

Ассоциация содействия изучению и популяризации
истории и социально-гуманитарных наук
«НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «ПЕРЕСВЕТ»

КУЛЬТУРА И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Сборник научных статей



РЕНОМЕ

Санкт-Петербург
2019

УДК 821.161.1-3
ББК 84(2Рос=Рус)6-4
К90

Рецензенты:

Иващенко Я. С. — доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой управления образованием Новосибирского государственного педагогического университета.

Костюк Р. В. — доктор исторических наук, профессор кафедры теории и истории международных отношений Санкт-Петербургского государственного университета.

Культура и гуманитарные науки в современном мире : сборник научных статей / под ред. О. В. Архиповой и А. И. Климина ; Ассоциация «НИЦ «Пересвет». — СПб. : «Реноме», 2019. — 116 с.

ISBN 978-5-00125-223-8

DOI: 10.25990/peresvet.mnpt-cg78

Настоящий сборник посвящен актуальным вопросам развития культуры и гуманитарного знания в современном мире. В представленных статьях рассматриваются ключевые проблемы развития образования, теоретические и практические аспекты современного художественного творчества, анализируется влияние на культуру и общество разноплановых процессов в медиасфере, раскрываются важные исторические грани развития отечественной культуры.

Сборник адресован преподавателям, научным работникам, студентам, аспирантам, всем, кому небезразличны судьбы культуры и гуманитарного знания в современном мире.

Статьи публикуются в авторской редакции.

УДК 008
ББК 71

ISBN 978-5-00125-223-8

© Авторы статей, 2019

© Ассоциация «НИЦ «Пересвет», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
<i>О. В. Архипова</i> Концептуальное осмысление сущности и специфики гуманитарного знания как основы реализации экзистенциалов образования в современной культуре	6
<i>О. В. Архипова, Ю. М. Шор</i> К проблеме постижения закономерностей творческого процесса	26
<i>Л. В. Варначёва</i> Режиссёрские искания в «Старинном театре» Николая Евреинова	32
<i>В. И. Волнухина</i> Подкаст как самостоятельная единица в современном культурном медиапространстве	41
<i>Е. Д. Еременко, З. В. Прошкова, Л. М. Демиркол</i> Женские образы в современной песне России	50
<i>М. Б. Капрелова</i> Криминал, вербатим и абсурд: жанровое своеобразие пьес фестиваля «Любимовка»	59
<i>А. И. Климин</i> Проблемы интеграции российской высшей школы в мировое образовательное пространство	69
<i>Н. М. Кузнецов</i> К вопросу о влиянии фейковых новостей на политическое сознание общества	77
<i>С. В. Леонова</i> Глобализация в XVIII веке: вклад Л. Ф. Магницкого	94
<i>И. О. Устинова</i> Кинотеатры Ленинграда как составляющая часть культурной жизни города в годы Великой Отечественной войны	99
Сведения об авторах	114

ПРЕДИСЛОВИЕ

Культура — настолько сложное и многогранное явление, что едва ли возможно в настоящее время исчерпать суть данного понятия в каком-либо одном определении. Но ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что культура — это тот краеугольный камень, на котором строится вся история человечества, все его взлеты и достижения в разные исторические периоды и эпохи. И если так было раньше, то тем более актуален этот вопрос и сейчас — какова роль культуры в развитии современного социума? Особенно на фоне сегодняшних разговоров и дискуссий о кризисе традиционных институтов культуры и общества.

Переход в последние десятилетия к постиндустриальному обществу лишь усиливает эту дискуссионность. Открывшиеся, казалось бы, безграничные возможности для самовыражения и творчества грозят обернуться потерей не только культурной, но и, подчас, человеческой идентичности. Это ключевое обстоятельство позволяет по-новому взглянуть на проблематику культуры в контексте современных гуманитарных исследований, равно как и поставить вопрос о принципах, задачах и сущности самого гуманитарного знания в условиях современной «множественности истин». В этой связи невозможно обойти вниманием также и вопросы образования, причем образования, в первую очередь, именно гуманитарного.

Настоящий сборник, как следует из названия, посвящен актуальным вопросам развития культуры и гуманитарного знания в современном мире. В представленных статьях рассматриваются ключевые вопросы развития современного

образования, теоретические и практические аспекты художественного творчества, раскрываются исторические грани развития культуры, анализируется влияние на культуру и общество разноплановых процессов в области информационных технологий и медиакоммуникаций.

Авторами статей сборника являются как преподаватели и научные работники, так и студенты петербургских вузов.

Выражаем надежду, что данный сборник станет своего рода приглашением к дальнейшей дискуссии о судьбах культуры, творчества и гуманитарного знания в современном, столь многообещающем и одновременно столь же противоречивом мире.

О. В. Архипова

**КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ
СУЩНОСТИ И СПЕЦИФИКИ ГУМАНИТАРНОГО
ЗНАНИЯ КАК ОСНОВЫ РЕАЛИЗАЦИИ
ЭКЗИСТЕНЦИАЛОВ ОБРАЗОВАНИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

Аннотация. В статье рассматриваются ключевые направления развития образования в контексте гуманитарного знания, обосновываются философские и культурологические основания его развития в современной культуре.

Ключевые слова: образование, культура, гуманитарное знание.

Неудовлетворенность ситуацией, сложившейся в современной отечественной педагогике, стала общим местом сегодняшних дискуссий. Неудовлетворенность эта — радикальная, сущностная. Речь идет не о каких-то частных моментах, а об общей направленности образовательного процесса, его исходных характеристиках. Это технократизация образования, позитивистская идеология, лежащая в его основании, однобокая (хотя и социально понятная) ориентация на подготовку исключительно «специалиста». Это переходящая границы всего мыслимого бюрократизация сферы просвещения, определяющая господство в ней формальной составляющей, стандарта, циркуляра, плана и отчета. Это, наконец, утилитарно-потребительский подход ко всей образовательной сфере, выражающийся, прежде всего, в истолковании образования как услуги и товара. Да, мы живем в условиях рыночной цивилизации, но, так же, безусловно, то, что существуют сектора

культуры, по самой своей природе обладающие внерыночным характером. В каком-то смысле внерыночна Культура в целом, если последняя понимается как выявление духовной сущности человека, его ценностных ориентаций, его идеально-смысловой составляющей. Думается, такое понимание продуктивно, прежде всего, для сферы образования.

Русское слово «образование» таит в себе два родственных, но различных смысла: образование как обучение, научение, передача знаний и навыков, и образование как формирование, становление, возникновение. Человек — единственное существо в мире, которое в отличие от животных никогда не тождественно самому себе. «Человечность» не гарантирована. Она — ускользающее свойство, которое надо возрождать, создавать, подпитывать. Человек возник не раз и навсегда, он возникает постоянно. Как отмечал Фридрих Ницше, человек не цель, а мост между обезьяной и сверхчеловеком, он — неустойчивое равновесие, тяготеющее то к одному, то к другому полюсу. Из этого следует, что образование — не просто обучение или даже воспитание, оно, скорее, вечная обреченность новых поколений на воссоздание самого феномена человека. В этом его глубинный антропологический смысл. В то время как понимание образования в качестве товара и услуги ставит его в один ряд с другими товарами и услугами, которые можно купить, приобрести, а можно и не приобретать. И в этом смысле современная рыночная цивилизация «доказательством от противного» высветляет нетривиальную значимость феномена образования, делает зримыми его «нерыночные» стороны и аспекты.

«Обратной стороной» коммерциализации выступает, особенно в условиях современной России, ее антипод — чрезмерное «огосударствление» сферы просвещения в ущерб образованию, понимаемому как самодеятельность гражданского общества. В этих условиях, отмечал выдающийся российский

философ Ф. Т. Михайлов, образование и культура начинают существовать в своих неподлинных, превращенных формах. «В соответствии с объективной реальностью **превращенных** форм культуры под образованием и культурой следует понимать разные формы деятельности, управляемые не самими деятелями этих культур, а сверху, двумя разными министерствами, в свою очередь, подчиненными тем, кто, хоть и временно, но владеет аппаратом государственности власти (...) Речь идет и об исторически преходящей **социальной** форме бытия людей, и об исторической форме государственной, сиречь — властного управления общественно необходимыми деятельностями, совокупно образующими особый способ собственно человеческого бытия — культуру людей, что и **превращает** отдельные эти формы и общую единую культуру в нечто им и ей внутренне чуждое» [1, с. 368].

Проблема, охарактеризованная Ф. Т. Михайловым, думается, имеет еще одно фундаментальное измерение. Можно констатировать базовое противоречие между самой природой знания (как минимум, гуманитарного знания), а также природой и сущностью педагогического процесса — с одной стороны, и сегодняшними социально-государственными формами его существования, с другой. При этом обесцениваются, затемняются, вытесняются на обочину общественного сознания некоторые важнейшие, глубинные аспекты самого феномена знания, прежде всего, его экзистенциальные характеристики.

Начнем с того, что в современных условиях **выхолащивается идея образовательной деятельности как свободного творчества, созидающей активности, субъектного самоутверждения**. Господство образовательных стандартов вольно или невольно ведет к вытеснению творческой сущности образования, его понимания как важнейшего механизма реализации свободной природы человека, пробуждения в нем высших слоев, верховных энергий. Творчество вдохновенно

и непредсказуемо, оно, как говорили когда-то, «езда в незнакомое», открытие новых миров. Николай Бердяев видел в творчестве сущностную силу бытия, его онтологическую стихию, непосредственно сопричастную Богу, а в человеческом творчестве видел прорыв в духовное пространство, где человеческая личность становится соравной Творцу.

Творчество причастно к главным потенциям бытия, его мощи и силе, творчество — это «воля к власти», понятой как самоутверждение человеческой субъективности, в творчестве осуществляется подлинное присутствие человека в мире. Между тем, в сегодняшних дискуссиях о педагогике идея творчества, по сути дела, выпадает из поля зрения. Где размышления о созидательном начале деятельности педагога, о роли и месте индивидуальности в образовании? Где дискуссии о педагогах-творцах? Все затмили стандарты, планы, отчеты, федеральные программы...

Исчезает понимание того, что гуманитарное образование (на которое сегодня и так ведется тотальное наступление) — не просто ветвь, раздел, отрасль педагогики, а ее специфически понятая целостность, особый тип ее истолкования. Можно сказать так: **гуманитарное образование — это не что иное, как полноценно реализованная идея гуманитарного знания**, а гуманитарное знание в каких-то важнейших сущностных измерениях в свою очередь совпадает с самой идеей знания, с его архетипом, способом его понимания, как оно было представлено в истории мысли. И именно творчество является фокусом такого понимания, водоразделом, отделяющим живое от неживого, подлинное от неподлинного, реальное от нереального.

«Творчество — страсть, умирающая в форме», — отметил когда-то Михаил Пришвин. Или, другими словами — «угасание» дионисийского начала в аполлоновском. Конечно, в живой реальности «дионисийское» и «аполлоновское» сливаются,

взаимодействуют, взаимоперекрещиваются, «страсть» постоянно умирает в «форме», чтобы возродиться затем вновь. Такова экзистенция образования, понятого как созидательная сила.

Творческий процесс осуществляется только «изнутри», в то время как его оценка — уже внешнее событие. Играющий на сцене артист, создающий роман писатель, читающий лекцию педагог не должны думать ни о чем, кроме как о максимальном освобождении духовных потенций, о предельном раскрытии в себе животворящих стихий.

В технократическом понимании образовательной деятельности выпадает именно **истолкование знания как творческого процесса**. В техно-бюрократической педагогике целью и смыслом образовательной деятельности выступает однозначно понятый формальный результат, который должен быть выражен количественно — оценкой, баллами в тесте и т.д. Напротив, в гуманитарном знании (или, точнее, **при гуманитарном толковании знания**) результат неотделим от процесса (прямо по Г. Гегелю: истина — результат, взятый в единстве с процессом). Взаимное обогащение, возрастание степени понимания, чувствования, глубина переживания, непрерывность размышлений над предметом, открывающая все новые и новые возможности — вот суть гуманитарного постижения. Обнаруживать новые пространства понимания — задача, цель и смысл гуманитаристики.

Такой результат не поддается количественному измерению, тут критерий успешности, «эффективности» — духовные состояния, эмоциональные открытия, интеллектуальный катарсис, высветление точек познавательного поля. Педагогический процесс при таком подходе перерастает рамки узко понятой «научности», становится разновидностью художественной деятельности — художественной не в смысле подключения каких-то более или менее частных аксессуаров искусства, а художественной по существу, вводящей в ткань педагогики

внутренние механизмы художественного, творческого мышления.

Из современного понимания образования выпадает сущностно-гуманитарная идея — идея диалога, причем, в классическом, «сократовском» его понимании. Ведь смысл сократовского диалога не в передаче знания, а в передаче «незнания». Сократ осуществлял погружение в проблемные узлы познания. Прежде чем познавать, надо расчистить «авгиевы конюшни» ложного знания, псевдопонимания, через сомнение и иронию дойти до той границы, где все становится вопросом, где знание отождествляется с незнанием, знакомое с незнакомым, понятое с непонятым, где мы приходим к знаменитому сократовскому выводу: «Я знаю только то, что я ничего не знаю, но вы, мои сограждане, не знаете даже этого». Важно подчеркнуть: у Сократа не познание **через** диалог, а сам диалог выступает как форма познания, как смысловое взаимодействие разнокачественных сил, взаимопроникновение идеальных энергий, движущихся к единой цели — прояснению и обнаружению истины.

Идея диалога сродни, прежде всего, гуманитарному знанию, ведь именно в гуманитаристике знание совпадает с незнанием, постижение известного органично дополняется переживанием неизвестного, бесконечность познания совпадает с бесконечностью реальности. У так понятой образовательной деятельности не может быть фиксированно-статического окончания, по природе своей она есть погружение в идеальные структуры реальности, в ее смысловую безграничность. С этим согласится всякий, кому вообще ведом духовный опыт, знакома практика духовных переживаний. Сущностная порочность, однобокость, ущербность утилитарно-технократической ориентации в образовании в полной мере выявляет себя именно в слепоте к пониманию знания как духовного диалога.

К сожалению, бахтинская идея диалога подверглась у нас обеднению и вульгаризации. Все оказалось «диалогом». На

самом деле, диалог — драматичная, внутренне противоречивая форма, он и полифония, и диссонанс, и слияние, и противостояние, и единство, и разобщенность. Он ведет не к однозначности истолкования, а к формированию некоего весьма сложно устроенного «единого поля», в пространстве которого оказывается возможным понимание. Осуществление же этой возможности имеет далеко не очевидный характер.

Именно поэтому, диалог учителя и ученика, их живое взаимодействие должно быть понято как неотъемлемый компонент гуманитарного образования. Гуманитарное знание — **провоцирующее знание**. Оно действенно в той мере, в какой слово педагога находит отклик в сознании и душе слушателей. Мысль вызывает ответную мысль, эмоция — ответную эмоцию, рождается пучок ассоциаций. В идеале лектор и аудитория работают как единый организм. Главное тут — не передача сведений, а энергетическое взаимодействие, растормаживающее, раскрепощающее кладовые сознания и подсознания, возбуждающее творческий отклик. В этом, думается, и состоит «подводная составляющая» гуманитарного образования. В качестве ее своеобразной модели можно рассматривать, например, подготовку актера и режиссера в театральном вузе.

Тема гуманитарного образования выходит, таким образом, **в еще более широкую область специфики гуманитарного знания в целом**. Вопрос о гуманитарном образовании — это вопрос о специфическом понимании самой природы знания, а также самой сущности педагогического процесса, а не просто одного из его «подразделений» или направлений. В конечном счете, проблема гуманитарности — это проблема человеческой универсальности, ее полноты, узрение и учет бесконечного многообразия связей человека с миром, многокачественности этих связей, включающих в себя интеллектуальные, эмоциональные, этические и эстетические, рациональные и иррациональные измерения. В общем виде, думается, данная

проблема идет еще от эпохи Средневековья, от дилеммы мистики и схоластики как двух принципиально различных способов постижения Бога, божественной реальности. Мистика — непосредственное восприятие Бога в живом переживании, в иррациональном озарении. Образ Творца проступает здесь через любовь, прямую сердечную явленность. Не случайно ближе всего к такому постижению был византийский исихазм — соединение с божественными стихиями в тишине, в наполненном смыслами молчании. Схоластика же — стремление постичь Бога силами интеллекта, через мышление, через понятие. Фома Аквинский ставит вопрос о возможности логико-иррациональных доказательств реальности Творца. Думается, именно через рационально-мистические доктрины (которые, в свою очередь, идут от Платона и неоплатонизма) возникали первоначально базовые структуры гуманитарного знания.

В Новое время дихотомия «гуманитарного» и «технократического» знания наиболее рельефно выявилась в антиномии Просвещения и Романтизма. Просветители — своеобразные «технократы» XVIII века, оптимистические сторонники прогресса на путях овладения миром силами науки, техники, буржуазного права и всевластия собственности. Просвещение увидело мир не как образ Бога, а как «протяженную субстанцию, склад сырья, орудий и материалов, с которыми можно работать» (С. Аверинцев). Как известно, катастрофические последствия Великой Французской революции, не оправдавшей чаяния просветителей, привели к глубокому кризису их мировоззрения.

Альтернативным мировоззрением стал Романтизм, осуществивший гуманитарный прорыв в это специфическое измерение человеческого бытия и постигающего знания. Романтики увидели в реальности не совокупность объектов для познания и практического использования, а чудо и тайну.

Романтики взломали прогрессистско-просветительскую парадигму понимания человека и культуры, истолковали культуру как духовно-творческий феномен. Они усомнились в схеме исторического прогресса, представлявшей его в качестве последовательно восходящей смены исторических форм, неизбежно ведущих к «светлому будущему». Культ будущего они заменили присутствием человека в вечности, утопив просветительский оптимизм в безднах безграничности бытия. По отношению к знанию это означает, что сущность знания осуществляется только в горизонте бесконечного, что обозримое — фрагмент необозримого, а любое конкретное есть часть целого. В свою очередь это целое схватывается, прежде всего, эстетическим переживанием, художественным образом, возникновение которого невозможно без иррационально-мистического начала. Не случайно романтики глубоко прозрели сущность искусства, художественного мышления, поняли, что именно эстетико-художественное переживание и художественный образ соприкасаются с глубинными пластами реальности. Отсюда же — романтическое обоготворение поэзии, наделение ее особыми свойствами, ничем другим не заменимыми смыслами.

Особое место в разработке проблемы гуманитарного знания принадлежит «философии жизни». Прозрев сущность гуманитарности через разделение «наук о природе» и «наук о духе» Вильгельм Дильтей показал, что «науки о духе» — не просто некая конкретная предметная область, дисциплинарная отрасль, они — специфическая онтология бытия, а следовательно, особая методология его познания. Если в «науках о природе» мы имеем дело с предметом, который всегда «вне нас», противостоит нам, то в «науках о духе» мы всегда «внутри».

Дух и объемлет нас, и присутствует в нас как некая животворящая сила, он — Вселенная смыслов, которые мы раскрываем, расшифровываем, интерпретируем. Поэтому

адекватным инструментом гуманитарного знания выступает герменевтика — не «движение от явления к сущности», а интерпретация, истолкование, поиски все новых ракурсов в разглядывании предмета, своеобразная «интеллектуальная пляска» вокруг него. Науки о духе — это универсум идей и смыслов, символов и значений. Та же мысль выражена у Вильгельма Виндельбанда, который разделил знание на естественнонаучное и ценностное. Ценность — это не «внешняя», объективно существующая вещь, а нечто значимое, важное для человека, то, что непосредственно связано со смысложизненными измерениями человеческого бытия. Стоит ли говорить о том, как это насущно актуально для сферы образования, для современной педагогики, во многом потерявшей именно экзистенциальные аспекты познавательного процесса.

Знание связал непосредственно с «жизненной толщей» Ф. Ницше. Взяв за основу категорию жизни, мыслитель «растопил» монолитную глыбу просветительского мировоззрения, причем проделал это, может быть, радикальнее, чем романтики. Не общество, не прогресс, не историческая эволюция (все эти понятия Ницше считал социологическими абстракциями), а сама жизненная сила, «цветение бытия», его дионисийские и аполлоновские стихии, его «жажда мощи» — вот подлинная основа живого знания, реальность которого — противоборство сил, столкновение энергий, напряженность стихий. В бытии можно полноценно участвовать только собственным усилием, индивидуальным самоутверждением. То же самое справедливо для процесса познания. Истина гуманитарного знания не объективна, а субъективна. Это не значит, что в ней нет общезначимости — это означает только, что добывается она активностью творческого Я, действием субъективной воли, которая и несет за нее полную ответственность.

Для осмысления природы гуманитарного знания фундаментально важна феноменология Э. Гуссерля, в частности его

категория «жизненного мира» («Lebenswelt»). «Жизненный мир» — пространство нашей субъективности, некий «универсум явленностей», реальность всего содержания нашего сознания, первичный, необработанный слой культурной материи, эмоционально-смысловая стихия, предшествующая любой выраженности в понятии, любому оформлению и систематизации. Это — специфический образ «предзнания», и «увиден» он может быть только в непосредственном соприкосновении с предметной действительностью, в живом ее переживании через имманентную погруженность в нее. И тут творческий акт специфически гуманитарного сознания совпадает с самой природой культуры, понятой как духовно-смысловое и жизненное единство. Вообще гуссерлевская феноменология призвана решить фундаментальную задачу — понять, увидеть и описать в терминах научности и строгой логики, используя богатейший арсенал творческих построений и интеллектуальную интуицию, специфические особенности гуманитарного знания или знания, понятого как гуманитарный феномен.

Рельефно выявлена, заострена проблема гуманитарного знания в философии экзистенциализма. В ней субъективное проанализировано как специфическая форма объективного. Главное открытие философии существования состоит в том, что живое, индивидуальное бытие личности, образ мира, возникающий в ее сознании (сознании и теоретическом, и практическом, и нравственном, и религиозном), составляют неотъемлемую часть онтологии бытия, органично входят в структуру самой реальности, входят на равных правах со структурами природы и общества. Муки и радости нашего Я, парадоксальные стихии индивидуальных настроений, прихотливые хитросплетения наших судеб — все это неотъемлемо от всей полноты мирского, непосредственно-действительного. Человек связан с реальностью в живой бытийственности, в сущностной погруженности в практические дела и эмоциональные

состояния. Знание выступает тут только в качестве аспекта, стороны, лика этой связи, во всей своей жизнетворческой полноте, как гносеологическая сторона этой связи. Поэтому знание экзистенциально по своей сути: будучи объективным, оно в то же время субъективно, но субъективность эта пропитана всеми стихиями мира, всеми энергиями реальности.

Прямое отношение к гуманитарному знанию имеет экзистенциалистская категория **пограничных ситуаций**. Гуманитарный взгляд на мир предполагает решительное размежевание с линейно-эволюционистскими представлениями о природе познания. Познание не линейный процесс — оно нечто прерывистое, внутренне-противоречивое, зигзагообразное. Пограничные ситуации как раз и представляют бытие как пульсирующее, неустойчивое, чреватое разрывами. В них не существует одного, раз и навсегда данного начала, все начинается многократно, все всегда только и начинается, всегда «мир возникает впервые» (В. С. Библер). Гуманитарное знание есть не что иное, как у границ вспыхивающее бытие, полноценное «Dasein» — непрерывный, предельно реальный, полнокровный поток бытия, осуществляющийся «здесь-и-теперь». Но такое «здесь-и-теперь», которое подключает прошлое, наделяя его смыслом и значением, и присоединяет будущее, придавая ему ценностно-смысловые измерения.

Своеобразной идеальной моделью гуманитарного знания можно считать искусство, художество. Художественный образ мира несет в себе особые возможности гуманитаристики в деле постижения реальности мира, ведь не случайно Гегель видел в искусстве одну из трех форм Абсолютного Духа, обслуживающего высшие, предельные смыслы Разума. Особая стратегия художественного сознания, его методы и процедуры наиболее адекватно выявляют в культуре именно то, что принадлежит к ее гуманитарной сущности. Взять хотя бы парадоксальность художественного мышления, сложное

взаимопересечение целей и средств, их «перетекание» друг в друга. В художественном сознании принципиально другая «нетехнологическая» диалектика поиска, другая логика его осуществления. Резюмируя основную идею романа Франца Кафки «Замок», отечественный исследователь пишет: «Кто ищет, тот не найдет, а кто не ищет, тот будет найден, — хочет сказать Кафка» [2, с. 229]. Сам процесс достижения цели в художественном сознании совсем не похож на его технологические аналоги — там, в частности, как мы уже отмечали, поиск совпадает с результатом, причем последний может даже опережать сам процесс. Вспомним известное высказывание Пабло Пикассо: «Я не ищу, я нахожу».

Да и сама природа истины в художественном, также как и в гуманитарном сознании иная. Ведь предметом искусства является многократно переплетенная, прихотливо-узорчатая, «складчато-ризомная» реальность, где начала и концы, причины и следствия, средства и цели, исходное и конечное находятся в нерасторжимой взаимосвязи, где реальность лишена устойчивой, однозначной определенности. Впервые такого рода реальность увидел Аристотель, открыв потенциальную, возможную, вероятностную действительность, сущность которой во взаимопроникновении бытия и небытия, становления и ставшего. Она-то и выступает как предмет искусства.

Художественное сознание **герменевтично**, оно всегда текст, требующий истолкования, оно — знание-погружение, знание-переживание, знание-интерпретация. Интерпретация включает в себя собственно гуманитарный ход — «слежение» за предметом, его прояснение в сознании, построение его живого образа. «Я так вижу», «я так понял» — при наличии минимальных условий эти моменты тоже могут быть рассмотрены в качестве специфического критерия истины.

Именно для гуманитарного знания характерно единство объективного и субъективного, реального и идеального, когда

культурные феномены видятся как органическое единство их действительного существования и индивидуально-личностного переживания. Не случайно в гуманитарном знании вся культура мыслится как грандиозный текст или совокупность текстов. Погруженность в такой текст, включенность в его смысловое пространство уже есть предваряющий интерпретацию акт, первая ступень его понимания. Герменевтическое истолкование не столько объясняет текст (вспомним, что, по Дильтею, объясняющее знание характерно, прежде всего, для естественных наук), сколько движется в параллельной с ним плоскости, создает его аналог на другом языке. Так, Мераб Мамардашвили в своих знаменитых циклах лекций, посвященных эпопее Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», создал своеобразный метафизический парафраз роману французского писателя, при этом проблематика художественного текста, его идеи и смыслообразы зазвучали на философском языке.

Обнаружением самой природы гуманитарного знания выступает **художественный образ**, соединяющий в себе конечное и бесконечное, сознательное и бессознательное, рациональное и иррациональное, на глубинном уровне воздействующее человеческую личность. Художественный образ уникален, он «подражает» и типическому, и неповторимому, воспроизводит и сущность явления, и его своеобразный дух, светящуюся вокруг него ауру. Он предельно конкретен, но конкретен по-своему, не так, как в естественнонаучном знании.

Настоящим кладезем идей, первостепенно важных для педагогики, являются идеи русской религиозно-христианской философии. Прежде всего, это касается понимания русскими мыслителями природы знания в контексте критики односторонности западного рационализма. Рационализм таит в себе убежденность в том, что человек весь может быть выражен

в мысли, что человеческое бытие во всем его многообразии может быть постигнуто одними только силами разума. Этот взгляд, как подчеркивали И. В. Киреевский и А. С. Хомяков, ведет к утрате узрения полноты жизненных сил человека, его универсальной целостности. Русские философы в центр своих размышлений поставили проблему, позднее точно сформулированную А. Ф. Лосевым: «Осуществляется ли познание только в русле мышления — вопрос непростой (...) Накапливается все больше оснований привлекать и учитывать не-логические и до-логические слои познания и мышления» [3, с. 68].

Тут нет никакой недооценки мысли, тут ее другое понимание. Мысль укоренена в двух мирах: в мире разума и в мире чувства, живого жизненного переживания. «Холодный разум», стремящийся постигнуть причины и следствия — с одной стороны, и сердце, жаждущее любви, переживания, веры — с другой, — такова схема нашей души по Ивану Киреевскому. Мысль не возникает в пустоте. Сама способность мышления составляет только часть человеческой универсальности. Мысль вторична в том смысле, что она рождается в заранее наличествующей целостной стихии, включающей в себя все аспекты человеческой природы. Тут-то и появляется «зрячесть разума», тут-то и возникает **живое знание**, основанное на полнокровной связи личности со всей полнотой действительности. Это живое знание оформляется в понятиях и категориях только на верхних этапах мышления, там, где основа уже схвачена. В отличие от знания рассудочного, «чисто интеллектуального», которое противостоит предмету, живое знание сливается с предметом в едином эмоциональном, стихийно-жизненном порыве, включающем в себя и интеллектуальное, и эстетическое, и нравственное, и религиозное начала.

Особой ролью в знании, утверждает русская религиозно-философская мысль, обладает **интеллектуальная интуиция**. Интуитивное видение — это непосредственное,

целостное, «гештальтное» узрение предмета. С точки зрения традиций отечественной философии, в интуитивном акте дан не образ предмета, даже не его представленность в сознании, а сам предмет в его самобытии, в его самодостаточной жизненности. При этом русская религиозная философия демонстрирует глубоко специфический тип понимания самого феномена познания, которое помещается в универсальное пространство гносеологических, онтологических, рациональных и иррациональных, эстетических и религиозных сторон человеческой целостности, и одновременно выступает как органическая часть этой целостности.

Целостность мира знания, целостность, выражающая всеединство бытия — вот тот идеал, к которому всегда стремилась русская мысль. Для нее всегда было характерно глубокое понимание недостаточности, узости «дифференцирующего» подхода к знанию, односторонности абсолютизации «предметного разделения» наук. И наоборот — типично стремление мыслить об универсуме, созерцать и постигать целое, удерживать в сознании общую картину бытия. Образ человека как целостности в качестве незримой предпосылки всегда витал перед русской мыслью.

Потому сущностным вопросом для русской педагогики стал вопрос формирования и сохранения **целостности духа**. Эта целостность во многом обуславливалась нормативно-ценностными ориентирами культуры и включала в себя понимание гуманитарной сущности педагогики. Человек мыслился как духовная целостность, и особое внимание уделялось не только интеллектуальному и профессиональному, но также нравственному и физическому развитию личности.

Важно отметить «антитехнократизм» русской мысли, отвержение утилитарно-прагматического взгляда на человека и его миссию во Вселенной. словно бы следуя заветам Августина Блаженного, русская мысль хочет постигать «человека

внутреннего». Технократизм видит свою задачу, прежде всего, в устроении человека на земле, в создании для него комфортного проживания (что, конечно, тоже немаловажно!). Для русской же мысли важна, в первую очередь, духовно-нравственная составляющая, ответ на вопрос «чем жив человек?» — в этом она видит определяющую сторону человеческого бытия.

Так, существенную дистанцию по отношению к прагматическим и технократическим воззрениям на образование мы видим у В. В. Розанова. Провозглашая отход от «педагогических трафареток», философ отстаивал значение индивидуально ориентированного подхода. В его трудах, посвященных школе («Сумерки просвещения», «Беспочвенность русской школы», «Педагогические трафаретки»), утверждается необходимость преодоления абстрактной педагогики с ее отвлеченными методами и средствами обучения. Задача воспитания «цельного» человека, в котором гармонично сочетались бы общечеловеческие, национальные и индивидуальные черты, является для Розанова первостепенной. Философ подчеркивал, что в каждом человеке живет «дыхание» Творца, оно есть источник всего лучшего в нем, и задача воспитания — поддерживать его в душе ребенка [4, с. 404–405].

Выделим далее истолкование знания в качестве духовной сущности, идеально-смыслового измерения существования социума. На первый план выходит творческая сторона знания, а традициям отечественного образования глубоко свойственно понимание его как личностного созидания, как самостроительства, «умного делания». Образовательный процесс — не просто безликое «получение знаний», и даже не просто интеллектуальный диалог, а живая человеческая связь, личностное общение, согретое теплом и соучастием. Потому значение образования определялось направленностью не столько на «ум», «знания», «научение», сколько на «строительство душ и совести человеческой» (Г. Флоровский).

Отсюда — внутренняя экзистенциальность русской мысли, знание, включающее в себя сочувственное понимание человеческой личности, ее болей и радостей, удач и неудач, счастливых озарений и «немых страданий». Русская философия понимает и трепетно ощущает феномен знания в качестве живого соучастника человеческого бытия.

Пример подобного отношения мы обнаруживаем в педагогике В. А. Сухомлинского. Антропологическая вселенная Сухомлинского — это культ ребенка, пространство подлинного уважения и признания значимости его личности. Его педагогика осуществляется на основе собственно гуманитарных феноменов — понимании духовного мира человека, уважении к потребностям личности, познавательном интересе, стремлении к учению, эстетическом чувстве. Образование выстраивается на фундаменте любви к ребенку, сопереживании, диалоге. «От нас, — писал В. А. Сухомлинский, — в огромной мере зависит, чтобы маленький ребенок стал мыслителем, понимающим и переживающим великое человеческое право на жизнь, счастье, радость... эта сфера духовной жизни требует большого такта, глубокого уважения человеческого права на счастье» [5, с. 22].

Важно, что педагогика В. А. Сухомлинского — это не просто теоретические размышления, а прежде всего живая практическая деятельность, ежедневно осуществлявшаяся в стенах Павлышской школы. Его идеи и методы проверялись многосторонним и искренним общением с детьми, их семьями, с другими педагогами. Предметом постоянного внимания и заботы были успехи и неудачи, радость и горе, личные переживания каждого ученика. Для русской традиции вообще характерна особого рода патриархальность, восприятие образовательного учреждения — школы, университета, института — как Дома. В нем складываются теплые отношения, возникает чувство идентичности и сопричастности к общим идеалам и ценностям,

происходит отождествление себя с достижениями, переживания по поводу трудностей и недостатков, родственное отношение к преподавателям, братство и товарищество.

Образование в русской культуре было неотделимо от духовного становления личности. Исторически его роль виделась в трансляции культурных форм, смыслов и ценностей от одного поколения к другому. Развитие образования, — это первостепенно важно, — происходило в русле фундаментальной гуманитарной традиции, включающей образование и педагогику в общее пространство культурно-исторического существования.

Опыт развития отечественного образования показывает, что ему всегда были внутренне присущи устремления к гуманитарным, духовным, экзистенциальным исканиям в области развития педагогики.

Другое дело, насколько адекватно они воплощались, в какой мере реализовывались. По словам А. С. Панарина, «противостояние идеи (текста) натуре пронизывает всю историю нашей цивилизации и образует источник ее напряженно-драматической динамики» [6, с. 357].

Речь идет о столкновении двух принципиально разнонаправленных течений: с одной стороны, тех идеальных, абсолютных представлений, которые обусловлены глубинными духовными основами русской культуры, а с другой, тех реалий, которые составляют «тело» жизни и нередко вступают в непримиримые противоречия с «чистыми идеями». Подобные процессы характерны и для образования. Одна его сторона — это поиски гуманитарных, смысложизненных ценностей, обращенных к сущности образования и воспитания, другая — реальная, наличная практика образования как социально-государственного института. Противостояние этих сторон как раз и порождает импульсы и силы для развития всей образовательной системы.

Список литературы

1. Михайлов Ф. Т. Культура как образование // История культурологии: Учебник для аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук / Под ред. доктора филос. наук, проф. А. П. Огурцова. М., 2006.
2. Джимбинов С. Кафка // Лексикон нон-классики: Художественно-эстетическая культура XX века / Под общ. ред. В. В. Бычкова. М., 2003.
3. Лосев А. Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. М., 1990.
4. История педагогики и образования. От зарождения воспитания в первобытном обществе до конца XX века: Учебное пособие для педагогических учебных заведений / Под общ. ред. акад. А. И. Пискунова. М., 2009.
5. Сухомлинский В. А. Как воспитать настоящего человека: Этика коммунистического воспитания. М., 1990.
6. Панарин А. С. Православная цивилизация в глобальном мире. М., 2002.

О. В. Архипова, Ю. М. Шор

К ПРОБЛЕМЕ ПОСТИЖЕНИЯ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Аннотация. В статье рассматриваются и интерпретируются некоторые закономерности творческого процесса. Подчеркивается, что творческий процесс, творческое мышление, а, шире, вообще творчество представляют собой внутренний диалог, столкновение и взаимодействие принципиально разных логик, за которыми стоят уникальные культурно-исторические миры. Авторы сосредотачивают внимание на выявлении философских и культурологических граней творчества, подчеркивая, что оно относится к главным экзистенциальным категориям человеческого бытия.

Ключевые слова: творчество, природа творческого процесса, свобода, выразительность, органичность.

Творческому процессу, безусловно, присущи некие объективные закономерности. Их, видимо много, в пределе — бесконечно много, как атрибутов у спинозовской субстанции. Но должны быть и основополагающие — попытаемся, для начала, выделить хотя бы три, думается, главных. Это — **свобода, выразительность, органичность.**

Прежде всего, творческий процесс должен быть **спонтанным, внутренне свободным.** Казалось бы, это не такая новая мысль, но на самом деле ее содержание глубже, чем поначалу кажется. Только полное освобождение от зажимов, блокировок, закрепощенности, только полное расслабление, открывает чакры творчества. Это хорошо видно на примере пения. Полноценный вокал имеет место, только если он свободен, если

голос льется вольно, если ему не мешают мышечные зажимы, работает полноценное дыхание, если пение осуществляется «в правильной позиции». И только такое пение дает удовлетворенность, является источником радости для поющего, а, следовательно, и для слушателей.

О чуде подлинного пения прекрасно писал великий Тито Гобби: «Пусть во время пения в душе вашей пылает огонь (...) Стоит вам улыбнуться (если, конечно, улыбка к месту) — и голос ваш начнет излучать радость. Пойте с удовольствием и помните, что подлинная красота — внутри вас. Даже уродливый человек может быть прекрасен на сцене» [1]. Надо ли говорить, что речь у Тито Гобби идет именно о свободном, настоящем пении.

Свобода — главное условие раскрытия ваших духовно-творческих потенциалов. Знаменитый древнеримский философ-стоик Эпиктет (его высоко ценил Лев Толстой) был, как известно, выкупленным рабом. Не обязательно понимать это в «узко социальном» плане, тут прочитывается и всеобщий смысл: философ — освободившийся, раскрепощенный раб. Философ, иными словами, — это тот, кто, являясь вчера рабом, сегодня стал свободным человеком. Вспомним и совет Антона Чехова, призывавший, в качестве одной из важнейших жизненных заповедей, «по капле выдавливать из себя раба». Сказанное напрямую относится к природе творческого процесса, ибо творческий процесс — это вырвавшийся на волю дионисийский поток свободы.

Выразительность — другой лик творчества. Творческий акт обязан быть выразительным, то есть доносящим до зрителя, читателя, слушателя свое содержание и через это реально воздействующим на него. Вспомним, что Антонен Арто мечтал о таком театре, воздействие которого было бы мощным и неотвратимым подобно заражению чумой. Творческий акт несет в себе ответ на пресловутый школьный вопрос: «Что хотел сказать художник своим произведением?». Вот, что сказал,

а может быть, и **что сказалось**, то и хотел, если конечно, перед нами подлинный художник.

Выразительность связана с необходимостью «выноса» результатов творческого процесса вовне, в случае с артистом — в пространство зала. В теории и практике актерской игры существуют превосходные, в высшей степени содержательные категории — «представление» и «переживание», несущие глубокий философско-эстетический смысл. **Переживание** — то, что происходит внутри нас, наши эмоции, наши душевные бури, наши мысли, одним словом, то, что присутствует в нашем Я (а ведь в нашем Я — целый мир, целая Вселенная!). То, как мы себя видим, чувствуем, все богатство наших состояний — все это и есть переживание. Оно передает нам смысл окружающего нас мира, наше ценностное отношение к нему.

Но дионисийский поток переживания должен «предстать», явиться, войти в структуру реальности, стать участником живого всеобщего бытия. Это происходит в **представлении**, когда мы следим за собой как бы «со стороны», начинаем видеть себя глазами других. Представление отчасти носит стихийный характер, отчасти сознательно строится, конструируется.

Третьей ипостасью творческого процесса, важным условием его полноценности и подлинности выступает **органичность**. Дать суммарное определение органичности нелегко, хотя, вообще говоря, органичность — это естественность, правдивость, убедительность. Допустим, актер играет какого-то исторического персонажа, например, Петра Великого. Сколько бы мы не изучали русского царя, сколько бы книжек о нем не прочли, мы не узнаем, а в каком-то смысле и не можем узнать, каким «на самом деле» был Петр. Потому что для «полного познания» надо было бы «переселиться» в то время, в конец XVII — первую четверть XVIII века, впитать «аромат» той эпохи, видеть Петра глазами его современников и т. д. Но ведь задача артиста вовсе не в том, чтобы **изобразить Петра таким, каким он был** — задача искусства принципиально

другая. Актер должен воссоздать **правдоподобный** образ самодержца, сыграть его **органично**, то есть так, чтобы в сознании зрителя,веряющего свое впечатление анализом и интуицией, какими-то таинственными путями возникла уверенность: «Да, Петр мог быть таким!». Тут нечто похожее на определение Аристотеля: «Поэзия говорит не том, что было, а о том, что могло быть по возможности или вероятности».

Вспомним русского царя в известном советском фильме сталинского времени «Петр Первый» режиссера Владимира Петрова (1937–1938 годы), где Петра играл великий русский актер Николай Симонов. Ведь даже внешне Симонов не похож на Петра — император был высоченный (как считается, ростом более 2 метров), тонкий, узкие плечи, 39-й размер обуви, Симонов же — мощный, широкоплечий, обширный. Но вы смотрите фильм, и в вас живет вера: «Да, это Петр!».

Или другой интересный пример, из области музыки. Когда Сергей Прокофьев работал над музыкальным сопровождением к фильму Сергея Эйзенштейна «Александр Невский» (1938 год), он вначале хотел использовать подлинные канты того времени. Но прослушав их, он понял, что они ничего не дадут современному слушателю, сегодняшнее ухо их просто не воспримет. И тогда он пошел по другому пути, **стилизовав** музыку того времени, создав ее «правдоподобный» образ.

Убедительность, органичность — что это такое, откуда она берется? Один актер, убедителен, другой — нет, один поражает правдивостью своей игры (а правдивость сама по себе приносит высокое наслаждение), другому не веришь ни на грош. Неважно, «кто виноват» — актер, режиссер, сценарист, просто что-то «не то» и «не так».

Вообще говоря, органичность — это «совпадение чего-то с чем-то», синтез того, что я вижу, с тем, что должно быть, согласие с какими-то «внутренними» законами воспроизводимой реальности [2]. Часто говорят: «Ну, позвольте, это же все субъективно, ведь, и «убедительность-то» у каждого своя!». Не

скажите! Внутри этой субъективности обязательно прячется некая «объективность». Даже у иллюзий есть свои законы.

Та же схема — «свобода» — «выразительность» — «органичность» — прослеживается и в нашей обыденной жизни. Прежде всего, человек должен становиться **свободным**, обязан найти свою индивидуальность, протоптать тропинки к самореализации. «Человек должен стать тем, кем он является», — подчеркивал Эрих Фромм. Причем, речь идет не просто «вообще о человеке», хотя и это правомерно («Человек, найди, наконец, свою подлинную сущность!»), но и о данном конкретном индивиде. Мераб Мамардашвили говорил об этом же, только другими словами: «Человек должен исполниться», то есть исполнить роль самого себя [3]. Только ведь сначала себя надо найти... Многие и многие люди, по мнению философа, проживают «не свою» жизнь.

Жизнь должна быть **выразительной**. Человек, как сказал бы молодой Маркс, обязан **опредметить свою сущность**, выявить, выразить себя, перевести внутреннее во внешнее, что-то «сказать» своей жизнью, оставить след, не обязательно в произведениях, а в общении, в воздействии на других людей, в их памяти.

Наконец, жизнь надо прожить **органично**, то есть в соответствии с чем-то, прожить правдиво. Не просто правдоподобно, как в случае исполнения роли, а именно **правдиво**, ища в себе внутреннюю истинность, совпадение с образом Человека. Это особенно важно и особенно трудно в современных условиях, ибо мы живем в мире симулякров, подобий, иллюзорных вещей и идей, «как если бы» они были настоящими.

Есть жизнь во всем богатстве ее проявлений, и есть искусство как выражение, отражение, воссоздание жизни в художественных образах. Но и жизнь, саму жизнь можно рассматривать как искусство, творчество, для которого нужен особый талант. То же самое можно сказать и о любви. Любим мы все, кто как может. Но есть любовь настоящая, подлинная (и у нее,

конечно, тоже много вариантов), любовь, как выразился бы Платон, соответствующая **идее любви**. Такая любовь вызывает восхищение, поклонение, высокое эстетическое переживание.

Но жизнь и творчество все-таки не одно и то же. Жизнь хаотична, непредсказуема, нередко трагична, сплошь и рядом иррациональна. Естественно, поэтому, желание «придумать» ее, сделать гармоничной, законченной, уподобить художественному произведению. Трагичны судьбы тех, кто стремится из жизни своей создать художественное произведение — иррациональность жизни сокрушает гармонию чаемого образа. В этом плане показательна судьба нашего Пушкина. Он хотел, чтобы все проявления его жизни, его любовь, его ревность, его встречи, балы, общение с друзьями и царем — были искусством, творчеством, становились частью вселенской эстетической гармонии. И что касается художества, царства гармоний, он знал и верил, что тут он — гений, гордость России. А в реальной, повседневной светской жизни он был всего-навсего придворный камер-юнкер (звание, которое давали юнцам), оттеняющий собой блистающую на балах Наталью Николаевну. И эту светскую жизнь он не мог, не способен был включить в художественное целое своего существования. А в этой жизни, полной болтовни, сплетен, пересудов, идущей по некоему неписанному кодексу, отделяющему «своих» от «чужих», — в этой жизни пустой и блестящий, циничный Дантес переигрывал его...

Список литературы

1. *Гобби Т.* Мир итальянской оперы. М., 1989. С. 12.
2. *Архипова О. В., Шор Ю. М.* Творческая стихия и ее лики в гегелевском абсолютном духе / Вопросы культурологии. 2018. № 7. С. 18–23.
3. *Мамардашвили М. К.* Эстетика мышления. М., 2000.

Л. В. ВАРНАЧЁВА

**РЕЖИССЁРСКИЕ ИСКАНИЯ
В «СТАРИННОМ ТЕАТРЕ»
НИКОЛАЯ ЕВРЕИНОВА**

Аннотация. Статья обращается к истории русского театра начала XX века, — к спектаклям «Старинного театра» Н. Н. Евреинова. Автор исследует художественный опыт этих постановок и находит в них «созвучие» поискам в современном режиссёрском театре. Специфика постановок «Старинного театра» определяется как один из ярких примеров режиссёрских исканий в театральном искусстве.

Ключевые слова: драма, режиссёр, театральность, форма, сценичность.

Поиски «формы», «стиля», «художественного решения», «интонации» в современном театральном искусстве во многом заменили собой всё остальное. Подобная констатация не может вызывать особых возражений при очевидном понимании, что режиссёр в театре сейчас — фигура центральная. Именно режиссёр, обнаруживая авторскую, творческую состоятельность, определяет своей деятельностью художественное качество спектакля и даже целого театра. За этим стоят всё те же поиски «формы», «стиля» и т. д.

Художественные поиски в театральном искусстве — явление важное и имеющее на сегодняшний день большую историю, которой давно занимаются историки-театроведы. Если одни «вопросы» такой истории изучены подробно, то другие продолжают оставаться «зонами» интереса и не исследованы полностью. Не редко здесь можно говорить о ценном

и уникальном для современного театра, для его развития опыте или историческом уроке. К данным «зонам» можно отнести ранний этап творчества известного русского режиссёра и актёра Николая Николаевича Евреинова.

Период русского искусства конца XIX — начала XX века — это, с одной стороны, время освободительного движения в разных его проявлениях, с другой — период наиболее острых социальных, идейных и культурных противоречий. В это время появляются театры разных жанров, проходят выставки, где зрителям открываются новые живописные направления, устраиваются открытые диспуты, идут массовые агитации, но вместе с тем, продолжают развиваться и традиционные формы искусства.

В конце 1907 года в Санкт-Петербурге группой энтузиастов создаётся театральное предприятие, близкое по своей эстетике к художественному объединению «Мир искусства». Создателями нового предприятия, названного «Старинный театр», были Н. Н. Евреинов, уже известный к тому времени режиссёр и теоретик театрального искусства, и финансист, барон Н. В. Дризен, также имевший опыт работы на сцене. «Старинный театр» развивался своим путем, отличным от основного направления русского традиционного сценического искусства начала XX века — театра Чехова, Горького, Станиславского, Немировича-Данченко. В это время театры «Лукоморье» (позднее «Башенный театр»), «Бродячая собака», «Свободный театр» и еще целый ряд других возникали на какое-то время и закрывались. «Старинный театр» Н. Н. Евреинова оказался наиболее интересным и последовательным в своих постановках.

Идея театральности, которую развивал в теоретических воззрениях Н. Н. Евреинов, легла в основу «Старинного театра». Сам режиссёр определял её так: «...самодовлеющая художественная величина, покоящаяся на синтезе всех искусств, но притом, с таким расчетом, чтобы не нанести

урона самостоятельному значению сценизма...» [4, с. 40]. Н. Н. Евреинов открыто вступал в спор со всей художественной традицией. Идея «Старинного театра» была как бы идеей «романтической» и потому вела к своеобразной стилизации, столь характерной для того времени и для художественного объединения «Мир искусства». «Она же побуждала ряд поэтов, режиссеров к возрождению форм: старинной драмы, античной трагедии, средневековой пасторали, итальянской комедии, испанских драм. Но внутри театра это увлечение было новым и показывало пробуждение специфического театрального сознания. Это было — «театральное мирискусничество» — это не музейность в театре, а музей театральности» [5, с. 17].

Организовывая свой театр, Евреинов выдвигал не совсем обычные задачи. Режиссёр стремился реставрировать театральные формы представлений далекого прошлого. На вечере, посвященном открытию «Старинного театра» он сказал, что: «... театр должен быть прежде всего театром, т.е. самодовлеющей художественной величиной...» [7, с. 145]. Объясняя свою позицию, режиссёр, по сути, на практике начинал эксперимент по изучению театральности. Когда для театральной иллюзии необходима «убедительность, а вовсе не «взаправду», нужна картина предмета, а не сам предмет» [4, с. 13].

Приобщение зрителей к новой системе образности было нелегкой задачей. Режиссёр видел свою роль в воспроизведении самого существа старинного сценического действия, то есть — манеры игры актеров, характерные для разных эпох. Он пытался «возбудить не только в обществе широкий интерес к истории сценического искусства, но и положил начало художественной реконструкции его, своими опытами воссоздания спектаклей средневекового и испанского театра» [3, с. 482].

Изучая опыт «Старинного театра», следует остановиться на работе художников. Именно в тот период театрально искусство остро испытывает потребность в работе художников, что быстро приводит к полноправному соавторству многих

художников на ряду с режиссёрами в создании сценических произведений. На смену «нережиссёрскому» театру с его дешурными и примитивными декорациями XIX века, где даже не существовало самой профессии театрального художника в том смысле, в котором мы сегодня привыкли её понимать, пришел театр целенаправленной режиссуры, строящей спектакли по законам художественной целостности. В свою очередь, это выдвинуло определенные требования перед художниками, которые стали очень активно включаться в создание театральных зрелищ.

Едва ли не впервые в мировой театральной практике русский театр, в силу масштабности своих задач, стал привлекать на свою сторону выдающихся мастеров изобразительного искусства, таких как В. Серов, М. Врубель, А. Бенуа, М. Добужинский, Л. Бакст, Е. Лансере, И. Билибин и многих других. Почти все они были представителями художественного объединения «Мир искусства», организованного в 1898 году С. П. Дягилевым.

Спустя время стало понятно, что «Мир искусства» — особое явление в русской культуре рубежа веков. Оно удостоилось следующей оценки историков-искусствоведов: «Мир искусства» возглавил широкое культурно-эстетическое движение, которое заново переоценило все устоявшиеся ценности русского изобразительного искусства, «пересмотрело его творческую проблематику, обновило его традиции и во многом определило новые пути русской художественной жизни» [7, с. 145].

Историческая тематика всегда была излюбленной темой русских художников, и особенно мирискусников. Они вложили в её истолкование совсем иное осмысление. Исторические ретроспекции составляли одну из излюбленных тем художников этого объединения, а реставрация старинных театральных зрелищ была главной задачей руководителей «Старинного театра». Потому сближение мирискусников и «Старинного театра» стало явлением закономерным. Помимо создателей

театра активную роль в его жизни играли режиссёры И. Бурнашев, А. Санин, график В. Чемберс, архитектор В. Щуко. Над переводами литературных текстов работали А. Блок, С. Городецкий, Н. Врангель. Авторами музыкального оформления согласились быть А. Глазунов, Л. Сакетти, И. Сац.

В первом сезоне 1907–1908 годов были показаны средневековые миракли и моралите. Второй сезон пришелся на 1911–1912 годы. Перерыв объяснялся тем, что, не имея своего постоянного зрителя, а также нужной прессы, театр оказался в финансовом затруднении. Пришлось распустить труппу. Все эти годы Евреинов не оставлял надежды на продолжение работы. Он даже начал вести переговоры со своим апологетом Вс. Мейерхольдом, но тот был занят в театре В. Ф. Комиссаржевской. Его взгляды на театр и «театрализацию театра» сильно отличались от взглядов основателя «Старинного театра».

Вскоре Евреинов знакомится с известным историком европейского театра Н. Миклашевским. До открытия второго сезона Миклашевский с Евреиновым объездили всю Испанию в поисках материалов по испанскому театру «эпохи расцвета». Чуть позже Миклашевский, увлекшись итальянским театром Возрождения, напишет книгу о комедии дель арте.

В спектаклях первого сезона, воспроизводивших своей формой и эстетикой жанры средневекового театра — миракли и моралите, режиссёр направлял актеров играть первозданность, создавая настроение от игры. Он заставлял исполнителей ходить в казармы на солдатские представления. Занимаясь во втором сезоне испанской драматургией, Евреинов ставил перед актерами уже другие задачи, например, представить игру актеров разных представлений испанского театра XVII века, воспроизвести игру уличных актеров в Мадриде, определить, что было важным — текст или костюм.

По воспоминаниям критиков, более всего удались постановки «Фуэнте Овехуна» Л. де Веги, «Благочестивой Марты» Т. де Молины, «Чистилища святого Патрика» П. Кальдерона.

В то же время пролог к драме де Веги «Великий князь Московский и гонимый император» публика не оценила. Здесь резко проявилось стилевое излишество. Не всё удавалось в этих постановках.

Позднее актриса театра В. Чекан напишет в своих воспоминаниях, как вместе с художниками актёры ходили в Эрмитаж и изучали полотна «Зурбарана, Мурильо и Веласкеза». С одной стороны, Евреинов декларировал театр как формообразующую систему зрелища, с другой — хотел расширить знания своих актеров, а вместе с ними и зрителей.

В Смольном городке велось переоборудование заброшенного помещения под сценическую площадку и зрительный зал. Т. Щепкина-Куперник делала новый перевод пьесы Т. де Молины «Благочестивая Марта». Во втором сезоне к основной группе художников присоединились Н. Калмаков и А. Шервашидзе.

Из-за большой занятости во МХТе А. Бенуа не смог принять участие во втором сезоне, но занавес, открытием которого начинался второй сезон и который расписал Бенуа, стал эмблемой «Старинного театра». Публика и до начала, и после окончания спектаклей долго рассматривала героев средневековых миниатюр: белого единорога, смешливую Еву и щупленького Адама, боязливо выглядывающих из-за кулис словно из глубины веков. Красота и тайна станут основой атмосферы театра.

Не менее важен и актерский состав, который наряду с участниками первого сезона был пополнен яркими и очень интересными личностями. Б. Каза-Роза была не только драматической актрисой, она великолепно пела и профессионально танцевала. Обладая трагическим амплуа, В. Чекан и Л. Патрон были ведущими актрисами труппы. Премьером стал А. Мгебров.

Первый историк и критик «Старинного театра» Э. Старк писал: «В. Чекан была подлинной испанкой в роли Лауренсии, вся игра отличалась необыкновенной широтой размаха,

огромной экспрессией и напряжением...» [8, с. 46]. По традиции представлений прошлых эпох между действиями выступали танцовщицы. Этот принцип взял и Евреинов. Между действиями шли танцевальные дивертисменты. Ф. Батюшков писал: «...удачным мне представляется декорации, костюмы, танцы, чередование драмы с интермедией, напоминающих о резких контрастах, столь свойственных испанскому театру» [1, с. 17]. Театр провозглашал сценическую свободу.

После премьеры «Благочестивой Марты» публика и критика разделилась окончательно. Словно пронизанная солнцем юга, звучащая мелодия задавала настроение. Композитор И. Сац сделал аранжировку старинной испанской песни. Критика сочла постановку скучной, и даже стилизованные декорации А. Шервашидзе не спасли от ощущения монотонности происходящего. Публика либо принимала постановку во всех проявлениях, либо категорически была против такого театра.

Однако все возможные и невозможные хвалебные оценки оказались на стороне художников. А самый верный друг и очень острый критик А. Бенуа, когда чувствовал фальшь, говорил и писал об этом открыто.

Тогда он напишет: «Это редкое зрелище и в высшей степени почетное предприятие, делающее честь его бесстрашным создателям, хотелось бы чтобы это дело имело дальнейшую и долгую жизнь» [2, с. 5]. Это слова не только художника, но прежде всего человека большой культуры, критика, имевшего опыт работы во многих театрах. Он обращался к зрителю, который, зная театр, должен понимать, что театральных форм может быть много, и главное, чтобы в них преобладала художественность.

При всех издержках спектакли «Старинного театра» дали свои результаты. Возрождение старых, по существу, полузабытых форм провоцировало в среде профессионалов театра того времени актуальный вопрос: можно ли найти этому применение в театре? И хотя Н. Евреинов стремился к чистой

реставрации театральных форм прошлого, как бы вневременности и вечности, практика его постановок делала его театр своеобразной лабораторией по изучению театральных традиций прошлого.

Театрализация стала как бы основным принципом в творчестве Н. Евреинова. Многие режиссёры той поры шли по этому пути. В частности, так было со Вс. Мейерхольдом, осуществившим свои знаменитые постановки Гоцци, Гофмана в Петроградской студии. В них чувствовался явный отзвук «Старинного театра».

В 1918 году в Петрограде А. Лаврентьев организовал «Театр художественной драмы». Своим репертуаром этот театральный проект заявлял, что продолжает традиции «Старинного театра». В том же году Ю. Юрьев осуществил в цирке Чинизелли постановку «Царя Эдипа», вскоре открыв «Театр трагедии». В русле этой традиции развивались поиски и европейского театра, в частности здесь стоит отметить опыты М. Рейнхардта. Главным был тот же принцип «театральности».

Всё положительное в практике «Старинного театра» не умерло с ним. Имя его создателя оказалось надолго стерто из театральной истории нашей сцены. О нем не вспоминали по причине того, что в 1920-е годы Евреинов покинул Родину. Всё то, что было связано со «Старинным театром», возникало в памяти людей, любящих и ценящих новые формы театрального искусства.

Стилизация театральных форм и попытки воссоздать сам тип мышления, свойственный средневековой театральной культуре, другие особенности художественных экспериментов Евреинова определяют ему место в большой и богатой новациями традиции поисков и экспериментов искусства сцены XX и уже наступившего XXI века. А практика современного театра в свою очередь возвращается к традициям и формам прежних времен, приспособлявая, переосмысляя их для решения новых задач.

Театр современных российских режиссёров, режиссёров Европы, которые используют принцип «театрализации» и стилизации, размыкая тем самым границы спектакля до границ, в которых возможно перетекание форм театрального спектакля, связан «невидимыми нитями» с поисковыми процессами в искусстве начала XX века и, в частности, с театральными «экспериментами» Н. Евреинова.

Список литературы

1. *Батюшков Ф.* По поводу спектаклей Старинного театра // Студия. 1911. № 11. С. 2.
2. *Бенуа А.* О Старинном театре // Речь. 1911. 23 декабря. С. 4–5.
3. *Брауль Д.* Иллюстрированная история мирового театра. М.: БМ АО, 1999.
4. *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой: Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни. М.: «Время», 1923.
5. *Казанский Б. В.* Метод театра. Л., 1925.
6. *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1908. № 8.
7. *Лапина Н. П.* «Мир искусства» // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895–1907). Книга 2. Изобразительное искусство. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство (1895–1907). М.: «Наука», 1969. С. 129–162.
8. *Старк Э. А.* Старинный театр. СПб.: Изд-во Н. И. Бутковской, 1911.
9. *Утехин И. И.* Театральность как инстинкт: семиотика поведения в трудах Н. Н. Евреинова // Театр. 2001. № 2. С. 80–84.

В. И. Волнухина

ПОДКАСТ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ ЕДИНИЦА В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ

Аннотация. Классификационно-типологические аспекты изучения подкастов приравнивают их к одной из форм радиожурналистики. Однако с развитием технологической среды, а как следствие, и самих подкастов, их можно отнести к самостоятельной части новых медиа, которые оказывают влияние и на современное культурное медиапространство.

Ключевые слова: журналистика; подкаст; радиожурналистика; новые медиа; медиапространство.

Понятие подкаст появилось в Оксфордском толковом словаре в 2004 году. В дословном переводе «подкаст» означает цифровой аудиофайл с речью, музыкой и иной информацией, доступный в Интернете для загрузки на компьютер или портативный медиаплеер («A digital audio file of speech, music etc., made available on the Internet for downloading to a computer or portable media player») [8]. С этого момента подкаст можно определять как один из форматов новых медиа. Однако не все исследователи придерживаются данного мнения. Классификационно-типологические аспекты изучения подкастов приравнивают их к радиожурналистике. В связи с этим возникает вопрос: можно ли считать подкасты отдельным самостоятельным форматом медиа или уместнее приравнивать их к одной из форм радиожурналистики?

Доктор филологических наук и исследователь медиа И. И. Карпенко сравнивает типологию радио с подкастами

и приравнивает их к типам новейших радиформ [3, с. 117–123]. Так, исследователь выделяет следующие критерии, по которым можно классифицировать радио:

- по типам собственности (государственное радио, частное или корпоративное, смешанные по типу собственности организации);
- по тематической характеристике (универсальное радио, информационное, развлекательное, музыкальное);
- по территориальному признаку (прослушивание доступно по стране, в одном регионе, городе, поселке).

И. И. Карпенко рассматривает подкаст как новый тип радио, которое транслируется в Интернете, со своими типологическими особенностями.

Например, тематическая характеристика может быть иной, чем у радио, поскольку подкасты могут быть посвящены одной теме, а радио, которое чаще всего необходимо коммерциализировать из-за работы нескольких сотрудников, не может вещать только на одну узкую тему, например, о новых открытиях в биологии. Автор также выделяет следующую типологию интернет-радио:

1. Радио, размещающее в Интернете аудиофайлы с записанными выпусками и не занимающееся онлайн-вещанием. Такой тип радио автор называет интрамедиальными интернет-радиостанциями.
2. Радиостанции, у которых предусмотрено вещание и в Интернете, и в обычном формате, называются автором интрамедиальными. Они совмещают два вида деятельности.
3. Также автор выделяет радиостанции, которые существуют только онлайн. Исследователь называет их трансмедиальными и утверждает, что чаще всего формат подкастинга предполагает именно трансмедиальную структуру, когда авторы подкастов не вещают в традиционном радио-диапазоне, а используют только возможности, предоставляемые интернет-средой.

Также И. И. Карпенко утверждает, что по типологии и характеристикам типологическая структура радиостанций в Интернете имеет признаки подобия офлайн-вещания, поэтому будет логично обратиться к исследованиям традиционных СМИ.

К примеру, исследователь современной российской журналистики А. И. Акопов вывел 10 главных типоформирующих признаков средств массовой информации, которые в том числе можно отнести и к современной радиоиндустрии в Интернете [1, с. 9–12]. Автор считает, что тип СМИ можно определить через авторский состав, периодичность, издающий орган, оформление, приоритетные жанры, тираж, аудиторию, а также задачи, цели и программу средства массовой информации.

Если типологизировать современные цифровые средства массовой информации по этим признакам, получится более детальная классификация. Попробуем на основе признаков, предложенных А. И. Акоповым, составить собственную типологию новых медиа, которая, на наш взгляд, будет более подробно отображать картину современного рынка электронных СМИ. Новые медиа можно разделить по таким критериям:

- издатель — государственные, независимые, корпоративные, оппозиционные радио, а также подкасты;
- авторский состав — интернет-радиостанции и подкасты, которые создают профессиональные журналисты, сотрудники корпорации или непрофессионалы. Формат подкастов подразумевает, что его может создать любой желающий, имеющий микрофон и записывающее устройство;
- периодичность — ежедневные, еженедельные, ежемесячные выпуски интернет-радио или подкастов. При этом важно отметить, что для интернет-радио как СМИ важна периодичность, а в подкастах она соблюдается не всегда. Тематические подкасты могут выходить нерегулярно;
- тираж — так как тираж сетевых СМИ, в том числе онлайн-радио и подкастов сложно определить, но его

можно посчитать в количестве уникальных посетителей, прослушавших программу или скачавших подкаст;

- оформление — с точки зрения оформления новые медиа можно анализировать по приоритетным дизайнерским блокам сайта, например, по преобладающим цветам, размеру гарнитуры, использованию видео и фоторяда на главной странице сайта, слайдеров и музыкальных эффектов. Эти признаки имеют отношение и к онлайн-радио, у которого есть сайты с интерфейсом, с помощью которого можно привлекать слушателя. У подкастов также может быть сайт или обложка, которая видна при проигрывании подкаста в плеере на телефоне;
- приоритетные жанры — новостные, разговорные, расследовательские подкасты, репортажные выпуски интернет-радио;
- аудитория — женские, мужские, детские, молодежные подкасты и интернет-радио;
- задачи и цели — образовательные, развлекательные, информирующие подкасты и интернет-радиостанции.

Важно отметить, что некоторые исследователи приравнивают подкасты к интернет-журналистике в радиосфере, утверждая, что подкастинг — лишь одна из форм онлайн-радио, которая не является отдельным и уникальным явлением. При этом ряд других исследователей считают подкастинг отдельной формой предоставления информации, которая не относится к онлайн-журналистике из-за особенностей формы.

Например, в статье на ресурсе «VC.ru» от февраля 2018 года журналист Марина Ласинка рассматривает проблемы российского подкастинга как уникального явления российской отечественной журналистики, не относящегося к явлениям традиционной или радиожурналистики [5]. Автор статьи отмечает, что у подкастов есть удобства и недостатки в сравнении с традиционным и онлайн-радио. Например, среди достоинств автор выделяет самостоятельный выбор контента, который

делает слушатель при скачивании подкаста, что означает большее количество дослушиваний до конца и погруженность в материал.

Также в журналистском тексте дают комментарии авторы популярных российских подкастов, которые рассказывают об их особенностях.

Например, Максим Иванов, создатель подкаста «Не занесли», утверждает, что подкасты отличаются от других типов интернет-журналистики и радио тем, что вызывают доверие читателей. По словам автора, «подкасты формируют ощущение негласной односторонней дружбы», благодаря чему длительность подкастов может быть продолжительной даже при кратковременной подаче информационного контента. Как утверждает Максим Иванов, пользователи готовы слушать подкасты на протяжении двух часов без перерыва, если доверяют мнению их автора.

К положительным характеристикам подкастов И. И. Карпенко относит простоту в распространении информации, неограниченность аудиторного охвата, возможность самостоятельного отбора тем программ и получение подписки на один тип подкастов, который можно слушать в любом порядке без ограничения по времени.

И. И. Карпенко также утверждает, что при видимом сходстве с форматами эфирного радио подкасты больше напоминают иной формат, который имеет существенные содержательные отличия из-за мультимедийной составляющей контента, существенно расширяющей вариативность вещательных форматов и жанров.

Жанровые характеристики подкастов зависят от того, к какому типу контента будет относиться подкаст. При отнесении подкастинга к одной из форм онлайн-радио, которая не является самостоятельным явлением, необходимо рассмотреть традиционные радиовещательные жанры, представленные в Интернете. Например, исследователь и теоретик

журналистики В. В. Смирнов [6, с. 147] в пособии «Жанры радиожурналистики» применяет такую общую типологию к аудиальным жанрам:

1. Информационные жанры;
2. Аналитические жанры;
3. Документально-художественные жанры.

Автор пособия подробно характеризует каждый жанр и рассказывает о том, как его применяют в традиционной радиожурналистике и в Интернете.

К информационным жанрам В. В. Смирнов относит новости, информационное сообщение, радиообзор печати, информационное радиointerview, информационный радиорепортаж, радиоотчет и информационную радиокорреспонденцию. Эти типы жанров отличает то, что перед авторами, работающими в этих жанрах, стоит цель проинформировать читателя и дать первичное понимание проблемы, явления или ситуации. Одна из особенностей информационных жанров — оперативность предоставления информации аудитории, но в подкастах этот принцип не всегда сохраняется. Их особенность в том, что их можно слушать в любое время, даже тогда, когда информационный повод случился давно, поэтому основная масса подкастинговых форм представляет собой аналитические или художественно-развлекательные формы.

К аналитическим формам автор относит аналитическое радиointerview, аналитическую корреспонденцию, аналитический радиорепортаж, радиорецензию, радиобеседу, радиокомментарий, радиоречь, дискуссию на радио, журналистское расследование и письмо. Аналитические жанры призваны помогать слушателям разобраться в сложных политических, экономических и социальных явлениях, всесторонне показать проблемы и помочь принять решение. Это жанры, ориентированные на объективность и аргументированность.

К художественным жанрам В. В. Смирнов относит радиоочерк, радиозарисовку, радиоспектакль, радиофильтон

и радиорассказ. Главные функции такого вида контента — рекреационная, развлекательная и образовательная.

Если говорить о подкастах как самостоятельной структурной единице, которая не входит в состав форм радиожурналистики, то исследователи также приводят жанровые типологии. Например, зарубежный исследователь Роб Вэлч [9] отмечает следующие жанры подкастов:

1. Аудиоблоги, в которых непрофессиональные журналисты высказывают мнение о ряде проблем;
2. Комедийные подкасты в жанре записанного стендапа, когда подкаст включает в себя элементы шоу или выступления с рассказанной историей;
3. Подкаст-урок, главная функция которого — образовательная. Уроки могут быть по различным дисциплинам, с использованием элементов других жанров.
4. Подкаст-игры, в которой слушатели должны принимать участие. Отличаются интерактивностью, могут быть опубликованы на сайте или в приложении с текстовыми или графическими элементами.
5. Подкаст-интервью, в котором человек ведет беседу с интересным собеседником. В этот жанр также входят подкасты-беседы, когда несколько человек обсуждают одну проблему вместе.
6. Подкаст-спектакль, во время которого разыгрывается аудиопостановка. Жанр, как и другие, пришел из радиожурналистики. В современных реалиях может заменяться подкастом-сериалом, в котором несколько выпусков.
7. Подкаст-критика, в котором автор указывает на достоинства и недостатки явления, предмета, художественного произведения. Может включать в себя рецензию или очерк, если апеллировать категориями традиционных жанров.

Если говорить о функции подкастов, то у них те же свойства, что и у онлайн-радиопередач и традиционных

форматов журналистики. По словам С. Г. Корконосенко, представителя петербургской школы исследователей СМИ, журналистика, в том числе и радиийная, выполняет регулирующую, информационно-коммуникативную и духовно-идеологическую функции [4, с. 42].

Московская школа изучения средств массовой информации и, в частности, исследователь Е. В. Прохоров [7, с. 279–281] отмечают, что у журналистики и ее радиийной составляющей имеются такие функции, как коммуникативная, культурно-обозревательная, рекламная, справочная, рекреативная и организаторская.

Это значит, что журналистские тексты дают людям представление об окружающей реальности, рекламируют необходимые товары, помогают отдыхать, развлекают и организуют деятельность. Также стоит отметить образовательную функцию подкастов, которая особенно ярко выражается в подкастах жанра «урок».

Подводя итоги, следует отметить, что подкасты рассматриваются исследователями как самостоятельная структурная единица, а также как часть системы радиожурналистики, которая представляет собой особый аспект гражданской журналистики. Однако, если придерживаться составленной нами типологии новых медиа, то можно отнести подкасты к самостоятельному формату новых медиа, которые выполняют функции [2], присущие традиционным жанрам журналистики, то есть коммуникативную, справочную, рекламную и рекреационную.

Список литературы

1. *Акопов А. И.* Аналитические жанры публицистики. Письмо. Корреспонденция. Статья: Учебно-методическое пособие. Ростов-на-Дону: Изд-во Института массовых коммуникаций, 1996.

2. *Володин А. А.* Дидактические свойства и функции технологии подкастинга // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2013. № 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/>

article/n/didakticheskie-svoystva-i-funktsii-tehnologii-podkastinga (дата обращения: 03.12.2018).

3. *Карпенко И. И.* Радиовещание в Интернете: теория, типология, специфика журналистской деятельности: Дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.10 / Карпенко Ирина Ивановна. Белгород, 2009.

4. *Корконосенко С. Г.* Основы журналистики: Учебник для вузов. 2-е изд. М.: «Аспект-пресс», 2009.

5. *Лесинска М.* Чем живёт рынок подкастов в России и мире. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://vc.ru/media/32882-podcasts-ads> (дата обращения 1.12.2018).

6. *Смирнов В. В.* Жанры радиожурналистики: Учебное пособие. М.: «Аспект-пресс», 2002.

7. *Прохоров Е. П.* Введение в теорию журналистики: Учебник. М.: «Аспект-пресс», 2011.

8. Oxford Dictionary of English / Ed. by C. Soanes, A. Stevenson. 2th ed., revised. N.Y.: Oxford University Press, Incorporated, 2005.

9. *Rob Walch.* Interview Transcription. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://podcastjunkies.com/rob-walch-interview/> (дата обращения 1.12.2018).

Е. Д. ЕРЕМЕНКО, З. В. ПРОШКОВА, Л. М. ДЕМИРКОЛ

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПЕСНЕ РОССИИ

Аннотация. Статья посвящена осмыслению презентаций женского образа в современной российской молодежной песне (на примере таких направлений, как эстрада, рок-музыка, авторская песня, шансон).

Ключевые слова: песня, песенная культура, видеоклип, гендерные презентации, молодежь.

Буквально за последние два года в современной песенной культуре России (особенно на примере песни молодежной) наметился ряд изменений. Появляются новые лица, а лица уже привычные — модифицируют имидж. Это обнадеживает, ведь прошло уже два десятилетия со времен «взрыва сверхновой» — Земфиры.

И ситуация с поп-исполнителями/ исполнительницами напоминала кинематографический «пантеон» поздней сталинской эпохи. Когда актеры и актрисы четверть века — с начала 1930-х годов — обращались к зрителю, постепенно увядая, но и не покидая экранного Олимпа.

Голос нынешней молодой россиянки представляет его обладательницу (а точнее, ее «лирическую героиню», которая, конечно, не всегда идентична певице) как «настоящую» женщину XXI века. Энергичную даже в смятении, готовую «стереть контакты, сменить пин-код»... и при этом все еще верящую в семейное счастье и благополучие, обозначенные в начале постсоветского лихолетья универсальной фразой: «... был бы милый рядом».

Основным признаком, сообщающим нынешнему коллективному портрету черты новизны, является скрытый или явный интеллектуальный бэкграунд песенных текстов: будь то «попса голимая», игриво предлагающая «*выключить мозг*», «*если начнут умники лечить*», или бардовско-шансонное кокетство («*...я не крутая*»).

Заметны три направления открывшихся гендерных презентаций.

Первое направление можно назвать достаточно традиционно: эстрадное. В качестве его нынешних «икон стиля» характерны: *Molly* (она же — *Ольга Серябкина*, экс-солистка и автор песен группы «Серебро») и теле-ведущая, а с относительно недавнего времени — певица *Ольга Бузова*.

Второе направление однозначно обозначить уже сложнее: это и «дворовый рок», и женская исповедальная авторская песня, олицетворением которой внезапно для большинства слушателей в 2018 году явилась *Анастасия Иванова* (она же — *Гречка*).

И, наконец, третье направление, которое мы рискнем обозначить как шансон в его истинном, изначальном значении: *Лиза Монеточка (Монета)* — узнаваемый псевдоним Елизаветы Гырдымовой.

«Агрессивный макияж»

Основной инстинкт лирических героинь *Molly*, судя по названиям песен, очевиден. «Я просто люблю тебя» (2016), «Если ты меня не любишь» (2017, совместно с Егором Кридом), «Потому что любовь» (2019). В сольном творчестве *Molly* не остановилась на провокационной образности «Серебра». Песня и клип «Пьяная» (2017) — всё о тех же непростых коллизиях женщины, смело откликающейся на «зов плоти».

Вселенная *Molly* — всё «по-взрослому»: кубриковские аллюзии к «Широко закрытым глазам», безумие «любви как

наркотика» (вспомним песню из фильма «Запрещенный прием» Зака Снайдера). Венецианские полумаски и очки виртуальной реальности, саморазрушение, самопознание, самоистязание, — и при этом, несмотря ни на что, — фантом «пещеры», где женщина поддерживает огонь в ожидании охотника с добычей. Этот, всегда срабатывающий гендерный образ держится уже не за счет трех исполнительниц (как бывало в «Серебре»), а на хрупких плечах единственно Ольги Серябкиной, героиня которой решительно придерживается принципа: «если надо что-то сделать, приходится делать самой».

На фоне большинства «отвязных» клипов певицы выделяется англоязычный «Fige»: сдержанные тревеллинги, расслабленные туземные лица в табачных облаках, — узкоглазые детишки улыбаются, — почти статичные крупные планы героини. «*Поддай мне немного огня, прежде чем рванет...*» — обращается Molly к незримому избраннику. И при этом терпеливо осваивает «йогу страсти» на углях костра (впрочем, изрядно остывшего на вид). Творя, певица не ограничивается гламуром: клип «Мне нравится» пародирует такую «архаику», как бардовская песня, восходящая к советским временам (на экране, скорее, «шансон 90-х»).

В сравнении с «изысканностью» Molly, проект «Ольга Бузова», безусловно, тяготеет к «народному гулянию».

Не случайно клипы светской львицы так многолюдны, и в них море разлитое химических «соцветий». При этом настойчивы смутные сомнения в том, что авторы текстов — дешевые рифмачи. Наоборот, в «убогих» строках угадывается интеллектуальный стеб. Бравирование гопнической самодостаточностью, — завуалированное иронией, — на русскоязычной эстраде проявилось довольно давно: например, в хите Потапа и Насти, с программной фразой «У нас на районе». Поэтому так естественно воспринимаются песня и клип «На Доме-2», а фраза «...пускай завидуют лузеры, танцуй под Бузову!...» становится мемом.

Формируется новый тренд: «троллить башковитых снобов». Этих сомнительных субъектов, сегодня презирающих «попеу», а завтра могущих усомниться и в основах государственности. Месседж «империи Бузовой», как ни странно, — стабильность.

Безумие масок и красок, декора и пошива — всего лишь прикрытие. Чего? Интернавтка, то есть активная пользовательница Интернета, Юлия Чистякова комментирует (авторская лексика и пунктуация сохранены): «... когда она наиграется самолюбованием и игрой в певицу, все это агония и эйфория брошенной бабы, как тока она встретит приличного мужика родит, все поменяется, а пока она просто как скоростной сапан прёт к своим целям, а она надо отдать должное целеустремленная и харизматичная» [1].

И надсадный экстрим Molly, и неоновый балаганчик Бузовой — отражение традиционного, обывательского вектора: «приезжайте к нам на шашлыки».

И, конечно, вечная любовь. Не от Азнавура, но все-таки.

Без визуальности, без клипового «арт-обстрела» — песни Серябкиной и Бузовой воспринимаются и менее агрессивно, и менее вульгарно. И, в конечном счете, менее интересны. Чего не скажешь еще о двух героинях нашего разговора, известных в большей степени песнями, а не клипами.

«В субботу вечером и в воскресенье утром»

Гречка, надо сказать, достаточно скромно отзывается о своих вокальных данных. Что не помешало очередной интернавтке — Елене из Орла — искренне удивиться: «Что значит “раньше у меня был реально ужасный голос”? Еще ужаснее?!!!» [2].

Соавтор данной статьи, Лейла Демиркол, в силу профессиональных обязанностей (она сотрудница клуба «Космонавт») провела «включенное наблюдение» недавнего концерта Анастасии Ивановой в Санкт-Петербурге: «Все, что мы услышали

от новой «звезды» отечественной эстрады, это «кривая» игра на гитаре, мерзопакостный голос и огромная «корона на голове», которая, как мне показалось, мешала ей здраво мыслить и осознавать абсурдность ее собственных текстов. Саунд-чек (проверка звука перед началом концерта) прошел с горем пополам, музыкантов накаляла лажа со стороны артистки, с которой они почти свыклись, Гречку накаляло все и ничего одновременно. Неожиданно для всех, за 20 минут до завершения саунд-чека, приехала “группа-разогрев”. Состояла из двух человек: два рэпера, как принято в современной хип-хоп культуре. Их “музыка” была в 70 процентах просто взята как «минус» с чужих композиций, а тексты были один аморальнее другого... Открытие дверей, запуск детей. С криками — 15-летние, в основном, — девочки летели к сцене...».

И все же «феномен Гречки», которая всего на 4 года старше «девочек, летевших к сцене», не случаен.

Автор и исполнитель собственных песен, Анастасия Иванова — образное воплощение вчерашней школьницы, «прифабричной девчонки», которая прекрасно отдает отчет в том, чего стоит работа на этой самой фабрике. Ближайшая аналогия, возникающая в связи с творчеством Гречки — Янка Дягилева (хотя сравнение, прямо скажем, не самое корректное).

Для «королевы сибирского панка» естественен имидж «рефлексирующей простухи». Не упускающей, впрочем, возможности «обстебать», например, поздний комсомол («как жить — спроси у ячейки: дадут там ответ достойный...»). Идеиный тупик позднего СССР, в сочетании с экономическими проблемами, вывел панков, — сибирских и не только, — на авансцену социального кликушества. Комсомола, — в советском понимании, — давно нет. А проблемы «поганой молодежи» остались и даже усилились.

«Припанкованные» тексты Гречки, — хотя панком ее называть было бы явным преувеличением, — это не столько «вскрытие социальных язв» (не случайно одна из советских

панк-групп называлась «Анализы»), сколько обычная, намеренно субъективированная девичья рефлексия о «вечном». В девичьем же понимании: «мальтики, девотьки, туса, пьянка и все прилагающееся».

Альтер-эго одной из характерных песен Гречки — гопница, «одетая по топу» и отправляющаяся в субботний пилигримаж на разгульную «вписку». А воскресным утром ломающая голову, чтобы придумать для матери убедительную «отмазку». При всем дикарстве сюжета, он содержит главный козырь, находящийся отклик у фанов: убедительность, узнаваемость ситуации. Это, конечно, не отменяет ее примитивности — как в случае с «романтикой» уголовных песен и даже, — не хотелось бы оскорбить почитателей, — «современных армейских песен», которые тянут под «минусовку» странно загорелые парни в униформе рядом с метро.

«Гречкина девчонка» — такая, какая есть, и она, при всей ограниченности ее внутреннего мира, вызывает отклик. Хотя бы тем, что ей совестно перед матерью за свою непутевость. «Мама, прости...» — это не только «гречкино» обращение, это отзеркаливание извечно рок-н-рольной мантры: «Мама, я знаю, мы все больны...» («Кино»), «Перекажи мое поле, мама...» («Чиж»), «Мама, не пей...» («Крематорий»).

Описывая скудость бытия юных гопарей и гопниц, Гречка «совершает массу открытий»: «многие мальчики употребляют, многие девочки любят бухать...». При этом «подняться» над этой унылой средой героине как будто и не дано. Еще одна девичья исповедь (в песне «Анимешница») характеризуется прямым — «по законам стаи» — признанием своего женского поражения перед соперницей, отбившей парня («Она что, волшебница? Он мне так нравился...»).

Героини Анастасии Ивановой, — на сегодняшний день, по крайней мере, — весьма склонны к комфорту. Это «потребительницы счастья» (если перепадет), страстно взывающие: «Люби меня, люби!..». А в большей степени — жертвы

безысходности, о причинах которой им думать не хочется. И в этом их переключка с «маленькими верами» — первая из которых появилась в одноименном перестроечном фильме Василия Пичула.

...И еще об одной цитате. Персонаж Альберта Финни из английского фильма, название которого вынесено в заголовок этого раздела статьи — тоже обитатель пролетарской окраины, и тоже стремится к комфорту. И он, и Маленькая Вера, и «гречкины девчонки» — носители одного социального мироощущения.

«Экзальтированная дама»

Образ, рефлексия и, — самое главное, — способ самовыражения, которые выбрала Елизавета Гырдымова, до недавнего времени были малоизвестны.

Лиза Монета — так несколькими годами раньше позиционировала себя в Сети екатеринбургская старшеклассница. И вдруг — «главное музыкальное открытие 2019 года»! Не поспоришь: возможно, со времен Александра Вертинского в отечественном песенном мире не припомнить столь самобытной особы, которая полноправно может именоваться представительницей шансона (в его изначальном, опять-таки, «вертинском» понимании).

Елизавете вменяют «отсутствие голоса»? Для постсоветской эстрады это самый несущественный вопрос. Тем более, что и своеобразный голос, и слух у Монеточки есть. А к тому же и музыкальное образование, которое она оригинально использует в выступлениях, аккомпанируя себе на синтезаторе. То, чем занимается Лиза, является авторской песней, только вместо гитары используется другой, «современный» инструмент.

По поводу «голоса» Монеточки можно также вспомнить вокал Новеллы Матвеевой или Ады Якушевой (что не мешает им

оставаться «женскими классиками» отечественной бардовской культуры). Травестийная манера Монеточки, действительно, довольно долго вызывала отторжение у части слушателей. Хотя похожие примеры уже имели место в начале XXI века: от «жеманных» интонаций Ренаты Литвиновой до вокального простодушия «Таниного Джаза» (*«Я знаю твой телефон, но никогда не позвоню...»*).

Вопрос о «неформатности» голоса певицы снимается главным аргументом — содержанием ее песен. И тут же открывается другой вопрос, более существенный. О том, какую, — ни много, ни мало, — культурную миссию в современной России выполняет творчество девушки из Екатеринбурга.

Первое мнение по этому поводу — «Монеточка — это хайп» — вызвано очевидным раздражением. Мнение хейтерское («ненавистническое»). Можно назвать его и просто «неверием». Неверием в то, что после десятилетий шлягеров с текстами а-ля «Руки вверх!» молодежь способна создавать песни с аналитическим, хулигански-парадоксальным, социокультурным содержанием. Известная строка из самой, пожалуй, провокационной песни Елизаветы (*«Какие люди? С какими автоматами?»*) конвертируется сторонниками «первого» мнения по-своему: «Какая молодежь? Какая поэзия? Какая гражданская позиция?». Подобно бюрократу Бывалову из старинной «Волги-Волги»: «Какие таланты? Где?!...».

Вторая оценка творчества Монеточки — это признание ее таланта [3], неординарности в целом — от содержания текстов (действительно, «не по возрасту» рассудительных, хотя и маскирующихся девичьим отшучиванием) до «эльфийского» сценического имиджа и вызывающе «неформатной» манеры исполнения. И как бы ни складывался дальнейший путь Елизаветы Гырдымовой (избравшей ВГИК для учебы на кинопродюсера), очевидно одно: на стыке двух десятилетий ее попытка «возродить русское искусство» — примета возможных перемен.

Список литературы

1. *Бойкова В.* В чем феномен Ольги Бузовой, почему ее песни так популярны? Интернет-ресурс: URL: <https://thequestion.ru/questions/239798/v-chem-fenomen-olgi-buzovoi-pochemu-ee-pesni-tak-populyarny> (дата обращения: 20.06.2019).

2. *Касаткина Ю.* Кто такая певица Гречка и почему на ее концерт в Санкт-Петербурге стоит очередь длиной в Обводный канал // Комсомольская правда. 23 апреля 2018 г. Интернет-ресурс: URL: <https://www.spb.kp.ru/daily/26822/3859982/> (дата обращения: 18.05.2019).

3. *Беликов Е.* Поколение «пост-пост»: о чем поет певица Моне-точка. Интернет-ресурс: URL: <https://tass.ru/opinions/5263551> (дата обращения: 20.05.2019).

М. Б. КАПРЕЛОВА

**КРИМИНАЛ, ВЕРБАТИМ И АБСУРД:
ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЬЕС
ФЕСТИВАЛЯ «ЛЮБИМОВКА»**

Аннотация. В статье затрагиваются проблемы современной драматургии, подчеркивается постмодернистский характер современной культуры, смещение фокуса читатель-зритель, жанровая размытость. Анализируются пьесы «С училища» А. Иванова, «Рождество» А. Лоскутова, «Похитители велосипедов» А. Головнина, вошедшие в шорт-лист фестиваля «Любимовка» (2017–2018).

Ключевые слова: современная драматургия, «новая драма», жанр.

Мой интерес к современной драматургии возник стихийно и во многом обусловлен практическими задачами. В течение небольшого промежутка времени мною было прочитано около ста пьес молодых драматургов, опубликованных на сайте фестиваля «Любимовка» (за 2017 и 2018 годы). При всем многообразии, пестроте и неоднородности пьес, просматриваются определенные тенденции. Картину общего процесса условно можно поделить на две составляющие: пьесы, тяготеющие к театральному эксперименту, и пьесы, родственные киносценариям, что неудивительно, поскольку кино все еще остается мощным стимулятором и вдохновителем творческих идей.

В фестивальном списке множество эпатажных работ, рассчитанных на шоковую эстетику и, зачастую кажется, что ради этого эпатажа они и были задуманы. Каждая вторая пьеса содержит ненормативную лексику. Стремление молодых драматургов нарушать правила, быть в центре внимания объяснимо

и естественно. Как водится, для всякой молодой поросли — отстаивание своего видения равнозначно внутренней свободе. Пьесы, выполненные в технике вербатим («дословное, изреченное»), сближают ее с документальной драмой. Расширение границ зрительского восприятия, эксперименты с формой, нарочитое снижение языка — все это создает представление авторов «о времени и о себе».

Об эстетике новой «новой драмы», назовем ее так, написано немало, еще больше споров, полярных мнений. Аналогии с «новой драмой» рубежа XIX–XX вв. напрашиваются сами собой, но в отличие от классической «новой драмы», современная не предлагает открытий, разве что дает «возможности для обновления театрального языка: как тематического, так и речевого» [1, с. 19].

Как и в прежние времена, поколенческий бунт «новодраматовцев» — это конфликт «старого и нового», между театром репертуарным и экспериментальным, радикальным. Зачастую нововведения касаются маргинализации тем, сведением на нет эстетических и этических табу, слома языка, замены литературной лексики общенной.

Приведу лишь два высказывания, с которыми трудно не согласиться.

«Альтруизм организаторов и участников, и готовность к неудобным пьесам — два ключа к успеху «Любимовки», и пример для всей будущей «новой драмы». Все хорошее получалось именно так. Там, где ждали денег от зрителей или государства, или замыкали проект на собственное продвижение, или слишком верили в свою экспертную непогрешимость, — от драматургических инициатив оставались безымянные могилы» [6].

Вполне ожидаемо, что любое радикальное явление вызывает неприятие и отторжение. «Можно подумать, что мир состоит из одних извращенцев, подонков и сводится к удовлетворению простых физических инстинктов. Очевидно, что нарушено равновесие и за этими сюжетами стоит не ощущение

трагизма жизни, не ужас перед теми кошмарами, которые эта драматургия описывает, а сладострастное удовольствие, чуть ли не мазохистский восторг от их демонстрации» [7].

Среди жанрового и тематического разнообразия фестиваля выделяется пьеса минского драматурга Андрея Иванова «С училища», ставшая фаворитом на «Любимовке-17». Как и в большинстве произведений новой драмы, персонажи пьесы преимущественно маргиналы с характерной обценной лексикой, обладающие в то же время какой-то архетипической заряженностью. Пьеса поднимает разные пласты современной жизни, и хотя бы уже этим интересна. Название «С училища» — это каламбур. Так в самом начале героиня представляется в телефонном разговоре своему преподавателю: «Алë!... Сергей Романович? Я — с училища!... Здравствуйте! Ну, кароч, с колледжа торгового на Толбухина!» [8].

Несовершеннолетняя пэтэушница Танька — красивая девушка, чье пролетарское происхождение выдает люмпеновская лексика с матюгами, работает в рыбном ларьке. Она по-своему отрефлексовала оброненную преподавателем фразу Сократа: «Заговори, чтобы тебя увидели». Сережа — молодой преподаватель философии в училище. Звонок Таньки застает его в парикмахерской, где он встречается со своим более успешным другом Славиком, и просит его помочь в трудоустройстве. Слава имеет отношение к «камарилье» (ближнему кругу), у него связи, и в ответ Сережа жалуется на выгорание, кризис, что лекции по философии не нужны, а нужно то, что хорошо продается — стартапы, и к этому давно «припряжена камарилья». Вместо того чтобы плакаться в жилетку, Слава обращает внимание Сережи на звонок Таньки, и уговаривает его пойти с ней в театр. Славика забавляет то, что Танька девственница (со слов Сережи, она так гордится этим, что растрезвонивает об этом в училище, и даже преподаватели об этом знают). Мужчины выпивают и заключают пари. Славик спорит на макбук и ставит Сереже условие: охмуришь

девчонку в неделю, возьму тебя в камарилью, а там и лекции читать будешь. Но все свои действия Сережа должен снимать и выкладывать в «Фейсбук». Танька ищет сближения с Сережей: он тот, кого она ждала. Протрезвев, Сережа понимает, во что он влип. Он звонит Славiku, чтобы отказаться от предложения, но Славик умело им манипулирует: вхождение в ближний круг, дорогущий макбук и возможность свалить из страны, как он хочет — на Мальту. К тому же, история с Танькой раззадоривает скисающую от скуки «камарилью».

Далее происходит то, что и должно произойти по законам драмы, необязательно «новой». Кстати, очень даже старой, если иметь в виду коллизию заключения пари. Спор на девичью честь имел место в литературе и в стародавние романтические времена.

Танька делится с Сережей своим секретом: «Я котов валила в детстве... Вешала. И кирпичами. Котов семь, наверно, привалила... Не знаю, кароч... Чета такое накатывало... Я котиков люблю так вообще... Ловила кота, жмякала его, гладила. Нравилось гладить их. А потом нюхаю его — а от него воняет. Или, он царапаться начнет. Или блох на нем увижу. И я так злилась сразу: котеночек такой нежный, пушистенький, мурмур, а на самом деле — вонючий зверь противный... Обманул меня он как будто...» [8]. Для героини не важно, кто обманул, не оправдал ожиданий, — наказание последует неминуемо. Эта черта характера сыграет свою роль. Когда Танька узнает правду, она отомстит Сереже: убьет его собаку и распишет стены афоризмами из античных философов.

Постепенно персонажи пьесы вовлекаются в любовный треугольник Сережа — Танька — Костя (давний воздыхатель Таньки, отсидевший срок за убийство человека, пристававшего к ней). Страсти накаляются, приобретают едва ли не шекспировский размах; в Костике угадываются и Отелло, и Рогожин. Сережа тяготеет и одновременно не может

расстаться с Танькой. В конце он признается Костику в своей со-зависимости: «Она меня унижает, а мне нравится!» По сути, главных героев связывает психо-сексуальная коллизия («раб-госпожа»). Для героини единственный известный способ удержать мужчину — это манипуляция и шантаж, она не видит разницу между любовью и насилием.

Несмотря на обилие нецензурной лексики, сюжет держит в напряжении. Во многом пьеса продолжает традиции «Маленькой Веры» (жесткий реализм в изображении неприглядных сторон жизни; отец Тани — это отец Веры из фильма В. Пичула, проживи он чуть дольше, человек, совершенно спившийся, деградировавший). Современные реалии такие же мрачные, как и 30 лет назад: скука и цинизм представителей «ближнего круга», бесперспективность молодой интеллигенции, мечтающей уехать из страны, безысходность людей из «нижнего класса», стремительно превращающихся в люмпенов и зэков.

Пьеса вошла в шорт-лист фестиваля «Любимовка-2017», по итогам фестиваля получила грант на постановку. Была номинантом фестиваля «Золотая маска-2018» в категории лучшая работа драматурга. Спектакли по пьесе были поставлены в Театре имени А. С. Пушкина (режиссер Семен Серзин, премьера состоялась в январе 2018 г.), в Одном театре (г. Краснодар, режиссер Арсений Фогелев, премьера в июне 2018 г.), в Серовском театре драмы имени А. П. Чехова (режиссер Петр Шерешевский), в минском арт-пространстве «ОК-16» (режиссер Александр Марченко).

И. В. Кузнецов называет одной из ключевых проблем современной культуры ее «недо-субстанциональность», что обусловлено «самой природой постмодерной культуры, которая предусматривает дистанцированное отношение к действительности. Видимый мир — мир «симулякров», подобий, и серьезное отношение к нему немислимо. [...] Эта реальность далека

от эмпирического пространственно-временного континуума, формирующего образ в классическом представлении. Она отличается недостаточной субстанциальностью. Предметы в ней не обладают безусловным содержанием; они слабо укоренены в бытии и готовы вот-вот из него выпасть. И само бытие держится слабеющими внутренними связями» [4, с. 26].

Так, пьеса Антона Лоскутова «Рождество», несмотря на ускользящую «субстанциональность», строится как текст-лабиринт, текст-кроссворд, и отчасти напоминает прозу Фолкнера, Набокова. Как пишет С. Гончарова-Грабовская, в современной «новой драме» «наблюдается отход от традиционных канонов, что проявилось в смещении понятий “жанр” — “текст”. Давно фигурирующее слово “текст” относительно многих пьес “новой драмы” постепенно заменило термин “жанр”. Действие в таких пьесах, как правило, “размыто”, им движет не поступок, а *слово*. В большей степени — это тексты» [2, с. 105]. Пронизанный детективной интригой текст композиционно делится на четыре части, в каждой из которых повествование ведется от первого лица. В первой части (самая большая) повествователь — «грустный мужчина» (примерно 35 лет), преподаватель физики в институте. Герой практически не спит, реальность и воображение путаются, как путаются его устная и внутренняя речь. В сознании всплывают картины убийства, он убивает людей, всех подряд, кто встречается ему на пути: студент, люди в электричке, дядя-таксист, женщина, полицейский и т. д.

Собственно детективная интрига сводится к тому, что, когда герою было десять лет, убили его сестру Катю, старше его на четыре года. Был суд, убийцу (Гладкова) посадили, и спустя много лет тот вышел. Внимание читателя сначала рассеивается, затем фокусируется на загадочных персонажах: странном водителе такси — дяде героя, увлекающемся разгадыванием кроссвордов, и полицейском, отравившемся «задохнувшимися» булочками.

Полицейского мучал один вопрос: почему в свое время отец героя настоял на том, чтобы Гладкову «вышку» заменили сроком? Может, у него на то была причина, чтобы по прошествии срока лично отомстить убийце? Но отец героя умер, не дождавись выхода Гладкова на свободу. «И своего ребенка он заряжает как пистолет с одним патроном, как пишут в детективах» [8].

У полицейского есть основания подозревать дядю героя: он напал на человека — сначала показал ему кроссворд, а потом ударил камнем по голове, и именно таким образом была когда-то убита девушка.

Вторая часть ведется от лица «влюбленной женщины». Третья часть сама короткая — от лица полицейского, отравившегося «задохнувшимися» булочками. Четвертая — «Последние люди на земле» — представляет собой развязку: герой находит в такси кроссворд дяди, испещренный Катиным почерком. Из чего можно сделать вывод, что убийцей был все-таки дядя, «видящий мир по-своему». Герой не знает, как дальше жить (« всю жизнь старался быть хорошим сыном»). Женщина советует «убить себя» прежнего в своей голове и начать жить заново, «не для папы, а для себя».

Действие происходит под Рождество и образ «внутреннего Рождества» героя, как успокоения и противопоставления внешнему хаосу, проходит через весь сюжет. Правда, может быть истолкован двояко, ведь герой — «убийца», пусть и в собственных фантазиях.

Этот сложносочиненный текст интригует, действие подается мозаично со сползанием почти что в линчевский морок, распутывается постепенно, через слова-маркеры. «Передвижение глаза, оптические моменты становятся неотъемлемой частью текстов современной драмы, которая оказывается открыта больше “внутреннему зрению” читателя, чем зрителя, который мог бы находиться в зале и воспринимать происходящее с фиксированной точки зрения только прямой перспективы.

Вернее, осуществляется постоянная метаморфоза читателя в зрителя и наоборот» [5, с. 61–62].

Пьеса «Рождество» идет на сцене Театрального центра имени Вс. Мейерхольда (режиссер Никита Бетехтин), премьера состоялась в сентябре 2018 года.

Пьеса екатеринбургского драматурга Артёма Головнина «Похитители аккумуляторов» вошла в шорт-лист «Любимовки-2018». При всем сходстве в названии с классикой неореализма, эта история принципиально другая, с уклоном в абсурд и легкий сюр. У Санечки воруют автомобильный аккумулятор, на следующую ночь — второй. А у его друга, участкового Евгения — уже третий подряд. Денег у Санечки нет, он живет с женой Олей «от зарплаты до зарплаты».

После того, как воры были повязаны (их схватил Евгений), история приобретает сюрреалистический оттенок. На суде с воров снимают наручники и отпускают. Евгений пытается доказать судье, что против подсудимых есть все показания, но у судьи своя философия, он пускается в пространные объяснения, что главное в эксперименте — процесс, наблюдение... Из чего понятно, что заказчик — судья.

«Судья. Помните раньше, когда одна машина на двор была? Помните? Тогда же хорошо было? Дышать можно было, по тротуару пройтись, заборов не было. Помните? [...] Машины в диковинку были. Поймите вы, это же онтологический вопрос. [...] Вопрос развития всего сущего. Я вижу новый виток развития. Посмотрите, как все интересно зациклилось. Спираль! И вы хотите, чтобы я как настоящий исследователь прекратил эксперимент? Загубил его в самом зачатке? [...] Лучшее, что может сделать настоящий исследователь — это не вмешиваться. А наблюдать. Смирно, терпеливо смотреть» [9].

Спустя время Санечка устраивается на работу к судье за хорошее вознаграждение. В квартире появляются аккумуляторы. По мере того, как отношения в семье разлаживаются,

аккумуляторов становится все больше. Евгений ссорится с Санечкой и сообщает ему, что Оля ушла к другому. В одну из встреч Санечки с судьей, тот снова пускается в философские размышления о том, какое зло — автомобили, как они заполнили детские площадки, и что теперь он запускает новый виток эксперимента.

Течение времени измеряется все большим количеством аккумуляторов. И когда в квартире уже совсем не протолкнуться, заматеревший Санечка ведет себя с судьей так, что, по сути, занимает его место.

«Судья. Молодой человек, что вы хотите?

Санечка. ...Я хочу сидеть в позе лотоса на кухне, заполненной ворованными аккумуляторами, заполненной просто так, без всякой цели» [9].

В финале, когда Санечка встречается во дворе Евгения и Олю, становится понятно, к кому ушла жена. Теперь Санечка управляет процессом, и все аккумуляторы принадлежат ему, любой аккумулятор его люди могут снять. «Вы лишь подопытные кролики, винтики в системе. Идите дальше и бойтесь...», — победно заявляет герой. По счастью, несмотря на крепнущий абсурд, расчет на страх не оправдался, побеждает здравый смысл.

По словам режиссера Павла Зорина, «метафизическое отражение борьбы между добром и злом, поданная в инфернальном свете обыденность, и, наконец, мистическая неоднозначность сюжета» — то, что привлекает в этой пьесе.

Современная «новая драма» расширяется, включает самые разнообразные стилевые и жанровые ответвления, а стало быть, пополняются новыми именами и фестивали современной драматургии («Любимовка», «Большая ремарка» и другие). Остается лишь надеяться, что на смену эпатажу и радикализму молодых и «новых» придет профессиональная зрелость и мудрость.

Список литературы

1. *Болотян И. М.* Российская документальная драматургия вербатим: социокультурный аспект // Современная драматургия (конец XX в. — начало XXI в.) в контексте театральных традиций и новаций. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 4–6 октября 2011 года. Новосибирск, 2011. С. 17–26.

2. *Гончарова-Грабовская С.* «Новая драма» рубежа XX–XXI вв. и полемика вокруг нее // Новейшая русская литература рубежа XX–XXI веков: итоги и перспективы. СПб., 2007. С. 100–107.

3. *Десятерик Д.* Вербатим // Альтернативная культура. Энциклопедия. Интернет-ресурс: URL: https://web.archive.org/web/20120516085350/http://altermond.ru/verbatim_theatre.html (Дата обращения: 02.04.2019).

4. *Кузнецов И. В.* Проблема реальности в «новой драматургии» // Современная драматургия (конец XX в. — начало XXI в.) в контексте театральных традиций и новаций. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 4–6 октября 2011 года. Новосибирск, 2011. С. 26–31.

5. Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: миметическое / антимиметическое: Материалы V научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова, 20–21 апреля 2012 г., г. Самара / Сост. и науч. ред. Т. В. Журчева. Самара, 2013.

6. *Матвиенко К.* «Новая драма» в России. Краткий экскурс в недавнее прошлое и эскиз настоящего // Петербургский театральный журнал. 2008. № 2 [52]. Интернет-ресурс: URL: <http://ptj.spb.ru/archive/52/new-reading-52/novaya-drama-vrossii-kratkij-ekskurs-vnedavnee-proshloe-ieskiz-nastoyashhego/> (дата обращения: 30.03.2019).

7. Перекресток. Новая драма. Сеансу отвечают: Алексей Бартошевич // Сеанс. 2006. № 29–30. Интернет-ресурс: URL: <https://seance.ru/n/29-30/perekrystok-novaya-drama/novaya-drama/> (дата обращения: 30.03.2019).

8. Фестиваль молодой драматургии «Любимовка». Шорт-лист «Любимовки-2017». Интернет-ресурс: URL: <https://lubimovka.ru/istoriya/34-2017/382-short-list-2> (дата обращения: 27.03.2019).

9. Фестиваль молодой драматургии «Любимовка». Шорт-лист «Любимовки-2018». Интернет-ресурс: URL: <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/516-short-list-2018> (дата обращения: 27.03.2019).

А. И. Климин

**ПРОБЛЕМЫ ИНТЕГРАЦИИ
РОССИЙСКОЙ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
В МИРОВОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
ПРОСТРАНСТВО**

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы модернизации российской высшей школы с точки зрения ее интегрированности в мировой образовательный процесс, в частности, на примере включения российских университетов в международные образовательные рейтинги.

Ключевые слова: высшая школа, мировое образовательное пространство, международные образовательные рейтинги, программа «5–100».

Распад Советского Союза в 1991 году повлек за собой сильнейший кризис отечественной науки и высшего образования. Резко сократилось государственное финансирование, исчезли плановая экономика и централизованное распределение выпускников, закрылись либо оказались на грани выживания многие предприятия и научно-исследовательские институты. В этих условиях огромных усилий стоило для высшей школы сохранение студентов и квалифицированных педагогических кадров.

С другой же стороны, новое время открыло и новые возможности. В условиях радикальных рыночных преобразований в обществе возник спрос на экономические, управленческие и юридические специальности, связанные со становлением новой российской экономики и отечественного бизнеса. В целом на рубеже XX–XXI веков стали более популярными

специальности гуманитарной, социальной и творческой направленности, в то время как инженерное, техническое образование, столь престижное в советское время, на какое-то время утратило свою прежнюю востребованность.

Стало повсеместно распространяться платное образование, появились негосударственные, частные вузы — высшая школа пыталась выжить и сохраниться в непростое переходное время. Показателен следующий факт: количество вузов в Российской Федерации за сравнительно короткий исторический период, — с 1991 по 2013 год, — увеличилось многократно, составив в 2013 году 969 университетов, институтов и академий (включая государственные и негосударственные вузы). Число студентов за этот же период увеличилось практически вдвое — с 2,8 млн в 1990 году до 5,7 млн в 2013 году. Однако, количественный рост далеко не всегда переходил в рост качественный, скорее даже наоборот. Системные проблемы отечественной высшей школы накапливались сообразно ее экстенсивному росту [1].

Вузам приходилось, однако, не просто выживать, но и соответствовать новым социально-экономическим реалиям, вызовам времени и задачам развития страны. Это обусловило масштабные реформы образования, которые начались практически сразу после распада СССР* и продолжают до настоящего времени.

Важной, хотя и по-прежнему для многих неоднозначной вехой в развитии отечественного высшего образования стало вступление России в Болонский процесс в сентябре 2003 года.

* Хотя разговоры и дискуссии о необходимости реформирования высшей школы, равно как и разработка концепций ее преобразования начались уже в позднем СССР, в период Перестройки. См. об этом: *Шушикин В. Г.* Концептуальная подготовка реформ высшего образования в СССР (1987–1991 гг.). Электронный ресурс: URL: http://www.history.nsc.ru/website/history-institute/var/custom/File/1VNMK/035_Shishikin.pdf (дата обращения: 14 июля 2019 г.) [2].

Его цель — создание единого образовательного пространства в Европе, максимально возможное сближение образовательных стандартов и систем высшего образования европейских стран. Для России присоединение к Болонскому процессу означало дополнительные возможности для участия отечественных вузов в международном сотрудничестве, повышение академической мобильности студентов и преподавателей и, в конечном счете, — дальнейший импульс к модернизации российского высшего образования в соответствии с актуальными тенденциями мировой образовательной практики. Именно вступлением в Болонский процесс были обусловлены последующие реформы высшего образования, например, переориентация высшей школы на требования рынка труда, введение компетентностного подхода, переход на многоуровневую систему образования.

Конечно, эти перемены объективно отражают новые социальные реалии, но у Болонского процесса и его последователей есть, как известно, и достаточно много критиков. Их главные аргументы — излишне узкая специализация высшего образования, чрезмерная привязка к рыночной конъюнктуре, а как следствие — фрагментация знаний, общее снижение качества и культуры образования. Но главный повод для беспокойства — это угроза радикальной перестройки отечественной высшей школы, утрата традиций и уникальности отечественного высшего образования в погоне за стремительно меняющимися мировыми трендами.

В настоящее время в Российской Федерации представлено большое многообразие высших учебных заведений самого разного типа и характера — это вузы государственные и частные, общенациональные и региональные, универсальные и многопрофильные, ведомственные и отраслевые. Такая многоукладность вузовской системы, закрепленная в Федеральном законе «Об образовании в Российской Федерации», отражает политические, хозяйственные и культурные

особенности нашей страны, исторические традиции российского образования.

В условиях глобальной конкуренции на ниве образования большую роль играет включение национальных вузов в международные образовательные рейтинги. И хотя объективность и точность этих рейтингов могут вызывать вопросы, они, как минимум, полезны для выявления современных тенденций развития высшей школы, оценки качества образования, определения критериев лидерства в мировом университетском образовании.

Рейтингов существует великое множество, равно как и методов оценки и ранжирования вузов. Есть институциональные, предметные, отраслевые рейтинги университетов. В любом случае, в качестве основных критериев берутся, как правило, такие показатели, как качество преподавания, академическая репутация вуза, востребованность выпускников на рынке труда, характеристика научно-преподавательского состава, количество и качество научных публикаций, их цитируемость и вес в научной среде.

Наиболее известными и признанными в мировом академическом сообществе являются такие рейтинги, как Мировой рейтинг университетов «Times Higher Education» (проводит британский журнал «Times Higher Education»), Академический рейтинг университетов мира «The Academic Ranking of World Universities» (ARWU, или «Шанхайский рейтинг» — один из старейших рейтингов университетов в мире, ведется с 2003 года, проводится в настоящее время Шанхайским университетом «Цзяо Тун» и специализированной китайской компанией «Shanghai Ranking Consultancy»), Мировой университетский рейтинг «Quacquarelli Symonds» («QS», мировой рейтинг лучших университетов мира, публикуется с 2004 года британской образовательной компанией «Quacquarelli Symonds»). Также можно добавить Международный рейтинг университетов «CWUR» (проводится Центром

всемирного рейтинга университетов — «The Center for World University Rankings») и Мировой университетский рейтинг «RUR» («Round University Ranking»).

Первые места стабильно занимают американские и английские университеты, за которыми следуют классические университеты континентальной Европы. В последнее время всё чаще в первой сотне появляются азиатские университеты (Китай, Япония, Южная Корея).

Российские вузы представлены в мировых рейтингах пока достаточно скромно. Это ведущие вузы страны, начиная с МГУ имени М. В. Ломоносова и включая, как правило, СПбГУ, Национальный исследовательский ядерный университет «МИФИ», Национальный исследовательский технологический университет «МИСиС», Московский государственный технический университет имени Н. Э. Баумана, Высшую школу экономики (ВШЭ), Новосибирский государственный университет, Университет ИТМО, отдельные федеральные и региональные университеты. Число ведущих российских вузов в мировых рейтингах не превышает обычно десяти, при том далеко не всегда они оказываются в первой сотне.

Так, по результатам предметного и отраслевого рейтинга, проведенного британской компанией «QS» («World University Rankings by Subject») за 2018 год, лишь восемь российских вузов попали в топ-50 [3]. Ни один из отечественных университетов не вошел в первую сотню Международного рейтинга «CWUR» за 2018 год, и только пять университетов вошли в первую тысячу [4]. Зато 11 российских вузов попали в топ-500 Международного рейтинга трудоустройства выпускников за 2018 год, проводимого уже упоминавшейся компанией «Quacquarelli Symonds» [5].

Конечно, возникают вопросы к объективности методов составления многих подобных рейтингов, когда потенциал отечественных вузов оказывается недооцененным или просто нераскрытым. Однако эти данные не могут не фиксировать

ключевые проблемы отечественного высшего образования — проблемы качества преподавания и уровня материально-технической оснащённости, проблему международной конкурентоспособности и включённости в мировой образовательный процесс. И в этом плане ещё многое предстоит сделать.

Так, одной из причин, сдерживающих развитие международной академической мобильности, является отсутствие преподавания во многих отечественных вузах профильных дисциплин на английском языке. Также необходима большая вовлечённость российских университетов в международные образовательные программы и проекты, кооперация и сотрудничество с зарубежными университетскими и научно-исследовательскими центрами, причем не от случая к случаю, а на регулярной основе.

Наконец, возможно, следует пересмотреть, либо, по крайней мере, скорректировать, и сам подход к взаимоотношениям между преподавателями и студентами, когда вместо традиционных отношений «по вертикали» («преподаватель всегда прав, всегда знает больше студента») выстраиваются на основе взаимного уважения и партнерства взаимоотношения «по горизонтали», когда студент рассматривается как товарищ, сотрудник, «соратник» преподавателя, причем как в рамках самого учебного процесса, так и в отдельных образовательных и исследовательских проектах.

В 2012 году Президент Российской Федерации В. В. Путин поставил перед тогдашним Министерством образования и науки конкретную задачу — добиться к 2020 году вхождения не менее пяти российских вузов в первую сотню ведущих мировых рейтингов. С этой целью была создана специальная программа «5–100», в которую вошел 21 российский вуз. Она призвана способствовать усилению конкурентных позиций «ведущих российских университетов на глобальном рынке образовательных услуг и научно-исследовательских программ». Для этого предлагаются следующие шаги:

- разработка и реализация мероприятий, направленных на создание долгосрочных конкурентных преимуществ университетов;
- интернационализация всех областей деятельности, развитие инфраструктуры для привлечения лучших ученых, преподавателей, управленцев и студентов;
- производство интеллектуальных продуктов мирового уровня;
- формирование выдающейся академической репутации за счет ведения прорывных исследований и привлечения ведущих мировых ученых;
- приведение образовательных программ в соответствие с лучшими международными образцами;
- развитие взаимодействия между университетами, промышленностью и бизнесом;
- рост экспорта образовательных услуг [6].

Таким образом, перед отечественной высшей школой в настоящее время стоят серьезные вызовы. Необходимо сохранить и приумножить накопленный за предшествующие периоды потенциал, и в то же время — соответствовать самым передовым тенденциям развития мирового высшего образования, которые в последнюю четверть века формировались во многом уже без участия нашей страны. Вновь мы оказываемся перед необходимостью глубокой модернизации отечественной высшей школы. Это крайне сложная и болезненная задача, у которой не может быть простого и однозначного решения. Ведь качественное, отвечающее актуальным потребностям образование является ключевым фактором не только личностной самореализации и экономического роста, но и базовым условием привлекательности отечественной культуры в современном глобальном мире, условием лидерства в мировой конкуренции экономик и технологий. И у нашей страны по-прежнему есть все возможности и весь потенциал для того, чтобы в скором будущем вновь стать одним из лидеров мирового образования.

Список источников и литературы

1. Количество вузов в России: динамика с 1991 по 2014 гг. Статистика. Электронный ресурс: URL: <http://info-magazin.ru/catalog/122/18933/> (дата обращения: 16 октября 2018 г.).

2. *Шишкин В. Г.* Концептуальная подготовка реформ высшего образования в СССР (1987–1991 гг.). Электронный ресурс: URL: http://www.history.nsc.ru/website/historyinstitute/var/custom/File/1VNMK/035_Shishikin.pdf (дата обращения: 14 июля 2019 г.).

3. Российским вузам снизили оценки. Электронный ресурс: URL: <https://news.mail.ru/society/32707979/> (дата обращения: 12 октября 2018 г.).

4. Российские вузы ухудшили свои позиции в рейтинге CWUR. Электронный ресурс: URL: <https://news.mail.ru/society/33607256/> (дата обращения: 12 октября 2018 г.).

5. В мировой рейтинг трудоустройства выпускников попали 11 вузов России. Электронный ресурс: URL: <https://news.mail.ru/society/34695734/> (дата обращения: 12 октября 2018 г.).

6. «5–100». Проект повышения конкурентоспособности ведущих российских университетов среди ведущих мировых научно-образовательных центров. Электронный ресурс: URL: <https://5top100.ru/about/more-about/> (дата обращения: 12 октября 2018 г.).

Н. М. Кузнецов

**К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ
ФЕЙКОВЫХ НОВОСТЕЙ
НА ПОЛИТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ ОБЩЕСТВА**

Аннотация. В статье приводится исследование трансформации фейковой новости от маргинального элемента журналистики к полноценному компоненту современной медиасреды. Несмотря на трактовку в теории медиаобразования понятия «фейк-ньюс» как антипода журналистского произведения, на практике этот подход является устаревшим. Фальшивые новости перестали быть исключительно ложной информацией, направленной на привлечение внимания аудитории. Автор соглашается с предположением о том, что «фейковая журналистика» стала профессиональной деятельностью, даже несмотря на несоблюдение ее авторами всех канонов журналистской деятельности, а также выдвигает гипотезу об интерполяции фейка в особый вид контента, который стал полноценной частью современной медиаиндустрии и способен кардинально изменить политическое мировоззрение общества. На основе зафиксированных в мировой практике случаев необходимо доказать трансформацию фейковой новости и показать ее философское переосмысление.

Ключевые слова: медиаобразование, политическая журналистика, сфабрикованные новости, фейковые новости, постправда, политическое сознание.

Исторически СМИ являются силой, способной изменить представление общественности о любой сфере жизнедеятельности. В современном обществе СМИ выступают одним из главных инструментов формирования общественного мнения, а также являются незаменимым элементом любого политического процесса, в том числе и общенациональных выборов.

Политики все чаще используют различные инструменты «public relations» (PR), политической рекламы, а также другие методы общения с аудиторией посредством средств массовых коммуникаций и СМИ с целью выстраивания прямых и косвенных контактов с аудиторией. Исследователи в области политической журналистики отмечают, что современные политики не способны существовать без освещения своей деятельности средствами массовой коммуникации [8].

С всеобъемлющим развитием цифровых технологий журналистика претерпевает существенные изменения. С развитием интернет-пространства возрастает показатель «любительской журналистики», что означает создание и распространение информации со стороны непрофессионального сообщества. Происходят обновления и в традиционных СМИ, которые осваивают новые каналы распространения информации путем использования социальных сетей, интернет-платформ, мессенджеров и блогов. Именно благодаря всеохватывающему воздействию, СМИ и другие каналы массовой коммуникации в настоящее время являются основным инструментом продвижения образа политического деятеля [1].

При этом следует отметить, что все чаще для изменения рейтинга политика или при иных попытках повлиять на его образ в СМИ используются «фейковые новости». Англицизм «Fake news» закрепился в российском медиапространстве, и в переводе означает «фальшивые новости» или «сфабрикованные новости».

В основе данного исследования лежит научная проблема феномена усиления в современном медиапространстве роли фейковой новости, являющейся инструментом диффамации общества.

Автором выдвигается гипотеза об интерполяции фейковой новости в особый вид контента и, несмотря на ее признание в теории медиаобразования маргинальным элементом и антиподом журналистского произведения, о становлении такого

рода информационного материала как полноценной части медиасреды, имеющей огромное влияние на политическое сознание общества. Это, в конечном итоге, ведет к изменению ментальности общества в части восприятия фейка как инструмента диффамации и эмпатии к контенту, вводящему конечных получателей информации в заблуждение.

В связи с этим целью данного исследования ставится задача доказать, что существует обусловленная релевантностью выбора мировая тенденция по использованию фейковых новостей в политической журналистике, напрямую ведущая к усилению влияния фейковых новостей на политический выбор избирателя.

Актуальность работы заключается в растущем количестве зафиксированных случаев использования в СМИ и других каналах массовой коммуникации фейковых новостей с целью изменить ход выборов, обеспечить поддержку или поражение политического деятеля.

Ее научная значимость состоит в том, чтобы обосновать необходимость изменения традиционного подхода к изучению фейковой новости в теории медиаобразования с позиции ее реальной силы и значения как полноценной части журналистики.

Особенно полезными для исследования оказались работы С. Н. Ильченко, рассматривающего в своих трудах феномен фейка, а также С. Ф. Лисовского, С. С. Распоповой, Е. Н. Богдановой и других исследователей в области истории журналистики, проблем современного медиаобразования, политических коммуникаций и PR.

Методологическую базу исследования составили такие инструменты, как анализ и обобщение научной литературы и публицистических материалов, контент-анализ, необходимый при изучении фейковых публикаций в российской и зарубежной прессе, а также их сравнительный анализ.

Трансформация «фейк-ньюс»: от средства заработка до инструмента манипуляции

Об изменении коммуникационного пространства из-за феномена фейковой новости уже заявлял С. Н. Ильченко. Автор отметил, что «фейковая журналистика» — это все-таки профессиональная детальность, в основе которой лежит создание и распространение сфабрикованных новостей. Кроме того, исследователь отмечал, что еще недавно слово «фейк» считалось лишь элементом сленговой терминологии [6]. Сейчас же это слово знакомо каждому контент-потребителю из-за «бума» фальшивых новостей в современном медиaprостранстве. И. В. Сурма в своем исследовании, посвященном современным тенденциям цифровой дипломатии и информационных войн, констатирует факт деградации медиaprостранства и говорит об особой опасности фейка в контексте мировых информационных войн [12]. А Д. П. Синельников считает становление феномена постправды свидетельством вызова самому понятию «истина» [10].

Фейк в контексте журналистики может рассматриваться как синоним понятию «фактоид», что значит недостоверное или заведомо ложное суждение, выдаваемое за факт (за истину). Фейковые новости традиционно принято называть антиподом журналистскому произведению ввиду отсутствия в данных информационных сообщениях таких критериев, как фактологичность, объективность и авторская непредвзятость.

Так, например, фейк не соответствует существующим теоретическим стандартам журналистской этики и другим «добродетелям» журналистского мастерства [5].

Однако на практике наблюдается другая тенденция. Ведь фейковые новости распространяются в качестве журналистских материалов. Его «распространитель» не всегда догадывается о ложности информации, верификацией которой он пренебрёг (если конкретная информация может быть проверена). А вот создатель фейка, — тот, кто «произвел на свет» этот самый

несуществующий, неистинный контент, — не может быть не заинтересован в его скорейшем распространении. И в этом вопросе С. Н. Ильченко подчёркивает, что фейк из «исключения» превратился в полноценного творца информационного пространства. Исследователь говорит о том, что «журналистика правды» превратилась в «правдоподобную журналистику», бороться с которой необходимо ради сохранения социальной значимости самой журналистской профессии [7].

Выводы автора прекрасно демонстрируются в политической сфере, являющейся главной ареной информационных баталий, целью которых является победа одной заинтересованной стороны над другой. Распространение фейков в данных кампаниях может играть едва ли не главную роль. Фальшивые новости могут как положительно, так и отрицательно влиять на рейтинги политического деятеля, способны настроить общество как против него, так и наоборот. Фейковые новости достойны считаться прямым инструментом пропаганды или агитации из-за способности кардинально изменить представление аудитории о том или ином политическом явлении. Именно поэтому необходимо рассмотреть историческую трансформацию фейковой новости от средства привлечения внимания аудитории до метода психологического манипулирования массовым сознанием, выделив при этом лишь основные этапы ее развития в мировой журналистике.

Так, фейковые новости берут свое начало от «газетных уток». По мнению А. Г. Беспаловой, данному термину более трехсот лет. Впервые он стал использоваться после того, как «добропорядочные газетчики» Германии XVII века начали ставить пометку NT (аббревиатура «non testatum», что в переводе означает «не проверено») под материалами с недостоверной информацией [2].

Данные новости привлекали аудиторию, а значит являлись, в первую очередь, источником дохода для владельцев изданий. С. С. Распопова отметит, что таким же образом возник феномен

«журналистских измышлений». Автор анализирует примеры сфабрикованных журналистских материалов, которые оказали влияние на имидж европейских политиков. Исследователь описывает деятельность итальянского писателя и сатирика Пьетро Аретино (XV–XVI вв.), который считался «предтечей европейской журналистики благодаря своим язвительным сонетам и памфлетам, частично правдоподобным, основанным на сплетнях и личных наблюдениях, в адрес высокопоставленных особ». Автор подчеркивает, что политики из разных европейских стран боялись его очерняющих произведений и поэтому оказывали Аретино всевозможное покровительство, в том числе высылали «денежные подарки» [9].

Привлечение журналистами фейков выражается в осознании сенсационности и привлекательности несуществующих событий. С течением времени феномен газетных уток лишь увеличивал свое влияние на политическое сознание аудитории, а *трансформация фейка* в полноценный инструмент политического влияния продолжилась с развитием партийной прессы. Необходимо отметить, что всю силу журналистского влияния на политические рейтинги кандидата и формирование мнения о нем у избирателей описывает американский писатель и журналист Сэмюел Клеменс (наиболее известен под псевдонимом Марк Твен) в своем рассказе «Как меня выбирали в губернаторы». Марк Твен, независимый кандидат на губернаторских выборах в штате Нью-Йорк, в данном произведении стал жертвой как либеральных, так и консервативных изданий. За все время избирательной кампании, которая для писателя закончилась довольно быстро, СМИ безосновательно обвиняли его в алкоголизме, воровстве, шантаже, отказе от воспитания ребенка и многих других сфабрикованных журналистами моральных проступках и преступлениях. Результат дискриминационной деятельности СМИ в отношении кандидата был невероятно силен: ежедневно у дома Марка Твена собирались разгневанные демонстранты с целью расправы над «преступником», после чего он снял свою кандидатуру.

С течением времени, благодаря техническим возможностям, происходит увеличение объемов издаваемой прессы. Необходимость в неправдоподобных, но наиболее интересных для аудитории новостях становится все более востребованной. Фейковая новость начинает сопровождаться ссылкой на «информированный источник». Подобные слухи традиционно являлись основным оружием в ведении информационных войн, и впоследствии фейк становится полноценным инструментом политического манипулирования.

Так, например, в России фейк тоже исторически служил средством массового влияния на общественность. В отличие от западной прессы, идеологическая функция стала основной в первых российских газетах XVIII века («Санкт-Петербургские ведомости», «Куранты»). Исследователи фиксируют расцвет фейковых новостей с целью популяризовать «петровские реформы», успехи внешней и внутренней политики [2]. А в СССР журналистика была направлена исключительно на пропаганду партийного курса, выстраивала образ идеологического врага в лице западных капиталистических стран, возвеличивала личности советских партийных и государственных деятелей. Так происходила трансформация фейковой новости в особый вид информационных материалов. Фактически правдивость информации, публикуемой по указу свыше, не могли проверить ни журналисты, ни аудитория, ни большая часть чиновничьего аппарата.

В настоящее время, в эпоху массовости журналистики и развития медиакоммуникационных технологий, изменения касаются всех каналов массовой коммуникации. Возможность производить и распространять информацию теперь имеет каждый. Журналистика становится работой не только профессионалов, но и любителей. Присвоение себе журналистских полномочий приводит к игнорированию принципов работы СМИ и поэтому окончательно отводит на второй план проверку фактов. Это обстоятельство усиливает влияние фейковых новостей. Но

с развитием конвергенции СМИ появляются новые способы верификации информации. Д. В. Соколова отмечает, что этот процесс должен стать основой журналистской деятельности в эпоху распространения фейков и фактоидов. В цифровой среде возникает необходимость «проверять как источник информации, так и сам контент, подлинность его содержания, особенно если речь идет о пользовательском контенте» [11].

Таким образом, можно вывести историческую трансформацию фейковой новости в трехэтапную функциональную последовательность:

Первый этап. Фейк как фактор экономического успеха («газетные утки» применяются для привлечения аудитории в коммерческих целях).

Второй этап. Фейк как средство манипуляции политиком (материал используется с целью манипуляции имиджем политика).

Третий этап. Фейк как средство влияния на политическое сознание массовой аудитории (материал становится полноценным инструментом информационных войн с целью кардинального изменения политического сознания общества).

Следовательно, можно говорить об особой роли фейковых новостей в информационном пространстве. Фейк меняется вместе со всей медиаиндустрией, меняются его философское, смысловое и функциональные значения.

Фейк как часть современного медиапространства: анализ зафиксированных примеров

Рассмотрим некоторые зафиксированные случаи применения в СМИ фейков для влияния на образ политического деятеля. Это необходимо для подтверждения выдвинутой гипотезы о полноценной интерполяции фейка в особый вид медиа-контента. Предметом исследования выступают президентские выборы в России (2018 г.) и США (2016 г.). Эти

страны были выбраны в связи с разным уровнем функционирования политических институтов, роли прессы и попытками борьбы с феноменом «фейк-ньюс».

В период выборов Президента России 2018 года был зафиксирован целый ряд случаев злонамеренного использования фейковых новостей для изменения политического сознания избирателей. Проанализируем лишь некоторые из них.

Например, дискредитация посредством СМИ велась против кандидата от КПрФ П. Груднина. Журналисты телеканала «Дождь» проанализировали все выпуски новостей в российских СМИ в период с 1 по 18 марта 2018 года. Согласно опубликованным данным, за неделю до президентских выборов о кандидате Груднине было 90% негативных новостей и лишь 10% нейтральных, позитивные новости отсутствовали (см. рис. 1).

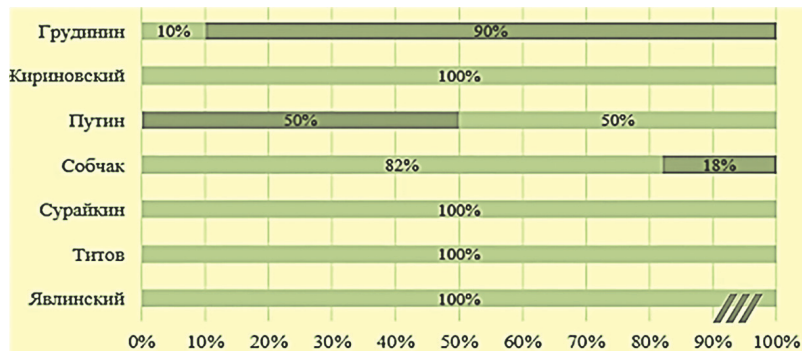


Рис. 1. Анализ тональности упоминания кандидатов на пост Президента Российской Федерации, 2018 г.

Источник: официальный аккаунт телеканала «Дождь» в видео-хостинге YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=H3w-A2a7RDk>.

В попытках ослабить сложившийся образ «народного кандидата», фейки стали основой информационной войны против кандидата от КПрФ. Так, издание «Life.ru» заявило об «изучении почерка кандидата» от КПрФ и, ссылаясь на

мнение графолога, высказало мнение о том, что Грудинин — «интроверт, без харизмы и энергетике» [13]. В этом же СМИ вышли безосновательные «расследования» о финансовом сотрудничестве кандидата с известным критиком правительства, беглым бизнесменом М. Ходорковским [14]. Поскольку образ Грудинина в массовом сознании еще не был окончательно сформирован, фейковые новости играли огромное влияние на его политический имидж. На выборах П. Грудинин смог занять второе место, но набрал всего 11,77% голосов избирателей (8 659 206 млн. человек). При том, что до начала официальной телевизионной агитации в СМИ его рейтинг составлял от 80% до 30% по разным социологическим опросам.

Попытки изменения политического бренда через фейки и фактоиды были зафиксированы и в адрес кандидата от ЛДПР В. Жириновского. Например, в одной из социальных сетей журналист издания «Новое время» Р. Давлетгильдеев обвинил кандидата в гомосексуальных домогательствах, которые, по его словам, произошли еще в 2006 году. Статья о домогательствах кандидата была напечатана рядом федеральных и региональных СМИ. 70-летнего политика обвинили в непристойном поведении и нарекли гомосексуалистом [3]. Цель распространения данных фактоидов — попытка очернить политический бренд Жириновского, известного своими консервативными взглядами, и заставить его основную целевую аудиторию (националисты, консерваторы) отвернуться от своего лидера в пользу других кандидатов. Этот фейк также мог повлиять на рейтинг кандидата от ЛДПР, набравшего в итоге лишь 5,65% голосов (рекордно низкий для В. Жириновского результат). Данный факт говорит о силе влияния фейка не только на формирующийся политический образ, но и на успешно существующий политический бренд.

Теперь сконцентрируемся на президентской кампании в США 2016 года, считающейся одной из наиболее «грязных»

за всю историю [4]. Как демократическая, так и республиканская пресса «втаптывали в грязь» кандидата от оппонирующей партии — республиканца Д. Трампа и демократа Х. Клинтон. Рассмотрим зафиксированные фейковые новости, которые доказывают, по нашему мнению, становление такого рода медиа-материалов как полноценных инструментов информационных войн и средств влияния на политическое сознание общества. Так, издание «The New Yorker» опубликовало статью, в которой утверждалось, что Б. Обама во время своего президентства (2008–2016 гг.) подписал указ, согласно которому в случае поражения Д. Трампа на выборах, он обязан будет навсегда покинуть страну [16]. Позже над материалом появилась пометка «новостная сатира». Однако это произошло уже после того, как издание обвинили в публикации фейковой информации, а статью перепечатали другие СМИ. Еще одна фейковая новость стоила журналисту издания «ABC» работы. Брайан Росс, имеющий репутацию «ветерана журналистики», рассказал об интервью с советником кандидата в президенты США М. Флинном. По словам журналиста, Флинн сообщил ему о поручении кандидата «связаться с русскими». Интервью оказалось полностью придуманным, но стало информационным поводом для многочисленных теорий о тайном сговоре Трампа с российским правительством. Выдумку не смогли отличить даже профессионалы политической журналистики [15]. Таким образом, либеральные СМИ смогли выполнить задачу по сплочению Демократической партии перед выборами, ведь абсолютное большинство демократов считали республиканца Д. Трампа популистом, сексистом, расистом и человеком, из-за которого в стране начнется гражданская война.

В отношении кандидата от демократов Х. Клинтон также велась дискредитирующая кампания. Ее основу вновь составляли фейковые материалы, публиковавшиеся в интернет-пространстве (блоги, социальные сети, сетевые СМИ). Материалы касались злоупотреблений Х. Клинтон полномочиями на посту

госсекретаря США (2008–2012 гг.), резкого ухудшения здоровья (в некоторых заголовках говорилось даже о ее скорой кончине), подкупе избирателей, спонсорстве кандидата «тайным мировым правительством» (см. рис. 2).

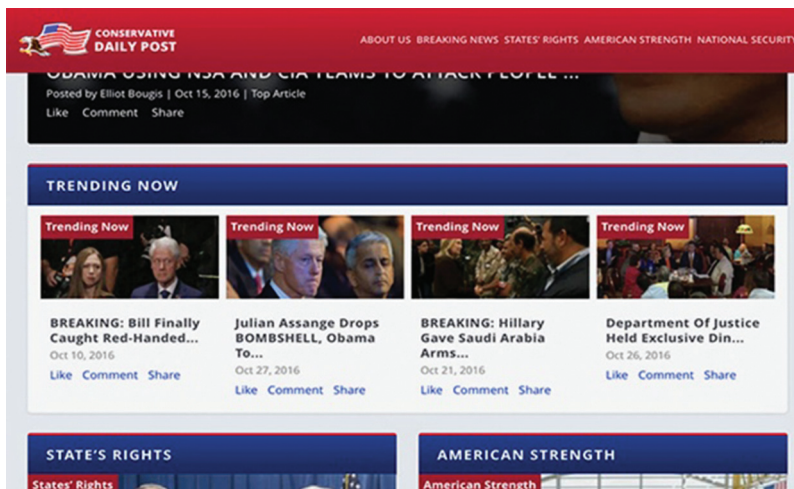


Рис. 2. Фейковые новости о Х. Клинтон, 2016 г.

Источник: республиканское сетевое издание «Conservative Daily Post»,
<https://conservativedailypost.com>

Несмотря на явно фейковый характер материалов, их регулярное появление в новостных лентах создавало определенный информационный фон. При регулярном просмотре такого рода сообщений среднестатистический пользователь уже на подсознательном уровне начинал интересоваться здоровьем Клинтон и верил в то, что кандидат от демократов совершила тяжкие преступления, за которые ее вскоре неминуемо будут судить. Охват аудитории таких материалов достигал миллионных показателей.

Однако, информационная кампания, развернутая демократами против Д. Трампа, была куда эффективнее из-за

тематического масштаба используемых фейковых новостей. Фальшивые новости, публикуемые демократами (как «интервью» с М. Флинном), было куда сложнее отличить от правдивых новостей даже экспертам в области политического PR. Куда легче было выявить фальшивку в материале о «смерти Х. Клинтон» в про-трамповских изданиях. Кандидат от демократов набрала на три миллиона голосов больше республиканца (65 853 514 против 62 984 828) и стала бы 45-м президентом США, если бы не действующая выборная система.

Результаты исследования

В ходе анализа использования фейковых новостей в период президентских кампаний в России и США был доказан факт общемировой тенденции использования сфабрикованной информации с целью изменить отношение электората к тому или иному политику. Подробно изучив зафиксированные фейковые материалы, которые могли повлиять на политический выбор избирателей, данный тезис, по нашему мнению, был доказан. Несмотря на регулярные призывы к запрету «фейковой информации», подход к осмыслению фейка как маргинального элемента журналистики можно считать устаревшим. Теоретически фейк не соответствует целому ряду критериев журналистского произведения, а его распространение нарушает Федеральный «Закон о СМИ», а также различные морально-этические кодексы журналистики. Но на практике все обстоит иначе, и фейк является инструментом влияния на массовое политическое сознание аудитории. Это подтверждает выдвинутую гипотезу о том, что фальшивые новости не просто усилили свое влияние на политический выбор электората, но и стали полноценной частью современного медиaprостранства.

Практическое значение данной работы состоит в акцентировании внимания на феномене фейка как инструмента

воздействия на избирателя. Несмотря на попытки оградить общество от такого рода информации, аудитория СМИ должна сама развивать критическое мышление, самостоятельно учиться анализировать потребляемую информацию. Будучи составляющим звеном в процессе политической пропаганды, фейк способен изменить представление общественности о политической системе в целом.

По итогам исследовательской работы можно сформулировать следующие выводы:

1. Исходя из предложенной гипотезы о становлении фейка как части практической журналистики и его возрастающем влиянии на политическое сознание избирателей, следует говорить о необходимости пересмотра подхода к изучению феномена «фейк-ньюс» в современном медиаобразовании. Стоит констатировать тот факт, что трактовка фейка как антипода журналистского произведения с теоретической стороны, является ложной с практической. Подход к изучению фальшивых новостей как маргинального элемента журналистики является устаревшим в условиях конвергенции, массовости и медиаконкуренции. При попытке привлечь внимание аудитории многие СМИ идут наперекор этическим кодексам и нарушают законодательство, не боясь последствий. Кроме того, в эпоху развития медиакоммуникаций каждый становится потенциальным создателем и распространителем информации через различные средства массовой коммуникации. Запущенный как незаинтересованным любителем, так и заинтересованным профессионалом фейк способен ввести в заблуждение даже опытных представителей медиаиндустрии. Поэтому распространение фейков в политической сфере набирает все большую силу, а сам фейк теперь не может рассматриваться как аутсайдер в практической журналистике.

2. Фейковая новость, как правило, является частью спланированной информационной кампании по продвижению или подрыву образа политического деятеля.

3. С развитием цифровых технологий и конвергенции медиапространства появляется потребность в критическом и аналитическом мышлении относительно потребляемой информации. Фактчекинг должен стать обязанностью не только журналистов и других распространителей новостей (которые, как уже было доказано, могут не пользоваться им злонамеренно), но и аудитории. Респонденту необходимо самостоятельно оценивать, кому может быть полезна та или иная информация («кому это выгодно», как говорили древние римляне). Когда речь идет об избирательных процессах и политической сфере, необходимо критически подходить к любому материалу, способному так или иначе повлиять на рейтинги политического деятеля.

Список источников и литературы

1. Андреевский В. А. Политический имидж кандидата. URL: <https://psyfactor.org/lib/image2.htm> (дата обращения: 20.05.2019).

2. Беспалова А. Г. История мировой журналистики. М.; Ростов н/Д., 2003. С. 250–251.

3. Котова К. Журналист обвинил Жириновского в сексуальных домогательствах. URL: <https://www.mk.ru/politics/2018/03/22/zhurnalist-obvinil-zhirinovskogo-v-seksualnykh-domogatelstvakh.html> (дата обращения 20.05.2019).

4. Кузнецов Н. М. Постправда как символ журналистики XXI века // Приоритеты массмедиа и ценности профессии журналиста: сборник материалов. Сборник студенческих научных чтений / Общ. ред. Б. Н. Лозовский; сост. Р. Л. Исхаков. Екатеринбург: ИРЦ Журфака УГИ УрФУ, 2018. С. 150–152.

5. Иванцов П. П. Инфоэтика: информационные добродетели журналистской этики // Материалы всероссийской научно-практической конференции «Прошлое, настоящее и будущее Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения». СПб.: СПбГИКиТ, 2013. С. 353–357.

6. *Ильченко С. Н.* Фейк в практике электронных СМИ: критерии достоверности. URL: <http://www.mediascope.ru/2237> (дата обращения: 10.12.2018).

7. *Ильченко С. Н.* Фейковая журналистика как элемент современной шоу-цивилизации // *Материалы международной научно-практической конференции «Журналистика цифровой эпохи: как меняется профессия»*. Екатеринбург: УрФУ им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2016. С. 110–112.

8. *Лисовский С. Ф.* Политическая реклама. М., 2000. С. 126–127.

9. *Распопова С. С., Богдан Е. Н.* Фейковые новости: природа происхождения // *Вестник ЧелГУ*. 2017. № 11 (407). Филологические науки. Выпуск 109. С. 48–53.

10. *Синельников Д. П.* Постправда и проблема современного коммуникационного пространства // *Век информации*. 2018. № 2. СПб.: Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций» СПбГУ, 2018. С. 329–330.

11. *Соколова Д. В.* Фактчекинг и верификация информации в российских СМИ: результаты опроса. *Вестник МГУ*. URL: <http://vestnik.journ.msu.ru/books/2018/4/faktcheking-i-verifikatsiya-informatsii-v-rossiyskikh-smi-rezultaty-oprosa1/> (дата обращения: 20.05.2019).

12. *Сурма И. В.* Цифровая дипломатия и информационное противостояние в мировой политике // *Материалы 15-й Международной конференции «Государственное управление Российской Федерации: вызовы и перспективы»*. М.: «КДУ», «Университетская книга». 2018. С. 531–539.

13. *Ухов И.* Интроверт без харизмы и энергетики. Графолог оценила почерк Грудина. *Новости «Life.ru»*. URL: https://life.ru/t/politika/1097736/introviert_biez_kharizmy_i_enierghietiki_ghrafologh_otsienila_pochierk_ghrudinina (дата обращения: 20.05.2019)

14. *Ухов И.* Швейцарский след. Как Ходорковский создаёт Грудину образ «народного кандидата». *Новости «Life.ru»*. URL: https://life.ru/t/politika/1096596/shvieitsarskii_slied_kak_khodorkovskii_sozdaiot_ghrudininu_obraz_narodnogho_kandidata (дата обращения: 20.05.2019).

15. Brian Ross out at ABC News months after botched report on Donald Trump, Russia tanked stock market. *Fox News*. 2016. URL: <https://www.foxnews.com/entertainment/brian-ross-out-at-abc-news->

months-after-botched-report-on-donald-trump-russia-tanked-stock-market (дата обращения: 20.05.2019).

16. Obama Signs Executive Order Requiring Loser of Presidential Election to Leave Country. The New Yorker. 2016. URL: <https://www.newyorker.com/humor/borowitz-report/obama-signs-executive-order-requiring-loser-of-presidential-election-to-leave-country> (дата обращения: 20.05.2019).

С. В. ЛЕОНОВА

ГЛОБАЛИЗАЦИЯ В XVIII ВЕКЕ: ВКЛАД Л. Ф. МАГНИЦКОГО

Аннотация. В статье рассматривается развитие математического образования в России. Показывается, что введение позиционной системы счисления в начале XVIII века оказало большое влияние как на развитие собственно математики, так и способствовало важным изменениям в различных отраслях национальной экономики.

Ключевые слова: история математики, системы счисления, римские цифры, кириллические цифры.

Современный этап глобализации тесно связан с развитием информационных технологий, в основе которых лежит использование счетно-решающих устройств, обрабатывающих информацию в автоматическом режиме, которая представлена в двоичной форме счисления.

Следует, однако, заметить, что современная глобализация и то, что в настоящее время получило, на наш взгляд, не очень удачное наименование «цифровизации», имеет свою историю, один из этапов которой тесно связан с реформами Петра I, проводившимися в России на рубеже XVII–XVIII веков. В данном случае речь идет о развитии математического образования в то время и о той роли, которую внес в это развитие один из сподвижников Петра I — русский математик Леонтий Филиппович Магницкий. Изданная им в 1703 году и использовавшаяся в качестве учебного пособия на протяжении первой половины XVIII века «Арифметика» имела очень большое значение для последующего развития математики в нашей стране. Самым большим достоинством этой работы

было введение новой, позиционной системы счисления взамен ранее использовавшейся непозиционной системы. Дело в том, что применявшаяся со времен античности в средневековой Европе и России до петровских реформ непозиционная система счисления имела ряд особенностей, которые были связаны не только со спецификой записи чисел, но и с возможностью проведения математических операций с последними. Если говорить о европейских странах, то там числа записывались с помощью римских цифр, а в случае России — с помощью букв кириллического алфавита, которые для того, чтобы их можно было отличить от собственно буквенных выражений (слов), обозначались специальными знаками. В частности, знаком, который назывался «титло» [1, с. 17].

Напомним, как выглядели числа, записанные с помощью римских цифр и букв кириллического алфавита. Например, число 325 в римских цифрах выглядело следующим образом: CCCXXV, а в записи, основанной на кириллических символах, таким образом: тѣѣ. Соответственно, элементарная арифметическая операция сложения в случае записи индийским (арабскими) цифрами выглядит следующим образом:

$$\begin{array}{r} + 325 \\ \underline{284} \\ 609 \end{array}$$

Если же мы запишем эту операцию с помощью римских цифр и кириллических символов,* то выглядеть она будет следующим образом:

$$\begin{array}{r} + \text{CCCXXV} \\ \underline{\text{CCLXXXIV}} \\ \text{DCIX} \end{array} ; \quad \begin{array}{r} + \text{тѣѣ} \\ \underline{\text{ѣтѣд}} \\ \text{хѹ} \end{array}$$

* Перевод современной системы написания чисел, основанной на индийских цифрах, в кириллическую проведен с использованием компьютерной программы «Титло 0.13.1 (переводчик чисел)», которую разработчик предоставляет всем желающим и которую можно получить из сети Интернет по адресу: <http://info-7.ru/Titlo/Titlo.shtml>.

Очевидное различие, которое можно видеть при сопоставлении записи чисел индийскими (арабскими), римскими и кириллическим знаками состоит в том, что только в первом случае с числами удобно и, может быть, вообще возможно проводить математические операции.

Действительно, позиционная система счисления, в которой от положения цифры в записи числа зависит ее разряд, позволяет с минимальными усилиями производить вычисления с использованием записи математической операции в столбик. Подобным же образом возможно проведение и остальных арифметических операций. В случае же записи чисел при помощи римских цифр и кириллических символов ситуация совершенно иная в силу того, что используемая в данных случаях непозиционная система счисления делает практически невозможной проведение арифметических операций в уме. По словам историка математики К. Меннингера, «написание цифр и произведение подсчетов с их помощью — это совершенно разные вещи» [2, с. 353]. Рассматривая историю счета в средневековой Европе, данный автор обращает внимание на то, что в силу непригодности римских цифр для вычислений в те далекие от нас времена проблема счета решалась благодаря использованию специальных подручных средств — счетных досок или абаксов. Соответственно, действительная ценность и подлинная новизна индийских цифр состояла в том, что «они соединяли... написание цифр и произведение вычислений в единую процедуру» [2, с. 357].

Внедрение позиционной системы счисления — это важное событие в истории Нового времени, Просвещения и реформирования России в начале XVIII века. Без использования ставшей теперь обычной позиционной системы записи чисел было бы невозможно не только дальнейшее развитие математики, но и научная и научно-техническая революция XVII–XIX веков в том виде, как мы ее знаем. Дело в том, что формализованные языки, которые основываются «на символизации, построении

и преобразовании формальных выражений, позволяют более органично, по сравнению с естественными языками, учесть и выразить количественные аспекты изучаемых предметов» [3, с. 42].

Математические алгоритмы являются универсальными методологическими средствами, с помощью которых только и возможно точное количественное описание соответствующих процессов, которые имеют место в природе и в области конструируемых инженерных систем.

Следует заметить, что позиционная система счисления была известна в России и до работы Л. Ф. Магницкого. В частности, отечественный историк математики А. И. Юшкевич пишет, что «если не считать славянских книг, изданных за границей в 1611 и последующих годах, то датой появления новых цифр в собственно русской печати был 1638 год» [4, с. 25].

Однако в данном случае это не была литература собственно по математике. Заслуга Л. Ф. Магницкого состоит главным образом в том, что им была подготовлена работа, предназначенная для обучения основам математики, которое стало проводиться в различных учебных заведениях, открывшихся в начале XVIII века в России. Л. Ф. Магницкий был одним из первых просветителей в области математического образования в нашей стране.

По словам историка математики К. И. Швецова, по книге Л. Ф. Магницкого учился М. В. Ломоносов, назвавший ее «вратами учености» [5, с. 151].

Список литературы

1. *Гниденко Б. В.* Очерки по истории математики в России. М.: Л.: ОГИЗ, 1946.
2. *Меннингер К.* История цифр. Числа, символы, слова. М.: «Центрполиграф», 2011.

3. История и философия науки: Учебное пособие для аспирантов / Под ред. А. С. Мамзина. СПб.: «Питер», 2008.

4. *Юшкевич А. П.* История математики в России до 1917 года. М.: «Наука», 1968.

5. *Швецов К. И.* «Арифметика» Магницкого // История отечественной математики: В 4 т. Т. 1. Киев: «Наукова Думка», 1966.

И. О. Устинова

КИНОТЕАТРЫ ЛЕНИНГРАДА КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЧАСТЬ КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ ГОРОДА В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Аннотация. Материалы о Великой Отечественной войне остаются актуальными для нашей страны, сколько бы лет после нее ни прошло; статья посвящена такой теме в истории Ленинградской блокады, как работа кинотеатров в блокадном городе; в исследовании использованы материалы Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ).

Ключевые слова: Великая Отечественная война, блокада Ленинграда, учреждения культуры в годы блокады, кинотеатры в годы блокады.

Необходимым условием победы русского народа и других народов нашей страны в Великой Отечественной войне стала активная, а подчас и самоотверженная, работа учреждений культуры, в частности, кинотеатров Ленинграда.*

В предвоенные годы в Ленинграде работали 43 кинотеатра, которые могли вместить более 24 тысяч человек, кроме того, функционировало свыше 100 стационарных киноустановок профсоюзного и ведомственного подчинения [1]. В предвоенные годы (1939–1940) существенно улучшилось техническое состояние киносети: почти в каждом втором кинотеатре была установлена новейшая проекционная аппаратура, вдвое повысилась средняя освещенность экранов, увеличился срок

* Тема работы кинотеатров в блокадном Ленинграде до сих пор остается еще недостаточно изученной.

годности пленки. Для подготовки и переподготовки киномехаников ежегодно организовывались специальные курсы.

Некоторые кинотеатры являлись специализированными: в «Рот-фронте» показывались, в основном, фильмы для детей, в «Новостях дня» и «Хронике» — хроникально-документальные, а в «Экране» — научно-популярные фильмы. В 1940 г. кинотеатры Ленинграда посетило более 40 млн зрителей, профсоюзные и ведомственные киноустановки — 7 млн человек. За год ленинградцам было показано 63 новых фильма, из них наибольшим успехом пользовались «Истребители», «Большая жизнь», «Музыкальная история», «Светлый путь». К каждой премьере расклеивалось около одной тысячи афиш, репертуар регулярно объявлялся по радиосети, его публиковали газеты «Ленинградская правда» и «Смена» [2].

Существенным дополнением в работе кинотеатров города была регулярно проводимая массово-политическая работа со зрителями. Только в 1940 г. было организовано 83 выставки, посвященных советскому киноискусству, организовывались лекции и беседы. В 23 кинотеатрах перед сеансами звучала живая музыка — выступали симфонические оркестры, бригады «Ленгосэстрады», джазовые и народные ансамбли. Много внимания уделялось обслуживанию юных зрителей. При ленинградской конторе Главкинопроката была организована детская группа, в кинотеатрах силами родителей и комсомольцев создавались педагогические советы, которые устраивали для школьников новогодние елки, праздники начала и окончания учебного года, кинофестивали. В 1940 г. состоялось свыше 15 тысяч бесед с детьми на литературные темы, около 500 встреч с творческими работниками [3]. Весной 1941 г. 20 кинотеатров организовали киноуроки по географии, которые посетило 30 тысяч ленинградских школьников [4].

С первых же дней Великой Отечественной войны учреждения культуры, как и вся страна, перестраивают свою работу на военный лад. Одним из важнейших средств мобилизации на

борьбу с врагом стала кинопропаганда. На первой полосе газета «Кино» помещает статью о задачах кинематографа в новых условиях: «Всею силой своего могучего агитационного воздействия киноискусство должно звать народ к новым подвигам в бою и труде... Работать быстро, оперативно, маневренно, добиваясь наивысшего политического и художественного воздействия кинофильмов на массы, — таков боевой лозунг всех кинорботников» [5]. В условиях войны необходимо было использовать имевшиеся в наличии антифашистские и военно-патриотические картины, и кроме того, показывать на экранах новые художественные, документальные и учебно-оборонные фильмы.

С 22 июня по начало сентября 1941 г. фильмы текущего репертуара шли в 38 кинотеатрах. Кроме того, функционировало 40 профсоюзных и ведомственных кинозалов в домах культуры, клубах, учреждениях и на предприятиях [6]. Близость фронта вызвала необходимость ограничить время работы кинотеатров: по решению исполкома Ленсовета с 14 июля кинотеатры города были открыты лишь с 14 ч. 30 мин. до 22 ч. 45 мин. С 26 августа все мероприятия в домах культуры, клубах, театрах и кинотеатрах должны были заканчиваться не позднее 20 ч. 45 мин. [7]. Посещаемость кинотеатров была достаточно высока [8]. По данным Плановой комиссии Ленгорисполкома, в третьем квартале 1941 г. кинотеатры государственной и профсоюзно-ведомственной сети обслужили 8,4 млн зрителей [9]. Наибольшая посещаемость кинотеатров была в последнюю неделю июня, затем начинается ее сокращение. Можно предположить, что с начала войны и до установления блокады (22 июня — 8 сентября 1941 г.) ленинградские кинотеатры посетило более 6 млн человек [10].

Уже в первый день Великой Отечественной войны Главкинопрокат распорядился возобновить показ ряда художественных и документальных фильмов, обличавших фашизм и германский милитаризм (снятых с экрана после подписания

пакта о ненападении 23 августа 1939 г.), одновременно было принято решение о запрещении демонстрации хроникального фильма «К заключению договора между СССР и Германией о советско-германской границе» [11].

Вечером 22 июня в кинотеатре «Художественный» демонстрировался замечательный фильм С. Эйзенштейна «Александр Невский», а 23 июня на экраны вновь вышли картины, полюбоившиеся зрителям: «Семья Оппенгейм», «Щорс», «Всадники». Фильм режиссера Г. Раппопорта по пьесе Ф. Вольфа «Профессор Мамлок» шел в пяти кинотеатрах, причем в «Москве» его показывали в трех залах одновременно. «Этот фильм, созданный на основе точных фактов фашистской действительности, — писала «Ленинградская правда», — обладает огромной силой художественного воздействия, горячей волной заключенного в нем гражданского гнева. Картина то и дело прерывается выкриками и восклицаниями зрителей. Они выражают ненависть к фашистским варварам, выражают одобрение смелым, мужественным борцам против фашизма» [12].

Однако на экране появились и фильмы, для которых было характерно непонимание масштабов войны, шаблонность сюжета, шапкозакидательские настроения. В 1948 г. поэт А. Сурков пишет об этом: «Пробыв среди солдат две войны (Финскую и Отечественную), я был свидетелем того, какой крови нашей молодежи стоило представление о войне, порожденное такими довоенными фильмами, как «Танкисты», «Если завтра война» и другие. Им под огнем врага пришлось переосмыслить обстановку, и это очень дорого стоило народу» [13].*

Видное место в репертуаре заняли короткометражные художественные фильмы, созданные уже в ходе войны и являющиеся продолжением популярных произведений советского довоенного киноискусства. 5 июля 1941 г. на экраны вышел

* Цитируется по книге: История советского кино. 1917–1967: В 4 т. / Ред. Х. Абдул-Касымов и другие. Т. 3. М., 1977. С. 37 [13].

фильм «Сын профессора Мамлока» о помощи немецких коммунистов советским людям, 13 июля — фильм «Подруги, на фронт!», в котором зрители вновь встретились с полюбившимися им героями «Фронтовых подруг». 24 июля на экранах появилась кинолента «Чапаев с нами» с артистом Б. Бабочкиным в роли легендарного Чапаева [14]. В августе 1941 г. ленинградцы познакомились с первыми двумя выпусками «Боевого киноборника». Причем премьера второго сборника проходила в 15 кинотеатрах одновременно. Короткометражные художественные фильмы первых месяцев войны, несмотря на характерную для них наивность сюжетов, своей агитационной направленностью и оперативностью выхода на экран отвечали требованиям времени. Они вызывали одобрение зрителей, вдохновляли на бой с ненавистным врагом.

Огромную роль в агитационном воздействии на массы сыграла кинохроника. 25 июня 1941 г. на экраны вышел специальный выпуск ленинградской кинохроники, освещавший жизнь города в первый день войны: люди, слушающие по радио заявление Советского правительства, митинги на «Скороходе», «Светлане», других предприятиях. В течение июля — августа вышло еще 14 номеров военной кинохроники. «Ленинградская правда» отмечала, что «как только появляется афиша о новых выпусках кинохроники с фронтов Великой Отечественной войны, сразу же сотни людей заполняют зал, с напряженным вниманием следят за экраном» и по окончании сеанса, «медленно расходятся, унося с собой яркие впечатления от документальных фильмов, которые показывают беззаветную отвагу и героизм Красной Армии».

Большую роль в военном обучении жителей города, их подготовке к отражению воздушного и химического нападения сыграли учебно-оборонные фильмы. На экранах кинотеатров шли ленты довоенного производства «Как уберечь себя от отравляющих веществ», «Как бороться с зажигательными бомбами», «Снайперы» и другие. Киностудия «Лентехфильм»

в июле 1941 г. дополнила свежим материалом ранее вышедший фильм «Как тушить зажигательные бомбы», а в августе выпустила новый — «Как защищать чердаки от зажигательных бомб», в начале сентября — фильм об индивидуальных перевязочных и противохимических пакетах. Учебно-оборонные и хроникально-документальные фильмы демонстрировались в кинотеатрах «Новости дня», «Хроника», в одном из залов «Москвы», а также перед показом художественных картин во всех кинотеатрах города. Их показывали кинопередвижки в агитпунктах, домохозяйствах, на предприятиях.

В сентябре 1941 г. Ленинград оказался в кольце блокады. Фашисты усилили бомбардировки и артиллерийские обстрелы, и жители города стали испытывать невероятные трудности, не хватало продовольствия, топлива, медикаментов. Однако кинотеатры Ленинграда, несмотря на бесконечно повторяющиеся воздушные тревоги, продолжали работать. За последний квартал 1941 г. 33 кинотеатра государственной и 26 ведомственной сети посетило около 5 млн зрителей! Даже в тяжелейшие декабрьские дни по неполным данным рекламных объявлений «Ленинградской правды» работали 25 кинотеатров и 6 кинозалов домов культуры и клубов. «Назло врагу, — писал военный корреспондент П. Лукницкий, — публика в шубах, с закутанными в платки лицами ходят смотреть «Большую жизнь», «Вражья тропы», «Дубровского». Значительно активизировались связи кинопроката с воинскими частями армии и Военно-Морского флота. Так, к концу 1941 г. на постоянном снабжении Ленкинопроката находилось 225 воинских частей и госпиталей (в первые месяцы войны — 140). В четвертом квартале 1941 г. для воинов было дано 8 тысяч киносеансов, почти вдвое больше, чем в предыдущем квартале. Кроме того, защитники города получали фильмы и от кинобаз политуправлений Ленинградского фронта и Балтийского флота.

Стойкость и выдержку, преданность делу на своем рабочем месте проявили работники кинотеатров. Вера Инбер, поэт

блокадного города, рассказывала, как благодаря героизму работников кинотеатра «Аре», в здание которого попало три бомбы замедленного действия, была спасена дневная выручка. Штаты кинотеатров укомплектовывались, как правило, менее, чем наполовину, поэтому во всем служащим приходилось и убирать помещения, и проверять билеты, и развешивать наглядную агитацию.

Обстрелы и бомбардировки вызывали частые перерывы во время сеансов, приводили к снижению посещаемости. Наступила первая блокадная зима, ленинградцы испытывали страшные муки голода и холода. Но, учитывая важность агитационного воздействия киноискусства, руководство Ленинграда выступило против сокращения действующей киносети. Более того, на январь 1942 г. планировалась работа 29 кинотеатров и 6 клубных кинозалов. Но фактически из-за тяжелого положения в городе функционировали лишь некоторые из них, да и то только в начале месяца. 9–11 января работало лишь 6 кинотеатров: «Спартак», «Молот», «Штурм», «Темп», «Колизей» и «Правда». Всего за 11 дней января, по неполным сведениям, было дано 213 сеансов, на которых присутствовало 49 тысяч зрителей.

В дальнейшем ввиду чрезвычайно малой выработки электроэнергии в Ленинграде было решено пока не поставлять художественные и документальные ленты в воинские части и госпитали. Был организован показ новых лент, доставленных самолетами из Москвы. В один из долгих февральских вечеров писатель Всеволод Вишневский запишет в своем дневнике: «Смотрел фильм «Разгром немцев под Москвой»... Волнует острота, подлинность ряда снятых кусков».

Репертуар ленинградских кинотеатров мало изменился по сравнению с первыми месяцами войны; блокада города резко ограничила поступление в прокат новых фильмов. Из Москвы фильмокопии доставлялись лишь в одном экземпляре, а копировальная фабрика работала с перебоями. К тому же более половины всего запаса звуковых и немых фильмокопий в начале

войны было перевезено в город Пушкин и оказалось в зоне фашистской оккупации. Тем не менее премьеры новых фильмов осенью 1941 г. проходили достаточно широко. Так, кинокомедия «Приключения Корзинкиной» с Сергеем Филипповым и Яниной Жеймо в главных ролях шла в 10 кинотеатрах Ленинграда, в 15 — экранизация лермонтовского «Маскарада» (режиссер Сергей Герасимов). Демонстрировалась и свежая кинохроника: новые выпуски «Союзкиножурнала», сюжеты «Боевого кинорепортажа с фронта». Уже в конце декабря 1941 г. в 13 кинотеатрах состоялась необходимая для подъема духа жителей блокадного города премьера документального фильма о параде советских войск, прошедшем 7 ноября на Красной площади в Москве в честь годовщины Октябрьской революции.

Улучшение положения в блокадном городе весной 1942 г. сказалось и на кинообслуживании населения, и, после нескольких месяцев перерыва в работе, 4 марта 1942 г. в Ленинграде возобновил работу первый кинотеатр. В малом зале «Молодежного» установили передвижную аппаратуру для показа фильма «Разгром немецких войск под Москвой». В течение двух месяцев ежедневно давалось по три киносеанса и неотопливаемое помещение кинотеатра всегда было заполнено до отказа. В первых числах марта открылись кинотеатры «Ударник», «Колос», «Москва», а в мае работало уже 18 кинотеатров и 2 кинозала клубных учреждений. К концу 1942 г. открылись 4 кинотеатра и 6 залов домов культуры и клубов. Регулярно демонстрировались фильмы и на многих промышленных предприятиях города — таких, как Металлический завод, Октябрьский вагоноремонтный завод имени И. Е. Егорова, фабрика «Скорород», Охтинский химический комбинат, завод «Электросила» и другие.

Однако кинотеатры работали в невероятно трудных условиях. Так, кинотеатр «Заря» в Колпино находился практически на линии фронта. «Неоднократно разрушаемый обстрелами, он благодаря помощи красноармейцев вновь и вновь возвращался

в строй, — вспоминают ветераны-блокадники. А коробки с лентами Антонина Ивановна (директор кинотеатра «Заря» А. И. Вавилова — *И.У.*) доставляла на попутных машинах с Владимирского проспекта, дом 14, где находился кинопрокат. Главными зрителями в кинотеатре «Заря» были бойцы с передовой».

Только в кинотеатрах государственной сети в 1942 г. состоялось около 17 тысяч сеансов, которые посетило 5,5 млн человек.

Перед сеансами в некоторых кинотеатрах проходили концерты профессиональных и самодеятельных артистов, лекции и беседы о международном положении, военном прошлом русского народа, выдающихся полководцах и т. д. За год только артистами «Ленгосэстрады» было проведено 1 544 концерта.

В кинотеатре «Аврора» выступал эстрадный оркестр, зрители могли даже потанцевать перед сеансом.

Возобновление работы Ленинградской кинокопировальной фабрики дало возможность сделать более разнообразным репертуар кинотеатров города. На экранах появились новые художественные фильмы: «Оборона Царицына», «Александр Пархоменко», «Георгий Саакадзе». В самом конце 1942 г. состоялась премьера первого полнометражного фильма о Великой Отечественной войне — «Секретарь райкома» (режиссер Иван Пырьев), рассказывавшего о героической борьбе советских партизан. Суровые блокадные будни не ослабили интереса и к фильмам легкого жанра. Один из ленинградцев, посмотревший музыкальную кинокомедию «Свинарка и пастух», поставленную И. Пырьевым (музыка Г. Хренникова), записал в своем дневнике: «Картина хорошая, хотя может показаться и не ко времени: в ней нет выстрелов, нет войны. Зато будит в солдате воспоминания о счастливой довоенной жизни, в которую вторгся, которую разрушил наглый враг».

Пожалуй, главным событием в культурной жизни блокадного Ленинграда была состоявшаяся 5 июля 1942 г. премьера

фильма «Ленинград в борьбе», снятого в тяжелейших условиях операторами-блокадниками и затем смонтированного в Москве. В газету «Ленинградская правда» шли письма с выражением благодарности отважным кинематографистам. «Просидела я в кино два часа, а словно год пережила, — писала работница одной из фабрик П. Андреева, — каждый кадр показанного нам фильма — кусочек нашей жизни». Фильм «Ленинград в борьбе» только за 9–13 июля 1942 г. посмотрело более 100 тысяч человек. Создатели фильма — Е. Учитель, А. Богоров, С. Фомин, В. Соловьев и другие — были награждены Государственной премией.

В октябре 1942 г. сразу в 13 кинотеатрах Ленинграда демонстрировался полнометражный документально-публицистический фильм — «День войны», показавший единство фронта и тыла в событиях одного военного дня.

С мая по декабрь 1942 г. кинематографисты города создали более 30 выпусков ленинградской кинохроники, в каждом из которых было по 8–10 сюжетов, посвященных обороне Ленинграда, труду и быту его жителей, неразрывной связи осажденного города с Большой землей. Ленинградская объединенная киностудия в 1942 г. выпустила 10 документальных фильмов, в том числе об овощной кампании, лесозаготовках, торфоразработках, подготовке к зиме и 15 учебно-оборонных фильмов.

Прорыв блокады Ленинграда 18 января 1943 г. создал условия для еще более широкого развития культурно-массовой работы. В год коренного перелома в ходе Великой Отечественной войны Ленинградский горком партии ставит перед работниками кинофикации ряд задач: обратить внимание на актуальность репертуара, улучшить качество показа, усилить борьбу за сохранность фильмофонда, расширить обслуживание воинов Красной Армии.

В 1943 г. сначала не предполагалось увеличивать число работавших в Ленинграде кинотеатров. Однако общее улучшение положения в городе, рост культурных запросов населения

привели к расширению действующей киносети. Для жителей отдаленных от центра города районов Удельной и Пороховых снова открыли свои двери маленькие кинотеатры «Уран» и «Звездочка». Возобновил работу кинотеатр «Баррикада», а к годовщине Октябрьской революции открыли кинотеатр «Родина», бывший «Рот-фронт» и «Селькор», вскоре, правда, опять законсервированные по техническим причинам. Значительно возросло количество действующих киноустановок профсоюзной и ведомственной сети — оно увеличилось с 8 до 21. За год было дано свыше 38 тысяч сеансов, которые посетило более 11,5 млн зрителей, для воинов армии и флота — около 50 тысяч киносеансов (что вдвое превысило уровень 1942 г.).

Наиболее активно проводилась работа со зрителями в кинотеатрах «Молния», «Титан», «Октябрь», «Колосс», «Новости дня», «Форум». Один из посетителей «Форума» вспоминал: «В кинотеатре чистенько, уютно, как в довоенное время. На стенах образцы прежней рекламы. Получилась как бы выставка о довоенном советском кино... А на эстраде играет военный оркестр, и до начала сеанса молодой народ танцует... не сняв шинелей, ватников». Большое внимание уделяли обеспечению технического состояния киносети. Ремонтная мастерская при Управлении кинофикации Ленгорисполкома провела в 5 кинотеатрах замену всей аппаратуры, в 28 — капитальный ремонт проекторов, в 12 — капитальный ремонт усилителей. Было организовано две ремонтно-профилактические бригады, ежедневно по специальному графику совершавшие обход кинотеатров города. Стали функционировать курсы по повышению квалификации киномехаников. Для централизованного руководства временно закрытыми кинотеатрами решением Ленгорисполкома в августе 1943 г. был создан сектор законсервированных кинотеатров, который осуществлял контроль за сохранностью имущества кинотеатров, поддерживал в них порядок, подготавливал их к последующей расконсервации. За успехи во Всесоюзном социалистическом соревновании

Управление кинофикации Ленгорисполкома было отмечено Второй премией Комитета по делам кинематографии при Совете народных комиссаров СССР и ЦК профсоюза кинофотоработников.

Уже в 1943 г. работа Ленкинопроката, как отмечалось в годовом отчете, носила не только «восстановительный характер и была направлена на налаживание и организацию проката во вновь возобновлявших работу кинотеатрах, как в 1942 г., но уже строилась в рамках тех норм, которые предъявлялись в довоенное время». За год ленинградцам было показано 36 новых полнометражных художественных и документальных фильмов! Улучшение работы копировальной фабрики дало возможность демонстрировать все новинки в 7–8 кинотеатрах одновременно, причем расположенных как в центре, так и на окраинах города. В числе кинотеатров первого показа фильма были теперь не только находившиеся в районе Невского проспекта (в те годы Проспект 25 октября. — *У. И.*) кинотеатры «Октябрь», «Художественный», «Титан», «Колосс», «Молодежный», но и «Форум» (Васильевский остров), «Молния» (Петроградская сторона), «Гигант».

Репертуар кинотеатров ежедневно сообщался по радиосети, его регулярно публиковала газета «Ленинградская правда». В печати чаще стали появляться рецензии на новые фильмы и отзывы кинозрителей. Если в 1943 г. зрители смогли познакомиться только с одним полнометражным художественным фильмом о Великой Отечественной войне («Секретарь райкома»), то в 1943 г. вышел на экраны целый ряд картин — «Она защищает Родину», «Два бойца», «Непобедимые», «Во имя Родины», «Антоша Рыбкин», «Воздушный извозчик». Новые произведения создали и кинодокументалисты — «Сталинград», «Народные мстители», «Орловская битва», «Урал кует победу», «Битва за нашу Советскую Украину» и другие. В отзыве на кинокартину «Орловская битва» командир взвода Местной противовоздушной обороны (МПВО)

Ленинграда Т. Кузьмичева писала: «Фильм ярко отразил борьбу наших славных воинов за город Орел. Он вселяет твердую уверенность, что фашистским мерзавцам скоро придет конец. Они будут изгнаны из пределов нашей любимой Отчизны». На экранах кинотеатров Ленинграда было показано за год 72 новых выпуска «Союзкиножурнала» и 46 выпусков ленинградской кинохроники. Сначала они шли в кинотеатре «Новости дня», а затем распространялись по всему городу. Перед началом художественных фильмов демонстрировались ленты производственно-технической и медико-санитарной тематики — «Методы поточного производства», «Борьба с инфекционными заболеваниями», «Грипп» и другие.

Возрождение города как крупнейшего культурного центра страны было невозможно без подъема уровня кинообслуживания населения. Несмотря на то, что кинотеатры в 1943 г. значительно улучшили свою работу, они еще не могли удовлетворять растущие запросы горожан. По распоряжению правительства страны, горисполком принял в марте 1944 г. решение о скорейшем восстановлении довоенной киносети, организации качественного показа фильмов, расширении культурно-массовой работы со зрителями. Одним из стимулов повышения качества работы являлось социалистическое соревнование. Ежемесячно управление кинофикации горисполкома и обком профсоюза вручали коллективам лучших кинотеатров переходящее красное знамя, почетные грамоты и денежные премии. Причем основным критерием при определении победителей были не количественные показатели — посещаемость и валовый сбор, а качество работы — уровень кинопоказа, работа со зрителем, оформление фойе и т. д. Один-два раза в месяц стали проводиться совещания директоров, техноруков, бухгалтеров кинотеатров, на которых рассматривались текущие проблемы кинообслуживания. Итоги работы за квартал обсуждались на собраниях хозяйственного актива Управления кинофикации. Пропагандировался опыт передовых кинотеатров — «Спартак»,

«Форум», «Художественный», «Колосс» и лучших киномехаников (Войчик, Сучковой, Шаварпной, Гукова). В ноябре — декабре 1944 г. проходил общественный смотр оборудования кинотеатров, завершившийся городской конференцией по вопросам улучшения кинопоказа и сохранности фильмофонда.

В 1944 г. возобновили работу кинотеатры «Колизей», «Молот», «Гудок», «Искра», «Унион», а также кинотеатры в Петродворце и Пушкине. К концу 1945 г. оставались законсервированными только «Великан» и «Маяк», количество же действующих кинотеатров достигло 40. Число профсоюзных и ведомственных киноустановок возросло с 21 до 44. Если в 1943 г. было дано (в кинотеатрах системы Управления кинофикации) 30 тысяч сеансов, то в 1944 г. — 45 тысяч, а в 1945 г. — 63 тысячи. В 24 кинотеатрах был произведен капитальный ремонт, в 13 средний ремонт. Только в 1944 г. в 18 кинотеатрах установили новые проекторы, 12 — усилители, 11 — переоборудовали аппаратные камеры. В итоге качество показа фильмов в ленинградских кинотеатрах по сравнению с довоенным периодом стало значительно выше. Также продолжалась и массово-политическая работа кинотеатров. Если во время блокады она активно проводилась лишь в передовых учреждениях, то в завершающий период войны по широте охвата ею населения и разнообразию применяемых средств она мало в чем уступала довоенному времени. Так, в течение 1944 г. в 19 кинотеатрах были открыты постоянные библиотеки, в 8 — читальные залы, и в 17 — комнаты настольных игр.

Кинотеатры подготовили 170 выставок «Фото-ТАСС» и 207 тематических выставок («Восстановим родной Ленинград», «Успехи Красной Армии», «Слава народным мстителям» и другие). Более 15 тысяч лекций, прочитанных в кинотеатрах, прослушали около 500 тысяч зрителей. Свыше 4 тысяч горожан участвовали в проведенных кинотеатрами 138 шахматных турнирах. В 20 кинотеатрах перед сеансами выступали оркестры. За год они дали 9,8 тысяч концертов, на которых

присутствовало более 1 млн человек. В 1945 г. массово-политическая работа становится еще более активной. Так, только за первую половину 1945 г. в кинотеатрах было прочитано вдвое больше лекций, чем за весь 1944 г. Таким образом, кинотеатры стали центрами, составляющей частью культурной жизни Ленинграда на протяжении всей блокады. Работа кинотеатров стала важным вкладом в Победу над врагом.

Список источников и литературы

1. Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). Ф. 386. Оп. 1. Д. 28. Л. 15, 20–21.
2. ЦГАЛИ. Ф. 386. Оп. 1 Д. 28 Л. 30–33; Ф. 245. Оп. 3 Д. 77. Л. 35.
3. ЦГАЛИ. Ф. 386. Оп.1. Д. 28. Л. 22–29.
4. «Кино». 1941. 21 марта, 13 июня.
5. Там же. 1941. 11 июля.
6. 900 героических дней. Сборник документов и материалов о героической борьбе трудящихся в 1941–1944 гг. М.; Л.: «Наука», 1966. С. 334.
7. Бюллетень Ленинградского городского Совета депутатов трудящихся. 1941. № 28–29. С. 18; № 34–35. С. 7.
8. *Адамович А., Гранин Д.* Блокадная книга. М., 1982. С. 13.
9. 900 героических дней. С. 334.
10. Вопросы истории и историографии Великой Отечественной войны: Межвузовский сборник / Под ред. И. А. Росенко, Г. Л. Соболева; составитель В. Г. Бортневский. Л.: ЛГУ, 1989.
11. ЦГАЛИ. Ф. 245. Оп. 3. Д. 72. Л. 87.
12. «Ленинградская правда». 1941. 23, 27 июня.
13. История советского кино. 1917–1967 : В 4 т. / Ред. Х. Абдул-Касымов и другие. Т. 3. М.: «Искусство», 1977.
14. «Ленинградская правда». 1941. 5, 13, 24 июля.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Архипова Ольга Валерьевна — доктор философских наук, профессор кафедры гостиничного и ресторанного бизнеса Санкт-Петербургского государственного экономического университета.

Варначёва Людмила Васильевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствознания Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Волнухина Виктория Игоревна — студентка Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Демиркол Лейла Мустафа — студентка Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Еременко Евгений Дмитриевич — кандидат культурологии, доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Капрелова Маргарита Борисовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствознания Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Климин Алексей Иванович — кандидат исторических наук, доцент кафедры проектной деятельности в кинематографии и телевидении Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Кузнецов Никита Максимович — студент Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, PR-аналитик в ООО «Пресс-Папье».

Леонова София Викторовна — студентка Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург.

Прошкова Зоя Вячеславовна — кандидат социологических наук, ведущий научный сотрудник Социологического института Российской Академии наук, г. Санкт-Петербург.

Устинова Ирина Олеговна — доцент кафедры искусствознания Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Шор Юрий Матвеевич — доктор философских наук, профессор кафедры философии и истории Российского государственного института сценических искусств, г. Санкт-Петербург.

Научное издание

**КУЛЬТУРА И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ
В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ**

Технический редактор *А. Б. Левкина*

Дизайн обложки *А. В. Белевич*

Оригинал-макет *А. Л. Афанасьев*

Подписано в печать 01.08.2019. Формат 60×88¹/₁₆.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,1. Тираж 500 экз.

Заказ № 193С.

Отпечатано в типографии
издательско-полиграфической фирмы «Реноме»,
192007, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 40.
Тел./факс (812) 766-05-66. E-mail: book@renomespb.ru
ВКонтакте: http://vk.com/renome_spb
www.renomespb.ru