бихэй мэргэна есть *удха* от *Шубуун ноена*, поэтому наш *удха* от *Хоридой бабая*<sup>2</sup> не может осилить его» [2, с. 133].

Примечательно, что следы культа лебедя тотемического значения у бурят сохранились в названиях родовых групп, т.е. этнонимах. В этой связи внимание привлекает название бурятского рода – *хангин* (бур. *ханьин*), которые расселены в Приангарье. За родовой патронимией явно просматривается название лебедя, о чем свидетельствует обрядовый фольклор и легенды *хангинов*. В гимне-призывании родовым предкам *хангинов* сохранились представления о сакральной связи с тотемными птицами лебедями («*наян саган шубуун худэгтэн, юһэн саган шу-*

<sup>1</sup> Возможно, термин *шаргай* семантически соотносится с названием хоринского рода *шарайт*.

<sup>2</sup> В мифах и легендах *Хоридой мэргэн* является земным мужем небесной девы лебедицы и родоначальником хоринского племени.

буун зэлээн...» – «с белыми восьмидесятью знаками, с девятью белыми птичьими вереницами...») [2, с. 352]. Кроме того, легенды хангинов о своем происхождении совпадают с основным мифом бурят-хоринцев о происхождении от девы-лебедя *Хун шубуун* (варианте хангинов – *Хобоши хатун*) и *Хоридоя*. Более того, западнобурятская фольклорно-мифологическая традиция возводит жену *Хоридоя Хобоши хатун*<sup>1</sup> в ранг добрых *сайтинских* божеств, покровителей людей. Следовательно, тотемная птица лебедь считалась покровителем *хангинов*. Говоря о *хангинах*, как пишет М.Н. Хангалов, непременно следует отметить, что они владели особым шаманским даром (*хангин удха*). Из их среды вышли известные в Приангарье служители шаманистского культа [16, с. 391].

Между тем, известны различные варианты названий шаманской наследственности *ханьин удха* у западных бурят. Приведем выдержку из записей, сделанных С.П. Балдаевым у шаманов *хангинского* рода, которые называли свой «корень»: «*хамаг тумэн хангин, хара монгол удха*», в переводе: «многочисленные хангины, корень их черные монголы» [1, с. 321, 324]. Шаманы рода *шошолок* называли себя *саган шубуунтан* – «происхождением от белой птицы», «потомки лебедя», а также *тэнгэрийн удхатай* – «имеющие небесное происхождение», ибо полагали, что их покровителем является прамактерь птица лебедь. Отметим в связи с этим существование «корня» *хонгоодор-шошоолог* в комплексе шаманских «корней» (*удха*) кудинских бурят-булагатов [9, с. 89], отражающего соотносительность шаманской наследственности с тотемом хонгодоров-шошолоков. Баргузинские шаманы рода *галзут* говорили: «*хун шубуун гарбалнай, хори-монгол удхамнай*» – «происхождение наше от птицы лебедь, род наш – хори-монгол» [4, с. 47, 48].

Видимо, иносказательные названия шаманского корня *ханьин удха* были связаны с запретом произносить имя тотема, оно превратилось для многих почитателей этого культа в табу и относится к сакральной лексике. По всей вероятности, изначально вышперечисленные нарицательные названия (*хара монгол удха, хори монгол удха, сагаан шубуун удха, тэнгэрийн удха* и т.д.) имели общий эпитет *ханьин удха* (досл. «лебединый корень»). Полагаем, что сопоставление понятий *хара монгол (хори монгол)* и *ханьин* у некоторых бурятских родов было сопряжено с представлениями об их общих этнокультурных и этногенетических истоках. Следует отметить, что в научной литературе вышперечисленные родовые группы (*хангин, шошолок, галзут*, а также другие группы, связанные с родовым культом лебедя) традиционно связываются с монгольским (хоринским) субстратом в этногенезе бурят. В этой связи нельзя не отметить, что названия «*хара/хори монгол удха*» или «*монгол удха*» (собирательное название) – это одна из постоянно присутствующих в обрядовых текстах формул призывания, эвфемически обозначающие шаманскую наследственность *ханьин удха*. В бурятской традиции имена наиболее почитаемых духов, как правило, называли не по имени, а по табуированному обозначению, что, безусловно, относится и к названиям шаманских корней.

Однако заметим, что у предбайкальских бурят шаманы, имевшие «*монгол удха*», относились к категории «*хари удхатай*» (*хари* – чужой, чужеродный) – черный шаман (*хуйтэни боо*). Эпитет «*хара*» («черный»), в цветовом понятии выступает, скорее всего, маркером земли (нижнего мира), иного пространства (*газаа*) и выражается принадлежностью к другому этносу, к другому роду. Напомним, что как полагает Д.С. Дугаров, в число черных шаманов-бурятов входили шаманы, ведущие свою родословную от монголоязычных пришельцев и шаманы, «получившие» свой дар от божеств, в прошлом тюркских этносов [7, с. 30]. Следовательно, «черные шаманы», имевшие *монгол удха (ханьин удха)*, не имели право участвовать при совершении родовых и племенных молений основных групп западных бурят (булагатов, эхиритов), так как считались пришедшими из другого чужого рода.

---

<sup>1</sup> Имя *Хобоши хатун* связывается с тюркским (якутским) *куба* – «лебедь». Конечный элемент *ши* Д.С. Дугаров считает производным от самостоятельного слова *эжи* – «мать». Поэтому исходной формой теонима, по его мнению, была *Хуба эжи*, трансформировавшаяся в *Хубажил/Хобоши* [8, с. 220-221]. В некоторых мифах она выступает как *Хун-дангина* – небесная дева лебедь [6, с. 115].



У черных шаманов-бурят духи-помощники имеют облик птиц (гагара, дикая утка, а также лебедь), которые выступают предками и хранителями, помогающими обрести мистическое состояние в совершении воздушного путешествия. Шаман принимал вид птицы, чтобы лететь к духам «верхнего» (и «нижнего» – С.Б.) мира [3, с. 103]. Отождествление с животным, особенно с птицей, обнаруживается в шаманском наряде или магическом полете шамана. Птицы – это проводники душ. Превращение в птицу или наличие птицы-компаньона свидетельствует о способности шамана еще при жизни совершить экстатическое путешествие в иные миры [18, с. 79]. Птичьи перья встречаются почти во всех описаниях шаманских нарядов. Заметим, что шаманы из родовых групп *хангин* и *шарайт* имеют изображение лебедя на своих ритуальных плащах «*оргой*» [16, с. 177].

М. Элиаде пишет, что первый шаман родился от связи птицы и женщины, притом, что сам шаман пытается превратиться в птицу и летать [18, с. 126]. Далее, ссылаясь на Л.П. Потапова и Г. Будрусса, ученый подчеркивает, что животное, которое шаман «реанимирует», является его самым могущественным духом-помощником; когда оно входит в шамана, он превращается в териоморфного мифического предка. В мифические времена каждый человек племени мог превращаться в животное, то есть каждый мог принять состояние своего предка. Подобные интимные связи с мифическими предками сегодня доступны исключительно шаманам [18, с. 131]. С помощью лебедя шаман попадал в верхний мир. Поэтому шаманский корень «*ханьин удха*» – это, возможно, не «наследственность» как таковая, а отражение качества «*удха*», то есть возможность полета. Видимо, определенная человеческая группа рассматривала данную породу животных в качестве своей «плоти» (т.е. своих родичей, тотема) [11, с. 178].

Можно полагать, что в контексте космологических представлений лебедь символизировала солнце или была связана некогда с солярно-лунарным культом. О развитом культе солнца у предков бурят свидетельствует не только сакральность белого цвета в их мировоззренческих представлениях, это проявляется и в особом отношении бурят к белой птице (*сагаан шубуун*) – лебедю. Бурятский термин *хон/хун* (лебедь) исследователи возводят к тюркскому *кун* – «солнце», т.е. «солнечная птица» [8, с. 227].

С этой интерпретацией бурятского эпитета о солнечной птице совпадают рудиментные представления о сакральной связи представителей племени хори с огнем. Так, по материалам Г.Р. Галдановой, баргузинские буряты (эхириты по племенной принадлежности) для совершения обряда огню приглашали человека из хоринского рода *галзууд* [4, с. 51]. Кстати, по предложению Т.Д. Скрынниковой, в основе названия этого рода лежит лексема *гал* – «огонь». Поэтому *галзуу*, с которыми связываются такие значения как «сумасшедший», «бешеный», «ярость», может быть денотатом солнца и огня. Соответственно «этноним *галзуут*, может интерпретироваться как народ, обладающий бешеным/солнцем/, т.е. солнечный народ» [14, с. 103-104]. Кстати, что примечательно, у якутов при болезнях, якобы вызванных гневом духов огня, высекателем огня мог быть человек только из хоринского племени (якутского *хоро*). Этот человек высекал огнем огонь и при ударе приговаривал: «Родоначальник хоринцев! Владетель огня, почтенный и важный!». По мнению Г.Р. Галдановой, «люди из рода Хоро (у якутов) или племени Хори (у бурят) были как бы «жрецами» огня, в силу их происхождения от огня. [4, с. 51]. Т.е. хоринцы (у бурят и якутов) считались людьми, наделенными сакральностью (харизмой), имеющей огненную/солнечную природу [13, с. 124]. При этом, хоринский этногический миф и образ лебедицы-прародительницы (*хон/хун шубуун*) позволил ряду ученых предположить тюркское происхождение хори-бурят. По этому поводу, Б.Б. Дашибалов предполагает, что тюркские элементы культуры бурят, в частности хоринцев, вероятнее всего, являются курыканским наследием. Средневековые хори-монголы вобрали в себя многие курыканские (тюркские) роды и ассимилировали их; культы и традиции курыкан стали органичной частью культовой традиции хори [5, с. 163]. Кстати, Ц.Б. Цыдендамбаев тщательно разобрал этимологию названий хоринских родов. Хоринские (бурятские) роды, как *хуасай*, *кубдут*, *харганай*, *худай* и *хальбин*, по мнению исследователя, имеют тюркское происхождение [17, с. 194-

209], т.е. почти у половины хоринских родов (у 5 из 11 родов) тюркское происхождение [5, с. 162].

По нашему мнению, именно хоринцы принесли в Предбайкалье культ лебедя. При этом инкорпорирование носителей этого культа в состав западно-бурятских племен нашло отражение в религиозных представлениях, где корень от лебедя «ханьин удха» сохраняло представление чужеродного начала, однако для родов хоринской (монгольской) общности<sup>1</sup>, эта шаманская наследственность отождествляется с родовым культом божества-сотера. Соответственно, ханьин удха являлся «корнем» белого шамана в «хоринских» этнических группах Предбайкалья.

Возникновение столь самобытного происхождения – «удха», который можно рассматривать как особый подвид культа «удха», в шаманстве бурят обусловлено двумя причинами. Во-первых, в основе его происхождения лежит древнекурыканская (древнетюркская) шаманская традиция, в которой культ лебедя был широко распространенным явлением. Во-вторых, нельзя не учитывать и тот факт, что на более поздних этапах определенное значение имела влияние на западно-бурятскую шаманскую традицию культура хоринской общности, где культ лебедя имел широкое развитие.

#### Список литературы

1. Балдаев С. П. Буряад аман зохеолой туубэри / С. П. Балдаев. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1960. – 204 с.
2. Балдаева С. П. Родословные предания и легенды бурят. Ч. 1 / С. П. Балдаева. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 2010. – 366 с.
3. Басилов В. Н. Избранники духов / Басилов В. Н. – М. : Политиздат, 1984. – 208 с.
4. Галданова Г. Р. Доламаистские верования бурят / Г. Р. Галданова. – Новосибирск : Наука, 1987. – 154 с.
5. Дашибалов Б. Б. Археологические памятники курыкан и хори / Дашибалов Б. Б. – Улан-Удэ : БНЦ СО РАН, 1995. – 188 с.
6. Дугаров Б. С. Потомки Хоридоя среди эхиритов и булагатов // Монголоведные исследования : сб. науч. ст. – Улан-Удэ, 2003. – Вып. 4. – С. 106-118.
7. Дугаров Д. С. Исторические корни белого шаманства : на материале обрядового фольклора бурят / Д. С. Дугаров. – М. : Наука, 1991. – 297 с.
8. Дугаров Д. С. К проблеме происхождения хонгодоров // Этническая история народов Южной Сибири и Центральной Азии. – Новосибирск, 1993. – С. 207-235.
9. Ксенофонтов Г. В. Шаманизм. Избранные труды / Ксенофонтов Г. В. – Якутск : Якут. кн. изд-во, 1992. – 345 с.
10. Манжигеев И. А. Бурятские шаманистические и дошаманистические термины / Манжигеев И. А. – М. : Наука, 1978. – 125 с.
11. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Вост. лит. РАН, 1995. – 408 с.
12. Небесная дева лебедь : бурятские сказки, предания и легенды. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1992. – 368 с.
13. Павлов Е. В. Семантика хоринского этногонического мифа к этимологии этнонима хор // Монголоведные исследования : сб. науч. ст. – Улан-Удэ, 2003. – Вып. 4. – С. 118-128.
14. Скрынникова Т. Д. Архетипы древнеиндийской и западно-бурятской традиционной культуры // Россия-Индия: перспективы регионального сотрудничества. – М., 2002. – С. 214-220.
15. Скрынникова Т. Д. Божества и исполнители обрядов у монголоязычных народов // Сибирь: этносы и культуры (традиционная культура бурят). – М. ; Улан-Удэ, 1998. – Вып. 3. – С. 106-158.

---

<sup>1</sup> Родовые группы различного происхождения у бурят (хоринцы, хонгодоры, шошолоки, хангины и пр.), у которых был общий тотемный культ лебедя.

16. Хангалов М. Н. Собрание сочинений. Т. 1 / М. Н. Хангалов. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1958. – 551 с.

17. Цыдендамбаев Ц. Б. Бурятские исторические хроники и родословные / Ц. Б. Цыдендамбаев. – Улан-Удэ : БНЦ СО РАН, 1972. – 256 с.

18. Элиаде М. Шаманизм / М. Элиаде. – Киев : София, 1998. – 381 с.

УДК 394.3

*Майны Ш.Б.*

## **СЕМАНТИКА ТРАДИЦИОННЫХ ИГР В ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ ТУВИНЦЕВ THE SEMANTICS OF TRADITIONAL GAMES IN A HOLIDAY CULTURE OF THE TUVA PEOPLE**

В статье рассматривается знаковая природа традиционных игр молодёжного праздника тувинцев «Ойтулааш». Автор приходит к выводу, что эти игры, являющиеся реликтом инициационных обрядов и хаотического группового брака, были направлены на вызывание плодотворных сил природы и человека.

The article deals with the symbolic nature of traditional games of youth holiday of the Tuva people «Ойтулааш». The author comes to the conclusion that these games, which are relic of rites and chaotic marriage group, were aimed at provoking the productive forces of nature and man.

Ключевые слова: ритуал, традиционные игры, праздничная культура.

Key words: ritual, traditional games, holiday culture.

Игры представляют собой важный компонент традиционной культуры, тесно связанный с праздником. В формировании игрового пространства принимают участие члены социума определенного социального статуса и возраста. Игры наделяются в праздниках разнообразными символическими значениями и выполняют ряд социально значимых функций. Игровой образ календарного периода передает его основное мифопоэтическое содержание. Именно поэтому важно изучать игры в контексте праздника. Мы считаем, что игры, как часть национальной культуры этноса, выступают структурообразующим компонентом большинства праздников. Праздник как часть духовной культуры народа включает совокупность праздничных обычаев, обрядов, традиций, церемоний, ритуалов, традиционных игр и отражает труд, быт, нравы различных социальных групп и общества в целом в их историческом развитии. Праздник – самостоятельный модус культурного бытия, репрезентирующий смысловые ценности в их социальной динамике.

Наиболее полный, с нашей точки зрения, набор формальных признаков игры содержится в работе «*Homo ludens*» (1938) нидерландского историка культуры Й. Хейзинги. Наряду с другими признаками этого феномена культуры, ученый выделяет ряд формальных признаков игры, характерных для традиционных игр: игра совершается внутри намеренно ограниченного пространства и времени, протекает упорядоченно по определенным правилам, обязательным для всех играющих; игра организует общественные группировки (ассоциации, клубы, команды, партии). В архаических культурах (фратрии, возрастные группировки) игра дает возможность реализовать потребность в инобытии и постижении тайны (маскировка, переодевание, подчеркивающие отличие реальных играющих от нездешнего мира).

Фрагментарное описание народных игр тувинцев можно найти в трудах П.Е. Островских, Ф.Я. Кона, Е.К. Яковлева, Г.Е. Грумм-Гржимайло, И.Д. Савенкова, Х.Д.-Н. Ооржак, И.У. Самбу. В 1964 году известный исследователь традиционной культуры тувинцев С.И. Вайнштейн впервые опубликовал материалы по традиционному молодёжному празднику «Ойтулааш». Однако, один из важнейших компонентов народной культуры тувинцев – традиционные

игры, их знаковая природа и современные интерпретации в художественном творчестве, остаются наименее изученными.

Традиционный молодёжный праздник «Ойтулааш», издревле существовавший у тувинцев, включал состязания в красноречии, исполнение традиционных песен, а так же множество игр и развлечений. В «Ойтулааш» играли в течение многих веков. Затем, после 1917 года он был официально запрещен, а когда после 1945 года в отдельных районах Тувы «Ойтулааш» возникал снова, его участников преследовали, зачинщиков задерживали, арестовывали и судили. Этот молодёжный праздник был жизненно необходимым явлением в традиционной культуре тувинцев, так как на нём можно было многое узнать о будущем супруге, дать выход накопившейся энергии, поиграть в игры предков, однако, именно этот традиционный социально значимый праздник был первым из запрещённых в 30-х годах коммунистами, как «развратный» [3, с. 106].

«Ойтулааш» – это ночные игрища молодёжи дореволюционной Тувы. В нём принимали участие только незамужние и неженатые молодые люди. На ритуальных игрищах молодёжь знакомилась между собой и лучше узнавала своих родственников из других районов, что было очень важно, так как по вековым обычаям строго запрещалось создавать семьи близким родственникам. Молодёжь играла в так называемые «игры под луной» с большим увлечением и задором.

Праздник начинался с первого месяца лета и продолжался до последнего месяца осени, с позднего вечера до рассвета – в сакральное время суток. Игры проводились в лунные, светлые, белые ночи 15-го числа (полнолуние) каждого месяца. Эта дата находилась между «молодым» и «старым» месяцем. На символическом уровне – между «рождением» и «смертью», и соотносилась с возможной переменой статуса молодых людей [4, с. 285]. В традиционной культуре перемены в жизни человека (сватовство, замужество, рождение ребенка) соотносились с ритуальной смертью и рождением в новом статусе.

Молодёжные игры организовывались в сакральных местах, удаленных от человеческого жилища: долинах, лесах, степях, на прогалинах и полянах, куда можно было добраться только верхом на лошадях и быках. Считалось, что именно здесь нужно проводить ритуальные игрища, так как по поверьям наряду с живыми «играли» и духи предков, представители «ино-го» мира.

Бык в традиционной культуре целого ряда народов Евразии так же символизировал «иной» мир. Как отмечает Г.Н. Курбатский, обращённостью игрового действия к «иному» миру являлись, например, скачки молодёжи во время проведения «Ойтулааша» *при лунном свете* на быках *без седел*. В «нижнем» мире, по поверьям тувинцев, духи так же ездили на быках без седел.

Ритуальная игра «ак-ыяш» (белая палочка), являлась так же обязательной на молодёжном игрище «Ойтулааш». Сюда же входили и другие ритуальные игры: «чинчи чажырар» (спрятать бусинку), «аржыыл кагар» (игра в платок), «ок-чугуртур» (пускать стрелу), соревнование в скачках на быках без седел и др. Основная роль отводилась игре «ак-ыяш», которая по содержанию и семантике близка бурятской «сагаан модон», туркменской «ак-сьек», калмыцкой «цаган-наадым» (цаган-модун), казахской «ак-сук».

В тувинской игре «ак-ыяш» участвуют две команды, количество игроков не ограничено. Предметом игры является специально сделанная белая палочка, из «белого дерева», особо почитаемого тувинцами – берёзы. Для игры выбирают специальное место, где собираются все участники. Ритуальный атрибут – белую палочку отдают самому сильному игроку, который может кинуть ее дальше всех. Он бросает ее либо через помещение для скота, либо за бугор так, чтобы ни один участник игры не видел места ее падения. После этого все участники игры бегут туда, где она должна упасть. Когда один из игроков находит «ак-ыяш», он стремительно бежит к месту старта, а члены другой команды стараются отобрать ее [5, с. 92]. Нередко, во время игры девушка и парень, отделившись от остальных, уходили далеко в степь, изображая,

что ищут игровой атрибут – «белую палочку». Здесь и происходил первый любовный контакт молодых, нередко заканчивающийся браком.

Игры, подобные «ак-ыяш», бытовали у ряда кочевых народов до конца XIX века. Так, в XIX веке игра «сагаан модон» была известна всем монгольским народам – монголам, бурятам, калмыкам. Под названием «ак чолмок» она была исключительно популярна в Киргизии. Любили её казахи, кара-калпаки, кочевые узбеки. У киргизов вместо белой палочки использовали верблюжий клык [1, с. 30]. Как считает И. Кабзиньска-Ставаж, эта игра через язык символов (поведение игроков и использование предметов), принятых в культуре монгольских народов, повествует о переходе от состояния «жизни» в состояние «смерти» и вновь возрождение жизни. В начале прошлого столетия эта игра была частью обрядов, связанных с переходными периодами сезонного и хозяйственного календаря, главным образом, начала лета, Нового года и поворота осени (середина этого сезона). Игра функционировала как магический обряд [2, с. 237].

Ритуальная игра кочевых народов «саган модон» возникла, как считают исследователи, из шаманского обряда изгнания болезни из животного. Во время заболевания скота (главным образом летом) шаман кидает изо всех сил в степь заднюю ногу павшего животного. В обряде кость, брошенная шаманом, остается лежать в степи (в чем, собственно, и заключается магическая функция обряда), а предмет, кинутый в игре, обязательно должен быть возвращен игроком к исходной точке. «Потеря» объекта, на языке символов, равнозначна отсылке его в «иной» мир, а его находка означает «оживление», которое позволяет перейти грань между «жизнью» и «смертью».

«Та сторона» в архаических концепциях мира является противоположностью «этой», в которой живёт человек среди подобных себе. Совершенно определенно, что к игровому атрибуту – *белой палочке* люди относились не как к простому куску дерева, она представляла дерево в целом (магическое действие с частью вместо целого) и, что еще более важно, она представляла сферу жизни, древо жизни, символ жизни. У бурят ритуальная борьба начинается игроком, нашедшим палочку, он, чтобы привлечь внимание других игроков, кричит или громко хлопает в ладоши. Возвращение «ожившего» дерева является не только победой над другой командой, но победой жизнотворных сил природы, поэтому ритуальная борьба в игре велась с полной отдачей сил ее участников [1, с. 31].

Место, откуда кидали ритуальный атрибут – белую палочку, являлось на символическом уровне границей между «этим» и «иным» миром. На это сакральное место у бурят клали определенные вещи: обычно чашку с молочными продуктами (кусочек сыра, масло и т.д.), баранью шубу, охалку одежды, бревно или разводили огонь. Игрок, который добежит с палочкой до победной точки, прикасается ею к лежащим предметам или же к линии, отмеченной ранее. Следует заметить, что все предметы, обозначающие в игре границу (молоко, сыр, масло), символически связаны с жизнью, являются ее знаками.

Таким образом, в игре «сагаан модон» существует символический переход от состояния «смерти» к состоянию «жизни». Ритуальное прикосновение деревянной палочкой к Земле выражает идею продолжения жизни, передачу жизни Земле и её расцвет [1, с. 31]. Эта же символическая функция присуща и тувинской игре «ак-ыяш». Как отмечает Г.Н. Курбатский, молодёжный праздник «Ойтулааш» зародился именно в густонаселенном земледельческом районе Тувы – Улуг-Хем [4, с. 285]. Традиционный праздник «Ойтулааш» был направлен на вызывание плодотворных сил земли и человека.

Ритуальные игры этого праздника как бы взламывали непреодолимые в обыденной жизни имущественные, социальные и половые запреты, утверждали атмосферу веселья, фамильярности, вольности. Они стирали грани между дозволенным и недозволенным, между культурой и дикостью, между человеком, животным и божеством [4, с.284].

Праздник «Ойтулааш» – это ночные гулянья, тайные встречи, добрачные игры, любимое развлечение молодёжи в Туве, реликт инициационных обрядов и хаотического группового брака.

### Список литературы

1. Буксикова О. Б. Трансформация в хореографии традиционных игр народов Сибири : учеб. пособие / Буксикова О. Б. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2006. – 148 с.
2. Кабзиньска-Ставаж Ивона Сезонные игры монголов // Традиционная обрядность монгольских народов. – М., 1992. – С. 237-263.
3. Кужугет А. К. Духовная культура тувинцев: структура и трансформация / Кужугет А. К. – Кемерово : КемГУКИ, 2006. – 320 с.
4. Курбатский Г. Н. Тувинцы в своем фольклоре (историко-этнографические аспекты тувинского фольклора). – Кызыл : Тувин. кн. изд-во, 2001. – 464 с.
5. Самбу И. У. Тувинские народные игры : ист.-этногр. очерк / Самбу И. У. – Кызыл : [б.и.], 1978. – 140 с.

УДК 394/395

*Кондратьева В.В.*

### ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА ТАТАР БУРЯТИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ THE TRADITIONAL CULTURE OF TATARS OF BURYATIA AT THE PRESENT STAGE

Свыше трех столетий территория Бурятии является местом расселения людей различных национальностей. На протяжении всего периода пребывания татар на территории Бурятии, с момента поселения и до сегодняшнего дня, татары прошли с остальными проживающими здесь этническими группами через периоды застоя и взлета этнической идентичности. В годы взлетов, в начале XX века и в 90-е гг. XX века возрастал интерес к своим историческим корням, стремлению к единству. В настоящее время сохранить свою культуру татарам помогает сплоченность, заинтересованность в общей истории и культуре.

Over three centuries the territory of Buryatia is a place of settlement of people of different nationalities. Throughout the period of Tatars staying in Buryatia, since the settlement to the present day, Tatars have been living here with the other ethnic groups through periods of stagnation and the rise of ethnic identity. At the beginning of the XX century and in the 90-s years of XX century, interest to the historical roots and the desire of unity was being increased. At present, cohesion and interest to history and culture help Tatars to preserve their culture.

Ключевые слова: история, культура, самоидентичность, национальные традиции и обычаи.

Key words: history, culture, identity, national traditions and customs.

Свыше трех столетий территория Бурятии является местом расселения людей различных национальностей. Кроме бурят, эвенков и русских в настоящее время в республике проживают представители 113 национальностей.

История появления татар в Бурятии относится к XIX веку. Татары, которые переселились в Бурятию, занимались торговлей и ремеслом. В 80-е годы XIX века в Верхнеудинске действовала мусульманская община, в то время именуемая магометанской. Было создано татарское кладбище. По данным 1907 года в Бурятии проживало более 500 человек. Они расселились не только в Верхнеудинске, но и в Троицкосавске и в Мухоршибирской волости. К этому времени относят образование мусульманской общины<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> НАРБ (Нац. архив Респ. Бурятия). Ф. 10. Оп. 2. Д. 531. Л. 22.

В 1907 году, на выделенном, городской думой, участке была построена мечеть, в деревянном исполнении, при которой существовала воскресная школа<sup>1</sup>. Она располагалась там, где сейчас находится магазин «Ковры» на проспекте Победы. В 1939 г., так же, как и многие другие культовые сооружения, мечеть была сожжена<sup>2</sup>.

Со строительством транссибирской железной дороги и проведением столыпинской реформы поток мигрантов в Сибири из различных губерний России, в том числе из Казанской и Уфимской усилился. Многие представители татарского народа были направлены в Бурятию.

Во второй половине 30-х годов XX века в Бурятию в связи с массовым раскулачиванием приехало огромное количество людей татарского происхождения.

Так же много татар прибыло в 1940-1970-е годы по организационному найму, при выполнении союзной программы по переселению. По архивным данным из всех переселенцев в Бурятию 70% составляли татары. В год цифра доходила в среднем до 400-600 семей<sup>3</sup>.

Таким образом, причинами внутренней миграции татар в XX веке стала государственно-национальная политика советского государства. Основными методами, которой были хозяйственная переселенческая политика.

В постсоветский период произошло уменьшение татарского народа, что было обусловлено снижением естественного прироста (уменьшение рождаемости и рост смертности), миграционной убылью, влиянием культурно-интеграционных процессов.

В настоящее время татары, являются одним из многочисленных этносов республики после бурят, русских, украинцев. Они составляют 1 % от общей численности населения республики. Наиболее крупными ареалами проживания татар являются Заиграевский, Селенгинский, Хоринский, Джидинский, Мухоршибирский, Кяхтинский, Баунтовский и Баргузинский районы, а так же город Улан-Удэ. Основная масса расселения приходится на села Старый Онохой и Харашибирь. Данное обстоятельство определило специфику диаспоры, активнейшая часть которой функционирует в сельской местности<sup>4</sup>.

90-е гг. XX века характеризовались пробуждением самосознания, проявившееся в том, что представители многих этнических общностей стали стремиться к возрождению своей культуры, организовывая диаспоры. Эти процессы коснулись и Бурятию.

Общественно - диаспоральная социализация позволяет все большему числу мигрантов более успешно находить свое место в иной культурной среде. При этом именно диаспора остается проводником и хранителем «материальной» культуры в ином окружении, зачастую «чужой», культурно - цивилизационной парадигмы<sup>5</sup>.

На протяжении всего периода пребывания татар на территории Бурятии, с момента поселения и до сегодняшнего дня, татары прошли с остальными проживающими здесь этническими группами через периоды застоя и взлета этнической идентичности. В годы взлетов, в начале XX века и в 90-е гг. XX века возрастал интерес к своим историческим корням, стремлению к единству. В настоящее время сохранить свою культуру татарам помогает сплоченность, заинтересованность в общей истории и культуре.

В апреле 2005 года создана региональная национально-культурная автономия татар РБ. В нее вошли Культурная автономия г. Улан-Удэ, Заиграевского района, а также ТКЦ Мухоршибирского района. Председателем была назначена – Сотникова Сажида Растамовна.

Первостепенной задачей культурной автономии является развитие потенциальных возможностей каждого человека, его успешная самореализация в обществе, и конечно национальное возрождение народа.

---

<sup>1</sup> Там же. Д. 526. Л. 136.

<sup>2</sup> Там же. Ф.Р. 457. Оп. 15. Д. 3. Л. 32.

<sup>3</sup> НАРБ Ф.Р. 248. Оп. 3. Д. 207. Л. 34.

<sup>4</sup> Хабибуллина Н. Н. Диаспора: сущность, социально—философские аспекты развития (на примере Бурятии). Улан-Удэ, 2003. С. 37-39.

<sup>5</sup> Хабибуллина Н. Н. Диаспора: сущность, социально-философские аспекты развития. С. 17-29.

Прибывшие татары принесли с собой особенную культуру, которая со временем видоизменялась: некоторые ее элементы исчезли, некоторые приобретали новые черты. В данной статье хотелось бы уделить внимание традиционной праздничной культуре татар, семейно-бытовой обрядности, свадебным и похоронно-поминальным обычаям и обрядам.

Наиболее значимый у татар праздник Курбан – байрам. Он начинается 10-го числа месяца зуль-хиджа, через 70 дней после окончания 30-дневного поста в месяце рамадан и длится 3-4 дня. Этот праздник символизирует для мусульман истинность учения Мухаммеда, ниспосланного ему в откровение, а также всемогущество и милосердие Всевышнего творца.

Ураза-байрам, Ид аль-фитр знаменует завершение поста в месяце рамадан. Он называется малым в противоположность Ид аль-кабир (большому празднику), т.е. Курбан-байраму.

Большой пост в течение месяца рамадан, называется по арабски *саум*, обязателен для всех взрослых, здоровых и ритуально чистых мусульман.

Но лишь небольшая часть татарского населения Бурятии отмечает эти религиозные праздники и соблюдает посты.

Наряду с мусульманскими праздниками Ураза-байрам, Курбан-байрам которые отмечаются по скользящему лунному календарю, в традиционной праздничной культуре заметное место у татар Бурятии занимает народный праздник Сабантуй.

Истоки проникновения Сабантуя уходят в глубокую древность и связаны с аграрным культом. Об этом свидетельствует его название: *сабан* означает «яровые», или в другом значении, - «плуг», а *туй* – «свадьба», «торжество». Таким образом, смысл слова *сабантуй* – торжество в честь сева яровых. Первоначально цель обряда, очевидно, заключалась в задабривании духов плодородия с тем, чтобы благоприятствовать хорошему урожаю в новом году. С изменением хозяйственного уклада жизни магические обряды теряли смысл, но многие из них продолжали бытовать уже как народные увеселения и праздники.

В былые времена к сабантую готовились долго и тщательно – девушки ткали, шили, вышивали национальным узором платки, полотенца, рубашки; каждой хотелось, чтобы, именно, ее творение стало наградой самому сильному джигиту – победителю в национальной борьбе или в скачках. Молодые люди ходили по домам и собирали подарки, пели песни, шутили.

На время сабантуя избирался совет из уважаемых аксакалов – к ним переходила вся власть в деревне, они назначали жюри для награждения победителей, следили за порядком во время состязаний.

Сабантуй начинался с самого утра. Женщины надевают свои самые красивые украшения, в гривы лошадей одевают ленточки, подвешивают к дуге колокольчики. Все наряжаются и собираются на майдане – большом лугу. Развлечений на сабантуе великое множество. После общего сабантуя на майдане веселье продолжается в домах – и обязательно приглашают гостей<sup>1</sup>.

В Татарстане и в ряде других регионов Поволжья и Южного Урала этот праздник проводится повсеместно не одну сотню лет. В Бурятии, где проживает около 10 тысяч татар, Сабантуй, как национальный праздник, стали организовывать каждый год, с 2005 года (с момента создания татарской автономии), и то лишь в 4-х районах компактного их проживания. Время проведения – один из воскресных дней июня.

В 2010 году, в Улан-Удэ впервые прошел Байкальский сабантуй. Его организовала в Этнографическом музее на Верхней Березовке Региональная национально-культурная автономия татар Бурятии при поддержке Комитета по межнациональным отношениям и развитию гражданских инициатив Администрация Президента РБ и Республиканского центра народного творчества.

В байкальском сабантуе участвовали представители Бурятии, и Иркутской области. Приехали и представители делегации из Казани, что придало празднику особую значимость.

---

<sup>1</sup> Харисова Л. А. Культура народов Татарстана. Казань, 2005. С. 59-65.



На торжественном открытии Байкальского сабантуя было зачитано приветствие Президента Татарстана.

Программа праздника была насыщенной. В ходе его состоялся большой праздничный концерт, в котором участвовали не только местные хореографические и эстрадные коллективы, но и гости из Иркутска и Казани. В частности, огромный интерес вызвало выступление популярной группы из Татарстана «Казан егетляры». Не обошлось без различного рода конкурсов и спортивных состязаний. Это перетягивание каната, лазание за призом на столб, бег в мешке и с ведрами на коромыслах и многое другое. Желающие могли отведать национальные татарские блюда, например, «чак-чак», «эчпочмак» и многое другое.

Каждый из участников байкальского сабантуя, в числе которых были приглашенные люди разных национальностей, могли проверить себя в силе и ловкости. Самым же зрелищным было состязание по татарской национальной борьбе «курэш». Абсолютному победителю состязания был вручен традиционный приз - живой баран<sup>1</sup>.

В традиционной обрядности татар наблюдается тесное переплетение обрядов этнического плана с исламскими предписаниями, которые сопровождаются чтением Корана, молитв, раздачи подаяния, и т.д. Эти обряды связаны с наречением имени, побратимства, свадебных торжеств, поминок, дня памяти умерших и т.д. Проводятся в домашней обстановке во время званого обеда, составляя его стержень. Более того, даже официальное оформление этих событий производилось именно во время таких званых обедов не в общественных учреждениях, не в мечети, а в домашней обстановке. Любой из вышеперечисленных обрядов носит характер устойчивой традиции. Обряды продолжают существовать, приспосабливаясь к изменяющимся условиям. Особое внимание заслуживает развитие и изменение семейно – бытовой обрядности в современных условиях.<sup>2</sup>

К концу XX века сформировался такой тип свадебной обрядности, в котором органически сочетаются сохраняемые (иногда возрождаемые) традиционные обряды и новые. Характерной их чертой является свадебный выбор обрядов, который, как правило, зависит только от желания молодых и их родственников.

В последние годы идет процесс формирования новых черт. Так, повсеместно на самое почетное место за столом сажают молодоженов с их свидетелями. Рядом с ними сидят родители невесты или жениха. Меняется сам стиль свадебного застолья за счет включения в него многочисленных игровых моментов. Некоторые из них заимствованы из свадебных обычаев народов нашей страны; другие из практики массовиков – затейников. Это, как правило, различные шуточные состязания молодоженов в ловкости, и т.д. Характерно быстрое распространение этих моментов благодаря мобильности населения, участию в свадьбах как сельских, так и городских жителей, наличию национально смешанных браков.

В целом повсеместно продолжается процесс унификации сокращения свадебной обрядности. В ней появилось много единых, интернациональных черт. И этот процесс, очевидно, необратим<sup>3</sup>.

На свадебном столе татар обязательно должны быть такие продукты, как масло с медом, чак-чак, губадия, коштеле (птичьи языки). Готовят и варят особые пельмени, подают гуся, казылык (вяленую колбасу), пекут оладьи, блины, баурсак, большой гусиный бэлши, также готовят сладкий напиток из фруктов или растворенный в воде мед<sup>4</sup>.

При проведении свадебного обряда татары Бурятии стараются придерживаться традиционных обрядов, но в последнее время она все чаще «миксуется» с местными национальными элементами. Это посещение во время свадьбы священных мест (бурятский элемент), при-

<sup>1</sup> Орлов Г. Байкальский сабантуй собрал друзей // Байкал Гео. 2010. № 3 (42). С. 15.

<sup>2</sup> Харисова Л. А. Указ. соч. С. 65-70.

<sup>3</sup> Исаков Д. М. Татарская нация : история и современное развитие. Научная публицистика. Казань, 2004. С. 145-147.

<sup>4</sup> Ахметзянов Ю. Татарские блюда. Казань, 2000. С. 67-81.

глашение тамады (русский элемент), произошло смешение приготавливаемых свадебных продуктов ит.д.

К следующим обрядам, которые занимают особое место в структуре семейно – бытовой обрядности относятся похоронно – поминальные.

В настоящее же время основная масса татар Бурятии исполняет их именно как народный обряд, как нормы поведения. Они осознаются, прежде всего, как последние почести умершему, и направлены на оказание внимания, поддержки людям, которых постигло большое горе.

Следует отметить, что предпогребальные и погребальные обряды, связанные с обмыванием, обряжением покойного, рытьем могилы, требования к поведению живых в данной ситуации детально расписаны в шариате – комплексе юридических норм, принципов и правил поведения, религиозной жизни и поступков мусульманина. Они проводились под руководством знающих, обучившихся этому людей, которые по своему желанию или убеждению получили эти знания, а главное навыки от людей старшего поколения.

Передача обрядовых действий почти точная, хотя действительность XX столетия, естественно, внесла свои коррективы. Отсутствие религиозного воспитания, обучения, отсюда и скудное познание в вопросах религии, даже у тех, кто оставался верующим, не могло не сказаться на точности всех требований шариата в этих вопросах.

Характерной особенностью современных похоронно-поминальных обрядов татар является, как правило, безоговорочное подчинение требованиям, указаниям этих «знающих» людей, которые добровольно берут на себя организацию подготовки покойника к захоронению, дают советы, как необходимо вести себя, когда, кому и что отдавать в виде саадака и т.д.

Похороны, как и прежде, стараются провести как можно быстрее; как правило, на следующий день после смерти, если нет уважительных причин для откладывания похорон: ожидание приезда родных и т.д. В последнем случае они могут состояться и через 2-3 дня после смерти, и это не осуждается (хоть и не очень желательно!).

Покойника одного не оставляют. Около него постоянно люди: те, кто постарше приходят с четками и сидят возле него, произнося молитвы...

Поминальные обряды включают в себя проведение многократных поминок. Они подразделяются на поминки, проводимые по определенному покойнику, и общие поминки. Первые включают в себя поминки в третий день после похорон, на седьмой, сороковой, и через 1 год. Следует отметить, что особых поминальных блюд у татар нет, т.е. при угощении подаются те же блюда, что и во время любого званого обеда<sup>1</sup>.

Необходимо отметить, что те татары Бурятии которые приняли христианство, исполняют похоронно-поминальный обряд в соответствии с русскими традициями.

Еще одним сохранившимся элементом культуры татар следует считать традиционную национальную кухню. Кулинарное искусство татарского народа богато своими национальными традициями, уходящими в глубь веков. В процессе многовековой истории сложилась оригинальная национальная кухня, сохранившая свои самобытные черты до наших дней. Ее своеобразие тесно связано с социально-экономическими, природными условиями жизни народа, особенностями его этнической истории. Ей присущи самобытность, разнообразие. Принято выделять блюда традиционные, которые готовили по пятницам и праздничным дням, и обрядовые. Повседневная кухня татар немногим отличается от бытующей у населения Бурятии. Татары также много употребляют в пищу мяса. Они отдают предпочтение таким сортам мяса как баранина, говядина, гусятина.

К одним из основных пятничных и приготавливаемых блюд следует отнести пельмени. К другим сохранившимся традиционным блюдам относятся беляши; бишбармак, эчпочмак, губадия, джайма, чак-чак гульма; бульон с лапшой и голушками; напиток сыта и др.<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Татары. М., 2001. С. 106-109.

<sup>2</sup> Ахметзянов Ю. Татарские блюда. Казань, 2000. С. 67-81.

Следовательно, культура играет существенную роль, как на этапе первоначального становления, так и в результате дальнейшего развития диаспоры. Причем культура оказывает воздействие, как на мигранта, так и на общность в целом. По отношению к мигранту, отмечается такое явление, как становление этномаргинальной личности, т.е. человека, живущего и сознательно участвовавшего в культурной жизни и традициях двух народов.

Прибывшие татары принесли с собой особенную культуру, которая со временем видоизменялась: некоторые ее элементы исчезли, некоторые приобретали новые черты, того общества в котором оказались.

Большую работу по сохранению культуры и традиций осуществляют татарские национальные общественные объединения: национально-культурная автономия г Улан – Удэ, Заиграевского района, а также татарский национально-культурный центр Мухоршибирского района. Деятельность национально-культурных организаций, несомненно, имеет огромное значение для общественной и культурной жизни города и Республики. Пропагандируя культуру и историю своего народа, они взаимообогащают и развивают многонациональную и многоконфессиональную культуру России и Бурятии.

УДК 902/904

*Такаракова Е.О.*

**ОСОБЕННОСТИ СОХРАНЕНИЯ АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ  
ОНГУДАЙСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ АЛТАЙ**  
**FEATURES OF ARCHEOLOGIC HERITAGE PRESERVATION  
OF ONGUDAJSK DISTRICT OF REPUBLIC OF ALTAI**

Алтайский регион имеет мировую значимость как один из центров сохранения историко-культурного наследия. Сохранение археологического наследия для будущего поколения рассматривается как одно из важнейших направлений глобальной культурной политики. Обеспечение сохранности историко-культурным памятникам на сегодня актуальная проблема всего человечества.

The Altay region has the world importance as one of the preservation centers of historical and cultural heritage. Preservation of an archaeological heritage for the future generation is considered as one of the major directions of a global cultural policy. The actual problem of all mankind is to provide safety to historical and cultural monuments.

Ключевые слова: археология, археологическое наследие, Алтай.

Key words: archeology, archeological heritage, Altai.

Алтай отличает необычное сочетание разнообразия природных ландшафтов и многочисленных культурно-археологических памятников. Нынешняя территория Горного Алтая имеет мировую значимость и привлекает многих исследователей из разных стран своей уникальностью – археологическим наследием. Археологические памятники, раскопанные на территории республики, свидетельствуют о богатом историко-культурном наследии. Поэтому его сохранение, изучение и музеефикация сегодня являются актуальным вопросом для археологов, исследователей из разных областей науки и для народов Горного Алтая. Всемирную известность Республике Алтай принесли курганы в долинах Пазырык, Башадар, Туекта, Каракол, Шибе, Юстыд и в других местах. Сведения о них имеются в трудах многих выдающихся ученых, таких, как Н.М. Ядринцева, Н.Г. Потанина, М.П. Грязнова, С.И. Руденко, С.В. Киселева, а также в работах современных археологов из разных городов России. В настоящее время проблемы охраны природы и сохранения памятников исторического и культурного наследия становятся все более острыми.

Священная для алтайцев Каракольская долина манит уже не одно поколение путешественников, ученых и просто туристов. Здесь были открыты потрясающие предметы древности, множество курганов, наскальных рисунков и рунических писем.

Каракольская долина у коренного населения – алтайцев издревле считается священной долиной. Здесь расположены целые группы древних курганных захоронений, представляющих собой одну из загадок Горного Алтая. Скалы у подножия многочисленных священных гор богаты наскальными рисунками. Население этой долины отличается своеобразным менталитетом и считает себя находящимся в духовно-родственной связи с природой этой долины. Именно в Каракольской долине находятся знаменитые курганы скифского времени, которые принесли славу Горному Алтаю: Башадарские, Шибинские, Туектинские.

Башадар – археологический памятник, расположенный на левом берегу р. Катунь около с. Каракол Онгудайского района. Включает 57 объектов. Исследования проводил С.И. Руденко (1950), который вскрыл два кургана скифского времени, принадлежавшие знати. В курганах внутри срубов находились колоды – саркофаги с погребениями. Во втором кургане саркофаг мужчины был покрыт вырезанными на нем изображениями тигров, баранов и лосей. Из предметов инвентаря найдены остатки одежды и обуви, керамика, предметы конской упряжи, вооружения быта и т.д. [5, с. 12-13]. А также такие курганы, как Туектинские и Шибинские в Онгудайском районе представляют собой цепочку больших курганов, расположенных среди множества погребальных сооружений. В этих курганах были найдены такие же колоды-саркофаги, как и в Башадарских курганах, предметы быта, украшения, орудия труда, оружие, принадлежности конской сбруи, керамика, фрагменты золотой фольги и т.д.

Насыпи рядовых курганов представляют собой округлые в плане каменные наброски. Часто обведенные по периметру каменными же кольцами. В центре курганов имеются глубокие ямы, на дне которых установлены погребальные камеры в виде бревенчатых срубов или каменных склепов из вертикально установленных плит. Вдоль северных стенок ям на специально оставленных материковых приступках часто устраивались сопроводительные конские захоронения [1, с. 154]. Уникальность данных археологических памятников заключается в подкурганной мерзлоте. Именно благодаря мерзлоте сохранились вещи, которые стали сегодня предметом изучения для многих археологов и исследователей. Раньше археологические памятники выступали только объектами научного значения, они не воспринимались как культурно-историческое наследие, что привело к потере уникальных археологических ландшафтов во многих регионах России.

Россия отстала от современного мирового уровня охраны и использования наследия. В связи с этим нельзя не упомянуть документы Коллоквиума, проходившего во Франции в 1987 году на тему «Археология и обустройство территории», или материалы Коллоквиума в Португалии в октябре 1990 г. по теме «Археологические городища в Европе. Консервация, содержание и использование» [3, с. 114]. Эти документы свидетельствуют о том, что проблема сохранения археологического наследия является, прежде всего, мировой. Разрушение археологических памятников может быть вызван неграмотностью местного населения, от их незнания о данном виде памятника и его значении. Охрана объектов археологии предполагает обеспечение их физико-географических и природных свойств, поддержание уважительного отношения к ним как со стороны местных жителей, так и со стороны ученых, властей и в том числе туристов.

В связи с этим 3 августа 2011 года мною были проведены исследовательские работы в Башадарских курганах. Изучение нынешнего состояния этих курганов привели к следующим выводам. Именно частое посещение туристами курганов в Каракольской долине привело к их загрязнению (фото № 1). Туектинские курганы, расположенные вдоль Чуйского тракта, подверглись значительному антропогенному воздействию. Кроме того, курганные насыпи обросли кустарниками и деревьями, что не характерно для них. В с. Каракол Онгудайского района, где раньше располагался курган 2, сейчас стоит мемориал славы. Данный случай говорит о безнравственном отношении к прошлому.



Фото № 1. Фото автора.

К примеру, скотомогильником и распашкой земли обезображены большие Талдинские курганы в Онгудайском районе, распашкой земли уничтожены курганные поля в долине реки Каракол Онгудайского района, в районе села Майма Майминского района, около села Черный Ануй Усть-Канского района и во многих других местах. [6, с. 15].

Примерно такая же ситуация в Республике Саха-Якутия. Здесь в 1950-1970-е годы началось и постепенно наращивалось промышленное освоение территории Якутии. Так, в 1957 году началась промышленная переработка алмазных руд; в 1967 году завершилось строительство Вимойской ГЭС; шло интенсивное освоение золотоносных месторождений; был построен первый газопровод Таас Тумус-Якутск-Покровск и др. [4, с. 5]. В связи с этими событиями в регионе было уничтожено огромное количество археологических памятников.

Имея всемирно известные археологические памятники, нужно принимать неотложные меры по их сохранению. На сегодняшний день нужен учет объектов культурного наследия каждого района республики. Нужно проводить паспортизацию и инвентаризацию всевозможных памятников. Необходимо издавать методические рекомендации по каждому памятнику, целью которого будет ознакомление туристов с существующими достопримечательностями, основными правилами посещения и этикой поведения. По мнению автора срочного решения, требуется работа по полному переоформлению научно-учетной документации на все археологические памятники. Отсутствие системы государственной охраны историко-культурного наследия, а также последовательной государственной политики в области сохранения, музеефикации археологического наследия тоже вызывает затруднения в дальнейшей работе с такими объектами.

Ещё одна важная проблема в этой области это то, что «возникшая в начале 1990-х годов волна незаконных раскопок, варварская добыча древностей превратилась в хорошо организованный прибыльный промысел, в который вовлечены сотни людей» [4, с. 7]. В этом случае очень тяжело оценить ущерб грабительских раскопок и для науки – утрата знаний о прошлом, которую невозможно восстановить. Такое характерно и для Горного Алтая. Здесь очень часто встречаются кража и продажа, в особенности наскальных рисунков. Поэтому чистота и со-

хранность историко-культурного наследия зависит так же от самого общества, которое должно заботиться и бережно относиться к истории и культуре своих предшественников.

Археологические комплексы Горного Алтая, в том числе и Каракольской долины, требуют музеефикации и решительных мер по их сохранности. Такие работы необходимы по следующим причинам: на Алтае сконцентрировано большое количество археологических памятников, и во-вторых, достаточное количество из них легко доступны. Не менее тревожно обстоят дела с археологическими памятниками не только на Алтае, а также в Хакасии и Туве и многих других регионах нашей страны.

В черте Красноярска, например, находится Афонтова гора – уникальный памятник палеолита Сибири. Заслуживает элементарной музеефикации курганный комплекс около оз. Шира; ждут своей музеефикации уникальные, необыкновенно зрелищные царские погребальные комплексы Салбык в Хакасии и Аржан на границе с Тувой, уникальнейшее древнее святилище – комплекс наскальных изображений Баяры недалеко от Абакана и Сундуки на р. Июс. В Кемеровской области – археологический комплекс Танай, расположенный рядом с дорогой Новосибирск-Новокузнецк [2, с. 116.]. Музеефикация историко-культурного наследия требует совершенно новых подходов и уважительного отношения к ним. Изучение данных по археологии дают древние знания, которые сохранились в памятниках культуры, музейных экспонатах, культовых знаках, наскальных рисунках. Поэтому дальнейшее исследование, тщательное изучение и сохранение археологического наследия сегодня необходимы. Работы природных парков, заказников и заповедных зон, куда входят памятники археологии, должны проводиться в более усиленном режиме. Они нуждаются во внимательном отношении со стороны властей и местного населения.

#### **Список литературы**

1. История Республики Алтай. – Горно-Алтайск : Ин-т Алтаистики им. С.С. Суразакова, 2002. – 360 с.
2. Мартынов А. И. О необходимости музеефикации уникальных историко-ландшафтных археологических зон на территории Горного Алтая // Проблемы сохранения, использования и изучения памятников археологии Алтая. – Горно-Алтайск, 1992. – С. 4-5.
3. Мартынов А. И. О проблемах музеефикации археологических памятников // Хранители наследия. – Барнаул, 2003. – Вып. 1. – С. 114-116.
4. Михайлова А. О. Объекты археологического наследия Якутии в условиях интенсивного промышленного освоения // Культура : управление, экономика, право. – 2011. – № 1. – С. 5-7.
5. Соенов В. И. Археологический словарь Горного Алтая / Соенов В. И. – Горно-Алтайск : [б. и.], 1993. – 95 с.
6. Чевалков Л. М. Проблемы сохранения и использования культурно-исторического наследия РА // Сохранение и изучение культурного наследия Алтайского края : (материалы Всерос. науч.-практ. конф.). – Барнаул, 1999. – Вып. 10. – С. 15-16.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Амгаланова Мария Викторовна** – кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии ФГБОУ ВПО ВСГАКИ (amgalanova@rambler.ru).

**Андреева Лариса Алексеевна** – кандидат психологических наук, доцент ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Багадаева Анастасия Григорьевна** – преподаватель кафедры педагогики балета ФГБОУ ВПО ВСГАКИ; аспирант кафедры культурологии ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Батранина Анна Александровна** – специалист в области танцевально-двигательной терапии (г. Улан-Удэ).

**Богдан Светлана Владимировна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности Челябинской государственной академии культуры и искусств (ЧГАКИ), (bogdansveta@gmail.com, kf2@cgaki.ru).

**Болхосоев Станислав Борисович** – кандидат исторических наук, доцент кафедры этнологии и народной художественной культуры ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Буксикова Ольга Борисовна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры хореографии ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Буланов Игорь Вячеславович** – преподаватель кафедры хорового дирижирования, музыкального образования и звукорежиссуры ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Ветехина Светлана Евгеньевна** – кандидат культурологии, доцент кафедры физвоспитания ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Витин Владимир Альбертович** – доцент кафедры театрального искусства ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Губина Светлана Тельмановна** – кандидат психологических наук, доцент кафедры психологии ФГБОУ ВПО «Глазовский государственный педагогический институт им. В.Г. Короленко» (svetgubina@gmail.com).

**Дмитриева Наталия Ивановна** – заведующая отделением дополнительного образования Колледжа искусств им. П.И. Чайковского (г. Улан-Удэ).

**Езова Светлана Андреевна** – кандидат педагогических наук, профессор кафедры библиотечно-информационных ресурсов ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Жигмитова Арюна Арсалановна** – концертмейстер ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Затеева Надежда Александровна** – кандидат социологических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Исаков Вячеслав Михайлович** – кандидат технических наук, профессор, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург).

**Казначеев Сергей Влаильевич** – д.м.н., профессор, Международная Славянская академия наук, образования, искусств и культуры (Западно-Сибирское отделение) (г. Новосибирск).

**Калашников Алексей Сергеевич** – аспирант кафедры культурологии ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Клюев Александр Сергеевич** – доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, Вице-президент Ассоциации музыкальных психологов и психотерапевтов.

**Кондратьева Виолетта Владимировна** – преподаватель кафедры истории ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Куницын Олег Иосифович** – профессор ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Майны Шенне Борисовна** – аспирант кафедры культурологии ФГБОУ ВПО ВСГАКИ (shenne85@mail.ru).

**Манжуева Оксана Михайловна** – кандидат философских наук, доцент кафедры информационно-коммуникационных технологий ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Найдакова Валентина Цыреновна** – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Нэдж Вайкофф** – научный сотрудник Lesley University (США).

**Протасова Лариса Иннокентьевна** – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой педагогики балета ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Пшеничникова Раиса Ивановна** – профессор, ректор ФГБОУ ВПО ВСГАКИ, академик МАН ВШ и МАИ.

**Рашитова Татьяна Фаритовна** – аспирант, старший лаборант кафедры немецкого и французского языков Бурятского государственного университета.

**Ромм Валерий Владимирович** – доктор культурологии, профессор Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки.

**Русинова Ольга Артемовна** – доцент кафедры истории, теории музыки и общего фортепиано ФГБОУ ВПО ВСГАКИ (xelga.ru@gmail.com).

**Санжеева Лариса Васильевна** – доктор культурологии, доцент кафедры культурологии ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Соковикова Наталья Викторовна** – кандидат психологических наук, доцент Сибирского Независимого Института (nsok47@mail.ru).

**Степанова Светлана Геннадьевна** – кандидат педагогических наук, доцент, директор Института музыки ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Такаракова Евгения Олеговна** – аспирант ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Татарова Светлана Петровна** – доктор социологических наук, профессор кафедры социально-культурной деятельности ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Федотов Дмитрий Геннадьевич** – врач-психиатр филиала №3 ФБУ «321 ВКГ» МО РФ (г. Улан-Удэ).

**Хилханов Доржи Львович** – доктор социологических наук, профессор, проректор по научной работе ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Хилханова Эржен Владимировна** – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой иностранных языков и общей лингвистики ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Ципцина Мария Николаевна** – доцент, Международная Славянская академия наук, образования, искусств и культуры (Западно-Сибирское отделение) (г. Новосибирск).

**Чебакова Валентина Николаевна** – кандидат культурологии, профессор, заведующая кафедрой физического воспитания ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Чебунин Александр Васильевич** – доктор философских наук, доцент, заведующий кафедрой философии ФГБОУ ВПО ВСГАКИ.

**Шангина Елена Федоровна** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры театральной режиссуры и актерского мастерства ФГОУ ВПО «Алтайская государственная академия культуры и искусств».