

А. В. Смирнов

*доктор философских наук, старший преподаватель,
Санкт-Петербургский государственный университет*

СТИХИЙНЫЙ ДИЗАЙН: СТРАТЕГИЯ НАУЧНОГО ОПИСАНИЯ

На примере коллекции «вынужденных вещей» В. Архипова, уникально сочетающей в себе черты научного исследования и художественного проекта, рассматривается феномен стихийного дизайна, самостоятельного изготовления необходимых в быту вещей, покупка которых затруднительна или невозможна. Историографический анализ позволяет сделать вывод о принципиальной новизне данной тематики для науки о культуре. Существующие описания данного проекта делают акцент на его художественных аспектах. Авторский подход предполагает рассмотрение стихийного дизайна в качестве результата специфической конфигурации практик производства и потребления, характерных, в частности, для советского периода и первых постсоветских лет, а также, в целом, для сообществ, развивающихся в условиях индустриального и постиндустриального общества. В статье дается определение стихийного дизайна, рассматриваются его основные формы и сферы его практического применения. Автор обосновывает невозможность анализа феномена стихийного дизайна в категориях «бриколаж» и «творчество», а также указывает на ограничения применения культурно-антропологических методов для решения данной научной задачи. Предлагаемый подход к изучению данного феномена в рамках современной науки о культуре основан на применении анализа стратегий власти, в области производства, распределения и использования предметов потребления. Это позволяет рассматривать стихийный дизайн в качестве антитезы промышленному дизайну, существующему в условиях развитых систем производства и потребления. Итогом статьи стал план исследования «вынужденных вещей», позволяющий выделить принципиально-значимые для исследования моменты. Обосновывается значимость данной тематики для изучения реалий недавнего прошлого нашей страны.

Ключевые слова: повседневная жизнь, бриколаж, советская повседневность, постсоветское потребление, современная культура, предметная среда, материальная культура, система вещей, дизайн.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы выработать перспективные для науки о культуре подходы к изучению такого феномена позднесоветского и постсоветского потребления как стихийный дизайн. Для

этого нам представляется необходимым выработать основы понимания стихийного дизайна, охарактеризовать поле эмпирических исследований в данном направлении, определить методологические рамки, в которых исследование данного феномена приобрело бы и сохраняло бы научную корректность.

Поводом для размышлений в данной статье выступила книга Владимира Архипова «Вынужденные вещи» [4], посвященная самодеятельному творчеству жителей России в первые постперестроечные годы. Данное издание представляет собой результат реализации уникального социально-антропологического проекта по сбору доселе неисследованного материала. Книга представляет собой подборку фотографий ста пяти артефактов, изготовленных из подручных средств в условиях «товарного голода» 1990–2000 гг., сопровождавшего этот не самый легкий период современной российской истории. Кроме уникального фотоматериала, книга сопровождается аудиозаписями рассказов хозяев этих вещей, кратко описывающих историю и обстоятельства их создания. Сама книга необычна: в ней, в частности, отсутствует нумерация страниц, по своей структуре и оформлению она напоминает каталог художественной выставки. Таким образом, коллекция В. Архипова ставит исследователя перед дилеммой, связанной с выбором методологии ее анализа, которая определяется контекстом, художественным или научным, рассмотрения данного проекта.

Сам проект был задуман и осуществлен как научное исследование. В интервью «Независимой газете» в 2002 г. [3] В. Архипов говорит о научной значимости своего проекта, рассматривая в качестве его основной цели архивацию малоизученного, но очень важного в научном плане феномена стихийного дизайна. Заметим, что в 2010 г., в интервью, данном газете «Московский комсомолец» [11], автор коллекции настаивает на художественном характере своего проекта, стремясь найти истоки данного феномена в метафизических основаниях человеческого творчества и обосновать его в категориях современных эстетических стратегий.

Основная форма презентации коллекции В. Архипова представляет собой ряд временных выставок, осуществленных в различных экспозиционных пространствах, например, в галерее М. Гельмана, что говорит о том, что данный социальный феномен в условиях современной российской действительности более уверенно вписывается в художественный дискурс, нежели в дискурс научный. И. Кулик отмечает [10], что попытка

продолжения проекта в социально-антропологическом направлении потерпела неудачу, и коллекция в целом, как и отдельные составляющие ее вещи, приобрела статус арт-объекта лишь в силу специфики конфигурации современного отечественного художественного дискурса. О том же самом говорит и малое внимание к данному проекту в отечественной науке, поскольку большинство посвященных ему публикаций сводится к арт-критике и статьям в каталогах, изданных в рамках экспозиционных проектов. Основная тенденция критических публикаций, посвященных коллекции В. Архипова, состоит в том, чтобы рассматривать в качестве творческого жеста не только сам факт ее формирования, но и процесс изготовления самодеятельных, вынужденных вещей. Если с первым утверждением мы можем согласиться, то второе представляется нам не вполне обоснованным. Если говорить об оценке научных перспектив данного проекта, то В. Софронов-Антомони видит их «в фактическом исследовании статуса вещи при консьюмеризме и в других социальных формациях (советский социализм)» [15]. И. Кулик считает стихийный, или «народный» дизайн, «чисто советским явлением, возникшим на почве тотального дефицита и вообще бытового убожества» [10]. Однако противоположное мнение высказывает В. Мизиано, предлагая рассматривать феномен стихийного дизайна в более широком исследовательском контексте: «как показывает неутомимая исследовательская работа художника, подобные вещи создавались и продолжают создаваться не только в России, но и по всему миру. Говоря иначе, открытие самодельной вещи – это не ностальгическая рефлексия на миновавшее и еще рудиментарно бытующее прошлое, речь идет о некоем транснациональном феномене, симптоме глобального мира» [12].

Неопределенный статус данной коллекции «вынужденных вещей» ставит перед нами проблему выбора исследовательской стратегии, определяемой характером изучаемых артефактов, которые не являются ни объектами дизайна в общепринятом смысле, ни, тем более, арт-объектами. На наш взгляд собранный эмпирический материал вполне уместно рассматривать в рамках социальной антропологии или культуральных исследований, что даст возможность реконструировать стратегии и практики повседневной жизни, результатами и участниками которых являются подобные вещи.

Таким образом, мы будем исходить из предположения о необходимости отделения художественного проекта и коллекционерской деятельности В. Архипова от самого феномена повседневного творчества.

В этом случае собранная им коллекция может рассматриваться как результат первого отечественного полевого исследования, позволившего собрать значительный эмпирический материал и тем самым объективировать сам феномен стихийного дизайна. Более того, как создание этой коллекции, так и опыт ее экспонирования в выставочных пространствах являются фактами, ознаменовавшими интерес отечественного культурного сообщества к вопросам рефлексии уникального опыта советского прошлого. Это позволяет уточнить как статус вещи, так и закономерности отношения человека и предметного мира в индустриальном и постиндустриальном обществе. Подобное расширение контекста рассмотрения феномена стихийного дизайна заставляет нас опираться уже не только на отзывы о выставках, но на самостоятельные научные исследования, посвященные предметному миру и советскому быту.

Социально антропологические и культуральные исследования не обращаются к проблематике стихийного дизайна, поэтому с учетом отмеченного расширения исследовательского контекста мы обратимся к тому, как в отечественной социально-антропологической и культурологической научной литературе освещена тема советской и постсоветской материальной культуры и, в частности, проблематика потребления. Сама тема является новой для отечественной и зарубежной гуманитаристики, поскольку феномен самостоятельного изготовления вещей в рамках индустриального и постиндустриального сообществ остается практически неизученным. Исследований закономерностей создания «вынужденных вещей» и советского «стихийного дизайна» как феномена, их породившего, в рамках научного знания проведено не было. Можно выделить ряд наиболее близких по тематике научных работ, среди которых следует выделить, прежде всего, статью Е. Герасимовой и С. Чуйкиной [5], в которой был охарактеризован ряд аспектов советского потребления, в том числе и связанных со стихийным дизайном, Г. Орловой [13], посвященной подробному исследованию «техник» работы с вещами, представленных в рекомендациях советской периодической печати 1960–1970-х годов, а также работы Л. Горалик [6] и О. Гуровой [7, 8].

Во-вторых, феномен советского потребления широко представлен в отечественной блогосфере, подробный обзор и анализ тенденций развития которой проведен в статье Р. Абрамова [2], обращающего внимание, прежде всего, на «ностальгический» контекст подобных сетевых проектов. При таком подходе создание коллекции В. Архипова

можно рассматривать, как часть популярной практики «музеефикации советского» [1].

Прежде чем приступить к поиску возможных направлений и методов исследования стихийного дизайна, необходимо осуществить его терминологическую дефиницию. Под стихийным дизайном предлагается понимать деятельность, осуществляемую в условиях индустриального и постиндустриального общества членами одного домохозяйства по неинституциализированному созданию «вынужденных» вещей. Данная деятельность осуществляется ситуативно, то есть при возникновении потребности в этих вещах или по мере приобретения необходимых ресурсов. Под «вынужденной» вещью мы, в свою очередь, будем понимать уникальную (единичную) вещь с использованием альтернативных сырьевых (зачастую, вторичных) ресурсов и технологий бриколажа, предназначенную для удовлетворения отдельных потребностей домохозяйств в условиях товарного и финансового дефицита. Заметим, что «стихийный дизайн» – не единственный термин для обозначения указанного феномена, так, М. Старуш называет его «свободным бытовым творчеством» [16].

Использованный выше термин «бриколаж» обладает двумя значениями, что требует уточнения каждого из них. Во-первых, слово «бриколаж» (*bricolage*) во французском языке обозначает всякое «домашнее рукоделие», осуществляемое вне специфических условий индустриального и постиндустриального общества и характерное, в частности, для архаического быта, кроме того, в более узком смысле, идущем от К. Леви-Стросса, под бриколажем понимается «процесс преобразования значения объектов или символов посредством нетривиального использования или нестандартных переделок изначально несвязанных вещей» [9].

Если подобные вещи изготовлены в примитивных сообществах, то к их созданию вполне адекватно описывается понятием «бриколаж», которое было введено в рассмотрение К. Леви-Строссом. Примитивные сообщества, являясь классическим примером поля этнографических исследований, позволяют нам реконструировать то, что сам Леви-Стросс охарактеризовал как «неприрученная мысль» или «первобытное мышление». Данные категории не вполне подходят для анализа бриколерской (производное от фр. *bricoleur* – умелец) активности наших современников в силу, по крайней мере, разницы в структурах мифологических систем, лежащих в основе мышления примитивных и современных сообществ. Поэтому видимое сходство форм такого творчества еще не

позволяет полностью отождествить стратегии производства артефактов упомянутых сообществ.

Отличие вынужденных вещей от результатов бриколажа, свойственного аграрным, в частности, сообществам, состоит, прежде всего, в том, что при бриколаже исходная конструкция используется лишь как материал для создания задуманного артефакта, изготовление которого вписывается в рамки традиции. «Стихийный дизайн» часто использует исходную форму промышленной вещи для изготовления ее самодельной копии, то есть вынужденной вещи. Творения доиндустриальных бриколеров серийны в том плане, что они копируют некий мифологический прообраз и сами по себе не являются изобретениями, но используют случайные материалы или артефакты для поддержания неких жизненных практик, ключевых в жизни индивида или сообщества.

Мы столь подробно рассмотрели возможные способы понимания бриколажа для того, чтобы продемонстрировать принципиальную несводимость феномена стихийного дизайна к культурно-антропологической проблематике: бриколаж, составляющий предмет исследования культурной антропологии, осуществляется в замкнутом сообществе. Феномен стихийного дизайна развивается в условиях, когда замкнутые сообщества невозможны, поскольку с системой индустриального производства осуществляется обмен на символическом и ресурсном уровне. Это ставит нас перед необходимостью учитывать при изучении стихийного дизайна влияние на подобную деятельность существующих социальных структур, в частности, форм власти.

В нашем исследовании мы исходили из предпосылки, что научный подход к изучению таких вещей направлен не на поиск причин «очарования» вынужденных вещей, о котором автор пишет в послесловии к своей книге [4, с. ССXXII], а понимание социокультурной «логики» их построения, тех причин, которые вызвали их к жизни, и тех практик, в ходе осуществления которых эти вещи были созданы и использовались. Таким образом, нам необходимо отказаться от категорий «народного творчества», изобретательности и смекалки, как это предлагается делать в ряде сетевых публикаций, посвященных выставкам коллекции В. Архипова, хотя заметим, что изготовление некоторых предметов стихийного дизайна может осуществляться и в практиках производства вещей, характерных для декоративно-прикладного искусства.

Следует отметить также маргинальный характер «стихийного дизайна», практик изготовления и использования «вынужденных вещей»,

их вторичность по отношению к магистральным тенденциям систем производства и потребления, характерным для индустриального и постиндустриального общества, в частности, к массовому промышленному производству, товарному обмену или консьюмеризму. Однако, эти практики, будучи маргинальными, основаны, тем не менее, именно на магистральных тенденциях производства и потребления, поскольку в ходе их реализации либо используются отходы производства и навыки, полученные в процессе участия в нем, либо отходы потребления, или его специфика, например, вторичное потребление. Таким образом, сам феномен стихийного дизайна возник в результате особой «конфигурации», сочетания практик промышленного производства и потребления в индустриальном и постиндустриальном обществе.

Существуют подходы к рассмотрению стихийного дизайна, переводящие его изучение в иной исследовательский аспект. Так, В. Подорога [14], пользуясь экзистенциалистским инструментарием М. Хайдеггера, усматривал метафизический подтекст вынужденных вещей. В статье И. Кулик [10] говорится о «функциональной смерти» вещей и попытке найти метафизические основания этой смерти. Ряд интерпретаторов стихийного дизайна рассматривают его в качестве «вещевого фольклора», усматривают в нем экологические стратегии или предлагают рассматривать его в контексте борьбы с современными стратегиями потребления. Можно отметить также попытки связать стихийность творчества с формами противодействия глобализации, в частности, товарному давлению, оказывающему сковывающее давление на творческие способности человека. По нашему мнению, подход О. Гуровой [8], рассматривающей самодеятельное предметное творчество в качестве одной из стратегий противодействия бедности и товарному голоду, более адекватно описывает сущность данного феномена, хотя и не исчерпывает его полностью.

При изучении феномена «стихийного дизайна» следует обратить внимание также на то, что в отличие от умельцев-бриколеров авторы «вынужденных вещей» сталкиваются со скрытыми экономическими стратегиями власти и осуществляют свою деятельность в рамках системы приспособления к условиям существования. Е. Деготь отмечает, что пример вынужденных вещей дает возможность противопоставить две группы присутствующих в культуре стратегий: официальные и неофициальные, без чего затруднительно объяснить специфику советской культуры, не отличавшейся единством и характеризовавшейся взаимодействием

ряда субкультур. Поэтому научный подход к феномену стихийного дизайна должен предполагать, в частности, выявление тех практик, которые привели к появлению вынужденных вещей так же, как и тех, которые предполагают использование таких вещей. Например, сам факт самостоятельного изготовления отдельных вещей позволяет поставить вопрос о закономерностях формирования ассортимента потребительских товаров. Для капиталистической системы производства ответ кажется однозначным: эти закономерности определяет рынок, основанный на принципе получения максимальной прибыли. Но этот ответ не дает возможности понять, как эти закономерности формируются в условиях плановой социалистической экономики. Да и в условиях рыночного производства предложенный ответ не является однозначным, так как произвести вещь, обеспечивающую максимальную прибыль — не значит произвести вещь наилучшую по своим потребительским качествам.

В стихийном дизайне можно выделить несколько основных сфер:

- изготовление и ремонт одежды и иных текстильных изделий, т. е. традиционное домашнее «рукоделие»;
- изготовление садового инвентаря, а также инструментов и приспособлений для ремонта, кустарного производства, кулинарии или шитья;
- изготовление игрушек;
- изготовление предметов домашнего интерьера, в частности, мебели, светильников и пр.;
- изготовление сложных технических изделий (от радиоприемников до самодельных автомобилей, катеров или даже летательных аппаратов).

Назначение вещи, отнесение ее к той или иной части предметной среды не всегда может говорить о причинах ее создания. Так, тот же самостоятельный пошив одежды в советское и постсоветское время может быть вызван целым рядом причин: недостатком данных товаров нужного качества в свободной продаже, стремлением к экономии денежных ресурсов семьи, замещению купленных изделий самостоятельно изготовленными, а также стремлением к формированию собственного стиля. Для установления этих причин Архипов и сопровождал фотографии предметов своей коллекции голосами их создателей (впрочем, «устной истории» как метод изучения стихийного дизайна мы уделим внимание ниже). Иногда изготовление объекта стихийного дизайна яв-

ляется вынужденной мерой, что и отражено в термине «вынужденная» вещь, иногда становится самоцелью, как, например, при попытках, зачастую успешных, самостоятельного изготовления сложных технических изделий, позволяющих в максимальной степени реализовать творческий потенциал их создателей.

Стратегия производства индустриального и, тем более, постиндустриального общества направлена на то, чтобы заполнить продуктами промышленного производства всю систему потребления, вытеснив при этом все формы неинституционализованного производства на уровне семьи, сообществ и отдельных индивидов. Постиндустриальные стратегии производства вещей также направлены на то, чтобы укоротить срок их службы, сделать затруднительным их длительное использование, иногда прямо препятствуя ему. Вещь стремится «ускользнуть» от потребителя, зачастую распадаясь буквально или попросту выходит из обращения, превращаясь в некую «протоматерию», «сырье как такое». Стратегия современных бриколеров противоположна: она состоит в том, чтобы извлечь из этой протоматерии максимальную пользу, полностью реализовать содержащийся в ней потенциал, о котором ее производители и создатели зачастую даже не подозревали. Это позволяет рассматривать «вынужденные вещи» не только как следствие недостатка потребительских товаров, но и как результат избытка особого рода. Способность исходных для стихийного дизайна предметов выполнять вторичную, несвойственную им роль «протоматерии» была вызвана технологической избыточностью системы производства, приводившей к появлению «лишних» вещей, невостребованных системой социалистического потребления, или вещей излишне качественных, сделанных с чрезмерным запасом прочности, который обеспечил им возможность вторичного использования.

Система производства и распределения, сформированная в советском обществе, особенно настойчиво пытается нормализовать потребление индивидов, препятствуя любой экономической или производственной деятельности на негосударственном уровне. Советская стратегия производства потребительских товаров («ширпотреба»), строилась, в частности на том, чтобы сделать быт ограниченно удобным за счет строгого отделения систем производства и распределения вещей для бытовых нужд от вещей, предназначенных для народно-хозяйственного применения. Цель подобных действий состояла в том, чтобы поставить индивидуальных потребителей в такое положение, при котором

они были бы полностью зависимы от государства – единственного производителя вещей и их единственного же продавца. Поэтому возможности для организации практически любого производства в домашних условиях ограничивались государством. Именно этим объясняется существование целого ряда лакун в ассортименте потребительских товаров, в частности, инструментов и инвентаря, на заполнение которые и был направлен стихийный дизайн.

В отличие от бриколажа примитивных и традиционных сообществ, характер которого обусловлен либо структурой мышления, либо той или иной эмпирически выделяемой традицией, формы стихийного дизайна определены, прежде всего, стратегиями власти в области производства, распределения и использования предметов потребления. Реконструкция этих стратегий представляется весьма важной научной задачей при исследовании конкретной «вынужденной вещи», результатом которого может стать ее описание, построенное по следующему плану:

- уникальность вещи, определяемая характером ее авторства, которое может быть индивидуальным, заимствованным или анонимным;
- степень заимствования формы вещи;
- причина ее самостоятельного изготовления, например, невозможность получить ее путем обмена (покупки), стремление к экономии денег или стратегия уклонения от властного давления;
- требования к навыкам изготовителя (профессиональные навыки, знания, полученные в школе, навыки, приобретаемые в повседневной жизни);
- степень участия производителя или пользователя вещи в теневой или вторичной экономике;
- влияние маркетинговых стратегий производителей на необходимость изготовления вещей.

Феномен стихийного дизайна развивался в СССР параллельно индустриальному обществу в условиях активного взаимодействия с последним. Существование данного феномена свидетельствует о развитии системы производства при отставании системы потребления, что, впрочем, является характерной особенностью советского варианта индустриального общества. Практика изготовления вынужденных вещей всегда является маргинальной, вторичной по отношению к практике промышленного производства и вовсе не столько по причине разницы в его масштабах и тираже производимых вещей, но в силу того, что,

во-первых, материалом для вынужденных вещей служат отходы индустриального производства и постиндустриального потребления и, во-вторых, основным назначением этих вещей является заполнение лакун, образованных недостатками системы производства, а не ее тотальным отсутствием, как это имеет место в бриколаже, характерном для примитивных сообществах.

«Вынужденные вещи» представляют собой полную противоположность доминирующей культуре потребления, так они не вписываются ни в общепринятые практики производства и потребления, ни в эстетику целесообразности. Причиной их появления является, скорее, отсутствие системы потребления как таковой. Эти вещи выступают в качестве дополнения к «усеченному» варианту такой системы, восполняя отдельные лакуны, провалы в производстве, делающие покупку и употребление целого ряда вещей невозможными, а ряд функций, выполняемых ими, – недоступными. Это позволяет рассматривать стихийный дизайн в качестве антитезы промышленному дизайну, существующему в условиях развитых систем производства и потребления.

Приведенный в книге эмпирический материал, собранный в постсоветской России, говорит о коллизиях производства и потребления в условиях советского варианта социализма и постсоциалистического периода, сохранившего многие потребительские стратегии советской эпохи. Поэтому исследование стихийного дизайна развенчивает ряд советских и постсоветских мифов о социалистическом благоденствии. Таким образом, стихийный дизайн не является идеологически нейтральной темой и может не вписываться в некоторые концепции недавнего прошлого нашей страны. Тем больший интерес представляет его изучение в контексте современной науки о культуре.

* * *

1. *Абрамов Р.* Музеефикация советского: историческая травма или ностальгия? // *Человек*. 2013. № 5. С. 99–111.
2. *Абрамов Р.* «Советский чердак» российской блогосферы: анализ ностальгических виртуальных сообществ // *INTER*. 2011. № 6. С. 88–103.
3. *Архипов В.* Музей самодельной вещи // *Независимая газета*. 2002. 15 января. — URL: http://www.folkforms.ru/texts/t_i_for_ng.ru.html (дата обращения: 15.02.2014).
4. *Вынужденные вещи* [105 штукovin с голосами их создателей из коллекции *Владимира Архипова*]. М.: Типолигон, 2003.

5. *Герасимова Е., Чуйкина С.* Общество ремонта // Неприкосновенный запас. 2004. № 2(34). С. 70–77.
6. *Горалик Л.* Антресоли памяти: воспоминания о костюме 1990-го года // Новое литературное обозрение. 2007. № 2(84). С. 581–620.
7. *Гурова О.* Советское нижнее белье: между идеологией и повседневностью. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
8. *Гурова О.* Продолжительность жизни вещей в советском обществе: заметки по социологии нижнего белья // Неприкосновенный запас. 2004. № 2(34). С. 78–84.
9. *Джери Д., Джери Дж.* Бриколаж // Джери Д., Джери Дж. Большой толковый социологический словарь. М.: АСТ; Вече. 1999. - URL: http://explanatory_sociological.academic.ru/184/%D0%91%D0%A0%D0%98%D0%9A%D0%9E%D0%9B%D0%90%D0%96 (дата обращения: 15.02.2014).
10. *Кулик И.* Музей советской смекалки // Коммерсант-Деньги. 2002. 3 декабря. — URL: <http://www.kommersant.ru/doc/353803> (дата обращения: 15.02.2014).
11. *Марченко А.* Он – художник // Московский комсомолец. 2010. 08 июля. — URL: <http://www.mk.ru/culture/article/2010/07/08/515166-on-hudozhnik.html> (дата обращения: 15.02.2014).
12. *Мизиано В.* Владимир Архипов: «Вещи наносят ответный удар». — URL: http://www.folkforms.ru/texts/t_miziano-zurich-r.ru.html (дата обращения: 15.02.2014).
13. *Орлова Г.* Апология странной вещи: «маленькие хитрости» советского человека // Неприкосновенный запас. 2004. № 2(34). С. 84–90.
14. *Подорога В.* Явление вещи. Заметки по поводу коллекций Владимира Архипова. — URL: http://www.folkforms.ru/texts/t_podoroga-zurich-r.ru.html (дата обращения: 15.02.2014).
15. *Софронов-Антомони В.* Самодельный предмет искусства // Каталог выставки «Народные скульптуры». 2004. — URL: http://www.folkforms.ru/texts/t_safronov1.ru.html (дата обращения: 15.02.2014).
16. *Старуш М.* Владимир Архипов: «Я ищу способ расконсервировать энергию» // Культура. 2000. № 29(7237). 3–9 августа. — URL: http://www.folkforms.ru/texts/t_kulture_star.ru.html (дата обращения: 15.02.2014).