Кульбижеков Виктор Николаевич

ПОНЯТИЕ В МУЗЫКЕ КАК СИНТЕЗ ЧУВСТВЕННОГО И РАЦИОНАЛЬНОГО

Статья посвящена рациональным механизмам музыкального искусства, а именно выявлению в музыкальных произведениях понятия, понятийного образа. Если существует феномен музыкального мышления, должна существовать и структурная единица этого мышления. Поскольку вербальное мышление оперирует понятиями, то можно предположить, что основу музыкального мышления также составляют понятия. В статье доказывается наличие понятия в музыке и раскрывается его специфика.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/4-2/22.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (30): в 3-х ч. Ч. II. С. 96-100. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/4-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 85.31
Философские науки

Статья посвящена рациональным механизмам музыкального искусства, а именно выявлению в музыкальных произведениях понятия, понятийного образа. Если существует феномен музыкального мышления, должна существовать и структурная единица этого мышления. Поскольку вербальное мышление оперирует понятиями, то можно предположить, что основу музыкального мышления также составляют понятия. В статье доказывается наличие понятия в музыке и раскрывается его специфика.

Ключевые слова и фразы: аудиальный понятийный образ; чувственное и рациональное; трансформации; структурирование.

Кульбижеков Виктор Николаевич, к. филос. н.
г. Красноярск
oolam@yandex.ru

ПОНЯТИЕ В МУЗЫКЕ КАК СИНТЕЗ ЧУВСТВЕННОГО И РАЦИОНАЛЬНОГО©

Музыкальное искусство представляет собой одну из форм рождения, невербальной обработки, хранения и передачи информации. Поэтому концептуальное видение, философское обоснование и осмысление наиболее общих внутренних закономерностей, истоков и механизмов музыкальной культуры приобретают в наши дни особую актуальность. Цель исследования - выявление в музыке рациональных оснований, что является необходимым элементом исследования сферы эстетического, так как при анализе музыкальных произведений за рамками эстетики и философии остаются те процессы и операционные механизмы, которые инициировали процессы создания и становления музыкальных форм. Отсюда вытекают и задачи: обнаружить музыкальные образования, в которых создаются, объективируются и транслируются смысловые, эйдетические, образные основания музыкального художественного произведения; определить их специфику и роль в музыке.

В эстетике издавна довольно распространенным являлся взгляд, что произведение искусства есть результат подсознательной иррациональной деятельности (Платон, Н. Гартман, А. Бергсон, З. Фрейд). Но с XIX в. исследователи музыки все чаще стали обращать внимание на рациональные, логические конструкции музыкального текста. Исследованием рациональных логических процессов в музыке занимались ученые Э. Ганслик [5], О. Гостинский [14], Р. Мюллер-Фрайенфельс [16], О. Зих [17] и др. Так, Мюллер-Фрайенфельс (1882-1949 гг.) в работе «Психология искусства» (1912 г.) утверждает, что «переживание музыкальной формы невозможно без интеллектуального синтеза, который аналогичен *понятийному* логическому мышлению» [16, S. 45]. Исследователь «…остановился перед вопросом – можно ли говорить о специфическом музыкальном понятии» [Ibidem].

Таким образом, исследователи близко подошли к пониманию наличия в музыке понятия, но выявлением и исследованием его не занимались. Благодаря научным изысканиям Э. Маха [9], Дж. К. Максвелла [8], Р. Неванлинны [11], В. С. Библера понятие мысленного эксперимента обогащается новым содержанием. В трудах В. С. Библера «Мышление как творчество. Введение в логику мысленного диалога» [3], «Творческое мышление как предмет логики» [4] впервые мысленный эксперимент рассматривается не только в отношении естествознания, но выдвигается положение о мысленном эксперименте как основе *любой* творческой деятельности. Именно это положение В. С. Библера позволило операции мысленного эксперимента экстраполировать в музыку. Поскольку в музыке творческое начало неоспоримо, значит, операции мысленного эксперимента можно обнаружить и в музыке.

Выявлению рациональных составляющих музыки посвящена наша работа «Рациональные основания музыкального творчества. Механизмы мысленного эксперимента в классической западноевропейской музыке Нового времени» [6]. В этой работе доказывается, что одним из операционных механизмов в создании произведений музыкального искусства является мысленный эксперимент, а результатом работы мысленного эксперимента – создание понятия.

Именно благодаря понятию появляется возможность выявления, вербализации музыкального смысла, выход на уровень философского обобщения. Обобщение в музыке возможно благодаря понятию. Известно, что понятия объективно существуют в формах деятельности людей и в ее результатах – созданных предметах. Понятия фиксируются в языковых формах и составляют смысловое содержания языка, следовательно, и музыкальное понятие должно присутствовать в языковых музыкальных структурах. Язык музыки, музыкальное языковое выражение – это музыкальный текст. Музыкальный текст обладает структурностью, следовательно, музыкальные понятия онтологически должны находиться в структуре музыкального произведения. При анализе произведений западноевропейской музыкальной традиции XVII века выяснилось, что музыкальные композиции разных авторов имеют особенности, общие для всех. Во всех произведениях барочной эпохи действует единый закон структурирования, определяющий музыкальный облик эпохи. Движение музыкальной мысли в этих произведениях идет от Абстрактного как свернутой имплицированной идеи

© Кульбижеков В. Н., 2013

произведения к Конкретному, то есть развертыванию (экспликации) музыкального художественного образа с использованием всего арсенала музыкально-выразительных средств в знаковой визуализированной системе.

Именно в движении от Абстрактного к Конкретному, изобретенном в музыке XVII века, формируется понятие, имеющее свою специфику. Это движение музыкальной мысли, обнаруженное в произведениях Нового времени, по существу явилось новой логической формой, законом формообразования, структурирования музыкального произведения. Ранее подобной логической формы не существовало. Только в Новое время все композиторы стали выделять тему и лишь затем производить ее модификации и трансформации. Иными словами, создание музыкальных произведений в музыке Нового времени в целом подчиняется *законам* диалектической логики как общелогическому принципу. Это доказывает рациональность музыкальных построений. Движение от Абстрактного к Конкретному является принципом, объединяющим естественнонаучные и художественные методы познания. Значит, в музыкальном искусстве действуют *законы*, а где выявляются законы, там формируется *понятие*. Следовательно, понятия объективно присутствуют в музыкальном искусстве Нового времени.

Итак, алгоритм структуры создает понятие, поскольку отдельные признаки выражают общее, а общее существует в каждом отдельном. Как раз это свойство характерно именно для понятия. Это доказывает: в музыке существует теоретическое понятие, но существует в специфической чувственно-образной форме. Понятие в музыке (назовем его звуковым, аудиальным) – это общий логический тип, выражающий законы музыкальной формы и законы развития художественного произведения. Развитие понятия в музыке осуществляется по законам мысленного эксперимента и включает те же этапы преобразований, что и в научном мысленном эксперименте.

Понятие в музыке обладает своей спецификой, оно носит не вербальный, а звуковой, аудиальный характер. Это вызвало необходимость введения новой дефиниции – «аудиальное понятие». Дефиниция «аудиальное», рассматриваемая как музыкальный код культуры, характеризует музыкальный облик эпохи и является принципиально новой. Аудиальные понятия объективно существуют в результатах деятельности композитора – в музыкальных текстах и поднимают возможность обобщения в музыке до уровня категорий. Категории как наиболее общие понятия составляют основу развития музыкального произведения. Категории, выражающие универсальный характер законов диалектики, воплощаются в принципах структурирования музыкальной материи, в особенностях музыкальной речи. Поэтому необходимо было выявить категории в музыкальной ткани, в музыкальной структуре. Нами было выявлено онтологическое присутствие философских категорий в самом музыкальном произведении, конституирующих ее бытие. Для объяснения и интерпретации музыкальных процессов данные философские категории, насколько нам известно, были применены впервые. Исключение составляют, пожалуй, категории «изменяемость и неизменность» (см. статью Ю. Н. Холопова [13]). Отметим некоторые из выявленных в музыке категорий.

— *Прерывность и непрерывность*. В музыке категории прерывности и непрерывности выражаются в структуре самой музыкальной темы. К примеру, в теме фа мажорной фуги (II) И. С. Баха два мотива дробных, затем идет слитная фраза. Это приводит к противоречию. Противоречие достигается, в частности, за счет приемов звукоизвлечения.

— *Количество и качество*. Эти категории претворяются в музыкальном произведении путем перехода количественных изменений в качественные. В Пассакалии Г. Ф. Генделя этот переход ясно выражен в конкретном разделе музыкальной формы – доминантовом органном пункте. Доминантовый органный пункт создан для того, чтобы показать переход количественных изменений в качественные. Доминантовый органный пункт обычно воспринимается сознанием как ожидание нового. Так, в музыкальном произведении изобретается производный контраст.

— *Пространство и время*. Пространство и время в музыке не являются первоприродными, они модифицируются в идеализированные, то есть музыкальное пространство и время не равны естественному, физическому. Более того, пространство и время в музыке воплощаются в конкретную звуковую субстанцию. Так, время в музыке воплощается в ритм, а пространство – в музыкальную фактуру. В музыкальном произведении происходит трансформация пространственно-временных отношений. Время может мгновенно переносить из одного состояния в другое, вращаться по кругу (*Rondeaux* [фр.] – круг) или даже идти вспять. Пространство в музыке также трансформируется по художественным, эстетическим законам. Оно может безбрежно разливаться, виртуально вбирая в себя весь мир, всю Вселенную, либо сжиматься до одинокого звука, потерянного в бесконечности. И все эти трансформации пространства и времени в музыке подчиняются отнюдь не физическим, но *эстетическим*, художественным законам.

— *Устойчивость и неустойчивость*. Устойчивость и неустойчивость являются источником любого движения, развития как в природе, так и в музыкальном произведении. Уже к XVII веку в музыкальном искусстве возникает тональная система, определяющим признаком которой являются *тяготения*. Тяготения неустойчивых звуков в устойчивые в тональной системе во многом предопределили пышный расцвет западноевропейской профессиональной музыки Нового времени. Тяготения явились важным формообразующим элементом в системе музыкального языка. Тяготения способствовали согласованному взаимодействию и мелодии, и гармонии, рождая, таким образом, целостное единство.

— *Мгновенность и длительность*. Мгновенность перехода из одного состояния в другое также говорит о том, что все элементы музыкального языка не первоприродны, но идеализированы. К примеру, в побочной партии первой части «Неоконченной» симфонии Франца Шуберта так называемый «драматический сдвиг»

мгновенно меняет танцевальный характер на трагедийный. И, напротив, с помощью выразительных средств композитор способен поддерживать у слушателя определенное эмоциональное состояние достаточно продолжительное время. Слушателю кажется, будто время прервало свой ход. Такие эпизоды характерны для вторых частей симфоний, лирических оперных арий и т.д.

— *Необходимость и случайность*. Как нам кажется, в музыкальном искусстве XVII века в большей степени царит необходимость. Детальный анализ музыкальной формы укрепляет нас в этом мнении. Однако именно экспериментальный характер новоевропейской музыки не только не отрицает фактора случайности, но и органически включает его в себя. Новые смелые гармонические, мелодические, фактурные сопоставления были бы невозможны, если бы осуществлялись исключительно по заданной программе. Тем не менее, все «случайно» найденные находки в дальнейшем включаются в систему музыкального языка, образуют традицию и тем самым становятся закономерными и необходимыми. Поиск новых выразительных средств обусловлен мировоззренческими, философскими, художественными и эстетическими приоритетами композитора. В этом проявляется диалектичность категорий случайности и необходимости. В XX веке в музыкальном авангарде возникает направление, именуемое алеаторикой, в котором, согласно замыслу, все должно быть случайно, не должно быть ничего предзаданного. Но в этой игре случая сам случай, коль скоро он возводится в ранг закона («все случайно!»), становится *необходимым*, определяющим специфику данного творческого метода.

— *Изменяемость и неизменность*. В музыкальном произведении категории изменяемости и неизменности пронизывают каждый момент музыкального произведения. Если в произведении все изменяется, значит, нет ничего устойчивого, то есть попросту произведение распыляется в пространстве и времени, теряет свои границы. Если нет границ, произведение ни от чего не отличается, а если оно ни от чего не отличается, значит, его попросту нет. Следовательно, наряду с изменениями, нечто всегда должно оставаться неизменным, это нечто должно скреплять, оформлять, структурировать музыкальное произведение как вид наличного бытия. Нелишне здесь отметить, что речь у нас идет не о переживании произведения в сознании слушателя, не о его ощущениях, не об ассоциациях, способных породить произведение, но о *самом* произведении с точки зрения феноменологии и диалектики. Тема, лейтмотив – вот то, что образует скелет, внутренний стержень любого классического произведения XVII-XVIII вв. К примеру, Пассакалия Г. Ф. Генделя демонстрирует диалектичность мышления композитора. В этом произведении, несмотря на все изменения, в каждой вариации всегда остается нечто (в первых вариациях это неизменная гармоническая основа) от начальной темы. И каждая вариация, таким образом, есть синтез изменяемости и неизменности, выраженный не вербальными, но музыкальными средствами. Так, в вариациях на *basso ostinato* был изобретен единовременный контраст: неизменность *basso* и изменяемость каждой вариации. В данном случае единовременный контраст становится принципом всей формы. Это источник динамизма музыкальной формы. Заметим, что необходимо различать контраст в полифоническом произведении и в гомофонно-гармоническом произведении. В сонатной форме главная и побочная партии, как правило, контрастны. Контраст является источником движения, развития музыкальной мысли. В полифоническом произведении, например, в фуге, контраст заключен в самой теме. В гомофонно-гармонической музыке контраст «снаружи», а в полифонии – «внутри».

Наличие понятий и категорий в музыке является доказательством теоретического уровня музыкального мышления. Именно механизмы мысленного эксперимента обусловили все изобретения и новации новоевропейской музыки. Мы полагаем, что в XVII веке западноевропейская музыка своими специфическими музыкальными средствами открыла и представила в развитом структурированном виде законы диалектики ранее, чем они были сформулированы вербальными средствами. Мы не говорим о стихийной диалектике Гераклита Эфесского. Мы сравниваем с законами диалектики, открытыми в немецкой классической философии Г. В. Ф. Гегелем.

Спецификой понятийной сферы в музыке является ее образный характер. Музыкальный смысл не сводится лишь к умозрительным категориям и концептам. Конструктивная деятельность вызывает к жизни понятийную сферу, но и образная сфера является источником возникновения понятий. Эти понятия, категории сливаются, растворяются в акустическом пространстве, воспринимаемом реципиентом чувственно-эмоционально. Значит, невозможно говорить только об аудиальном понятии в музыке. Так, например, «прерывность и непрерывность», «изменяющееся и неизменное» разлиты в чувственно (айстезис) воспринимаемом акустическом материале. То есть музыкальный мысленный эксперимент в обязательном порядке предполагает включение *образного*, чувственно-воспринимаемого сегмента в понятийное мышление. Поэтому понятие в музыке имманентно содержит в себе образную составляющую.

Диалектическую взаимосвязь чувственного и рационального подчеркивают и современные философские исследования. Так, в работе П. В. Алексеева и А. В. Панина «Теория познания и диалектика» содержится следующее утверждение: «Мышление в самом общем виде можно определить как процесс оперирования *образами* (выделение наше) предметов. Поскольку образы предстают чувственно-сенситивными и понятийными (теории и гипотезы, с нашей точки зрения, тоже дают понятийные образы), постольку можно рассматривать мышление как процесс оперирования конкретно-чувственными и *понятийными образами*» [1, с. 219].

Именно образный характер понятийной сферы в музыке обусловил введение соответствующей дефиниции – «*аудиальный понятийный образ*». В определении «аудиальный понятийный образ» в диалектическом единстве выражена идея синтеза чувственного (эстетического) и рационального (логического) компонентов творческой музыкальной деятельности. Аудиальный понятийный образ возникает как результат становления, развития и трансформации целостных замкнутых текстуальных структур музыкальной речи, то есть синтеза акустической и понятийной сфер. Более того, аудиальный понятийный образ проявляется благодаря тому, что части формы

стали выполнять логические функции. К созданию аудиального понятийного образа приводит единое содержание, выраженное во многих единичных структурных эстетико-выразительных построениях внутри музыкального произведения. Суть аудиального понятийного образа заключается в том, что он выражает единый закон развития и структурирования в музыкальных произведениях Нового времени, воплощает в себе сущность формы, единое содержание, обобщает всё разнообразие музыкальных текстов эпохи, то есть является результатом всех операций композитора по созданию высокохудожественного музыкального произведения.

Таким образом, аудиальный понятийный образ можно представить как минимум в трёх аспектах. *Первое*: аудиальный понятийный образ есть структура, возникающая в пространстве отношения мастера и художественного материала, т.е. самого музыкального произведения как овеществлённого, реализованного музыкального артефакта. *Второе*: аудиальный понятийный образ есть структура, возникающая в пространстве отношения музыкального текста и исполнителя и, наконец, слушателя и произведения искусства. *Третье*: аудиальный понятийный образ есть идеальное мысленное образование, перешедшее в символический статус и выступающее формой мышления, позволяющее осуществить единство конечного человека и бесконечного целостного универсума.

Аудиальный понятийный образ XVII века создается благодаря *изобретению* тех принципов и приемов, которые были инициированы эпохой бурного развития науки и искусства и были едиными для различных музыкальных направлений и стилей.

В создании аудиального понятийного образа задействованы пространственно-временные ассоциации, моторно-мышечные механизмы, органичное функционирование чувственных и рациональных компонентов мышления. В аудиальном понятийном образе происходит предельное сжатие всех единиц музыкального языка в компактную смысловую формулу. Существенная роль аудиального понятийного образа заключается в создании звукового облика эпохи, звукового кода, звуковой картины универсума. Главное свойство аудиального понятийного образа в том, что он не только обобщает в себе характерные, типические явления и связи, но и может быть адекватным образом прочитан, истолкован. Благодаря ему опытные музыканты, впервые слушая незнакомое сочинение, всегда в состоянии определить не только эпоху, в которую создано произведение, но и узнать автора. Аудиальный понятийный образ способен выявить основные жанры и направления музыкального творчества, стилевые особенности авторов, взаимосвязи различных художественных направлений. В этом смысле аудиальный понятийный образ обобщает все возможности операционных механизмов мысленного эксперимента, при помощи которых актуализируется становление звучащей музыкальной формы.

Выявление в музыке понятия, аудиального понятийного образа, возникающего в результате движения музыкальной мысли от Абстрактного к Конкретному, обнаружение онтологического присутствия категорий и наличия законов в музыке доказывают рациональность музыкальных построений. Обнаружение в музыке законов и категорий говорит не только о рациональности музыкальных построений, но и о теоретическом уровне музыкального мышления. Это дает право утверждать, что существуют универсальные законы научного и художественного мышления. Общность в способах познания мира наукой и искусством может привести к новому синтезу раздробленные знания о науке и искусстве, вывести понимание художественного творчества к новому рубежу.

Аудиальный понятийный образ результирует все возможности музыкального мышления, выявляет скрытую неявленную сущность в ясных, четких музыкальных формах, способствуя тем самым глубинному проникновению в суть происходящих в жизни процессов, которые зачастую гораздо раньше выявляются в искусстве, в художественной форме, чем в научной деятельности. Аудиальный понятийный образ создает целостную картину мира и одновременно является инструментом в познании музыкального облика эпохи. Результаты исследования открывают новые возможности и в музыковедении, так как позволяют осмыслить роль рациональных компонентов в решении проблемы создания, становления музыкального произведения и его анализа. Рациональные механизмы позволяют более подробно, детализированно, скрупулезно рассмотреть процесс музыкального развития в конкретном произведении, что не всегда доступно традиционному музыковедческому подходу, а также могут помочь в выработке теоретических положений для объяснения и интерпретации различных явлений эстетической реальности, способствовать интеграции различных сфер знания: научного, художественного и философского.

Список литературы

1. **Алексеев П. В., Панин А. В.** Теория познания и диалектика. М.: Высшая школа, 1991. 383 с.
2. **Библер В. С.** Замыслы: в 2-х кн. / отв. ред. И. Е. Берлянд. М.: Изд-во РГГУ, 2002. 879 с.
3. **Библер В. С.** Мышление как творчество. Введение в логику мысленного диалога. М.: Политиздат, 1975. 270 с.
4. **Библер В. С.** Творческое мышление как предмет логики // Научное творчество: сб. статей / под ред. С. Р. Микулинского и М. Г. Ярошевского. М.: Наука, 1969. С. 167-220.
5. **Ганслик Э.** О музыкально-прекрасном: опыт переосмысления музыкальной эстетики / пер. с нем. Изд-е 2-е. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. 232 с.
6. **Кульбижеков В. Н.** Рациональные основания музыкального творчества. Механизмы мысленного эксперимента в классической западноевропейской музыке Нового времени. М.: ЛИБРОКОМ, 2013. 200 с.
7. **Кульбижеков В. Н.** Экстраполяция категории «Мысленный эксперимент» в отношении к музыкальному искусству // Вестник МГУ им. М. В. Ломоносова. Серия 7. Философия. М.: Изд-во МГУ, 2008. № 6. С. 68-78.
8. **Максвелл Дж. К.** Избранные сочинения по теории электромагнитного поля. М.: Государственное изд-во технико-теоретической литературы, 1954. 687 с.
9. **Мах Э.** Познание и заблуждение. Очерки по психологии исследования. М.: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2003. 456 с.

10. Мигунов А. С. Искусство и процесс познания. М.: Изд-во МГУ, 1986. 127 с.
11. Неванлинна Р. Пространство, время и относительность / пер. с нем. М.: Мир, 1966. 232 с.
12. Проблемы музыкального мышления: сб. статей / сост. и ред. М. Г. Арановский. М.: Музыка, 1974. 336 с.
13. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М.: Советский композитор, 1982. С. 52-104.
14. Hostinský O. Herbarts Ästhetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmäßig dargestellt und erläutert. Leipzig, 2011.
15. Kulbizhekov V. N. Rethinking and Extrapolating of Notion «Mental Experiment» Relating to Musical Art // Proceedings of the XXII World Congress of Philosophy / Seoul National University. Seoul, 2012. Vol. 1. Aesthetics and Philosophy of Arts. P. 153-160.
16. Müller-Freienfels R. Psychologie der Kunst. 3. Auflage. Leipzig – Berlin, 1923. Bd. 1. 181 S.
17. Zich O. Estetické vnimáni hudby. Část I. Pokusy // Česká mysl. 1910. № 11.

NOTION IN MUSIC AS SYNTHESIS OF SENSORY AND RATIONAL

Kul'bizhekov Viktor Nikolaevich, Ph. D. in Philosophy
Krasnoyarsk
oolam@yandex.ru

The author considers the rational mechanisms of music art, namely the revelation of notion, notion image in music pieces, supposes that if there is a phenomenon of musical thinking, there must be a structural unit of this thinking, tells that since verbal thinking uses notions, it is likely that notions also form the basis of musical thinking, proves the existence of notion in music, and reveals its specificity.

Key words and phrases: audio notion image; sensory and rational; transformations; structuring.

УДК 326.05
Социологические науки

Статья посвящена анализу результатов социологического исследования, проведенного исследовательской группой Волжского политехнического института в городе Волжском Волгоградской области в феврале 2012 г. Основное внимание в статье уделено рассмотрению основных характеристик избирателей парламентских партий России. Авторы приходят к выводу, что главными отличиями партийных электоратов являются уровень социального самочувствия избирателей партий и их социально-демографические характеристики.

Ключевые слова и фразы: социальное самочувствие; политические партии; предпочтения избирателей; электоральные когорты; электорат; выборы; социальный портрет электората.

Лебедева Светлана Орестовна, к. филос. н., доцент
Соколов Роман Васильевич
Волжский политехнический институт (филиал)
Волгоградского государственного технического университета
Lebedeva.vlz@mail.ru; Jacobson_r@mail.ru

Лясина Ирина Юрьевна, к. соц. н.
Национальный исследовательский университет
«Московский энергетический институт» (филиал) в г. Волжском
Irina-lyasina@mail.ru

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ИЗБИРАТЕЛЕЙ ПАРЛАМЕНТСКИХ ПАРТИЙ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ (ПО ИТОГАМ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ В Г. ВОЛЖСКОМ)©

Сложившаяся после принятия в июле 2001 года Федерального закона «О политических партиях» [4] современная российская партийная система в течение прошлого года претерпела существенные трансформации, основной причиной которых стала волна протестного движения, возникшая после выборов в Государственную Думу РФ в декабре 2011 года. Последовавшая за выступлениями оппозиционно настроенных избирателей либерализация партийного законодательства стала своеобразным ответом официальной власти на протестные настроения.

Поправки к Федеральному закону «О политических партиях», принятые в апреле 2012 года, упростили процедуру регистрации партий, систему отчетности, значительно сократили минимальную численность

© Лебедева С. О., Соколов Р. В., Лясина И. Ю., 2013