

## Культура и образование

Н. Р. ТУРАВЕЦ

### РЕГИОНАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КУБАНИ В СИСТЕМЕ ОБЩЕГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*В статье рассматриваются актуальные проблемы исследования и изучения регионального искусства, как фольклора, так и профессионального творчества, в организациях начального, среднего и высшего образования.*

**Ключевые слова:** региональный компонент, фольклор, профессиональное композиторское творчество, образование, система, жанры, стили.

Музыкальная культура, основанная на социально-культурных традициях региона в многоуровневой системе художественного образования и воспитания, привлекает внимание многих ученых, педагогов-практиков [1]. Постоянный интерес к проблеме регионального компонента в практике общего и профессионального образования определяется недостаточной разработанностью его содержания, отсутствием необходимой преемственности и взаимосвязи между содержанием в системе начального общего и высшего образования.

Музыкальное искусство в системе гуманитарного образования на современном этапе многофункционально. Особенно важно его назначение в человеческом общении. Отечественные музыковеды и эстетики (М. Коган, Э. Соколова, Ю. Лукина, А. Зись и др.) глубоко и всесторонне определили функции искусства. Социальная функция музыки проявляется в отражении идей. Музыка осуществляет все социальные функции, которые установлены эстетической наукой по отношению ко всему искусству как общественному институту и, как известно, включает коммуникативную, этическую, эстетическую, каноническую, эвристическую, познавательную-просветительную функции.

Известно, что с установками социального характера, связано появление жанров, стилевых направлений искусства, типов музыки. Социальная функция современного музыкального искусства на Кубани, как и в европейском искусстве в целом, определила стремление возродить гуманистический язык декламации, желание раскрыть внутренний мир человека, что привело к самодовлеющей лирике. В XX-XXI веках, при отрицании предшествующего опыта, появляется множество антиромантических стилевых тенденций, проявляющих себя в нарочитом подчеркивании ритмодинамического начала. Общие тенденции развития музыкального искусства нашли отражение и в стилевых тенденциях музыкального искусства Кубани.

Вместе с тем, региональное своеобразие традиционного и профессионального музыкального искусства имеет свои ярко выраженные социальные

корни, специфические особенности коммуникативности. Современной ситуации в области музыкального искусства на Кубани характерна большая популярность традиционного искусства, которая является ярким отражением национально-региональной специфики.

Коммуникативная функция музыки, проявляющаяся через отражение эмоций, имеет многоплановую структуру. Прежде всего, это отражение естественных, «натуральных» эмоций в восприятии организующего и мобилизующего ритма, характерного для темпераментного северокавказского танца, в чудодейственном характере кантленного русского и украинского пения, выверенности и высшей гармонической логике, свойственных эпико-героическим произведениям казачьего фольклора. Вместе с тем, условные эмоции могут нести и негативный заряд в том случае, когда нет опыта восприятия. Здесь важна следующая функция – оценочный план эмоций, как отражение духовной атмосферы, высоты человеческих возможностей, восхищения мастерством подлинного искусства композитора, исполнителя.

Музыкальное искусство является отражением предметного мира, через звуковое изображение шума моря, пения птиц, движения локомотива и др. Возможности музыки в отражении действительности не ограничены и пределы здесь ставит не объективная сторона отражения, а субъективная – характер музыкальной идеи. Понимание национально-регионального своеобразия в сфере образования содействует верному, объективному восприятию окружающего нас мира, где созданные веками народом ценности «... материальное и нематериальное, – как утверждает писатель Юрий Бондарев, – есть выражение народного таланта и исторического сознания» [2]. В этом контексте важно учитывать и историю, и жизнь народа, народные идеалы, характер, находящие отражение в искусстве. Эстетическое сознание должно быть сформировано под влиянием понимания национально-регионального в культуре.

Художественно образованный и эстетически воспитанный школьник или студент должен быть подготовлен к тому, чтобы увидеть в вертикале

истории, например, народную мудрость лирики, смелость и отвагу, нашедших отражение в эпических песнях кубанских казаков, или влияние психологической лирики, характерной для русского романтизма в сочинениях региональных композиторов. На Кубани это произведения В. Захарченко, Д. Пономарева, В. Чернявского, В. Малюченко, Б. Целковникова и др.

Известно, что на восприятие влияют такие факторы, как индивидуальность воспринимающего, социальная среда, в которой формируется личность и т.д. Следовательно, индивид не может не находиться в прямой зависимости от этического своеобразия национально-регионального мышления. Важно при разработке содержания регионализации музыкального образования, учитывать, что общение с музыкой способно заострять этическое внимание к миру, повышать нравственное его слышание, как общение с предшествующим поколением через человеческую мысль, объективно заложенную в произведениях народного искусства и композиторского творчества. Следует отметить, что вопросы, связанные с национально-региональной спецификой восприятия, в настоящий момент, привлекают внимание многих исследователей и их выводы убедительно свидетельствуют, о том, какую важную роль в формировании эстетических чувств, в частности, чувства прекрасного, играет сама объективная реальность, исторические и природные условия бытия народа, населяющего регион.

Эстетические представления находятся в непосредственной взаимосвязи с традиционно сложившейся системой образных средств, своеобразием творческого мышления. Особенно важно учитывать то, что восприятие музыкального искусства не возможно без переживаний и эмоций, где музыкальное переживание по своему существу – эмоциональное переживание, и иначе как эмоциональным путем нельзя понять содержание музыки [3].

Каноническая и эвристическая функции искусства в рассмотрении регионального компонента музыкального и музыкально-педагогического образования особенно важны с учетом того, что эта диалектическая пара противоположностей дает возможности вскрытия закономерностей традиций и современности. На каноническую функцию выпадает основной центр тяжести при обосновании преемственной роли в передаче культурного наследия, без которого невозможна онтология, достоверность, исторический опыт поколений. Эвристика – как преобразование традиций, открытие индивидуальных путей, новаторство, чрезвычайно важны для перспективного видения проблем разработки новых образовательных программ.

Анализ содержательного аспекта регионально-го компонента общего и профессионального музыкального образования основывается на множестве

разностилевых произведений народного искусства и композиторского творчества, которые могут восприниматься как документы эпохи. Познавательно-просветительная функция музыки должна быть представлена в различных ракурсах – историко-стилевым, историко-фактологическом, философско-мировоззренческом, эпико-эмоциональном.

Освоение современного музыкального искусства в обучающих программах и методиках средних и высших учебных заведений Кубани – проблема сложная, привлекающая внимание многих исследователей, педагогов-практиков. Подчеркивается тот факт, что зачастую музыка современных региональных композиторов не в должной мере представлена в профессиональном музыкальном образовании. Авторы указывают ряд причин: отсутствие необходимого нотного материала, необходимость дистанцирования во времени, отсутствие современных методик работы с сочинениями современных авторов [4].

Предлагая историко-стилевой принцип исследования современного музыкального искусства в системе профессионального образования, отметим, что развитие музыкального профессионального искусства Кубани характеризуется неоднородностью этапов. Наличие внутренних границ, достаточно условных во временном отношении, но характеризующихся своеобразными стилевыми качествами, определяют три этапа: первый – конец 1960-х – начало 1970-х гг.; второй – 1970-е – начало 1990-х гг.; третий – открытый период: с 1990-х гг. по настоящее время. Первый период характеризуется становлением и развитием региональной композиторской школы, созданием в 1967 году Краевой организации Союза композиторов, активным освоением традиционного искусства, с одной стороны, а с другой – экспериментированием, ориентацией на музыкальный авангард, поисками в области нетрадиционных жанров и форм. Общая тенденция этого периода стремление к экстравертному характеру художественных интересов.

Второй период характеризуется расширением стилистического фонда, активизирующего тенденции неоклассицизма, необарокко, неоромантизма, стремлением к универсальности, раздвижением пространственно-временных границ повествования, установкой на традиции, диалог с прошлым, попыткой осмысления связи времен, потребностью в обобщениях на уровне практически всех жанров. Этот этап интересен стремлением к интравертному характеру художественных интересов, психологизмом содержания. Творчеству многих композиторов свойственно стремление к «новой простоте», а в этой связи – интерес к синтезу жанров на базе камерных жанров на волне возобновления интереса к классическим разновидностям в трактовке форм и жанров. Третий период – открытый период со свойственными

чертами свободы самовыражения, использования древних жанров и культовых обрядов, отказа от канонизированных форм и жанров, полистилистика.

Одно из значительных направлений в области профессионального музыкального искусства на Кубани связано со стилевым понятием неоклассицизма. Циклы прелюдий и фуг, пассакалия как сочинение самостоятельное, и как часть симфонического произведения, сюиты старинного образца, токкаты, хоралы, концерты с «барочной» драматургией, широко представлены в современном музыкальном искусстве Кубани и могут и должны стать объектом изучения в системе общего и профессионального музыкального образования.

При всей неповторимости, непохожести неоклассических произведений, используемых в практике обучения музыки, абстрагируясь от частных особенностей, важно для представления музыкального материала этого стилевого направления, выявить общие черты. Это не воспроизведение формальной стороны композиторской техники, а эстетические предпосылки и, прежде всего, идея красоты и разумности, архитектурного совершенства. Как и для большинства композиторов, исповедующих неоклассицизм, здесь не просто используются модели старинных стилей. Творческий метод неоклассицизма заключается в превращении старинных моделей в современный образ.

Вводя в школьный и вузовский курсы региональной системы данное направление современного музыкального искусства, важно представить его различными жанрами на жанрово-монографическом уровне. Это связано с тем, что этот этап освоения материала присутствовал во временной связи на предшествующей ступени. Благодаря этому создана объективная возможность освоения историко-стилевых основ музыкального регионального искусства.

Перечень произведений, представляющих рассматриваемое стилевое направление так или иначе воспринявших традиции барочного и классического искусства, достаточно обширен. К числу таковых можно отнести «Сюиту в форме вариаций», «Шесть партит» для камерного оркестра, «Пассакалию для струнного оркестра», «Кончерто grosso» Льва Смирнова, «Три прелюдии и фуги» для большого симфонического оркестра, «Барокко-концерт» для фортепиано с оркестром Вадима Малюченко, его хор «Аве Мария» и другие сочинения. Перечень сочинений композиторов Кубани приведен для того, чтобы подчеркнуть развернутость и многожанровость этого стиля, его популярность, возможность представить в обучающих программах многие произведения различных жанров.

В число моделей неоклассического искусства, используемых композиторами Кубани, включается творчество эпохи барокко, рококо,

баховско-генделевские полифонические традиции, сочинения Гайдна и Моцарта. Но творчество даже одного композитора прошлого в плане наследования неоклассических традиций избирательно. Например, Моцарт привлекает кубанских композиторов изяществом гавотов, менуэтов, дивертисментов, но не патетикой до-минорного клавирного концерта, симфонией «Юпитер» или «Реквиемом».

Изучая произведения композиторов Кубани, написанные в традициях неоклассицизма, важно представить стилевую множественность и многообразие моделей заимствования. Безусловно, здесь имеются значительные внутренние противоречия, предопределенные различиями как мировоззренческого, так и художественного характера, разностью творческих почерков. Важно в учебной практике восприятия и анализа сочинений данного направления выявить общую основу неоклассицизма. Школьники, учащиеся и студенты, изучающие историко-стилевые основы музыкального искусства с учетом регионального компонента на разных уровнях системы профессионального музыкального образования, должны четко представлять, что неиспользование продуманных технических приемов побудили композиторов обращаться к стилевому направлению неоклассицизма. Это, прежде всего, апелляция к вечным идеям, ставящих творчество как бы над временем: добро и зло, высокие духовные, нравственные начала, религия. Характерно стремление найти опору, как бы «высший» порядок.

Произведения неоклассического направления, их композиционная выстроенность, особенности мелодического развития свидетельствуют, что для композиторов, практически, не имеет принципиального значения отношение модели к определенному творческому направлению или эпохе.

Здесь устанавливается единый взгляд на барокко, рококо, ранний классицизм, то есть создается как бы единый «барочный» символ, где основополагающее значение имеет упорядоченность, ясность, соразмерность. Представляя неоклассицизм в историческом контексте, преподаватель должен подчеркнуть, что стиль барокко по отношению к предшествующему ренессансу находился в «опозиции», ибо в эстетике барокко мысль об универсальном значении гармонии вытесняется убеждением в том, что в мире царствуют дисгармония и диссонансы.

Постепенно вводя в обиход обучаемых необходимую терминологию, присущую данному направлению, необходимо дать четкое определение того, что стиль «неоклассицизм» («новый классицизм») возник достаточно давно, еще в период между двумя мировыми войнами. Появился он почти одновременно в целом ряде европейских стран и охватил едва ли не весь художественный мир – Германию, Австрию, Италию, Францию, Англию, Россию, Швецию, Швейцарию, Данию,

Польшу, Чехословакию, проник в страны Нового Света. Он нашел отражение в драматургии, литературе, живописи, архитектуре и, разумеется, в музыке. Трудно найти композитора тех лет, который в той или иной степени не соприкоснулся бы с ним. В тот период времени особенную приверженность принципам неоклассицизма наиболее ярко продемонстрировали композиторы И. Стравинский, П. Хиндемит, А. Казелла, для которых обращение к прототипам старинной музыки стало основным принципом творчества.

Близкой неоклассицизму является стилизация, явление, широко представленное в истории музыкального искусства и региональной культуре. Это явления, безусловно, одного рода. Однако при стилизации, и на этом необходимо заострить внимание, в большей степени акцентируется стремление к подражанию старинным образцам, а при неоклассицизме – намеренное его претворение. В неоклассических сочинениях меньше узнаваемости той эпохи, того стиля, откуда заимствован прием, большое значение имеет соотносительность с языком XX века. Систематизируя для учебного процесса композиционные и драматургические принципы неоклассицизма, определим их как: воскрешение приемов, форм, жанров, то есть основ композиторского мышления эпохи барокко, иногда позднего Возрождения и раннего классицизма; использование в сочинениях композиторов средств музыки XX века; соединение в рамках сочинения приемов старинной музыки с приемами, формами, жанрами, языком музыки нашего столетия. Следовательно, неоклассицизм – это возрождение основ художественного мышления воссоздаваемой эпохи. Подтверждающими примерами данного стилистического направления в регионе могут стать сочинения ряда композиторов. Так, в произведениях Льва Смирнова обращение к неоклассицизму продиктовано стремлением к уравновешенности, упорядоченности, к русской эпической мелодике, диатонике, которые выступают мерилем порядка в противовес разрушительной модели нигилизма. В творчестве Вадима Малюченко, кроме нравственности самой эстетики, трактовка неоклассицизма привлекает соразмерностью пропорций баховско-генделевской и вивальдиевской модели.

При изучении данного историко-стилевого направления в школах и в вузах, необходимо подчеркнуть, что важным коммуникативным аспектом неоклассицизма является отказ от принципов классического симфонизма, которые детально рассматривались при жанрово-монографическом аспекте изучения регионального искусства, и, прежде всего, от сонатности как диалектического принципа. На смену присущей симфонизму «действенности» XIX – начала XX века приходит тип мышления, характерный для барочной эстетики – «состояние». Следует подчеркнуть и, на основе конкретных музыкальных примеров доказать,

что отказ от классической сонатной формы и замена ее концертными, полифоническими, токкатно-инвенционными формами движения имеет на Кубани глубокие исторические и эстетико-художественные корни, связанные с песенным искусством былинного и гимнического склада. Отсутствие сонатности не может восприниматься как отказ от отображения действительности – динамика процессов в контрастировании образов, в отображении различных граней состояния, во внутренней силе развития музыкальных образов. Именно поэтому региональные композиторы широко используют концертные жанры барокко, где основополагающее значение имеет «портретное и игровое начало».

Показательным примером, изложенных содержательных основ регионального компонента системы профессионального музыкального образования на основе историко-стилевого принципа с включением неоклассицизма, может стать симфоническое сочинение Льва Смирнова «Конcerto grosso» (1986). Данная концертная форма имела ведущее значение в XVII-XVIII вв. Существенной чертой, которая роднит его с подобными сочинениями эпохи барокко в творчестве Корелли, Вивальди, Баха, Генделя, а также наших современников, обращающихся к такого рода симфоническим произведениям – Слонимского, Шнитке и других, является то, что в них жанровость была важнейшим элементом драматургии неконфликтного типа. Однако в сочинении Смирнова присутствует качественно новый тип динамики музыкальных процессов, связанных с различного рода контрастами. Особую роль играет контраст, заложенный в самой природе концертной формы, – это соотношение солирующих инструментов (соло) и звучания всего оркестра (тутти) как отражение взаимоотношений индивидуального и коллективного, или объективного и субъективного. Интерес Смирнова к концерто grosso, необходимо обосновывать тем, что это жанр чисто оркестровой музыки, не связанный непосредственно с театром или культом, где композиторы стремятся не только сохранить концертный метод формообразования, но и наполняют его содержанием, близким изначальному смыслу концертной формы, где дух состязания не разъединяет, а наоборот, солидаризирует участников.

«Конcerto grosso» Смирнова представляет благодатный иллюстративный материал, так как ему свойственны все характерные качества этого концертного жанра: концертный блеск, образность, архитектурная выверенность, радость состязания. Тенденции неоклассицизма проявляются в сочинениях, возрождающих ренессансную музыку, что проявляется в методах работы с моделью, традициях русского искусства «кучкистов» и Чайковского, с фиксированием стилистических характеристик и типичных образов.

В контексте проблемы «диалог с прошлым» представляют особый интерес фортепианные

концерты Малюченко и Магдалица, и, прежде всего, в плане осмысления значения произведений в эволюции самого жанра. Представляется очевидным, что в этом популярном жанре европейской музыки, имеющем давние традиции, каждый из названных авторов проявил свое видение концертирования в XX веке, выбрал свой собственный путь обогащения концерта новыми приемами, средствами музыкального языка.

«Барокко-концерт» для фортепиано с оркестром композитора Вадима Малюченко написан в неоклассических традициях. Это развернутое симфоническое полотно (в концерте три части), где наиболее полно и последовательно представлен взгляд композитора Малюченко на вечные идеи гармонии и красоты через эпоху барокко, средствами музыки XX века.

В своем произведении композитор Вадим Малюченко в полной мере использует черты, определенные самой природой барочного концерта, с вытекающей отсюда радостью эксперимента, изобретательности, остроумия, непредсказуемых поворотов событий. Сам прекрасный пианист, он большое внимание уделяет партии рояля, где инструмент предстает не просто полноправным партнером состязания в красочности, виртуозности, но и во многом определяет путь «соперничества», ведет за собой все развитие «действия». Рассказ ведется от первого лица, а это «лицо» – автор-повествователь – в совершенстве владеет приемами риторического искусства, чрезвычайно характерного для эпохи барокко.

Необарочные традиции проявляются здесь, прежде всего, в связи с риторикой, ее органичном взаимодействии с музыкой барокко. Важной предпосылкой этого единства было особое место, которое занимала в прошлом наука о красноречии. Если для нашего современника синонимом риторики стало высокопарное и малосодержательное изложение, то в XVII–XVIII вв. и ранее риторика была в высшей степени почитаемой наукой.

Безусловно, в «Барокко-концерте» композитор XX века Малюченко не мог пройти мимо риторического искусства, столь характерного для прошлой эпохи. Концерт изобилует приемами мелодического украшения, связанными с пониманием риторической фигуры. Это не только мелизмы, но и введение изобретательных моментов, способных активно направлять образное и эмоциональное восприятие. Те «вольности», которые позволяли себе мастера прошлого, уже не устраивают автора современного музыкального произведения, хотя и моделирующего определенный стиль. «Вольности» Малюченко глубже внедряются и в систему музыкального тематизма, в правила контрапункта – происходит его активное преобразование: новаторство затрагивает и само учение о композиции.

Концерт Малюченко представляет тот случай, когда принцип виртуозного концертирования органично сочетается с симфонизацией развития.

Стремясь подчеркнуть принцип концертности, как ведущего в эпоху барокко, композитор представляет живую, яркую природу музыкальных «событий», театральную динамику, риторическое искусство и импульсивность развития, рельефность образов. Концерт состоит из чередования монологических высказываний солиста и эпизодов, основанных на оркестровых переключках, стремительно сменяющих друг друга. В каждом из разделов произведения, композитор образно и интонационно индивидуализирует солирующий инструмент и оркестровые группы.

Таким образом, при велении регионально-го компонента в обучающие программы школ и вузов, характеризуя это направление в композиторском искусстве Кубани, останавливаясь на стилевых особенностях, следует особый акцент сделать на акте сравнения, сопоставления, которые являются необходимой основой формирования представления о стилевой системе как целостном явлении музыкального искусства XX века. Б. В. Асафьев справедливо утверждал, что слышимый мир не беднее зримого, и что наблюдение музыки «ведет к обострению слуховых впечатлений ... к обогащению нашего жизненного опыта и нашего знания о мире через слух» [5]. Это особенно актуально на современном этапе определения содержания регионального компонента в программы образовательных учреждений.

## Литература

1. Комплексные региональные программы сохранения и использования культурного и природного наследия. М., 1994. С. 126.; *Кушнаренко М.* «Культурные гнезда» на дереве российской жизни: В провинции не забыты вековые традиции // Библиотека. 1995. № 1. С. 61–64.; Принципы народности в практике обучения и воспитания средствами искусства // Формирование эстетического отношения к искусству: Международная конференция в г. Херсоне. Т. 2. М., 1991. С. 122–126.; *Тарасова Л. А.* Теория и практика музыкального краеведения системе современного музыкального образования: автор. дисс...доктора пед. наук: М., 1997; *Туравец Н. Р.* Региональный компонент музыкального и музыкально-педагогического образования: методология, теория, практика: Краснодар, 1998. Краснодар, 2012.
2. «Советская Россия». 31 янв. 1986.
3. *Теплов Б.* Психологические вопросы музыкального восприятия // Вопросы художествен. восприятия. М., 1947. № 14. С. 11.
4. *Пономарев В. Д.* Региональный компонент программы по музыке для средней школы Краснодарского края: Проект программы. Краснодар. 1995; *Туравец Н. Р.* Региональный компонент в системе музыкального образования школьников на Кубани // Кубань: проблемы культуры и информатизации. 1997. № 1. С. 13–16.; *Она же.* Музыкальная

культура Кубани как учебный предмет в региональной системе образования // Проблемы и пути развития народного художественного творчества Кубани: Материалы научно-практической конференции. – Краснодар, 1998. С. 79–89.; *Она же*. Педагогические технологии развития музыкальной

одаренности детей на начальном этапе обучения / *Туравец Н. Р., Бурдина Е. В.* // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 4. (42) С. 85–88.

5. *Асафьев Б.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л., 1973. С. 49–50.

#### N. P. TURAVETS. REGIONAL MUSICAL ART OF KUBAN IN THE GENERAL AND PROFESSIONAL MUSICAL EDUCATION

*The article deals with topical issues of regional research and study of art both folklore and professional creativity in organizations of primary, secondary and higher education.*

**Key words:** regional component, folklore, professional composition creative activity, education system, genres, styles.

Н. Б. ЗИНОВЬЕВА

### ДОКУМЕНТОВЕДЕНИЕ КАК ПРЕДМЕТ ПРЕПОДАВАНИЯ И НАУЧНАЯ ДИСЦИПЛИНА

*В статье раскрываются проблемы становления документоведения как науки о документе и учебной дисциплины, проведен анализ сложившихся концепций его преподавания.*

**Ключевые слова:** документ, наука о документе, учебная дисциплина, концепции документоведения.

В течение последних 20–30 лет научная общественность наблюдает за попытками становления документоведения как самостоятельной научной дисциплины, обретения ею соответствующего теоретического статуса. В социогуманитарной сфере, к которой относится и документоведение, в сравнении с естественными и точными науками уровень теоретического обобщения невысок, на первый план зачастую выступает эмпирическое знание, которое характеризуется анализом фактов, операций, действий, их выявлением и описанием. Теоретический статус требует от дисциплины подняться на более высокий уровень обобщения, предполагает разработку непротиворечивой внутренней конструкции, где каждый раздел обретает свое место и «работает» на общую концептуальную схему, четко определен объект и предмет науки, ее место в более широком контексте и взаимоотношения с близкородственными научными направлениями. Эмпирия (или описание практики работы) должна быть отделена от теории.

Многие науки социогуманитарной сферы достойно прошли эмпирический этап и благополучно перешли на следующий – теоретический. Такой переход во многих случаях стал возможен благодаря применению системного, а также его разновидностей – системно-деятельностного, системно-функционального, системно-генетического, подходов. Особенно активно эти подходы стали применяться в научных исследованиях в 1980-90-е годы, что позволило многим гуманитарным наукам шагнуть в теоретическом обобщении далеко вперед. Анализ их опыта может помочь и документоведению. Что же для этого нужно?

Построение теории означает разработку логически организованной системы абстрактных знаний. Кратко схему построения теории в какой-либо науке можно представить таким образом: в каждой науке есть центральный феномен, определяющий образ изучаемой реальности, и вспомогательные по отношению к нему опыт и когнитивные конструкции. Теория выстраивает модель этого феномена, но совершенно специфически. Эта мысль была в свое время подробно и убедительно раскрыта в книге Б. С. Грязнова, Б. С. Дынина, Е. Н. Никитина «Теория и ее объект» [1]. В ней проводится различие между идеальным объектом и эмпирическим объектом. Причем, исходным пунктом движения мысли является эмпирический объект, его определенные свойства и отношения. В данном случае, применительно к нашему предмету – это документ, реально функционирующий в общественной практике. Далее следует мысленное движение, заключающееся в количественном и качественном усилении степени интенсивности наблюдаемых свойств у этого эмпирического объекта. Третий шаг – мышление создает качественно новый (чисто мысленный) объект, отделяя сущность от явления, общее от единичного, внутренние неявные качества от самого первоначального эмпирического объекта. Такая идеализация создает принципиально новый объект теории документоведения – документ, лишенный конкретности, обезличенный, с абстрактными свойствами. Из документа как эмпирического объекта в результате этой процедуры он превращается в идеальный объект, поддающийся дальнейшему анализу, расчленению, вписыванию в когнитивные конструкты.

Он может быть подвергнут структурному анализу – расчленению на составные части и