



eISSN 2311-2468
Том 1, № 7. 2013
Vol. 1, no. 7. 2013

электронное периодическое издание
для студентов и аспирантов

Огарёв-онлайн Ogarev-online

<https://journal.mrsu.ru>



ФРОЛОВ Д. А.

МЕМЕТИКА: К ВОПРОСУ О КУЛЬТУРНЫХ ГЕНАХ

Аннотация: В статье рассматриваются история появления, развитие и современное состояние меметики, приводятся определения понятия «мем» зарубежных и отечественных исследователей, выявляются уровни и свойства мема, а также анализируются связанные с ним явления – культурная репликация и медиавирусы.

Ключевые слова: мем, меметика, информация, культурная репликация, медиавирус, мемплекс.

FROLOV D. A.

Memetics: On Cultural Genes

Abstract: The paper deals with the history, development and current state of memetics. Particularly, the author considers the definitions of the term “meme” given by foreign and Russian researchers. In this connection the study analyzes meme's structure and properties as well as the phenomena related to it, i.e. cultural replication and media viruses.

Keywords: meme, memetics, information, replication, media virus, memplex.

В последние годы в интернете большую популярность получил феномен мемов. Мем – некое незамысловатое выражение, картинка, мелодия или видеоролик, интерес к которому среди пользователей сети приводит к стремительному распространению и всеобщей известности. При этом мало кто знает о существовании целого направления «меметика», зародившегося за два десятилетия до появления Интернета и стремящегося со своих позиций объяснить глобальные культурные процессы.

История

Понятие мема ввел в 1976 г. Ричард Докинз в книге «Эгоистичный ген» [7], где он впервые предложил концепцию репликатора в приложении к социокультурным процессам. Докинз, будучи этологом, изучал генетически обусловленное поведение животных, и его книга была посвящена генам. Мему в ней отведена одна глава, вызванная невозможностью для автора объяснить многие феномены социальной жизни с позиций генетики. Созвучие «мема» и «гена» не случайно. Меметика строится на схемах, аналогичным тем, что предлагает теория Дарвина, перенесенных в плоскость культуры.

Идея Докинза состояла в следующем. На заре истории для человека, как и для животного, ключевым фактором выживания являлись физические характеристики. Их наследование и эволюция происходили путем передачи генов от поколения к поколению. С ростом социальных характеристик сила, ловкость и другие физические атрибуты стали

утрачивать свою роль. Более важное место заняли интеллект, навыки, знания – те качества, эволюция которых не может происходить генетически. Так появляются мемы – культурные гены. Мемом может быть фраза, изображение, норма поведения, заклинание, религия, мелодия, мода и др. Главный критерий, который отличает мем от просто информации, – его способность к копированию и размножению.

Теория Докинза развита им в книгах «Расширенный фенотип» [6] и «Вирусы сознания». В это же время Эдвард Осборн Уилсон и Чарльз Ламсден предложили концепцию «культургена», также построенную на аналогии между механизмами передачи генетической и культурной информации. С середины 1980-х гг. меметика стала предметом активных исследований и споров. В 1996 г. выходят фундаментальные труды «Психические вирусы» Ричарда Броуди [5] и «Thought Contagion: How Belief Spreads Through Society» Арона Линча. На базе Центра политического моделирования университета Манчестера появляется «Журнал меметики – эволюционные модели передачи информации», ставший центром обсуждения и становления меметики. В 1999 г. Сюзен Блэкмор публикует работу «Мем-машина», в которой обобщает идеи предшественников и делает попытку сравнить их с подходами других культурно-эволюционных дисциплин.

В это же время в меметике возникает два направления: интернализм и экстернализм. Камнем преткновения стала область существования мемов. Экстерналисты считают, что объектом меметики и носителями мемов являются различные аспекты культуры. По мнению интерналистов, процессы репликации происходят в человеческом мозге, а основой культуры являются убеждения, а не артефакты.

Культурная репликация

Мем происходит от греч. «мимесис» – подражание. Ключевая характеристика – репликация, копирование самого себя в максимальных количествах с учетом вариативности и селективности. Проще говоря, мемы, подобно генам, подвержены изменениям и естественному отбору. Наиболее общим определением мема на сегодняшний день является следующее: мем – единица передачи культурной информации, распространяемая от одного человека к другому посредством имитации, научения и др.

Согласно биологическому определению основателя меметики Докинза, мем – это основная единица культурной передачи или инициации. Сюзен Блэкмор в 2002 г. определяет мем как любую информацию, скопированную от одной персоны к другой, будь то привычки, навыки, песни, истории и т.д. Хокки Ситунгкир называет мемом культурную единицу культурных комплексных систем. Генри Плоткин считает, что мем – единица культурной наследственности, аналогично гену, внутреннее представление знания. Согласно рабочему определению Броуди, мем – это единица информации в сознании, чье

существование влияет на события так, что большое число ее копий возникает в других сознаниях. По мнению Дэниела Деннета, это сложная составная идея, которая самоорганизуется в отдельную запоминаемую единицу.

Таким образом, наиболее общим является признание мема элементарным строительным блоком культуры, и культурных подсистем: языка, религии, политики и т.д.

Уровни мемов

Выделяют несколько уровней существования мемов. Первый – мемы как глобальные культурные пласты, мемплексы. Мемплексы – это множество мемов, объединенных во взаимосвязанный культурный комплекс, имеющий социальную значимость. Глобальные мемплексы определяют развитие обществ, цивилизаций или всего человечества. К ним можно отнести язык, религию, идеологии, общественные движения, художественный стиль. Мемплексы влияют на жизнь общества, превращая отдельные мемы в модели поведения.

Мемы локального уровня проявляются как элементы культурной инфраструктуры. Они также могут обладать внутренними связями, образуя мемплексы. Однако, в отличие от глобальных мемплексов, не прививаются человеку в процессе социализации и не относятся к конкретной культурной системе. Для характеристики таких мемов вводится 4 аспекта: время, место, задачи и контекст, которые, впрочем, не определяют до конца уникальность мема. Так, для двух враждующих преступных группировок или партий, участвующих в выборах, эти аспекты могут быть одинаковыми.

Еще одна категория мемов – медийные мемы. Пресса, радио, телевидение и особенно интернет характеризуются высокой коммуникационной активностью и охватом, являясь питательной средой мемов. Чтобы сообщить нескольким десяткам знакомых свежую новость, потребуется много времени, тогда как разослать сообщение сотне друзей в социальных сетях займет одну минуту. Сочетание мемов со средствами массовой коммуникации приводит к появлению медиавирусов.

Медиавирусы

Приверженцы меметики отмечают такое свойство мемов как их стремление к безграничному размножению. Попав в сознание человека, мем подобно вирусу закрепляется в нем и вынуждает «носителя» прилагать усилия для его распространения. На практике мы часто можем увидеть, как люди являются невольными переносчиками мемов – делятся новостями, шутками, мелодиями, которые не имеют реального смысла или практической пользы. Особенно вирусное распространение мемов заметно в интернете. Демотиваторы, комиксы, случайные видео с YouTube, мелодии, просто веселые картинки, вызывают настоящие меметические революции. Возникла даже целая отрасль вирусной рекламы, суть

которой заключается в искусственном конструировании мемов, способных понравиться человеку и заставить его пересылать рекламное сообщение друзьям и знакомым.

Говоря о вирусной природе мемов, необходимо отметить, что для мемов плодотворность важнее долговечности. Они могут распространяться с невероятной скоростью, но и столь же быстро забываться. Такие мемы являются заурядными. В противовес им существуют уникальные мемы. Они, напротив, охватывают небольшое число людей, однако являются куда более живучими. Примером могут служить научные и философские концепции.

Свойства мемов

Говоря о природе мема, В. Лавров пишет: «Популярные мемы, как правило, достаточно лаконичны и не содержат прямой значимой информации» [8]. Типичный мем не несет ценную информацию непосредственно, не утверждает напрямую, а вызывает определенные ассоциации, как бы намекает. Мем – это надъязык, суперъязык. Мем несет больше смысла, чем может показаться на первый взгляд. Мем подобен айсбергу, большая часть которого скрыта в историческом контексте или памяти человека. Мем не несет конкретной информации, а лишь актуализирует, структурирует и меняет приоритеты, создавая новую картину реальности.

Для успешного распространения мема не важно его понимание. Многие мемы изначально абсурдны, бессодержательны или иррациональны и не могут быть поняты логически. Мем действует как ассоциация, бессмысленная зацепка, ничего не значащая на первый взгляд игра слов, из которой впоследствии вырастет целый мемплекс или субкультура. Порой это происходит случайно. В других случаях медиавирусы намеренно скрываются за оболочкой бессмыслицы. С такими мемами сложно бороться, так как их невозможно опровергнуть, само их рассмотрение делает опровержение абсурдным.

Интересна в связи с этим структура мема. С одной стороны, мем содержит некую информацию, несет сообщение, вовлекает в дискуссию. С другой, мем – это почти всегда эмоция. Недаром мем часто выступает в художественной форме: карикатура, песня, шутка. Эмоциональные мемы лучше запоминаются и распространяются, то есть выполняют свою эволюционную функцию.

Дон Бек и Кристоф Кован [2], обобщившие свойства мемов, отмечают следующие ключевые качества:

- мемы проявляют глубинные образы мышления;
- мемы влияют на совершаемый человеком выбор;
- мемы могут проявлять и здоровые, и не здоровые качества (например, мистические мемы проявляются в качестве жертвоприношения и сказочной фантазии);

– мемы – это структуры мышления. Они определяют то, как люди мыслят и принимают решения, а не то, в чем они убеждены и что ценят;

– мемы изменчивы. Они могут разгораться и тускнеть, приобретая лишь в рамках исторического контекста законченный и понятный человеку смысл.

Критика меметики

Дебаты вокруг меметики, не получившей в академических кругах всеобщего признания, не утихают и сегодня. Сюзен Блэкмор в работе «Третий репликатор эволюции: гены, мемы – что дальше?» [3] признает, что идея мемов как культурного аналога генов спорная, и большинство биологов до сих пор отвергают ее. Тому есть несколько причин. Во-первых, основание меметики составляет как под копирку сведенная аналогия мема и гена. По мнению критиков меметики, едва ли справедливо проследивать одни и те же закономерности в биологической и культурной сферах.

Во-вторых, в работах, посвященных изучению мемов, присутствует изрядная доля публицистики. Так, экстерналисты утверждают, что мем есть не часть человеческого сознания, а объективная субстанция. Из этого следует вывод о самостоятельности мемов, использующих людей для распространения и самопопуляризации. Недаром другая книга Блэкмор называется «Машина мемов». Машина мемов – это новое определение человека, являющегося лишь переносчиком мемов, которые определяют поведение, социальную и даже биологическую эволюцию человека. По мнению исследовательницы, например, рост мозга в процессе эволюции человека обусловлен необходимостью вмещать больше мемов. Этой же цели служит технический прогресс с появлением книг, радио, телевидения и Интернета.

Новый взгляд меметики

Однако, и в пользу меметики можно привести немало доводов. Среди ее приверженцев достаточно много признанных ученых, в том числе генетиков, а первые упоминания об идее мемов можно найти еще у Чарльза Дарвина, проводившего параллель между отбором видов и отбором человеческих языков. Аналогия между биологическими и социальными процессами также не нова. Ее можно найти, например, в органической социологии Герберта Спенсера. А разные подходы к определению природы мемов можно объяснить молодостью научного направления.

При этом стоит признать, что в связи с возросшей ролью коммуникационных процессов мемы действительно способны объяснять не только культурные, но и социальные феномены. Так Джек Хэрик при помощи меметических типов и меметического инфицирования попытался описать причины коррупции в различных политических системах. Другая его модель использует мемы для объяснения процесса принятия сложных

решений и улучшения его результативности. Австрийский лингвист Николаус Ритт предпринял попытку на основе меметических концептов объяснить звуковые изменения в раннем английском.

Попытка объяснить глобальные исторические процессы путем системного анализа мемов дана в спиральной динамике Клера Грейвза. Все мемы разделены здесь на 8 категорий, каждой категории присвоены основная черта и цвет, например, власть – красный, мистика – фиолетовый и др. Теплые цвета определяют личностные мемы, холодные – коллективные. Динамика каждого общества определяется движением по спирали мемов и маятниковыми колебаниями от личностных мемов к коллективным. Анализ на основе сетки мемов на фоне определенного исторического контекста позволяет прогнозировать социальные и культурные изменения.

Также, роль мемов ярко проявляется, когда они выступают формой коллективного диалога в период общественных движений: митингов, протестов или напротив – акций солидарности. Возникающая у большого числа людей потребность в высказывании, демонстрации своей позиции, не может быть выражена в этих ситуациях лично. К тому же, многие участники не обладают глубокой оценкой ситуации, чтобы самостоятельно сформулировать это высказывание, и обращаются к мемам.

Мемы в этих случаях проявляются как лаконичное высказывание, отсылающее к общепонятным идеям во всей полноте нюансов и интерпретаций. Их упрощенная и потому эффективная в процессе коммуникации форма несет большой объем значимой и понятной всем участникам информации. Анализ митингов на Болотной площади и Проспекте Сахарова в 2011-2012 гг. дает яркое тому подтверждение. Самое большое число митинговых высказываний, таких как лозунги, изображения, костюмы, акции и проч., являются вариациями на тему известных и популярных интернет-мемов того периода: *бандерлоги, Пу, краб на галере, Гарри Поттер, Гай Фокс, хомячки, покатай на карусели, бадминтон, амфоры* и др.

В связи с этим, потенциальную ценность меметики можно увидеть в формировании единой концепции и представлений о базовых социокультурных единицах, их рождении, распространении, функционировании и о последствиях их влияния. Подобные попытки уже были предприняты учеными и философами в XX в., однако именно меметика представляет востребованный в сегодняшних реалиях тематический взгляд на развитие социокультурных процессов. Изучение и совершенствование концепции мемов как составных единиц массовой коммуникации предоставит прикладные знания о способах обмена и передачи культурной информации, формах развития культуры в постиндустриальном обществе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт – М.: Прогресс, 1994. – С. 72-130.
2. Бек Д., Кован К. Спиральная динамика. Управляя ценностями, лидерством и изменениями в XXI веке / Д. Бек, К. Кован – М.: Открытый Мир, 2010. – 424 с.
3. Блэкмор С. Третий репликатор эволюции: гены, мемы – что дальше? / С. Блэкмор // New Scientist. – №2719. – 2009. – С. 118-123.
4. Бодрийар Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийар. – Киев: Захаров, 2004. – 320 с.
5. Броуди Р. Психические вирусы. Как программируют ваше сознание / Р. Броуди. – М.: Поколение, 2007. – 304 с.
6. Докинз Р. Расширенный фенотип: длинная рука гена / Р. Докинз. – М.: Corpus, 2010. – 512 с.
7. Докинз Р. Эгоистичный ген / Р. Докинз. – М.: Corpus, 2013. – 512 с.
8. Лавров В. Что такое мемы и стоит ли их опасаться?/ Познавательный журнал «Школа жизни.ру» – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-17885/>
9. Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура воздействует на ваше сознание / Д. Рашкофф. – Екатеринбург.: У-Фактория, 2003. – 368 с.

КОЛТАМЕНКОВА Е. В.

ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Аннотация: В статье рассматривается становление и развитие проблемы авторства с позиции социокультурных реалий исторических эпох. При этом основной акцент сделан на эволюции феномена авторства в общественном сознании и философской мысли.

Ключевые слова: автор, авторство, авторитет, творец, творчество.

KOLTAMENKOVA E. V.

Authorship Problem in Cultural History

Abstract: This paper considers the formation and development of the authorship problem in the framework of social and cultural realities of different historical eras. The author focuses on the evolution of the authorship phenomenon in the public mind and philosophical thought.

Keywords: author, authorship, authority, creator, creation.

Проблема автора и последующее формирование проблемы авторства неизменно связана с развитием социальной и экономической жизни общества, с приданием тому или иному творческому вкладу индивидуального имени его творца, а также системой охраны авторских прав, регулирующей отношения, связанные с созданием и использованием произведений искусства. Различие индивидуального и коллективного сознания отличается на разных этапах истории культуры. Так, роль автора в творчестве, осознаваемом в эпоху Античности как вдохновляемая божеством деятельность, сопоставима с ролью правителя, выражающего божественную волю и волю самого народа.

Авторство в Античности неизменно является продолжением авторитета. «Если обратиться к этимологии слов автор и авторитет – пишет С. С. Аверинцев – мы увидим, что оба слова восходят к латинскому глаголу «augeo», означавшему «действие, присущее в первую очередь богам как источникам космической инициативы: «приумножаю», «содействую», но также и просто «учиняю» – привожу нечто в бытие или же увеличиваю весомость, объем или потенцию уже существующего» [1, с. 107]. Основу культурного мировоззрения данной эпохи составляет последовательное, методичное воспроизведение культурного образца, являющегося продолжением авторитета. С позиции модификации как результата деятельности, автор и авторский авторитет наделяют произведение индивидуальными чертами своего создателя, однако, авторские инновации в архаических культурах ограничиваются модификацией признанного эталона.

Формирование представлений об «авторе» как моральной форме воплощения духа связано с христианством. Преодоление в культуре Средневековья характерного для

античного творчества дуализма, происходит посредством полного отрицания противоположных начал: существует только одно абсолютное начало – Бог; все остальное – его творение. В средневековой культуре авторство также мыслилось в рамках авторитетности, однако, имеющей не мирской, а сакральный характер.

Центром философского осмысления в Средневековье становится абсолютная моральная форма духа – Бог, в то время как личность понимается как выражение общего, как персонификация различных добродетелей и пороков. «Бог мыслился как автор тварного мира, святые отцы – как его «сочинители», а человек – как «скриптор» («описатель») божественного творения, либо как его «исполнитель» (это относилось к таким профессиям, как архитектор, строитель, живописец)» [5, с. 64]. Действительно, автор в Средние века понимался как последователь, продолжатель того, что составляет общее достояние.

Абсолютизированная божественная сущность, являющаяся недоступной для познания, тем не менее, открывается человеку посредством священных текстов Библии, толкование которых является основным путем познания божественного творения. Отсюда завышенная роль всевозможных сборников и собраний сочинений, где приводились уже известные цитаты старых и новых авторов. В связи с этим, на первый план выходит одна из главных проблем авторства средневекового периода – проблема атрибуции текстов.

В эпоху Ренессанса происходит углубление авторского сознания, которое придавало философским размышлениям, поэзии и прозе личный характер. Формирование авторства как системы происходит именно в гуманистической культуре Возрождения и связано с выражением личностного мировоззрения, индивидуального взгляда на мир, став одним из важных условий всех последующих достижений новоевропейской культуры, роста самосознания личности, утверждения авторского сознания, индивидуального творческого почерка в различных видах искусства.

Начиная с эпохи Возрождения, когда расширилась картина мира, раскрылись личностные начала человека, художник стал сам выбирать материал для своих произведений и способы его обработки. Вследствие чего, произошло укрепление статуса автора как такового. В эпоху Возрождения по сравнению со Средними веками превалировала высокая оценка индивидуального авторского сознания над общественным, однако во всей истории культуры наряду с коллективной ментальностью существовали ее авторские вариации, индивидуальное описание исторических событий, биографий, автобиографии и т.д.

Отметим, что вплоть до XVIII в. мнения теоретиков культуры по поводу статуса автора заключаются в определении автора как: ремесленника – человека, имеющего

определенные навыки и применяющего их для фактического копирования/тиражирования произведений искусства; творца уникального произведения, формирующего вкусы и предпочтения читательской аудитории.

Теоретики XVIII в. оспорили данную модель. На первый план они помещают момент творчества и вдохновения, оставляя позади ремесленные навыки автора. Эта тенденция заметна в статье «Поэт» из словаря И. Зульцера, где говорится, что «обычный язык поэта содержит нечто столь необычное, столь неистовое, что поэзию называют языком богов - и причины этого следует искать в гении и характере поэта» [3, с. 48].

XVIII век вошел в историю под названием эпохи Просвещения, отличительной особенностью которого является популяризация научного знания, ранее являвшегося достоянием узкого круга ученых. Распространение научных идей в среде литераторов придает гласности имена творцов, наделяя все окружающие человека изобретения новыми именами, известными отныне каждому. Постепенно автор, благодаря устойчивым ассоциациям с собственным именем превращается в индивида, несущего уникальную ответственность за уникальный продукт своей деятельности. Закрепление имени собственного позволяет системе авторства обрести собственную законодательную юридическую базу – авторское право.

Вплоть до эпохи Романтизма человек рассматривался как природное или социальное существо, вследствие чего творчество автора отождествлялось с социальным и не рассматривалось в контексте культуры. Романтики превозносили идею свободы личности и творчества, мотивируя это тем, что духовный мир личности намного богаче природного или социального. Индивидуальность автора, его внутренний мир – вот что предлагает нам поколение романистов взять за основу анализа творчества.

Бунтарский век также характеризуется резким отказом от всех предшествующих идей в контексте творчества, мотивируя это созданием нового революционного творчества. Романтизм отказывается от обеих сторон классицизма – его подчинения условной традиции и от его рационализма, полностью сосредотачиваясь на искусстве ради него самого. Таким образом, авторство в эпоху Романтизма лишено своего производного смысла – наличия преемственной авторитарности.

Однако, роль автора в Романтизме не ограничена одним служением искусству. Образ гения, приписываемый творцу, несет в себе силу общественного служения, жертвенности во имя искусства. Так Э. Гофман утверждает: «Было время, когда поэт и пророк значили то же самое, я и теперь не считаю эту мысль устаревшей», подчеркивая тем самым социальную миссию авторства. [4, с. 73] Однако, продолжает он, «очень часто бывает, что поэт также мало заслуживает это имя, как и беснующийся фанатик, кричащий

о пригрезившихся ему чудесах» [4, с. 73]. Таким образом, Гофман акцентирует внимание на возрастающей роли авторского поручительства за созданное им произведение.

Отметим, что определение автора как индивида, «который несет всю полноту ответственности за создание уникального, оригинального произведения» [3, с. 48], было впервые сформулировано именно в романтической традиции и поставлено под вопрос структуралистами и постструктуралистами. Именно они увидели в данном понятии социально удобную фикцию, прикрывающую языковые коды и конвенции, благодаря которым становится возможным Текст, который является основной формой существования творчества в культуре постмодернизма.

Согласно представлениям структуралистов произведение культуры представляет собой замкнутую целостность, которую необходимо рассматривать безотносительно как к автору, так и к самому произведению. Французский структуралист Р. Барт утверждает: «Фигура автора принадлежит новому времени; по-видимому, она формировалась нашим обществом по мере того, как с окончанием Средних веков это общество стало открывать для себя достоинство индивида, или, выражаясь более высоким слогом, «человеческой личности» [2, с. 178].

По мнению Барта объяснение произведения ищут в создавшем его человеке, так словно произведение является доверительным признанием и не представляет ничего, кроме исповеди [2, с. 307]. Действительно, понимание автора как творца, оригинального гения, явным образом следует из определения субъекта в целом как некой целостности носителя сознания и самосознания. Интересен и тот факт, что наряду с этим определением существовало другое, опирающееся на юридическое установление прав автора на свое произведение, с подтверждением его оригинальности и профессионализма. Более того, успех и признание автора профессионалом в своем деле зависели главным образом от потребностей заказчика и рынка.

Обозначив, таким образом, социально-историческое пространство, в котором становится необходимым появлению фигуры как «автора», а также рассмотрев некоторые из определений, указывающие на сущностные характеристики данного культурного явления, можно отметить, что в эволюции авторства заметны вполне отчетливые тенденции: происходит постепенный отказ от ремесленной формы существования авторства, фигура автора обретает форму юридического лица, с присущими ей моральными культурно-социальными функциями. Формирование системы авторства позволяет не только рассмотреть произведение культуры как выражение индивидуальных социально-политических и мировоззренческих взглядов его творца, но и зафиксировать индивидуальный характер авторского творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С.105-116.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р.Барт. – М.: Прогресс, 1994. – 616 с.
3. Вудманси М. Гений и копирайт // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 2. – С. 48-53.
4. Гофман Э. Малое собрание сочинений / Э. Гофман. – СПб.: Азбука, 2012. – 672 с.
5. Касавин И. Т. Эпистемология. Энциклопедия эпистемологии и философии науки – М.: Канон+. 2009. – 1248 с.

КОМАРОВА И.Е.
СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Аннотация: В исследовании предпринята попытка анализа музыкального мышления, возникающего в процессе деятельности композитора, исполнителя—профессионала и слушателя. Выявлена его специфика как разновидности художественного мышления, определяемая особым видом отражения действительности: создание, передача и восприятие специфических музыкально-звуковых образов.

Ключевые слова: мышление, художественное и музыкальное мышление, образ, воображение.

KOMAROVA I. E.
Peculiar Features of Musical Thinking

Abstract: The study presents an analysis of the composer, performer, and listener musical thinking arising in the course of their professional activities or music perception. The author reveals the peculiar features of musical thinking when considering it as a form of artistic thinking. In this connection the author defines musical thinking as a special kind of reality interpretation by means of particular musical-sound images creation, communication and perception.

Keywords: thinking, artistic and musical thinking, image, imagination.

Музыкальное мышление, являясь разновидностью художественного мышления, определяется как особый вид отражения действительности, состоящий в творческом создании, передаче и восприятии специфических музыкально-звуковых образов. Его специфика определяется творческой направленностью. Мышление и творчество – два процесса, тесно переплетенные друг с другом, хотя и преследующие разные цели, использующие разные мыслительные операции. «Мышление направлено на познание реально существующего мира, а творчество – на его перестройку, обновление и совершенствование», – указывает А. Б. Ермолаева-Томилина [4, с. 77].

Приступая к овладению профессией музыканта, необходимо освоить язык и навыки музыкальной деятельности, изучить и развить в себе разные аспекты музыкального мышления. Большое значение имеет при этом степень заинтересованности человека, на какой вид музыкальной деятельности он ориентирован: хочет ли он стать просто любителем музыки, или же профессионалом-исполнителем, композитором. Для слушателя важно умение оперировать в процессе

своего музыкального восприятия представлениями о звуках, интонациях и гармониях, игра которых пробуждает в нём различные чувства, воспоминания, образы. Здесь проявляется наглядно-образное мышление.

Исполнитель музыкального произведения, имеющий дело с музыкальным инструментом, осмысливает звуковые потоки в процессе собственных практических действий, находя наилучшие способы упорядочивания и передачи энергии, внутренних переживаний и невидимых окружающим пульсаций предлагаемого ему нотного текста. Происходящий процесс опирается на наглядно-действенное мышление. Композитор, настроенный на передачу своих самых сокровенных эмоций, рожденных в результате слияния духовных и жизненных впечатлений, осмысливает произведение, используя закономерности музыкальной логики, включая гармонию и музыкальную форму. В данном случае наиболее важно абстрактно-логическое мышление.

Все вышеназванные виды музыкального мышления имеют общественно-исторический характер, т. е. принадлежат к определённой исторической эпохе. Именно поэтому произведения, написанные композиторами одного и того же времени, оказываются во многом сходными, что свидетельствует о появлении стиля эпохи – типичной совокупности приёмов и средств, используемых для отражения жизненного содержания. Так, мы можем говорить о стиле венских классиков, стиле романтизма и импрессионизма, учитывая специфику музыкального мышления каждого из этих музыкальных направлений.

В рамках одного стиля может существовать несколько направлений, по-разному трактующих средства художественного выражения. Например, в джазовой музыке прослеживаются такие направления, как свинг, рег-тайм, би-боп, кулл и др. В качестве их особенностей выявляется и своеобразие способов музыкального мышления, с помощью которых можно легко отличить одно направление от другого.

В современной музыкальной психологии утвердилось положение о том, что музыкальное мышление – это мышление образами, опирающееся на конкретные представления [6, 7, 8]. Наиболее ярко результативность музыкального мышления проявляется в создании художественного образа произведения, который «...рассматривается как единство трёх начал – материального, духовного и логического» [6, с. 201]. Материальная основа музыкального произведения предстаёт в виде акустических характеристик звучащей материи, проанализированной по таким параметрам, как мелодия, гармония, метроритм, динамика, тембр, регистр, фактура. Но все эти внешние характеристики произведения не могут дать сами по себе феномена художественного образа. Подобный образ может возникнуть только в сознании

слушателя и исполнителя, когда к акустическим параметрам произведения он подключит своё воображение, волю, окрасит звучащую ткань при помощи своих собственных чувств и настроений.

Таким образом, нотный текст и акустические параметры составляют материальную основу музыкального произведения. Настроения, ассоциации, различные образные видения создают его духовную, идеальную сторону. Формальная организация с точки зрения гармонической структуры, последовательности частей образуют важный логический компонент. Когда есть понимание всех вышеперечисленных начал музыкального произведения в сознании композитора, исполнителя, слушателя, можно говорить о наличии подлинного музыкального мышления.

Помимо присутствия в музыкальном сочинении трёх выше названных начал: чувств, звучащей материи и его логической организации, – надо иметь в виду и ещё один важный компонент, а именно – волю. С её помощью исполнитель в конкретных действиях соединяет свои чувства с акустическим пластом музыкального произведения и доносит их до слушателя во всём блеске возможного совершенства звуковой материи. Бывает так, что музыкант очень тонко чувствует и понимает содержание музыкального произведения, но в своём собственном исполнении по различным причинам (недостаток технической подготовленности, волнение) реальное исполнение оказывается малохудожественным. И именно волевые процессы, ответственные за преодоление трудностей при достижении цели, выступают решающим фактором при воплощении задуманного и пережитого в процессе домашней подготовки.

Рассматривая мышление в деятельности музыканта-исполнителя, ряд исследователей [3; 6; 8; 9] выделяет механизм образного обобщения, осуществляемого по особым законам образного мышления, творческого воображения. В научной литературе широко распространена точка зрения, согласно которой образное мышление является основным орудием художественного творчества [4]. Лишь образное мышление позволяет творцу передать всеобщее через отдельное, единичное.

Б. В. Асафьев ясно и точно выразил значение исполнителя в музыкальном искусстве: «Жизнь музыкального произведения в его исполнении, то есть в раскрытии его смысла через интонирование для слушателей» [1, с. 264]. Именно с момента исполнения, которое должно быть органичным продолжением композиторского замысла, начинается подлинная жизнь музыкального произведения. В результате исполнительский художественный образ, с которым в значительной степени связана оценка произведения слушателями, нередко обретает в нашем сознании самостоятельное значение, поскольку в нем могут выделяться такие ценности, которых

не было в первичном образе. Тем не менее, первоосновой любого музыкального исполнения является нотный текст произведения, без которого исполнительская деятельность невозможна.

Музыкальное произведение существует в трех ипостасях: 1) в виде записанных композитором нот; 2) в виде живого звучания, создаваемого исполнителем на основе этих нот; 3) во взаимодействии художественных образов музыки с жизненным опытом слушателя (сочинение, исполнение, слушание – по Б. В. Асафьеву).

При создании музыкального произведения композитор оперирует мыслительным процессом, воображаемыми звуками, продумывает логику их развертывания, отбирает интонации, наилучшим образом передающие чувства и мысли. Образы, созданные композитором, в исполнительском воплощении приобретают черты, определяющиеся мировоззрением исполнителя, его творческой манерой, темпераментом, фантазией, вкусом, уровнем мастерства. Одним из основных средств в передаче музыкального образа является техническое мастерство, с помощью которого исполнитель находит нужный темп, ритм, динамику, агогику, тембр. Но успех исполнения часто зависит от того, насколько хорошо исполнитель чувствует и понимает целостный образ музыкального произведения, т. е. непосредственно от степени развитости его мышления.

Так же в деятельности музыканта-исполнителя реализуется такая важная особенность мышления, как эмоциональность. Переживая различные чувственные настроения и воплощая их в художественные образы, музыкант заставляет зрителей, слушателей страдать, радоваться, переживать вместе с ним.

Слушатель сможет понять замысел композитора и исполнителя в том случае, если в его внутренних представлениях звуки музыки способны вызывать жизненные ситуации, образы и ассоциации, которые отвечают духу музыкального произведения. Часто человек с богатым жизненным опытом, не имеющий музыкальной подготовки, откликается на музыку более глубоко, нежели человек с музыкальной подготовкой, но мало переживающий.

В музыкально-исполнительском искусстве нет ничего более наглядного, чем управление концертным исполнением музыкального коллектива. Стоящий во главе оркестра или хора дирижер все время находится перед глазами исполнителей и слушателей, концентрируя на себе внимание, как самый видный участник концертного действия. Он является самой подвижной фигурой на концертной эстраде, слушатели всегда оценивают его с точки зрения и качества исполнения, и характера

дирижирования. «Один оказывается способным увлечь исполнителей и слушателей образностью своего дирижирования, как бы помогая более живо воспринимать музыку; другой, ограничивающийся формальным тактированием, нередко оставляет и публику, и исполнителей равнодушными. Наконец, еще не перевелся на эстраде тип дирижера, старающегося произвести впечатление посредством эффектных движений и поз, и порой это может иметь успех у неискушенного слушателя», – пишет И. А. Мусин [5, с. 4].

Можно постичь главную идею произведения, но не суметь при исполнении выразить её. Поэтому для творческого исполнения дирижёр должен обладать целым комплексом качеств, умений, навыков, способностей. Прежде всего следует отметить артистизм и талант, а также развитый музыкальный слух, память и воображение, темперамент, интонационную чуткость, чувство музыкальной формы и ансамбля, природную пластичность рук и подвижность лица.

Чтобы выразить идею музыки, создать музыкальный образ, надо призвать на помощь воображение, фантазию, мышление – весь творческий потенциал художника-исполнителя. «Дирижёр без индивидуального художественного начала, неспособный отойти от стереотипа, шаблона, – слабый музыкант; такой дирижёр лишь воспроизводит ноты, написанные композитором, делает это правильно, но бездушно, механически. В ком нет этого художественного начала, поддержанного знаниями, чувствами и даром творческого осуществления задуманного, тот не может называть себя дирижёром», – указывает Л. А. Безбородова [2, с. 8].

Музыкальное мышление включает в себя анализ и синтез, сравнение и обобщение. Анализ и синтез дают возможность проникнуть в сущность произведения, понять его содержание, оценить красоту всех средств музыкальной выразительности. Способность к обобщению основывается на принципе системности знаний. Прием сравнения активизирует имеющуюся систему ассоциаций и как мыслительная операция несет в себе противоречие между имеющимися знаниями и знаниями, необходимыми для решения поставленных задач. Этот прием является основным для приобретения новых знаний.

Таким образом, музыкальное мышление является разновидностью художественного мышления и определяется как особый вид отражения действительности, состоящий в творческом создании, передаче и восприятии специфических музыкально-звуковых образов. Мышление возникает и развивается в процессе деятельности. Активность мышления, его творческая особенность имеют ведущее значение в деятельности композитора, исполнителя и слушателя, в создании

ими новых художественных образов. Это возможно на основе представлений, которые развиваются в процессе восприятия музыки, поставляющей слуху живые впечатления.

Музыкальное произведение существует в трех ипостасях: в виде записанных композитором нот; живого звучания, создаваемого исполнителем на основе этих нот; взаимодействия художественных образов музыки с жизненным опытом слушателя (сочинение, исполнение, слушание). Во всех этих видах музыкальной деятельности основополагающую роль играет музыкальное мышление.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Безбородова Л. А. Дирижирование : учеб. пособие / Л. А. Безбородова. – М.: Просвещение, 1990. – 159 с.
3. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. – М.: Изд. дом «Классика-XXI», 2008. – 352 с.
4. Ермолаева-Томина Л. Б. Психология художественного творчества учеб. пособие для вузов / Л. Б. Ермолаева-Томина. – М.: Академический проект, 2003. – 302 с.
5. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста / И. А. Мусин. – М.: Музыка, 2006. – 232 с.
6. Петрушин В. И. Музыкальная психология / В. И. Петрушин. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
7. Сулова Н. В. Концепция структурной модели музыкального мышления // Методология музыкального образования: проблемы, направления, концепции // отв. ред. З. Б. Абдуллин. – М., 1999. – 378 с.
8. Тарасов Г. С. Музыкальная психология // Спутник учителя музыки: [сб. ст.] / сост. Т. В. Чельшева. – М., 1993. – С. 52–69.
9. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: пособие для учащихся муз. отд. педвузов и консерваторий / Г. М. Цыпин. – М.: Интерпракс, 2003. – 215 с.

ВАСИЛЬЕВ Р. С., КОНДРАТЕНКО Ю. А.
ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ: СТАНОВЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы возникновения понятий «историко-бытовой танец», «бальный танец» в теории хореографии 40-60-х гг. XX в. Особое внимание уделено определению природы языка предсценической хореографии. Рассматриваются концепции Н. П. Ивановского и Ю. И. Слонимского.

Ключевые слова: предсценическая хореография, салонный танец, историко-бытовой танец, бальный танец, балетная педагогика

VASILIEV R. S. , KONDRATENKO YU. A.
Historical and Ballroom Dance: Concept Formation

Abstract: The paper studies the development of the "historical dance" and "ballroom dance" concepts in choreography theory of the 1940-60s. Special attention is given to determining the nature of pre-stage choreography language. In this connection the author considers the theories of N. P. Ivanovskiy and Yu. I. Slonimsky.

Keywords: pre-stage choreography, dance salon, historical dance, ballroom dance, ballet pedagogy

В современной теории танца существует целый ряд понятий, описывающих область предсценической хореографии, сложившихся под влиянием разных исторических традиций: «историко-бытовой танец», «бальный танец», «салонный танец», «спортивный бальный танец», «социальный танец». Например, в 40 – 60-е гг. XX в. в контексте борьбы с западными влияниями в искусстве, особенно в молодежной среде, на смену понятию XIX столетия «салонный танец» пришли сразу два – «историко-бытовой» и «бальный». Первое из них описывало исторически сложившиеся жанры, связанные с салонной хореографией. Второе – сферу современных на тот момент распространенных в быту танцев.

Об идеологической подоплеке такого разделения предсценического танца на две ветви свидетельствует дискуссия 60-х гг. XX века. Июльский пленум ЦК КПСС 1963 г. своим решением о повышении эффективности идеологической работы подтвердил незыблемость официального курса в области литературы и искусства, после чего проблема формализма с новой силой стала подниматься в печати. Пресса осветила ряд встреч (17 декабря 1962 и 8 марта 1963 г.) Первого секретаря ЦК КПСС Н.С. Хрущева с деятелями литературы и искусства. В 1964 году многие положения, высказанные на этих встречах,

были закреплены в решениях июньского пленума ЦК КПСС. В том же году состоялась Всероссийская творческая конференция, посвященная вопросам развития сюжетного танца на современную тему в самодеятельных коллективах, по итогам которой был издан сборник «Современность в танце». Две главные статьи в котором – Р. Захарова и Т. Устиновой – акцентировали внимание на проблеме создания образов современников. Основным творческим методом при этом провозглашались принципы социалистического реализма: идейность, народность и реализм. Тон всех выступлений фактически повторял основные пункты дискуссии между властью и интеллигенцией: современность в искусстве, соотношение новаторства и традиции, недопущение влияния Запада. В статье Захарова прямо говорилось о необходимости сохранения традиций отечественного искусства советского периода, поэтому они должны стать основой нового, «а не быть копией приемов западноевропейских и американских модернистов» [3, с. 15]. Игнорирование этого, по мнению авторов, ведет к появлению произведений с чуждым содержанием, отдалению искусства от общественной жизни.

В целом дискуссией был дан дополнительный стимул для развития системы народного и бального танца, последние из которых следовало оградить от западного влияния. Устинова писала: «С «танцами» подобного рода мы должны вести борьбу не только словом. Нам нужно создать такие бытовые, бальные танцы, которые полюбили бы нашей молодежи. Это должны быть модные, современные наши советские танцы, которые отвечали бы духу нашего общества» [3, с. 25].

Незадолго до этого наряду с понятием «бальный танец» стало вырисовываться другое понятие – «историко-бытовой танец». Свидетельством этого служит первое после революции пособие по бальному танцу, увидевшее свет в 1948 г. Автором работы был художественный руководитель Ленинградского государственного хореографического училища Н. П. Ивановский. В предисловии к книге он подчеркивает важный принцип, позволивший разделить сферы современного и исторического танца: «Я умышленно не упоминаю о тех танцах, которые появились в начале XX века, и о тех, которые бытуют в дансингах и иных местах развлечений в капиталистических странах. Отмеченные в большинстве своем печатью разложения, типичной для зарубежного искусства, эти мотыльки моды и не заслуживают того, чтобы найти себе место в программе наших балетных школ. Их художественная ценность ничтожна, а идейная опустошенность делает их глубоко чуждыми нам» [2, с.8].

К этой мысли присоединился и автор редакционной статьи Ю. И. Слонимский, который представил проблему бытования этого рода хореографии в современности как идеологическую. Однако, отвечая на вопрос о заимствовании с Запада, он подвергает

критике позицию Ивановского за то, что тот не уделил должного внимания историческому процессу критической переработки на русской почве заграничных танцев. Слонимский говорит об актуальности подобных исследований, поскольку танцы девятнадцатого столетия по-прежнему бытуют на молодежных балах и вечерах. Именно танцы этого века более демократичны, нежели дворянско-аристократические салонные танцы XVII-XVIII вв., более того они близки народной основе, а значит социально и эстетически более содержательны. Так возникает классификационная схема развития исторических бытовых танцев: XVI в. – период господства итальянских партерных танцев и вытеснение их французскими; XVII в. – расцвет салонного искусства и индивидуализация танцев в XVIII–XIX вв.; XIX в. – период национальных танцев – вальс и славянские танцы [2, с. 11-12].

Слонимский не случайно делает акцент на бытовой природе исследуемого явления. «Демократичные» танцы созданные славянскими народами, и их «народная основа обеспечивает долголетие и победу над большинством бальных танцев продворно-аристократического общества, обеспечивает жизнеспособность по сей день» [2, с. 5]. Акцент на обусловленности языка бального танца народно-бытовой средой был своего рода актом защиты исследуемого объекта. Именно этот критический подход к области салонного танца обозначил первый шаг к последующему появлению понятия «историко-бытовой танец», которое емко описывало природу этого явления.

Методическая составляющая концепции книги свидетельствует о том, что изучение историко-бытового танца позволяет раскрыть не только классовую сущность хореографии, но и позволяет правильно оценить роль классического наследия. Ивановский писал: «Практика оперно-балетного театра настойчиво требует от молодых артистов знакомства со стилем бытовых танцев разных эпох и народов. Разрыв между школьными уроками и требованиями сцены необходимо ликвидировать: эту задачу и выполняет класс бального танца. Здесь учащиеся приобретают необходимые знания и навыки в исполнении тех хореографических эпизодов, с которыми им неизбежно придется встретиться на сцене театра <...> Занятия бальным танцем должны воспитывать в учащихся чувство эпохи и стиля, должны научить держаться соответствующим образом в спектакле того или другого стиля, понимать и органически ощущать особенности костюма той или иной эпохи и его влияние на характер движения, должны научить правильно вести себя по отношению к партнеру (даме или кавалеру) и к окружающим. Занятия бальным танцем должны развить в учащихся вкус и артистичность и, таким образом, способствовать формированию актерского мастерства» [2, с. 7].

Все еще имеющее силу направление драматического балета требовало от исполнителей развития артистических сторон выражения. В 1948 г. в связи с

пятидесятилетием творческой и педагогической деятельности вышло третье издание книги А. Я. Вагановой «Основы классического танца». В предисловии отмечалось, что «достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет, в дальнейшем, воодушевлять движения мыслью, настроением, т.е. придавать им то значение, которое называется артистичностью» [1, с. 9]. Этой цели балетной педагогики служил выход методических пособий по отдельным видам танца, способных развить в артисте не только технические стороны исполнения. Из этой позиции исходит и Слонимский: «Развитие вкуса будущих артистов, приобретение ими навыков сценического поведения в конкретной исторической обстановке, знание бальных танцев прошлого и приемов их исполнения – все это лишь подступы к основной задаче каждого курса балетной педагогики. Главное заключается в том, чтобы научить искусству создавать средствами танца содержательные хореографические образы, отвечающие задачам современности. Наши хореографические училища находятся в этом отношении накануне больших перемен, которые призваны повысить идейно-эстетическое мастерство танцующего актера» [2, с. 5]. В духе такой позиции в книге Ивановского отмечается, что курс бального танца восполняет недостаточный запас сценических образцов бального танца, без которых нельзя говорить о формировании балетного актера. Отсюда немаловажным элементом преподавания становится самостоятельное сочинение этюдов бальных танцев той или иной эпохи. При этом задача книги состоит не в полной реконструкции танца, а реконструкции его стиля и содержания, поскольку курс готовит артиста балета, а сценический танец имеет иные законы.

Необходимо обратить внимание не только на практическую сторону, но и на значение историко-теоретического исследования бытовой бальной хореографии. Слонимский отмечает, что благодаря учебному пособию Ивановского, элементом балетной педагогики становится исследовательский подход к материалу: «Ибо первое препятствие на пути к долгожданному рождению науки о балете заключается в том, что мы знаем недостаточно фактов, из которых можно было бы делать выводы, а факты нам известные – далеко не всегда достоверны» [2, с. 3].

Таким образом, бальный танец впервые фиксируется не только на уровне личного опыта педагога, зачастую ведущего к искажениям и неверному представлению о бальном танце прошлого. В книге Ивановского развивается новый метод, основанный на реконструкции танцев по записям современников, путем их сравнения и детализации, что позволяет получить представление о схеме танца той или иной эпохи. Исходя из этого, Ивановский предлагает использовать данные смежных искусств, чтобы установить стиль эпохи, особенности костюма, обстановки, то есть то, что формирует танец. Этот этап работы

предполагает изучение книг (методические пособия, романы и мемуары), музейных экспонатов (образцы живописи, скульптуры, гравюры, предметов быта). Реконструкция требует и соответствующей работы с музыкальным материалом, в котором раскрывается не только темпо-ритмическая структура, но и характер, стиль танца, его содержание. При этом необходимо учитывать особенности музыкального материала: предназначен он для танца или концертного исполнения. Таким образом, метод реконструкции, ранее возникший в общей истории хореографии, успешно распространился на теорию и методику отдельных видов танца. Необходимо отметить, что работа Ивановского является первым систематично использующим этот метод пособием.

Значимость развития истории отдельных видов танца важна для истории балета в целом. Слонимский отмечает, что развитие метода реконструкции позволяет проследить историю танца в различной общественной среде и на разной национальной почве и должно стать достоянием всей литературы о балете. Исследование фактов бальной практики прошлого позволяет понять истоки балетного театра, его происхождение и формирование. А связь историко-бытового и народного танцев, позволяет понять значимость фольклора как фактора воздействующего на развития балетного театра. Это разрешает основной вопрос хореографической науки: «Выяснение взаимосвязи сценического танца с народным и их сравнительное изучение поставит на твердую почву исследование истории балетного театра. Наука о балете ждет такого исследования. Оно прольет свет на многие важные вопросы хореографического искусства» [2, с. 5]. Ивановский так же опирается на это положение: «Характерный танец оперирует в основном материалами быта, театрально видоизменяет и перерабатывает народные пляски, на их мотивах создает новые танцы, служащие средством образной характеристики сценических персонажей. И бальный танец тоже оперирует материалами быта, но почти исключительно в сфере развлечений городского общества. В бальных танцах прошлого отражены вкусы различных социальных слоев, различных классов... Классификация бальных танцев по этим признакам чрезвычайно сложна, так как сплошь и рядом одни и те же танцы служили разным социальным группам, будучи ими соответственно приспособлены. Отсутствие материалов чрезвычайно затрудняет попытки классификации, а порой делает их тщетными. Важно лишь отметить, что истоки бального танца любой прошлой эпохи и любого народа следует искать в народном танце, в народном творчестве» [2, с. 9]. Трудностью на этом пути кроется в том, что практически отсутствует традиция письменной фиксации народных танцев и это затрудняет изучение их роли в развитии бальной хореографии.

В заключение отметим, что период 40-60-х гг. важен с точки зрения радикального поворота в изучении бального и историко-бытового танцев. Советская теория танца

отказалась от позиции прошлого, согласно которой оба вида предсценической хореографии обладали общей природой. Со временем искусственно будет разделен и их язык, особенно, в тот период, когда возникнет область спортивного бального танца. Более того, в сферу исторических танцев попали и те, которые с точки зрения европейца относятся к области народной хореографии. Причина этого кроется в теории социальной обусловленности хореографических явлений. Ученые исходили из того, что городской быт и салонная среда – ближе друг к другу, нежели фольклорная традиция города и деревни. Это лишь некоторые замечания по поводу столь сложного и во многом сложного вопроса об изучении языка предсценического танца.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца. – Л.-М., 1948. – 208 с.
2. Ивановский Н. П. Бальный танец XVI-XIX вв. – Л.-М., 1948. – 216 с.
3. Современность в танце. – М., 1964. – 168 с.

КУРБАТОВА Е. П.

ДИАЛОГ КАК ФОРМА КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация: В современном поликультурном пространстве перед лингвокультурологией стоит задача выявить соответствующую методологию, позволяющую учитывать сложившееся концептуальное многообразие и определить стратегию интегративного исследования лингвокультурологии в условиях современности. Цель данной статьи состоит в определении диалога как формы культурно-образовательной деятельности.

Ключевые слова: диалог, лингвокультурология, коммуникация, межкультурная коммуникация, язык

KURBATOVA E. P.

Dialogue as Form of Culture-Education Activity

Abstract: In the modern multicultural world cultural linguistics faces a need of a new methodology that will enable us to consider the current conceptual variety and develop a strategy of cultural linguistics integrative research under the present conditions. The article is aimed at describing of the dialogue as a form of culture-education activity.

Keywords: dialogue, linguoculturology, communication, intercultural communication, language

Каждая ступень развития культуры имеет ценность и определяется взаимосвязью уникальности и всеобщности. Современная методология на диалогическом измерении культурно-образовательного пространства потребовала пересмотра прежней схемы взаимодействия человека, предлагающего ему готовые смыслы и модели. В центре внимания исследователей оказались процессы, в которых человек и культура выступают субъектами, а схемы и правила их взаимодействий вырастают из актуальной практики, формируются в ходе общения и диалога. Диалог становится сегодня не просто педагогическим методом и формой, но приоритетным принципом образования. Диалогизация образовательного процесса характеризуется особыми взаимопересекающимися коммуникационными связями, являющимися одновременно иерархически обусловленными уровнями общения. Значение диалога в культурно-образовательном процессе заключается в том, что он выстраивает многочисленные связи культурных субъектов, определяет социальную динамику, конструирует многомерную и многообразную социокультурную реальность.

Пространство культуры сегодня очень разнообразно. В этом пространстве существуют разные направления, несущие совершенно разное понимание человеком себя и смысла своей жизни, чаще всего они сливаются и гармонично дополняют друг друга, но иногда пересекаются и вступают в противоречия. Рассматривая понятие «диалог культур», сформулированное М. М. Бахтиным, можно говорить о разновидности межкультурного взаимодействия, предполагающего активный обмен содержанием культур при сохранении ими своей самобытности [1]. То есть диалог культур предполагает широкий спектр вопросов, вырабатывающих новые параллели и аналоги и интерпретирующие явления и грани их взаимодействия. В результате диалога происходит заимствование (через изучение) различных элементов, то есть взаимопроникновение культур.

Культура – явление изменчивое, развивающееся. Научное, художественное и техническое творчество, деловая активность и другие факторы развития в настоящее время уже нельзя называть только воспроизводством традиций. Развитием культуры можно считать становление и формирование новых традиций и норм. То же самое происходит и в образовании. Целью образовательного учреждения является обеспечение высокого качества образования на основе целевых программ обучения, привлечения высококвалифицированных преподавателей, применения инновационных технологий обучения и современного оборудования в соответствии со стандартами образовательной деятельности, а так же с учетом индивидуальных запросов студентов.

В задачи образовательного учреждения, которые отражают единство пространства культуры и пространства образования, входят: 1) удовлетворение потребностей личности в интеллектуальном, культурном и нравственном развитии посредством получения образования; 2) сохранение и приумножение нравственных, культурных и научных ценностей общества; 3) распространение знаний среди населения, повышение его образовательного и культурного уровня, считает С. Лебедев [3, с. 32].

Грани взаимодействия пространства культуры и пространства образования как диалога культур можно рассматривать как взаимосвязи либо различных форм культур, либо её разновидностей (в частности, мы можем говорить как о диалоге культур, например, Европы и Востока). Здесь возникает аспект лингвокультурологии – науки, изучающей язык как феномен культуры. В условиях глобализации нашего мира для успешного ведения дел на мировом рынке актуальным становится вопрос изучения не только языков, но и культурных особенностей людей той или иной страны.

Субъектом диалога культур выступает личность студента в образовательной деятельности. В поликультурном образовательном пространстве в сознании каждого студента будут интегрироваться различные культурные сферы, что позволит ему расширить

пространство собственного становления. Это может воплотиться в жизнь в условиях, когда молодой человек постоянно находится на грани культур, умеет говорить на разных «культурных» языках, сопрягать в своем сознании различные типы мышления.

Другой проблемой может быть формирование медиакультуры у современной молодежи. Эта тема тоже является актуальной, так как XX в. вошел в историю как век формирования мирового информационного пространства. В этой связи особое значение в обществе приобретает медиакультура (часть общей культуры, связанная со средствами массовой коммуникации). Сегодня на первый план выходит как медиакультура общества, так и медиакультура каждой отдельной личности. Потреблению информации надо учить так же терпеливо и продуманно, как музыке и живописи.

Развитие любого общества немыслимо без высоконравственных, духовно богатых личностей. Необходимо отметить, что не всякая деятельность людей является культуросозидающей. Технику, оторванную от общекультурных и гуманитарных идей, уже нельзя будет отнести к материальной культуре, скорее её можно охарактеризовать как антикультуру, так как она будет способна к уничтожению и разрушению. Не случайно, например, в современной истории появился термин «мирный атом».

В связи с усложнением всех форм коммуникации в образовательном пространстве, наращиванием объема обучающей информации, разнообразием ее источников и носителей в современной социокультурной ситуации, становится очевидным приоритетность развития коммуникативной культуры учащихся. Поэтому организация диалога в культурно-образовательном процессе является весьма актуальной задачей современности, так как новые технологические и содержательные подходы ориентируют преподавателя и обучающегося в первую очередь, именно на умение вести диалог.

Диалог является одной из ключевых тем, определивших особенности развития гуманитарных наук XX–XXI вв. Идея диалога приобрела статус научной парадигмы, задающей направление современных научных исследований. Через призму диалога выверяются актуальные практики общения, отрабатываются механизмы взаимодействия различных субъектов. Диалог позволяет моделировать межкультурные взаимодействия, среди которых особое значение принадлежит культурно-образовательному процессу.

Диалогической форме общения в системе «ученик – учитель» свойственны следующие особенности: личное равенство педагога и воспитанника, «субъект-субъектные» отношения; сосредоточенность педагога на потребностях ученика; сотрудничество и согласие; свобода дискуссии, передача норм и знаний как личностного опыта, требующего индивидуального осмысления; стремление к творчеству, личностному и профессиональному росту; стремление к объективному контролю за деятельностью учащихся, индивидуальному

подходу к учету полимотивированности их поступков. Эти технологии активируют учебный синергизм – сотворчество учителя и учащегося в образовательном процессе. По мнению Бахтина, истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, «она рождается между людьми, совместно открывающими истину, в процессе их диалогического общения» [1, с. 383]. При таком подходе взаимодействие учителя и учащегося является интерактивным, духовным, продуктивным, событийным, а значит – диалоговым.

В. С. Библер считает, что в XXI столетии важно осознать и осмыслить «отщепление» идеи «культуры» от идеи «образования», что именно в соотношении с идеей образования может быть понят всеобщий смысл культуры. Ученый развивает мысль о двух формах «исторической наследственности». Если в Новое время образование было направлено на формирование «человека образованного», то XX в. – «человека культуры» [2, с. 337].

Первый тип отражен в схематизме восхождения по лестнице прогресса. Это образование, в котором каждая следующая ступень выше предыдущей, вбирает ее в себя, развивает все положительное. При восхождении предшествующее «уплотняется», «снимается», теряет свое собственное бытие, предстает в систематизированном знании. Подготовка «человека образованного» подразумевает ориентацию на теорию и практику в контексте рационализма европейской культуры Нового времени. «Соответственно строению науки и практики, – пишет Библер, – учебные предметы в школе образования расположены мозаично, энциклопедически, то есть раздельно друг от друга, почти при полном отсутствии переходов и мостов между ними» [2, с. 338].

Таким образом, диалог выступает не просто педагогическим методом и формой, но становится приоритетным принципом образования. Использование диалогической модели позволяет рассмотреть образование как элемент культуры, взаимодействующей с ее другими элементами, выявить его культурную функцию (Г. Е. Зборовский, Д. Л. Константиновский, А. М. Осипов и др.). Это, в первую очередь, социализация и инкультурация членов общества, в ходе которых происходит передача моральных ценностей и норм, формирование установок, ценностных ориентаций и в итоге – интеграция человека в культуру.

Педагогический процесс, основанный на принципе диалога, является подлинно культурной деятельностью. Диалогическая модель лингвокультурологии в образовательном процессе характеризуется особыми взаимопересекающимися коммуникационными связями, являющимися одновременно иерархически обусловленными уровнями общения. Значение диалога в культурно-образовательном процессе заключается в том, что он выстраивает многочисленные связи культурных субъектов, определяет социальную динамику, конструирует многомерную и многообразную социокультурную реальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С.381-393.
2. Библер В. С. Культура и образование / В.С. Библер // На гранях логики культуры. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – С. 337-348.
3. Лебедев С. Философский глоссарий. Национальная философская энциклопедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://terme.ru/dictionary/190>.

ЛИСИНА Е. Н.

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЙ АРАНЖИРОВКИ И ОБРАБОТКИ АУТЕНТИЧНОЙ МУЗЫКИ

Аннотация: Статья посвящена анализу терминов преобразования музыкального материала. Раскрывается содержание понятий «аранжировка» и «обработка» в сфере аутентичной музыки.

Ключевые слова: народная песня, аранжировка, обработка, композитор, транскрипция, гармонизация, переложение.

LISINA E. N.

On Definition of Authentic Music Arrangement and Treatment Concepts

Abstract: The paper analyzes the terms dealing with musical material transformation. The author interprets the concepts of «adaptation» and «treatment» in the field of authentic music.

Keywords: folk song, arrangement, editing, composer, transcription, harmonization, transposition.

Обработка и аранжировка произведений традиционной народной музыки – важная часть современного творческого процесса в музыкальной культуре. Новые концертно-эстрадные формы исполнения произведений устного народного музыкального творчества профессиональными и самодеятельными коллективами, предполагают специфическое приспособление музыкального материала к иным, отличным от первоначальных (бытовых), условиям исполнения.

Аранжировка, вызванная практической потребностью, является специфическим видом творческой деятельности руководителя или хормейстера исполнительского коллектива. Поэтому в процессе постижения аранжировки народной музыки нужно понимать, что смысл аранжировки и обработки песни состоит, прежде всего, в подготовке ее нотаций для исполнения конкретным певческим коллективом. Речь идет об уменьшении или увеличении количества голосов, о смене их качества (женские – мужские – детские), о логичном сокращении или увеличении поэтического текста, о некоторой вариантности мелострофа, о регистровом смещении голосов и т. д. Таким образом, необходимо определить целесообразность переложения конкретной песни на определенный состав, учитывая «с одной стороны, ее жанровую принадлежность и поэтическое содержание, а с другой стороны – потребность в произведениях данного характера для репертуара и построения концертной программы коллектива» [11, с. 124].

По мнению Б. М. Теплова, создание обработок и аранжировок, как и любого музыкального произведения, требует неременного учета слушательского восприятия, являющегося важным фактором воспитания творчески настроенного слушателя: «Восприятие искусства – активный процесс, в который входят и двигательные моменты (ритм), и эмоциональное переживание, и работа воображения, и «мысленное действие» [10, с. 13].

Народная песня с ее мелодикой, спецификой лада и ритмики, своеобразием многоголосия всегда привлекала композиторов. Во время совершения традиционных обычаев и обрядов и поныне звучат народные песни. К сожалению, некоторые из них остались в памяти немногих, поэтому композитору при обработке народной песни следует бережно относиться к творческому наследию наших предков. Точно и образно по этому поводу высказался эстонский писатель, знаток народного творчества Леннарт Мери: «Человеческая цивилизация растет, как дерево, и чем старше дерево, тем глубже его корни. И если повредить самые старые, изначальные, глубинные корни – дерево засохнет. Поэтому их нужно хранить» [Цит. по : 3, с. 218]. В народном творчестве в совершенстве выражен дух народа, его темперамент, нравственное кредо. Следует отметить, что каждая эпоха накладывает определенный отпечаток на отношение композитора к фольклору, обогащает его новыми оттенками или вносит коренные изменения, диктует необходимость принципиального пересмотра этого отношения.

В процессе долгой практики концертного исполнения народных песен сложилась своеобразная композиторская техника, различающаяся по степени вмешательства в аутентичную музыку и поэтический текст произведений фольклора: аранжировка и обработка. В реальной творческой практике работы с народной музыкой граница между аранжировкой и обработкой может быть весьма неопределенной, как может быть незначительной грань между обработкой и сочинением нового авторского, оригинального произведения на мелодию народной песни или инструментального наигрыша.

Для проведения исследования необходимо определить понятийно-терминологический аппарат. Прежде всего, нуждаются в разграничении понятия «аранжировка» и «обработка», многие исследователи отмечают присущую им смысловое сходство: «Транскрипция, обработка, гармонизация, оркестровка или оркестровая редакция выступают как наиболее родственные аранжировке понятия. Все указанные варианты составляют комплекс композиционных форм преобразования музыкального материала» [9, с. 186].

Аранжировкой (от французского слова «arranger» или немецкого «arrangieren» – приводить в порядок, устраивать) называют переложение произведения, приспособление его

к исполнению на другом инструменте или другим голосом [11]. В «Музыкальной энциклопедии» понятие «обработка» трактуется как обобщающее понятие, вбирающее в себя переложение, аранжировку, транскрипцию, парафразу: «всякое видоизменение нотного текста музыкального произведения, преследующее определенные цели, например, приспособление произведения для исполнения любителями музыки, не обладающими высокой техникой, для использования в учебно-педагогической практике, для исполнения другим составом исполнителей, модернизация произведения и т. п.» [7, стб. 1070]. Однако анализ специальной литературы по этой проблеме показывает, что данное определение не столь однозначно.

В словаре «Восточнославянский фольклор» применительно к народному творчеству формулируется схожая точка зрения: «Обработка – изменение, приспособление, переосмысление фольклорного произведения для решения творческих, исполнительских задач... Обработка осуществляется путем гармонизации, аранжировки, реже – транскрипции или парафразы». Далее автор статьи уточняет, что понятие «гармонизация» относится к «созданию аккомпанемента на том или ином музыкальном инструменте», в транскрипции явно выражено «виртуозное начало», а парафразы как более высокая ступень обработки «является виртуозной фантазией на одну или несколько народных мелодий» [2, с. 169].

Н. В. Романовский придерживается иной трактовки данных понятий и отдает предпочтение термину «аранжировка», оговаривая при этом, что она «...может быть различной: от более простой до творчески обогащенной обработки – транскрипции» [8, с. 14]. По мнению А. Ф. Ушкарева, обработка – это «видоизменение нотного текста музыкального произведения, преследующее приспособление его для определенных целей: усложнение или облегчение по сравнению с первоисточником, приспособление для иного исполнительского состава, усовершенствование произведения и т.д., связанное с творческим вмешательством в оригинал. К обработке относится такой вид музыкального творчества, как создание сопровождения к вокальной или инструментальной мелодии. Иногда обработку инструментальной музыки виртуозного или свободного характера, в которую вносится много индивидуального творчества ее автора, называют транскрипцией» [11, с. 176].

Таким образом, рассмотренные выше терминологические трактовки свидетельствуют о существовании ряда неопределенностей, что требует большего внимания со стороны отечественных специалистов. На наш взгляд, наиболее полно передают смысловое наполнение понятий «аранжировка» и «обработка» дефиниции, предложенные М. В. Медведевой. По ее мнению, «аранжировка – приспособление определенного произведения, как народного, так и авторского, к возможностям и особенностям конкретного исполнительского коллектива (или одного исполнителя), ставящее своей целью

максимальное раскрытие заложенного в первоисточнике художественного образа ... При аранжировке произведения необходимо сохранить его основной напев, последовательность опорных тонов, основные функции голосов, ладогармонические и метроритмические особенности, форму и стилистическое единство; можно изменить тональность, фактуру и голосоведение» [6, с. 50–51]. М. В. Медведева считает, что обработка – это «сочинение новых голосов (вокальных и инструментальных партий) на основе первоначального музыкального материала (одно- или многоголосного), направленное на всестороннее развитие художественного образа первоисточника с помощью широкого использования различных музыкально-выразительных средств ... При обработке видоизменению в той или иной степени могут быть подвержены все вышеперечисленные компоненты музыкального языка. Таким образом, обработка, являясь видом авторского творчества, предполагает довольно большие изменения первоначального музыкального материала, продуктам этой деятельности свойственна значительная степень новизны ... Аранжировку, по сравнению с обработкой, отличает большая степень приближенности к первоисточнику» [Там же].

Несмотря на определенные различия между этими процессами, их сближает творческий характер выполняемых действий в процессе сочинения новых голосов, поиска наилучших условий, как для исполнения, так и для передачи самой песни, а также определяющая роль основного напева.

Процесс создания аранжировки и обработки делится на несколько этапов. Начало работы – составление исполнительского плана песни, основанного на тщательном анализе музыкального первоисточника: определяется жанр, стилистические особенности песни, эмоционально-образное содержание, архитекtonика, соотношение метрики стихов и музыки, после чего намечаются узловые моменты развития ее драматургии.

Понимание образной сути фольклорного произведения требует составить отчетливое представление о следующем: «в связи с каким предназначением возникла данная песня, в какой конкретной жизненной обстановке она исполнялась, было ли ее исполнение сопряжено с какими-либо действиями (движениями), сопутствовала ли она труду, обрядам, играм или отражала историческую жизнь народа» [5, с. 30]. Поэтому сначала определяется жанр и стилистические особенности песни, эмоционально-образное содержание, архитекtonика, соотношение метрики стихов и музыки, после чего намечаются узловые моменты развития ее драматургии.

При обработке народной песни необходимо помнить, что исполнительское развитие музыкального образа основывается на переинтонировании смыслового значения многократно повторяющегося музыкального материала. Развертывание сюжетной линии песни вызывает необходимость постоянного обновления музыкально-исполнительских

выразительных средств, которые должны максимально способствовать раскрытию драматургии произведения.

Своеобразие в трактовке народных песен с неизменно повторяющимся материалом заключается в том, что частные и общая кульминации произведения приходятся на один и тот же раздел в строении куплета. Поэтому в процессе создания аранжировки и обработки необходимо учитывать степень интенсивности выражения кульминационных моментов и подбирать адекватные средства выразительности. Это могут быть агогические нюансы (*accelerando*, *ritenuto*), изменение способа звуковедения (*legato*, *marcato*), изменение силы звучания, ферматные остановки, вариационные изменения и т. д.

Кульминационные точки обязательно должны поддерживаться «характеристичностью тембровой окраски голосов, что также важно учитывать при создании партитуры хоровой обработки народной песни» [5, с. 31].

Основой для успешной работы в области аранжировки народной песни может стать глубокое освоение национальной музыкально-речевой специфики. Не имея представления о том, как звучит музыка данного этноса, не зная языка, манеры исполнения, тембровых характеристик голосов, в целом музыкальной стилистики, трудно добиться хороших результатов. Поэтому непременным условием постижения аранжировки народной песни является изучение ее в живом исполнении. И. И. Земцовский утверждает, что «прикосновение к фольклору – сложный творческий акт» [4, с. 18], а всякий творческий акт, как известно, может протекать только в процессе творческой деятельности.

Таким образом, творческий характер аранжировки обусловлен такими факторами как: многообразие типов народно-песенных партитур, принадлежащих различным стилям, регионам, а также местным традициям; специфичность творческого почерка каждого композитора – автора произведений для народно-певческого исполнительства; разнообразие и неповторимость самих исполнительских коллективов по их художественно-творческому уровню (высокий, средний, начальный), профессиональной принадлежности (самодельный, учебный, профессиональный), составу (хоровое, ансамблевое и сольное исполнение), возрастным особенностям (детские, молодежные и взрослые).

Процесс трансформации произведения в новые условия требует от аранжировщика индивидуального, гибкого, творческого подхода к исходному материалу. А. С. Абрамский отмечал, что «приступая к аранжировке, необходимо не только уверенно владеть познаниями в области теории музыки и гармонии, но и проявлять способность к импровизации, к подысканию добавочных партий, то есть к творческой доработке основного материала» [1, с. 81].

Аранжировка – результат творческого подхода, требующего определенной изобретательности и фантазии. Однако, работать с авторским текстом, или фольклорным первоисточником, следует предельно корректно, не допуская оригинальных «улучшений» первоисточника. Делая переложение того или иного музыкального произведения на какой-либо исполнительский состав (хор, ансамбль), следует помнить, что при любой разновидности аранжировки автор ее обязан сохранить: главный музыкально-тематический материал оригинала, ладовую структуру, гармонический язык, ритм и темп, литературный текст. Совершенно очевидно, что изменение главного тематического материала повлечет за собой искажение оригинала. Смена гармоний, ритма и темпа изменит язык, характер, стиль его. Замена литературного текста даст другое содержание. Таким образом, творческая интерпретация первоисточника может привести к созданию иного музыкального произведения, что не входит в задачу аранжировки и, более того, недопустимо. Если в процессе работы потребуется к готовому сочинению что-то, даже незначительное, «досочинить» или «убрать», то это нужно делать очень осторожно, бережно относясь к художественному произведению, сохраняя все присущие только ему характеристики. Вариантов переложения одного и того же музыкального произведения можно сделать много, и все они будут разными.

Таким образом, создание аранжировок и обработок имеет практическую направленность и связано с расширением репертуара профессиональных и самодеятельных народно-песенных коллективов. В настоящее время руководителями коллективов осознается необходимость создания подобных творческих переложений и в большинстве случаев они выступают авторами аранжировок и обработок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамский А. С. Основы аранжировки для русского народного хора / А. С. Абрамский // Клубные вечера. 1982. – № 15. С. 79–93.
2. Алехнович О. М. Обработка / О. М. Алехнович // Восточнославянский фольклор: словарь науч. и нар. терминологии / отв. ред. К. П. Кабашников. – Минск: Наука и техника, 1993. – С. 169–170.
3. Евпатов В.П. Песенная память народа / В. П. Евпатов // Обзор литературных новинок. – М., 1979. – № 5. – С. 211–226.
4. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. – Л.: Сов. композитор, 1977. – 176 с.
5. Игнатьев К. А. Некоторые особенности интерпретирования обработок русских народных песен в классе хорового дирижирования / К. А. Игнатьев // Актуальные проблемы

музыкально-педагогического образования: традиции, перспективы, поиски: межвуз. сб. науч. тр. / под ред. О. Ф. Асатрян. – Саранск: Мордов. гос. пед. ин-т, 2009. – Вып. 7. – С. 29–32.

6. Медведева М. В. Аранжировка как вид творческой деятельности (К проблеме обучения) / М. В. Медведева // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: сб. науч. тр. / сост. и отв. ред. В. А. Лапин. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – (Фольклор и фольклоризм. Вып. 2). С. 47–61.

7. Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т. 3: Корто-Октоль / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская Энциклопедия, 1976. – 1104 стб.

8. Романовский Н. В. Хоровой словарь / Н. В. Романовский. – 4-е изд., доп. и испр. – М.: Музыка, 2000. – 231 с.

9. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка: учеб. пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений / В. А. Самарин. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 352 с.

10. Теплов Б. М. Психологические основы художественного восприятия / Б. М. Теплов // Известия АПН РСФСР. 1947. – № 11. – С. 7–26.

11. Ушкарев А. Ф. Основы хорового письма: учебник / А. Ф. Ушкарев. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 231 с.

ПАНЯГИН А. А.

ДЕЛОВОЕ ОБЩЕНИЕ В СТРУКТУРЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ФИННОВ

Аннотация: В статье раскрываются особенности деловой культуры финнов, на которую оказывает влияние национальный характер и коммуникативное поведение. Анализ характерных черт финской деловой культуры проводится на основе типологии культур и модели коммуникативного поведения данной этнической группы.

Ключевые слова: деловая культура, деловое общение, коммуникативное поведение, национальный характер, деятельностный подход, этнический стереотип, типология деловых культур

PANYAGIN A. A.

Business Communication in the Structure of Finnish National Culture

Abstract: The paper studies the Finnish business culture. In this connection an analysis of Finnish business culture features is carried out by using the cultures typology and communicative behavior model. The author has come to a conclusion that the Finnish business culture is being influenced by the national character and communicative behavior of the ethnic group regarded.

Keywords: business culture, business communication, communicative behaviour, national character, pragmatist concept, ethnic stereotype, typology of business cultures

Финно-угорские народы давно привлекают к себе внимание исследователей оригинальностью языков, традиций и культур. С расширением международных контактов роль финно-угров в процессе взаимодействия их с представителями других этнических общностей возрастает.

Незнание или игнорирование особенностей национальной деловой культуры может стать препятствием на пути взаимодействия между партнерами, поскольку эффективность деловых взаимоотношений зависит от правильного понимания сущности деловой культуры и культурных стереотипов, а также отсутствия языковых проблем. Таким образом, существующее многообразие национальных деловых культур предопределяет необходимость исследования и учета их особенностей при деловом общении представителей разных регионов и стран.

В качестве методологической базы для анализа проблем формирования деловой культуры выступает деятельностный подход, способствующий рассмотрению совокупности «устойчивых стереотипов, матриц поведения, руководящих установок и правил, действующих в рыночном обществе и присущих всем субъектам экономической жизни [4,

с. 5]. Деятельностная концепция деловой культуры, по мнению И. Н. Невлевой, включает не только ее внешние проявления (стереотипы поведения и действия), но и внутренний мир субъектов бизнеса (организаций и корпораций), отраженный в целях, ценностях, формах восприятия времени и т.д. а также более узкие аспекты деловой культуры (социальное взаимодействие, деловая этика) и лежит в основе анализа факторов деловой культуры, влияющих на поведение социальных субъектов в деловых сообществах.

Деловая культура как особая область исследования сложилась в середине XX в. Именно к этому времени востребованность ее обществом приобрела особую актуальность. Являясь отражением моделей взаимодействия социальных субъектов в ситуациях делового общения, она направлена на решение стандартных проблем, возникающих в процессе функционирования делового сообщества. Составляющими элементами деловой культуры являются способы социальных отношений, нормы делового общения и поведения (внешняя деловая культура), а также характерная для данной организации система связей, взаимодействий и отношений, осуществляющихся в рамках конкретной предпринимательской деятельности (внутренняя деловая культура).

Основными концептами, позволяющими объяснить особенности деловой культуры, выступают «коммуникативное поведение» и «национальный характер». Понимание ценностно-смысловых оснований, лежащих в основе национальной деловой культуры, способствует повышению эффективности коммуникации за счет преодоления языковых барьеров и сложившихся стереотипов, и в конечном итоге успешному и плодотворному сотрудничеству.

И. А. Стернин определяет коммуникативное поведение как «реализуемые в коммуникации правила и традиции общения той или иной лингвокультурной общности» [5, с. 97]. Исследователь подчеркивает, что коммуникативное поведение имеет ярко выраженную национальную окраску и национальная специфика коммуникативного поведения характерна как для общекультурных, так и для ситуативных норм, действующих тогда, когда общение ограничено составом общающихся или темой общения. Ю. Н. Караулов приходит к выводу о том, что «национальная специфика коммуникативного поведения позволяет интерпретировать ее описание как описание одного из его аспектов – коммуникативного аспекта – национальной языковой личности» [1, с. 5]. Анализ особенностей коммуникативного поведения способствует становлению межкультурной компетенции и развивает положительное эмоциональное отношение к представителям иной культуры.

Стернин предлагает модель описания коммуникативного поведения той или ной лингвокультурной общности, которая, по мнению исследователя, выглядит следующим

образом: 1. Очерк национального характера; 2. Доминантные особенности общения народа; 3. Вербальное коммуникативное поведение; 4. Невербальное коммуникативное поведение. На основании этой модели приведем описание коммуникативного поведения финнов, как наиболее ярких представителей финно-угорской этнической группы.

Национальный характер – сложное социальное явление и понятие в философии, культурологии, социальной психологии, описывающее особенности, характерные для того или иного этнического сообщества и включающее идеи, интересы, чувства, мораль, духовные ценности определенного этноса. Д. С. Лихачев подчеркивает в этой связи, что национальные особенности являются достоверным фактом и «отрицать наличие национального характера, национальной индивидуальности, значит делать мир народов очень скучным и серым...» [2, с. 3].

Касаясь особенностей национального характера финнов, прежде всего отметим, что они являются деловитыми и энергичными людьми, стремящимися вникнуть в самую суть любого вопроса. К национально своеобразным качествам, сформировавшимся и укоренившимся в психологии финского народа, отнесем добросовестность, верность данному слову, честность, сильно развитое чувство собственного достоинства и ответственности. Отличительной особенностью финнов является упорная решимость осуществить во что бы то ни стало начатое дело, каким бы трудным оно не было. Другая финская черта – точность. Опаздывать в Финляндии неприлично, а за опоздание принято виновато извиняться и оправдываться. Финны характеризуются любовью к рукопожатиям. Они пожимают руки, знакомясь, причем все – мужчина с мужчиной, женщина с мужчиной, женщина с женщиной.

В процессе делового общения финны нуждаются в свободном пространстве вокруг себя. При общении с посторонними они соблюдают дистанцию и стараются держаться примерно в метре от собеседника, так как на таком расстоянии чувствуют себя комфортно. Более близкое расстояние расценивается как посягательство, в силу чего финны стараются отодвинуться.

Представителей данной этнической общности отличает немногословность (при отсутствии достойной темы для беседы они предпочитают глубокомысленное молчание); сдержанность (стараются не проявлять излишних эмоций); надежность (никогда не обещают того, что не смогут сделать, напротив, предварительно тщательно взвешивают дела); независимость (добиваются своего благосостояния упорной работой и не ищут поддержки), дисциплинированность (умеют хорошо организовать собственную деятельность и работу группы людей), демократизм (высказываются о чем угодно, демонстрируя при этом свободу действий и взглядов). Такие сочетания качеств, как немногословность и надежность в

совокупности образуют еще одно отличительное свойство национального характера финнов – прямолинейность или ясность.

Финны глубоко осознают свою культурную идентичность, поэтому настороженно относятся к представителям других культур и заботятся о сохранении имиджа в глазах иностранцев. В общении с другими людьми доброжелательны, приветливы, с большим чувством достоинства. Хорошее расположение и дружбу финнов надо заслужить, и если это удастся, они будут надежными деловыми партнерами и друзьями, поэтому установление деловых отношений с ними надо ценить и оправдывать. Бизнесмены из других стран оценивают финнов как лучших компаньонов. Итак, особенности национального характера финнов можно сконцентрировать в четырех качествах: осмотрительность, упрямство, замкнутость и спокойствие.

Национальный характер определяет принадлежность нации к определенному типу культуры, что находит отражение в особенностях делового стиля общения. Типы культур делового общения подробно рассмотрены Р. Льюисом [3]. Исследователь выделяет три типа культуры: моноактивный, полиактивный и реактивный, которые трактуются им как типы наций/народов. Ученый утверждает, что если интерпретировать каждый из указанных типов культуры с позиций специфики коммуникативного поведения нации, то это позволит правильно понять сущность и особенность как делового общения в целом, так и отличительные характеристики этого общения, реализуемого представителем определенной культуры.

Льюис относит финскую культуру к реактивному типу, довольно редкому в деловом мире, так как финны придают наибольшее значение вежливости и уважению, предпочитают молча и спокойно слушать собеседника, осторожно реагируя на предложения с другой стороны. На основании этого утверждения исследователя отметим некоторые доминантные особенности делового общения финнов, т. е. такие «особенности общения, которые проявляются у представителей данного народа во всех или в большинстве коммуникативных ситуаций, то есть вне зависимости от конкретной ситуации общения, тематики общения, состава коммуникантов и т. д.» [5, с. 104].

Отличительные черты делового общения нации являются отражением специфики национального характера. Для финского делового общения характерны такие доминантные особенности, как неконфликтная ориентация общения (стараясь тщательно избегать высказываний, вызывающих несогласие, спор или конфликт); паузы и молчание (думают и говорят одновременно и всегда говорят то, что думают; предпочитают молчать, но время от времени высказываются), немногословность (оценивают компетентность человека не по словам, а по делам); корректность (четко ставят цель, определяют задачи,

несут полную ответственность за свои действия); уважение собеседника (наблюдает за ситуацией молча, не переспрашивает); спокойный ровный тон общения (настороженно относится к тем, кто говорит слишком громко или слишком быстро, считая повышение голоса проявлением грубости).

Интересным представляется изучение вербального и невербального кодов общения представителей данной этнической группы. Описание вербального и невербального коммуникативного поведения можно рассматривать как материал, отражающий национальную специфику общения. При этом вполне уместным в практическом плане является анализ мнений деловых партнеров о финском стиле делового общения, который во многом зависит от менталитета нации.

Поддерживать деловое общение с финнами российским партнерам проще, чем с представителями других стран, потому что между нашими народами генетически заложено взаимопонимание. Российские бизнесмены отмечают, что финны достаточно открыто ведут себя по отношению к иностранным деловым партнерам, предпочитают без излишних предисловий переходить к теме встречи и обсуждать все аспекты интересующего их вопроса, причем с разных сторон и по несколько раз, чтобы не оставлять неясностей. Во время деловой встречи после обсуждения всех вопросов финский бизнесмен может пожелать еще раз получить от собеседников подтверждения принятого решения и только того, как для него наступит полная ясность во всех вопросах, встреча будет завершена.

Другая важная особенность финского стиля делового общения, на которую обращают внимание участники встреч и переговоров с представителями финских деловых кругов – последовательность, являющаяся одной из главных характеристик образа мышления и работы финнов, вследствие чего они остерегаются незнакомых им методов деятельности. В финском деловом сообществе все отношения основываются на равноправии, а иерархическая структура, скорее горизонтальная, чем вертикальная, обращение на «ты» является обычным явлением, даже если речь идет об общении подчиненного со своим начальником. Однако не стоит слишком уменьшать расстояние между собеседниками, хлопать финна по плечу, долго и настойчиво пожимать руку, излишне громко разговаривать и вести себя гиперактивно при первой официальной встрече, как это принято у русских, поскольку с незнакомыми людьми финны держатся корректно, но сухо и без проявления ярких эмоций.

При общении с финскими партнерами необходимо помнить о том, что финны очень ценят пунктуальность и четкую структуру, деловой и сдержанный стиль передачи информации, которая должна отличаться четкой логикой, последовательностью, убедительной фактической аргументацией.

При невербальном общении финны, как представители реактивного типа культуры характеризуются минимумом жестикуляции, скупой мимикой и сдержанным выражением лица. Восточная непроницательность, которая часто кажется на лице финна угрюмой grimасой, создает впечатление, будто обсуждение ни к чему не ведет. Финны, смущаемые пристальным вниманием деловых партнеров, смотрят в глаза только в начале дискуссии или когда предоставляют оппоненту слово. Однако при низкой частоте взгляда его продолжительность может быть очень высокой.

Принимая во внимание рассмотренную модель коммуникативного поведения финнов выделим основные черты финской деловой культуры: равенство и равноправие; инициативность и ответственность; надежность; открытый стиль общения, строгость и сдержанность.

В результате проведенного анализа особенностей финской деловой культуры мы приходим к выводу, что при деловом общении следует учитывать национальную специфику, детерминированную различными факторами. Поскольку одной из целей деловой культуры является установление и развитие деловых контактов, которые являются неотъемлемой частью межкультурного общения, то успешное деловое взаимодействие предполагает умение адекватно интерпретировать и принимать социокультурное своеобразие партнеров. Знакомство с особенностями коммуникативного поведения, лежащего в основе определенного типа деловой культуры в значительной степени способствует осознанию социокультурной специфики представителей иной этнической общности на фоне более глубокого понимания неповторимости собственной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – М.: ЛКИ, 2010. – 264 с.
2. Лихачев Д. С. О национальном характере русских // Вопросы философии, 1990. – С. 3-6
3. Льюис Р. Д. Деловые культуры в международном бизнесе: от столкновения к взаимопониманию. – М.: Дело, 1999. – 440 с.
4. Невлева И. М. Деловая культура: универсальность и специфика. Дисс. ...д-ра филос. наук. – Ростов-на-Дону, 2002. – 242 с.
5. Стернин И. А. Коммуникативное поведение в структуре национальной культуры // Этнокультурная специфика языкового сознания. – М.: 1996. – С. 97-112.

СИДОРКИНА Т. В.
НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В ШКОЛЬНОМ
ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация: статья посвящена анализу деятельности современных детских фольклорных коллективов Республики Мордовия в сохранении народно-певческой традиции исполнительства.

Ключевые слова: музыкальное образование, народно-певческое исполнительство, фольклорный ансамбль

SIDORKINA T. V.
Folk Singing in School Education

Abstract: The paper analyzes the activities of modern children folk groups of Mordovia Republic. The author studies the role of such folk groups in preservation of folk singing traditions.

Keywords: musical education, folk-song performance, folk group.

В последнее время детское музыкальное образование переживает пору серьезных перемен: идет поиск наиболее прогрессивных форм, методов обучения и воспитания подрастающего поколения, направленных на воспитание и развитие у обучающихся личностных качеств, способствующих восприятию в достаточном объеме учебной информации, позволяющих уважать и принимать духовные и культурные ценности разных народов. Доминирование эстрадных жанров на экранах телевизоров отодвигает интересы к народно-певческому исполнительству на второй план.

Передача национально-культурных традиций новому поколению осложнена тем, что в повседневной жизни, в семье, в гостях, на улице – дети окружены в основном современными ритмами, современной музыкой, которая не всегда отличается хорошим вкусом.

Особенно актуальной сегодня становится задача привить детям любовь к народной культуре, познакомить с её истоками, обычаями, традициями, обрядами. Это можно сделать путем знакомства с фольклорным творчеством, различными формами фольклорного искусства, которые помогут сформировать национальное самосознание у детей, подростков и молодежи.

Знакомство детей с музыкальным фольклором, народной песней осуществляется различными социальными институтами. Среди них семья, средства массовой коммуникации, дошкольные и школьные образовательные учреждения, наряду с которыми большая роль отводится учреждениям дополнительного образования детей – детским музыкальным школам, школам искусств, студиям, творческим центрам. Перечисленные объединения

играют важную роль в пропаганде национально-культурных традиций, позволяют обеспечить культурную преемственность, самобытность, воспитывают толерантное мышление в поликультурном пространстве. Традиционная певческая культура способствует формированию ценностных ориентаций, динамика которых создает благоприятные условия для развития разнообразных качеств личности. Поэтому необходимо сохранять и развивать народную певческую культуру, частью которой является искусство устной традиции.

Одним из важных звеньев системы детского музыкального образования являются ДМШ и ДШИ, относящиеся к учреждениям дополнительного образования, которые работают во всех городах, районных центрах и некоторых крупных рабочих посёлках и селах республики. В последние годы в ДШИ открываются отделения народного пения, в учебный план которых вводятся предметы «Народное музыкальное творчество», «Народное пение», «Фольклорный ансамбль», включающие национально-региональный компонент.

Преподаватели ДШИ решают для себя важный вопрос: как обеспечить этнокультурное образование подрастающего поколения в поликультурной среде, приобщить учащихся к родному искусству, познакомить с культурой народов, населяющих республику? В современных социокультурных условиях в эпоху глобализации школа со смешанным контингентом учащихся должна стать местом создания благоприятных условий для межнационального общения, где всем учащимся прививается уважение к своей культуре и культурам других народов, проживающих в Мордовии. При решении этого вопроса русские дети получают возможность не только изучить свое музыкальное искусство, но и познакомиться с региональной и мордовской музыкальной культурой, расширить свой кругозор, проникнуться уважением к мордовскому народу и его музыке.

Т. И. Одиноква отмечает, что «мордовский музыкальный фольклор – яркое художественное явление отечественной и мировой музыкальной культуры. Его изучение в образовательных учреждениях Мордовии осознается ныне как необходимое условие разностороннего развития личности, преемственности традиций и поколений, приобщения детей и юношества к основам национальной духовности» [2, с. 3].

Следует отметить, что приобщение детей к родному искусству позволяет усвоить нравственные и эстетические идеалы своего народа, повышает их национальное самосознание, рождает чувство гордости за свою культуру, что будет способствовать сохранению и развитию национальных музыкальных традиций.

Национально-региональный компонент широко представлен в ДМШ № 4 им. Л. Воинова. В 1998 г. было открыто отделение «Народное пение». Для работы на отделении была приглашена выпускница этой школы Т. В. Тюрина, ныне Заслуженный работник культуры Республики Мордовия. Ею в 1999 году на базе отделения был

организован детский ансамбль народной музыки «Говорушки» (концертмейстеры: В. Н. Бутунов, О. В. Гангеев, В. Ф. Цилин, Н. В. Чекинёв). Репертуар ансамбля состоял из мордовских, русских, татарских народных песен в записи и нотациях Н. И. Бояркина, Л. Б. Бояркиной, Г. И. Сураева-Королёва, Л. А. Терентьевой, В. М. Щурова, в исполнительских редакциях О. В. Гангеева, Т. И. Одиноквой, В. И. Ромашкина, Т. В. Тюриной. С 2009 года руководителем ансамбля стала выпускница Института национальной культуры Е. В. Акимова. В настоящее время руководителем «Говорушек» является О. В. Назарова. Участники коллектива играют на мордовских народных инструментах, ведут значительную концертную деятельность, являются лауреатами и дипломантами международных, зональных и республиканских фестивалей и конкурсов: «II Всероссийские дельфийские игры» (2001), «Все краски радуги» (2002), Фестиваль-конкурс исполнителей народной песни им. М. Н. Антоновой (2003), «Земли моей талантливые люди» (2003), Межрегиональный фестиваль мордовской эстрадной песни «Од вий» (2006), Российская детская фольклорная ассамблея (2008), III Межрегиональный республиканский фестиваль детского творчества «Пластилиновая ворона» (2009), Всероссийский конкурс этнотеатральных проектов «Озарение» (2011), городской марафон-конкурс «Мир творчества» (2011, 2012, 2013), V Всероссийская Олимпиада искусств (2012), Республиканский конкурс вокалистов «Звонкие голоса» (2006, 2012), I Всероссийского фестиваля-конкурса детского и молодёжного творчества «Фольклорная мозаика» (2012).

В 2000 году фольклорное отделение было открыто в ДШИ № 1. В 2002 году под руководством Е. М. Мелякиной был организован детский фольклорный ансамбль «Забава». С 2009 года ансамблем руководит Заслуженный работник культуры С. В. Колесникова. Коллектив является активным участником всех городских мероприятий и отчетных концертов школы, принимает участие в республиканских конкурсах и фестивалях, занимает призовые места. В репертуаре ансамбля – русские и мордовские народные песни. Участники ансамбля ведут активную концертную деятельность, являются лауреатами и дипломантами республиканских, всероссийских конкурсов и фестивалей: II Республиканский конкурс вокалистов «Звонкие голоса» (2010), Всероссийский фестиваль конкурс «Фольклорная мозаика» (2012), V Всероссийская Олимпиада искусств (2012).

В ДМШ № 6 в 2001 году было открыто вокальное отделение, на котором учащиеся обучаются по трём направлениям: академический, эстрадный и народный вокал. На отделении в 2006 году под руководством О. А. Щукиной был организован фольклорный ансамбль «Сударушка». В репертуаре ансамбля – русские и мордовские народные песни. Ансамбль «Сударушка» является активным участником всех мероприятий и отчётных концертов школы, а также республиканских конкурсов и фестивалей. Республиканский

конкурс вокалистов «Звонкие голоса» (2006), Всероссийская Олимпиада искусств (2010), городской марафон-конкурс «Мир творчества» (2013).

В целях пропаганды мордовского национального искусства в детской музыкальной школе – интернат существуют детский фольклорный ансамбль «Лаймоне», первым руководителем которого явилась Л. Ф. Кильдюшкина. В 1985 году ансамбль стал дипломантом Всесоюзного конкурса детских коллективов, затем – дипломантом I степени III Всесоюзного фестиваля народного творчества (г. Нижний Новгород). С 1993 года руководителем ансамбля стала Заслуженный деятель искусств Республики Мордовия А. Я. Лёвина. Под её руководством ансамбль «Лаймоне» занимает I место в Карелии на Международном фестивале детских фольклорных коллективов финно-угорских народов. Позднее ансамблем руководит Е. М. Мелякина. Диапазон творческих выступлений ансамбля широк: от ежегодного фестиваля народного творчества «Шумбрат, Мордовия!» до участия в международных конкурсах. В 2008 году ансамбль стал лауреатом III степени на Международном фестивале-конкурсе «Рождественская карусель» в г. Сочи. С 2010 года Фольклорным ансамблем руководит ансамблем М. И. Ильина, которая поддерживает высокий профессиональный уровень коллектива. Фольклорный ансамбль в эти годы активно выступает на значительных мероприятиях музыкальной жизни республики и становится лауреатом III степени I Всероссийского фестиваля-конкурса детского и молодёжного творчества «Фольклорная мозаика» (2012).

В настоящее время перед учителями музыки общеобразовательных школ стоит важная задача активнее приобщать учащихся к музыкальному искусству Мордовии на уроках и во внеурочной деятельности, что будет способствовать росту их духовного потенциала. Очень широко и подробно проблема приобщения детей к мордовскому музыкальному фольклору изложены в программах для учащихся общеобразовательных школ Т. И. Одиноквой и Л. П. Карпушиной. В данных программах большое внимание уделяется гражданственности, патриотическому воспитанию – любви к родному дому, родителям, школе, а также воспитанию любви к музыкальному искусству региона, уважение к мордовскому народу и народам, проживающим в республике, «формированию у подрастающего поколения личностной этномызыкальной культуры, этнической толерантности и способности к межкультурному общению» [1, с. 254].

В этой связи, в некоторых образовательных учреждениях открываются вокальные кружки и факультативы, в которых создаются фольклорные ансамбли. Например, в СОШ № 37 – фольклорный ансамбль «Скоморохи» (руководитель Т. В. Баулина); в гимназии № 19 – фольклорные студии «Вайгельне» и «Умырзая» (руководитель Н. В. Фадеева); СОШ № 2 –

вокальный ансамбль «Сударушка», (руководитель Н. В. Соколова); СОШ № 41 – фольклорный ансамбль «Цёковне» (руководитель Л. Н. Пронина) и др.

Таким образом, мы можем отметить, что во всех школах Мордовии ведётся активная работа по пропаганде народного музыкального искусства. Обучение и воспитание детей на этнокультурном материале включает:

- истоки народной музыкальной культуры;
- становление и развитие социокультурного пространства своей Родины;
- традиции, обычаи и обряды своего народа;
- основы эмоционально-нравственного отношения подрастающего поколения к

истории и культуре своей Родины.

Несомненно, вокально-эстетическое воспитание детей способствует развитию народных певческих традиций и созданию условий, повышающих эффективность этнокультурной идентификации личности, способной к толерантности и уважению других народов и культур.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абудеева А. Б. Освоение музыкального искусства Мордовии в образовательных учреждениях республики / А. Б. Абудеева // Этнокультурное образование: опыт и перспективы: матер. Всерос. науч.-практ. конф / сост. Т. В. Самсонова, З. И. Акимова. – Саранск: МО РМ, МРИО, 2009. – С. 253 – 254.

2. Одиноква Т. И. Мордовская музыка в начальной школе / Т. И. Одиноква. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1994. – 424 с.

ВИДМАНКИНА А. В.
ДУХОВНЫЙ СТИХ КАК ЖАНРОВЫЙ ЭЛЕМЕНТ
ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ

Аннотация: Россия конца XX – начала XXI вв. переживает кризис духовного воспитания. В данной статье освещается вопрос о духовном стихе как о жанровом элементе фольклорной традиции, неотъемлемой части русского народного музыкального творчества, который служит каналом воспроизводства духовности, нравственности человека.

Ключевые слова: духовный стих, традиция, фольклор, жанр, народная культура

VIDMANKINA A.V.
Spiritual Verse as Genre Element of Folklore
Tradition

Annotation: At the end of the XXth and the beginning of the XXIst centuries Russia is going through a crisis of spiritual education. In this connection the paper considers spiritual verse as a genre element of folklore tradition. Being an integral part of Russian national music, spiritual verse serves as a channel of human spirituality and morality reproduction.

Keywords: spiritual verse, tradition, folklore, genre, national culture.

Духовные стихи – жанр древних народных восточнославянских песнопений религиозного содержания. Их сюжеты взяты в основе своей из книжных источников (Библия, жития святых, легенды, апокрифы). Они выражают народное понимание добра и зла, греха и искупления, происхождения мира, исторических событий; исполнялись странствующими нищими-слепцами.

Сами исполнители разделяют жанры по характеру исполнения: песню «играют», а стих «поют». По архитектонике напева и мелодике духовный стих может принадлежать к любому другому жанру: былине, колыбельной, плясовой песне, может также иметь календарную, формульную структуру или развитую мелодическую линию протяжной эпки или баллады.

Со времен крещения Руси христианское вероучение сопровождает каждый день русского человека. Церковь являлась связующим звеном между духовной жизнью, бытом и общественными отношениями. Памятник русской литературы XVI в. «Домострой» гласит, что всякая русская семья – это своеобразная «домашняя церковь», в которой также как и в церкви есть устав [7, с. 45].

С течением времени православие становилось «смыслообразующей, культуuroобразующей, историообразующей религией для России» [1, с. 10]. Русские города и поселения являлись для народа одним общим монастырем с одинаковым для всех укладом жизни, подчинявшимся христианским канонам. Синтез христианского и дохристианского в жизни народа не находил рационального выхода. Примером непонимания и противостояния стали различные ереси, в основе которых лежало двоеверие.

В бытовом исполнении народа во все времена поощрялись песни религиозной тематики. Произведения эти не были связаны с богослужением, поэтому допускалась свободная интерпретация, видение образов и сюжетов канонических книг. Песни могли исполняться как духовниками, так и среди различных слоев русского населения.

В Уставе князя Владимира упоминаются паломники-калики среди церковных людей. Летописную запись 1163 г. иногда связывают с происхождением духовного стиха «Сорок калик со каликау»: «ходиша из Великого Новгорода от Святей Софии 40 муж калици ко граду Иерусалиму, ко гробу Господню» [4, с. 24].

Развитие народной духовной поэзии как жанрового элемента русской фольклорной традиции можно разделить на два периода: первый условно можно назвать раннесредневековым (XI – XV вв.), второй, возникший в эпоху барокко (XVII в.), обозначен появлением новых жанров и форм духовного стиха.

Исторически эволюционный путь духовных стихов неразрывно связан с освобождением от татаро-монгольского ига, что открыло также новую веху в развитии государства. Многочисленные войны стали важным моментом преодоления как великим княжеством Московским, так и всей Русской земли, политической и даннической зависимости. В это время образуется основа христианской духовной культуры. В раннесредневековых духовных стихах часто встречаются образы народных героев, что говорит о родстве стихов с былинами. Современные исследователи В. А. Георгиевская, С. В. Федорова считают, что новгородские духовные стихи вошли в репертуар северных сказителей (Архангельская область, Беломорье), а киевские, в свою очередь, восприняты лирниками – слепыми музыкантами, играющими на колесной лире [3].

Один из самых старших духовных стихов, создававшийся с XI по XIX вв., носит название «Голубиная книга». Это «народная Библия», посвященная зашифрованным житейским вопросам и ответам, с помощью которых раскрывается тайна Божественного мироздания. Ее название имеет несколько трактовок: книга, полученная от Святого Духа, символом которого в христианской религии является голубь и «глубинная», т.е. «глубокая, мудрая» [11, с. 16]. Среди «старших» стихов распространены также стихи о подвигах и

чудесах, совершившихся во имя христианской веры: «Алексей-человек Божий», «Мария Египетская».

С самого возникновения духовный стих выполнял функцию просвещения, служил переводом канонической христианской литературы на доступный и понятный народу язык. Своеобразные, близкие к былинным и архаичным календарным, распевы стали мелодической основой нового жанра.

Исследователь Т. В. Хлыбова подчеркивает в своей работе, что в стихе «О Егории Хоробром» используются былинные формулы («во цистом поли курева стоит»; «славы поют ... старины скажут»). Характерными являются повторы: описание рождения героя и набега врага повторяется в пересказе матери [15].

По мнению Н. Я. Порфирьева, в народном сознании крещение Руси, постройка храмов, монастырей и благопоощрительные проповеди закрепились через образ Егория Хороброго, героя духовных стихов: «В Георгии, надо думать, народ представил вообще тип тех духовных богатырей, героев веры и просвещения, которые в древние времена повсюду являлись в одежде инока и мирянина, в сане князя и епископа, просвещали дикие племена Руси, распространяя между ними веру, строя города, церкви, монастыри и пустыни» [10, с. 75]:

Когда на небо взошел да млат светёл месяц,
На земли-то зародилсе могуцёй богатырь
Ишше на имя Ёгорей светы храбрыя...[11].

С конца XVII – XVIII вв. жанр духовной поэзии претерпевает значительные изменения. Стихи этого периода условно можно назвать барочными кантами. *Кáнты* (от лат. *cantus* – пение, песня) как светская хоровая бытовая песня-гимн известны в Великом княжестве Литовском с XVI в. Для них характерны: силлабический рифмованный стих, специфическое кантовое звучание. Влияние западной музыкальной культуры отразилось на мелодике, восприятии и даже названии духовных стихов. С XVII века их принято называть «цезурованными стихами» [6, с. 62].

В народной среде, вне церкви они назывались **псалмы**, «роспевцы». Этот жанр народного духовного творчества считается сосредоточением мудрости. «*Псалмы* (от греч. *psalmos* – хвалебная песня) – разновидность духовного стиха – религиозные христианские песнопения на разнообразные библейские и евангельские сюжеты – были распространены в дореволюционной России» [5, с. 78]. Их пели во время религиозных постов, праздников в монастырях, а также в христианских семьях. Кроме того, они имели календарную принадлежность. Это единственные песни, которые можно было петь в пост.

Жанр постоянно развивается, меняется и вскоре носит уже более светский характер. Чаще всего он не имеет автора, но некоторые имена все же сохранились, например, в статье А. А. Лукина есть сведения, что Дмитрий Ростовский, живший в XVII в. являлся одним из известных авторов духовных стихов. До сегодняшнего дня сохранились некоторые его авторские стихи, положенные на музыку [8].

Хронологически не выявлено определенное время возникновения духовных стихов, нет информации и о первых исполнителях, о создании ранних образцов. Поэтому мнения дореволюционных и современных исследователей во многом отличаются. Все основные записи духовного фольклора были зафиксированы в XIX в., когда традиция духовных стихов уже сложилась и, по мнению многих ученых, уже находилась в фазе угасания.

Если брать в расчет книжную основу содержания духовных стихов раннего периода, то появляется некоторая неточность в высказывании ученых об авторах этих творений. Ф. И. Буслаев писал: «По очевидному влиянию книжному на состав духовных стихов надобно полагать, что они обязаны своим происхождением не простонародью вообще, а избранной массе, которая, впрочем, не составляла особого сословия, а только случайно являлась в виде корпорации» [Цит. по: 12, с. 13].

К 1880 – 1890 гг. относят работы о духовных стихах, рассматривающие проблему зарождения жанра, ареал возникновения, исполнителей и т.п. Однако изучение жанра на тот момент не всегда приводила к удовлетворительным результатам, но именно в это время была образована необходимая база для более подробного изучения. По мнению А. Д. Карнеева, среди научных работ современников «если и есть что-либо, еще не затронутое ученым анализом, то это, несомненно, наименее существенное и наименее любопытное» [6, с. 212].

Иная точка зрения принадлежит Е. Ф. Будде, в своей статье «Место и значение духовных стихов в истории русской народной словесности», он пишет: «...духовные стихи как жанр сложились в первые годы христианства, притом в среде, близкой самому Христу» [2, с. 28].

Широкую известность получило мнение исследователей о том, что моментом зарождения и возникновения духовной поэзии как жанра было время централизации и укрепления Московской Руси (XV – XVI вв.). Древняя Русь являлась образцом высокой культуры, т. е. накопленная веками масса духовных ценностей стала достоянием мировой цивилизации.

С XVII в. духовный стих широко распространяется в среде старообрядческих и сектантских общин, отделившихся от официальной православной церкви. Как пишет известный исследователь С. Е. Никитина, «в старообрядческой среде духовные стихи переживают свое второе рождение. Духовные стихи старообрядцев были поэтическим

воплощением их истории и учения: осмысления никонианской реформы, разгром и «выгонки» в отдаленные места, подвиги и мучения героев и страдальцев протопопы Аввакума, боярыни Морозовой, Симеона Верхотурского и др., учение об антихристе, споры о браке, указание путей к спасению, – все это поют старообрядцы Урала. Этот стих вещает нам о будущем, словно глас неведомого пророка» [12, с. 27].

К середине XX в. в старообрядческой среде, по свидетельствам записей многочисленных исследователей, сохранились наиболее архаичные образцы духовных стихов как устной, так и письменной традиции.

Сегодня мы можем сказать, что стилистика духовных песнопений эволюционно менялась: в XVII в. это былинный стиль, (тогда и былины и духовные стихи в народе назывались старинами); с XVII – XVIII вв. духовное песнопение именуется кантом и испытывает сильное влияние виршевой поэзии и западноевропейской культуры в целом. В крестьянской среде их исполнение не отличалось от народной песни.

Исследователь русского фольклора Ф. М. Селиванов отмечает родство фольклора и духовных стихов: «Русский фольклор без духовных стихов не может быть признан целостным явлением. Духовные стихи не представляют в нем изолированного круга произведений. Обращаясь в устном бытовании, они взаимодействовали с былинами, обрядами, и историческими песнями, подвергаясь их влиянию, и сами оказывали значительное воздействие на них» [11, с. 54].

В статье «Стих духовный» он пишет о том, что жанр духовного стиха «складывается как общевосточнославянский в течение ряда веков» [Там же, с. 48]. Другой исследователь русского фольклора А. В. Марков подчеркивает, что «духовный стих, как и всякое другое литературное произведение, носит отпечаток эпохи, когда он создан или когда получил обработку, изменившую его первоначальный вид» [9, с. 314]. С XIX в. духовные стихи публикуются в фольклорных и литературных сборниках наряду с былинами, лирическими и обрядовыми песнями.

Таким образом, во-первых, появление, становление и развитие жанра духовного стиха фиксируется в разные исторические периоды, начиная отсчет от раннего средневековья (когда предположительно жанр зародился) и по настоящее время. Каждый период развития, как было отмечено, имел свои стилистические черты. Во-вторых, имея представление о быте и нравах той или иной эпохи, условно выделяются временные рамки духовного стиха. Можно судить о некоторых характерных элементах ткани духовного стиха, но о более точном времени возникновения духовного стиха стоит говорить лишь на уровне гипотезы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белкин А. И. Традиции православной культуры в мордовском крае: очерки по истории православия : учеб. пособие / А. И. Белкин, М. Ю. Грыжанкова; под ред. чл.-кор. РАН Н.М. Арсентьева. – Саранск: Издат. Центр ИСИ МГУ им. Н. П.Огарева, 2011. – 200 с.
2. Будде Е. Ф. Место и значение духовного стиха в истории русской народной словесности: (Интересные вопросы стихов космогонического характера) / Цит. по: С. В. Николаева Некоторые тенденции в исследовании духовного стиха (историографический обзор работ второй половины XIX в.) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/nikolaeva2.htm> (5.02.2012).
3. Георгиевская В. А. Русские духовные стихи исполнительство и бытование / В. А. Георгиевская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.olegvasilenk.narod.ru> (23.01.2012).
4. Дагниц Б. М. Из истории русских путешествий и изучения Ближнего Востока в допетровской Руси: очерки по истории русского востоковедения / Б. М. Дагниц. – М.: Просвещение, 1953. – 191 с.
5. Духовный стих // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 194 с.
6. Карнеев А. Д. Мелкие разыскания в области духовного стиха / Цит. по: С. В. Николаева. Некоторые тенденции в исследовании духовного стиха (историографический обзор работ второй половины XIX в.) [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/nikolaeva2.htm> (5.02.2012).
7. Колесов В. В. Домострой / ред., пер., сост. В. В. Колесов, В. В. Рождественская. – СПб.: Наука, 2000. – 399 с.
8. Лукин А. А. Поющая православная Россия / А. А. Лукин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.eparhia.karelia.ru> (27.01.2012).
9. Марков А. В. Определение хронологии русских духовных стихов в связи с вопросом об их происхождении / Цит. по: Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошин, Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI – XIX вв.– М.: Моск. рабочий, 1991. – 351 с.
10. Порфирьев Н. Я. Егорий Храбрый // Былины / Цит. по: Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошин, Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI – XIX вв.– М.: Моск. рабочий, 1991. – 351 с.
11. Пухова Т. Ф. Духовные стихи о Егории Храбром, записанные в Воронежской области / Т. Ф. Пухова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://folk.phil.vsu.ru/publ/sbornik/afanasiev_sb4/pukhova.pdf (15.02.2012).

12. Селиванов Ф. М. Стихи духовные / Ф. М. Селиванов. – М.: Сов. Россия, 1991. – 333 с.

13. Солощенко Л. Ф. Голубиная книга : Русские народные духовные стихи XI – XIX вв. / сост., вступ. статья Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошина. – М.: Моск. рабочий, 1991. – 351 с.

14. Федотов Г. П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Г. П. Федотов. – М.: Прогресс, 1991. – 192 с.

15. Хлыбова Т. В. Духовные стихи о Егории Храбром из собрания А. В. Маркова / Т. В. Хлыбова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http: // www.kizhi.karelia.ru /../](http://www.kizhi.karelia.ru/../) 31. html (1.03.2012).

ЛОГИНОВА М. В., ЯУШКИНА И. В.
ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В ПЕДАГОГИКЕ
ИСКУССТВА

Аннотация: В статье анализируется влияние искусства на формирование личности, определяется перспективное направление педагогики искусства, основной целью которой является диалог как сотворчество.

Ключевые слова: искусство, эстетическое и художественное воспитание, педагогика искусства, творческая личность, диалог.

LOGINOVA M. V., YAUSHKINA I. V.
PROBLEM OF AESTHETIC EDUCATION IN ART PEDAGOGICS

Annotation: The author analyses the influence of art on formation of the personality, the perspective direction of art pedagogics which main objective is dialogue as coauthorship is defined.

Keywords: art, aesthetic and art education, art pedagogics, creative person, dialogue.

Научный интерес к проблеме педагогического потенциала искусства и его влияние на развитие учащихся определен объективными причинами. В основе современного образования лежат философские, психологические, педагогические концепции, которые обосновывают разнообразные принципы организации содержания, форм и методов образовательной деятельности учащихся. Модели ее организации постоянно обновляются, адаптируясь к новым условиям.

В настоящее время, в сложившейся социально-педагогической ситуации следует учитывать, что воспитание осуществляется в рамках единого педагогического процесса и как всеобщая категория педагогики включает в себя обучение, в результате которого у учащихся формируются определенные знания, умения, навыки, опыт деятельности и поведения, а также личностные качества [2, с. 185]. В обществе начинают все глубже понимать актуальность и остроту задачи создания условий для растущей личности, способной не бояться жизненных противоречий, а уметь их распознавать и творчески разрешать, готовой к освоению культурных моделей человеческого поведения и деятельности, к созданию проектов и продуктов, оригинальных, ценных, высокотехнологичных.

Для выявления сущности педагогического потенциала искусства рассмотрим само понятие «искусство» и специфику его возможностей в развитии творческих качеств личности. В эстетике прошлого и настоящего времени существует немало концепций,

объясняющих влияние искусства на развитие человека. Как отмечает исследователь В. В. Бычков, «искусство с древности являлось универсальным способом конкретно-чувственного выражения невербализируемого духовного опыта, прежде всего эстетического, одним из главных, сущностных наряду с религией компонентов культуры как созидательно-продуктивной, человеческой духовно-практической деятельности» [1, с. 204].

Отмечая существование в искусстве различных сторон (познавательной, оценочной, творчески-конструктивной и знаковой), а также различных функций (просветительской, воспитательной, коммуникативной и гедонистической), М.С. Каган стремился представить его как сложную систему, которая в свою очередь представляет собой элемент более широкой системы – человеческой деятельности (преобразовательной, познавательной, ценностно-ориентационной, коммуникативной и художественной). Последняя же образуется, благодаря органическому сочетанию четырех видов деятельности. Искусство, таким образом, выступает как «образная модель человеческой деятельности», сочетающая и объединяющая в своей структуре основные виды деятельности человека. «Все четыре вида деятельности, сливаясь воедино в художественном творчестве, предстают как подсистемы некоего системного художественного целого» [3, с. 103].

Впервые термин «педагогика искусства» появился в работах Б.М. Неменского, А.А. Мелик-Пашаева и др. Е.А. Мылыгина отмечает, что педагогика искусства – это «новое направление гуманитарного знания», которое «интегрирует ряд дисциплин... и находится в зависимости от процессов, происходящих в гуманитарной сфере» [7, с. 290, 291]. Н.И. Киященко справедливо подчеркивает, что единственно правильная методология исследований в гуманитарной сфере – «это использование междисциплинарного подхода, объединяющего все возможные активации сознания» [4, с. 5]. Педагогика искусства «рождалась в творчестве выдающихся деятелей культуры, таких как К.С. Станиславский, С.А. Герасимов, Р.А. Быков, С.В. Образцов, Н.И. Сац и др. Их идеи стремились осмыслить современные ученые и педагоги, отстаивающие право художественного образования на свою собственную педагогику – педагогику искусства, художественную дидактику» [7, с. 291].

В конце XX века опыт преподавательской деятельности привел Неменского к необходимости разработки целостной программы художественного воспитания. Цель программы – формирование многогранных духовных интересов личности средствами искусства, прежде всего изобразительного [6, с. 550]. В 1990 году под его руководством была разработана «Концепция художественного образования как фундамента системы эстетического развития учащихся в школе». В ее составлении приняли участие представители педагогики и психологии, художники и музыканты, театральные деятели и искусствоведы.

Формирование художественной культуры учащихся в программе Неменского связывалось с освоением не только знаний по искусству, но и овладение «художественной грамотностью», предполагавшей практические художественные умения и навыки, а также изучение истории искусства. Художественные знания в этом случае – не цель обучения, а средство приобщения учащихся к искусству, инструмент формирования мировоззрения. Так, разрабатывая систему художественного воспитания с позиций концепции «искусство как духовная культура», Неменский подчеркивает, что фундаментом художественного развития учащихся является языковой уровень, который развивает наблюдательность, воображение и способствует развитию овладения языком художественного образа.

Для реализации творческого развития учащихся важная роль отводится педагогике искусства как новому направлению гуманитарного знания. Неслучайно в одной из своих монографий Неменский пишет: «На протяжении всей истории культуры идут споры о том, что представляет собой искусство, зачем оно нужно? В этом споре звучали голоса великих и малых ученых, писателей, художников. Спор не прекратился и сегодня и, наверное, не прекратится никогда... искусство со времени возникновения и до сих пор есть проявление особой, параллельной науке формы мышления, формы освоения мира и организации духовной жизни, как отдельного человека, так и любого человеческого общества» [5, с. 18].

В книге «Педагогика искусства» он отмечает две сферы познания жизни: рационально-логическую (теоретическую, научную) и эмоционально-образную (художественную, интуитивную). При этом, выделяя эмоционально-образную сферу, ученый отмечает ее структуру: предмет познания (эмоционально-ценностное отношение к реальности); инструментарий познания (субъективная форма художественного образа); путь освоения опыта (переживание содержания); итоги познания (эмоционально-ценностные предпочтения в жизнедеятельности); преимущественная сфера проявления (гуманитарные науки, искусство) [5, с. 20-21]. Он обращает внимание на ключевое понимание разведения сфер познания: «Не уяснив себе, что у этих сфер познания (форм мышления) разные предметы познания, мы не уясним ничего. Ибо в одном случае предмет познания – объективная реальность, в другом – мое, т.е. человека, эмоциональное отношение к реальности» [5, с. 20]. Увидеть, услышать, прочесть произведение – еще не значит понять автора, о «полноценном» и «адекватном» восприятии искусства мы говорим потому, что существует и восприятие не соответствующее сути искусства.

Основные задачи педагогики искусства заключаются в «формировании культуры творческой личности», в «пробуждении человека в человеке» [7, с. 291]. Искусство как воплощение духовно-нравственных ценностей выражает игровое отношение человека к миру. Представители педагогики искусства (А.И. Буров, Л.П. Печко и др.) выделяют

собственное творчество учащихся в качестве основного двигателя их духовного развития. Ученые называют освоение жизни духовно-практическим через переживание, в результате человек получает для себя духовную опору, приобретает духовные ценности через диалог с произведением искусства. Таким образом, ключевой позицией современной педагогики искусства является диалог (сотворчество), понимаемый как преобразующее отношение человека к миру.

Диалог выступает сегодня не просто педагогическим методом и формой, но становится приоритетным принципом образования. Педагогический процесс, основанный на принципе диалога, является подлинно культурной деятельностью. Значение диалога в педагогике искусства заключается в том, что он выстраивает многочисленные связи культурных субъектов, определяет социальную динамику, конструирует многомерную и многообразную художественную реальность.

Таким образом, искусство как воплощение духовно-нравственных ценностей выражает отношение человека ко всему в мире, поэтому приобщение к нему может воспитывать личность. Восприятие искусства – это особый, опосредованный диалог с произведением, с автором. При адекватных методах преподавания, возможности художественного развития, которыми обладают учащиеся, оказываются несравненно богаче, чем принято считать. Известно, что знания усваиваются лучше, когда ученик личностно включен в этот процесс. Е.Л. Яковлева отмечает: «Лишь тогда, когда ученик эмоционально реагирует на происходящее и привлекает свой не только интеллектуальный, а и жизненный опыт, можно говорить о его личной включенности» [8, с. 4]. Новый этап в педагогике искусства предъявляет свои требования не только учащимся, но и педагогам, которые должны быть готовы к работе с открытыми заданиями, не имеющими единого решения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В. В. Эстетика. – М.: Проект, 2003. – 384 с.
2. Воспитательная работа в вузе: состояние, проблемы, перспективы развития. Материалы научной конференции 2-3 апреля 2009 г. – М.: МАНПО; Ярославль: Ремдер, 2009. – 684 с.
3. Каган М. С. Некоторые вопросы взаимосвязи философии и педагогики // Советская педагогика. – 1981. – № 10. – С. 99-123.
4. Киященко Н. И. Эстетика – философская наука. – М.: Изд. дом «Вильямс», 2005. – 592 с.
5. Неменский Б. М. Педагогика искусства. – М.: Просвещение, 2007. – 155 с.

6. Российская педагогическая энциклопедия. – М., 1993. Т. 2. – 670 с.
7. Современные исследования эстетического воспитания и художественного образования в контексте Буровской научной школы.– М.: ИХО РАО, 2009. – 326 с.
8. Яковлева Е. Л. Психология творческого потенциала личности. М. : Просвещение, 1997. – 157 с.