

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, СПОРТА И МОЛОДЕЖИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОУК ЛНР «ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
имени М. МАТУСОВСКОГО»**

**МАТЕРИАЛЫ
X ОТКРЫТЫХ РЕСПУБЛИКАНСКИХ
МАТУСОВСКИХ ЧТЕНИЙ**

20 апреля 2017 г.

Луганск

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос)
М34

Материалы X Открытых республиканских Матусовских чтений М34 (г. Луганск, 20 апр. 2017 г.). – Луганск: Изд-во ЛГАКИ имени М. Матусовского, 2017. – 390 с.

В материалах сборника освещаются актуальные и дискуссионные проблемы в области философии, искусствоведения, лингвистики и литературоведения и др. Объектом пристального внимания исследователей стало творческое наследие М. Матусовского в контексте современной культуры.

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов старших курсов высших учебных заведений культуры и искусств.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос)

Ответственный редактор:

В. Л. Филиппов

Редакционная коллегия:

В. К. Суханцева,
Н. В. Колотовкина,
Н. И. Шилина

Рекомендовано к печати Ученым советом
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Матусовского
(протокол № 8 от 26 апреля 2017 г.)

Материалы докладов и сообщений, включенные в сборник,
печатаются на языке оригинала.

Ответственный за выпуск:

Н. В. Колотовкина

© Луганская государственная академия
культуры и искусств
имени М. Матусовского, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

<i>Зайцева И. П.</i> «Ведь пред тёмной иконою множество дней мы лампад сохраняли горенье...» (о магии поэтического слова Михаила Матусовского)	8
<i>Капичина Е. А.</i> Массовая песня советской эпохи как феномен культуры	15
<i>Мизина Л. Б.</i> Культура и провинция	21

ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ

<i>Асташова М. С.</i> Преодоление живописного пространства картины как фактор коммуникации в концептуальном искусстве	25
<i>Вейда С. В.</i> Живописность в художественном пространстве графики	28
<i>Воротынцева Л. А.</i> Монтажность как основной принцип композиционного мышления Г. Канчели	32
<i>Герасимов А. В.</i> Эстетико-аксиологический потенциал православной культуры в постиндустриально-глобальном мире	35
<i>Дмитрук Т. И.</i> Война – специфический вид социального насилия	39
<i>Дышловая Ю. Г.</i> Эволюция и функционирование понятия «виртуальность» в философской науке	42
<i>Ищенко Н. С.</i> Антисистемы как фактор разрушения культуры в современных условиях	47
<i>Литвиненко Н. К.</i> Знаковая природа научной библиографии	52
<i>Лобовикова Е. А.</i> Взаимодействие человека с культурой в пространстве информационной цивилизации и цифровой культуры	54
<i>Лугуценко Т. В.</i> Современное искусство в социокультурном пространстве информационного общества	58
<i>Лугуценко Т. В., Басова Я. М.</i> Трансформационные процессы бытия человека в культурном пространстве виртуальности	63
<i>Лугуценко Т. В., Еремина Я. О.</i> Массификация и демассификация – реальные тенденции в развитии современной культуры	67
<i>Лугуценко Т. В., Лагунова Е. О.</i> Современное понимание и определение сущности информационной культуры	70
<i>Лугуценко Т. В., Товчига А. С.</i> Виртуальная реальность: социокультурные характеристики и гуманистический смысл	74
<i>Лугуценко Т. В., Третьякова Е. И.</i> Культура информационного мира	80
<i>Негода Л. Л.</i> Человек и его телесность: опыт философской интеграции	83
<i>Сандыга О. И.</i> Социокультурное пространство социума: аксиологический аспект	87
<i>Тимашев А. П.</i> Символическая функция света в искусстве	93
<i>Федоричева И. А.</i> Философское осмысление категорий «счастье» и «комфорт»	95
<i>Фомин Ю. И.</i> Лингвофилософия. Значение языка, слова и речи в контексте философских наук	99

ЛИНГВИСТИКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Белокаменская А. А. Концепты «красота» и «любовь» в поэме В. С. Соловьёва «Три свидания»: индивидуально-авторское осмысление	105
Грицкова Н. В. Теория обучения переводу в современных условиях высшей школы	108
Данина Л. М. Трудности перевода обценной лексики в кинематографе. Слово “fuck”	112
Демидова А. С., Ефремова О. И. Влияние английского языка интернет- коммуникаций на общенациональный язык	115
Дьякова Т. А. Лексико-стилистическая палитра поэзии Михаила Матусовского	118
Зайцева С. Н., Землякова С. Н. Обучение иностранных студентов медицинской терминологии в контексте художественной речи	122
Землякова С. Н., Зайцева С. Н. Из истории методов обучения русскому языку как иностранному	125
Кулабухова М. А., Кулабухова В. А. «Общество русской словесности» как фактор противостояния процессам дегуманизации	128
Литвинова Н. Б. Высказывания с экзистенциально-фелицитарной семантикой в нарративном пространстве книги «Семейный альбом» М. Матусовского	132
Луценко И. В. Особенности речевой практики современных масс-медиа	137
Моченова Н. В. Персонаж и характер в пьесе А. Чехова «Вишневый сад»	139
Свентицкая Н. В. Социокультурный компонент готовности студентов к межкультурной коммуникации	144
Тихомирова А. О. Освоение языкового пространства художественного произведения посредством переводческих трансформаций	147
Тихомирова Н. Ф. Описание природы и человеческих чувств в творчестве Афанасия Фета и Михаила Матусовского	150
Чебанова М. О. Лингвостилистические особенности рассказа Дины Рубиной «Астральный полет души на уроке физики»	152
Чевычалова С. В. Практико-ориентированные технологии в формировании профессиональных умений будущих переводчиков	155
Черниенко Л. В. Русская поэзия рубежа тысячелетий (некоторые аспекты изучения и развития)	158
Шаповалова И. В. Стихотворение М. Матусовского «Горечь»: опыт лингвистического анализа	161
Шпилёва Я. А. Лингвокультурологический аспект песенного дискурса М. Матусовского	163
Якименко Л. Н. Лагерная проза Надежды Суровцовой сквозь призму экзистенциалистских мировоззренческих концептов постмодернистского дискурса	167

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ. ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ
М. МАТУСОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

<i>Атанова К. П., Медяник А. В., Фурдик А. А.</i> Каллиграмма как средство создания визуальной лирики	174
<i>Базанова О. А.</i> Символично-знаковая система восточных славян	178
<i>Гончаренко Д. Ю.</i> Эволюция эстетического восприятия зрителем театрального искусства	182
<i>Гончарук Н. П., Чайка В. В.</i> Эстетика кабинетного фотопортрета конца XIX – начала XX века	185
<i>Губарь Е. В., Лось М. В.</i> Хиты на все времена: о современных интерпретациях песен из кинофильма Юрия Чулюкина «Девчата»	190
<i>Деба С. В.</i> Фольклор Луганщины в историческом развитии	193
<i>Зюзина Т. А.</i> Литературная составляющая гуманитарной подготовки в высших учебных заведениях	196
<i>Карпинская Н. В.</i> История внедрения технологий педагогического взаимодействия	198
<i>Кондауров А. С.</i> Футурология коллективной идентичности	204
<i>Королёва Г. И.</i> Презентация образов крестьян-колхозников в советской живописной традиции (вторая половина XX в.)	209
<i>Кулабухова М. А., Кулабухова В. А.</i> Творческое наследие М. И. Ромма: ценностный потенциал	212
<i>Лебеденко Ю. Н.</i> Использование метода «синквейн» как способа развития творческих способностей студентов на примере поэзии М. Матусовского	216
<i>Лукьянова Т. И.</i> Город как артефакт	221
<i>Парамонов А. Г.</i> Формирование будущих художников-педагогов на занятиях рисованием	224
<i>Рутковский Ю. А., Прутков Г. И., Жудин П. Е.</i> Использование поэтического и героического образа Кавказа (Приэльбрусье, Теберда, Домбай, Архыз) в патриотическом воспитании студентов ЛНР	226
<i>Рыбас Н. Т.</i> Матусовский и Луганск (Мои заметки)	230
<i>Серджан Д. А.</i> Взаимосвязь коммуникации и массовой культуры в эпоху постмодерна	234
<i>Сидяченко А. Я.</i> Имидж исполнителя-вокалиста в современном шоу-бизнесе	238
<i>Теремова Т. И.</i> Жанровая система музыкального фольклора Луганщины	244
<i>Титова В. Н.</i> Особенности становления Луганского украинского музыкально-драматического театра (1940 – 50-е гг.)	250
<i>Феденко Н. Г.</i> Визуализация песенного творчества М. Л. Матусовского в анимационном искусстве как феномен визуальной культуры	255
<i>Шатарат Н. Ю.</i> Зарождение и развитие культурно-нравственных ценностей казачества Луганщины	261

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<i>Бугаец Е. В., Стась В. В.</i> Product Placement в современном кинематографе	266
<i>Гребеник Е. Н.</i> Перспективы использования инновационных технологий в театральной деятельности	270
<i>Ирдиненко Е. А.</i> Проблема осмысления межвидового синтеза искусств	273
<i>Князева Н. А.</i> Профессиональная хоровая школа Луганщины	278
<i>Колесникова Л. А.</i> Перевоплощение певца-актера	284
<i>Кротько Т. А.</i> Основные принципы вокально-хоровой работы над произведением в самодеятельном хоре	289
<i>Логвиненко Р. Ю.</i> Пародия-контрадикция как тип смеховой культуры в опере «Нос» Д. Шостаковича	292
<i>Макшанцева И. М.</i> Отличительные особенности художественной структуры вокально-эстрадного номера	296
<i>Малахова О. В.</i> Сакральная первооснова возникновения и эволюции театрального культуротворчества	298
<i>Мачитидзе Т. Р.</i> Композиционно-драматургические особенности «Юморески», ор. 20 Р. Шумана	303
<i>Перепелица М. В.</i> Спектр применения флейты-пикколо в симфонии «Манфред» <i>h-moll</i> , ор. 58 П. Чайковского	309
<i>Прищепя Н. А.</i> Реализация концертной логики в Концерте для фортепиано с оркестром В. А. Моцарта № 17 <i>G-dur</i> (К. V. 453)	312
<i>Самохина Н. Н.</i> Творческая самореализация младших школьников в системе дополнительного музыкального образования	316
<i>Семенова С. А.</i> Жанр колыбельной в оперной драматургии	320
<i>Файзулаева М. П.</i> Богатые традиции национального музыкально-сценического искусства в творчестве молодых композиторов Татарстана	325
<i>Филь Л. М.</i> Книжная иллюстрация Викторианской эпохи	329
<i>Фоменко Е. В.</i> Особенности реализации жанра «музыкальное интервью» в контексте музыкальной журналистики	332
<i>Шевлякова А. И.</i> Жанр мадригала в английской музыке эпохи Ренессанса	336

БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

<i>Бобрышева А. В., Клевая В. А.</i> Электронный каталог научной библиотеки ДонГТУ как информационно-поисковая система: задачи и перспективы организации	340
<i>Бобрышева А. В., Филипенко П. С.</i> Концепция бодипозитива в организации библиотечных клубов	343
<i>Литвиненко Н. К., Бережная А. Р.</i> Нормативно-правовая база управления документацией за рубежом	346
<i>Литвиненко Н. К., Лянцева М. Н.</i> Комплектование фондов библиотек в современных условиях: инновационные формы	351
<i>Лобовикова Е. А., Минуллина Т. П.</i> Проведение PR-акций в Луганской республиканской универсальной научной библиотеке им. М. Горького	356

<i>Лобовикова Е. А., Хорина М. Д.</i> Рекламная деятельность библиотеки: инновационные формы и методы	360
<i>Лукьянченко О. Г., Ганноченко Ю. С.</i> Становление и развитие библиотеки Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского	365
<i>Лукьянченко О. Г., Захарченко Т. Л.</i> Библиотека вуза как научно-информационный центр	371
<i>Лукьянченко О. Г., Стефанович Н. В.</i> Библиотечная работа с детьми младшего школьного возраста: психолого-педагогические аспекты	372
<i>Лукьянченко О. Г., Шутова Е. Р.</i> Профессия библиографа: теоретический и практический аспекты	378
<i>Сведения об авторах</i>	383

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

УДК 82-14

*И. П. Зайцева,
г. Витебск, Республика Беларусь*

«ВЕДЬ ПРЕД ТЁМНОЙ ИКОНОЮ МНОЖЕСТВО ДНЕЙ МЫ ЛАМПАД СОХРАНЯЛИ ГОРЕНЬЕ...» (о магии поэтического слова Михаила Матусовского)

*Если буду убит я под утро в бою,
Если завтра меня похоронят друзья,
Завещаю тебе я заботу свою,
Без которой прожить ни минуты нельзя.
Всё, чем я дорожил, что любил и берёг, –
Мерный скрип колыбели в крестьянской избе,
Пыльный ветер просёлочных этих дорог,
Даже ветер я тот завещаю тебе.
М. Матусовский, «Завещание»*

Михаил Матусовский известен широкой аудитории прежде всего как автор популярных песенных текстов – в большинстве случаев популярных в такой степени, что они нередко воспринимаются как песни народные, как плод коллективного творчества, настолько легко и естественно они запоминаются – «совсем, как в жизни» – и поются: достаточно вспомнить песни «Сиреневый туман», «Старый клён», «На Безымянной высоте», «С чего начинается родина», «Московские окна», «Подмосковные вечера»; песни для детей «Вместе весело шагать», «Крейсер „Аврора”» и многие другие.

Всем перечисленным и иным песням на слова Михаила Матусовского свойственна необыкновенная притягательность, они близки и понятны людям разных эстетических вкусов и предпочтений в искусстве, разных возрастов и профессий.

Однако не следует забывать, что Михаил Матусовский проявил себя и в других сферах словесного творчества: как поэт-лирик, как сценарист, как военный корреспондент, – и анализ его творчества в этих сферах представляется ничуть не менее, а в ряде случаев и более интересным, нежели анализ стихотворных произведений, положенных на музыку.

Стилевую тональность, свойственную большинству лирических произведений М. Матусовского, литературоведы (к примеру, известные исследователи Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий) чаще всего определяют как «поэтику безыскусности», квалифицируя таким образом стиль произведений, где автор «открывает поэтический текст навстречу читателю, который пришёл, что называется, из самых низов, говорит с ним на его языке, подчёркнуто демократическом, вроде бы самом что ни на есть обыденном» (выделено мною. – И. З.) [3, с. 226].

На самом деле «обыденность» стилевой тональности подобного рода лирических произведений, как правило, **кажущаяся**, создаваемая в результате тщательной, искусной, подчас филигранной, работы художника со словом, в основе которой не только глубокое знание родного языка во всех его ипостасях (т. е. не только его литературной части, но и других коммуникативно-речевых сфер), но и безукоризненный языковой вкус, бережное и отточенное на опыте своём и других отношении к языку (чувство языка, языковое чутьё).

Придать словесной ткани лирического произведения ту самую лёгкость и непритязательность, что позволяет неискущённому читателю воспринимать поэтический текст как написанный «обычным» для него языком, талантливому поэту удаётся в процессе долгой и кропотливой работы с языковым материалом.

Для более адекватного понимания сути произведений, созданных в русле «поэтики безыскусности», имеет смысл остановиться на некоторых исторических сведениях. Так, следует отметить, что в XIX веке традиция «поэтики безыскусности» не имела в русской литературе широкого распространения; она носила скорее локальный характер, хотя и воплотилась в ряде блестящих образцов поэтических произведений – как, например, в ставших популярными романсами лирических стихотворениях А. Кольцова («Люди добрые, скажите...», «Ты не пой, соловей...», «Не шуми ты, рожь...» и другие).

В советское же время традиция «поэтики безыскусности» «стала одной из мощных художественных тенденций – она питает творчество таких больших поэтов, как С. Есенин, П. Васильев, М. Исаковский, **на неё опираются В. Боков, М. Матусовский, С. Алымов, Н. Тряпкин**, на этой почве сложились такие художественные потоки, как творчество новокрестьянских поэтов (в 1910 – 1920-е годы) и «тихая лирика» (в 1960 – 1970-е)» (выделено мною. – И. З.) [Там же].

Наши наблюдения позволяют утверждать, что лирика Михаила Матусовского являет собой уникальный опыт масштабного воплощения в поэтическом творчестве именно означенной традиции, истоки которой, с одной стороны, уходят в древнейший вид коллективного поэтического творчества – хоровую лирику, а с другой – опираются на достижения ряда представителей XIX века – «золотого века» русской литературы. Вероятно, именно опора на традиции хоровой лирики и обуславливает в значительной степени те свойства лирического текста, которые позволяют ему «легко» (на первый взгляд) и гармонично быть положенным на музыку, превращаться в запоминающиеся и естественно исполняемые песни, поскольку их словесное пространство и присущая ему тональность отличаются ясностью, незатейливостью, своего рода «прозрачностью» и понятностью: «„Поэтика безыскусности“, которую разрабатывают стихотворцы, опирающиеся на традицию хоровой лирики, действительно находится на очень зыбкой грани между подлинным искусством и „маскультом“. Стихи, написанные в этой манере, порой **кажутся „простенькими“** (так, кстати, И. Сельвинский и С. Кирсанов отзывались о стихах Твардовского), но **они по своему стилевому заданию и должны казаться „простенькими“**» (выделено мною. – И. З.) [Там же].

Однако при общей установке на простоту и безыскусность в отборе и организации словесного материала в лирическом творчестве Михаила Матусовского

можно выделить как минимум две группы произведений, которые различаются и по воплощаемой в них авторской концепции (вернее, по акцентам на отдельных составляющих этой концепции), и соответственно – по характеру авторского отбора языкового материала для произведений и способам обращения с ним.

Одну группу – и это, как правило, именно те тексты, что были положены на музыку и известны адресату прежде всего как песни, – составляют лирические произведения с очевидной стилизацией под народные лирические песни либо некоторые песенные жанры городского фольклора. В них преобладает типичный для разговорно-обиходного общения синтаксис и соответственно присущие устной разговорной речи интонации; наличествует явно разговорная (нередко – и разговорно-просторечная) лексика, употребляемая в ситуациях непринуждённо-бытового общения, – при этом не исключены даже допускаемые в этой коммуникативной сфере речевые ошибки (к примеру, выражение *«согласно расписания»* в стихотворении «Пароходы»), наделяемые в подобных случаях определённой стилистической функцией, и т. д.

В этом случае сюжет стихотворения (примечательно, что такие произведения преимущественно принадлежат именно к сюжетной лирике) оказывается весьма незатейливым, нередко сопровождается элементами несложной языковой игры (как, например, в стихотворении «Вологда», где языковая игра представлена на словообразовательно-фонетическом уровне) и т. д. Таково, в частности, написанное в 1954 году стихотворение «Поручение», которое было положено на музыку композитором Исааком Дунаевским и стало словами к песне, прозвучавшей в кинофильме «Испытание верности»:

ПОРУЧЕНИЕ

*В Москве, в отдалённом районе,
Двенадцатый дом от угла,
Чудесная девушка Тоня,
Согласно прописке, жила.*

*У этого дома по тропке
Бродил я, не чувствуя ног,
И парень был, в общем, не робкий,
А вот объяснить не мог.*

*И как я додумался, братцы,
И сам до сих пор не пойму,
В любви перед нею признаться
Доверить дружку своему.*

*Под вечер запели гармони
И стал небосвод голубым –
Тогда и отправился к Тоне
Мой друг с порученьем моим.*

*Но долго стоял я в обиде,
Себя проклиная тайком,
Когда я их вместе увидел
На танцах в саду городском.*

*И сердце забилося неровно,
И с горечью вымолвил я:
«Прощай, Антонина Петровна, –
Неспетая песня моя...»*

*В любви надо действовать смело,
Задачи решать самому,
И это серьёзное дело
Нельзя поручать никому!*

Приведённое стихотворение отличается очевидная устно-разговорная синтаксическая основа, формируемая прежде всего обилием присоединительных конструкций: *И как я додумался, братцы, / И сам до сих пор не пойму; И сердце забилося неровно, / И с горечью вымолвил я; А вот объяснить не мог; Но долго стоял я в обиде, / Себя проклиная тайком*, и т. д. – и сопровождаемая соответствующими инверсиями, имитирующими рисунок, типичный для устного разговорного повествования.

«Разговорность» синтаксиса дополняется употреблёнными в произведении лексическими средствами: словами с суффиксами субъективной оценки (*дружок, братцы, тропка*); стилистически маркированными лексическими элементами (разговорное *вымолвить* [1, с. 176], экспрессивным фразеологизмом *не чувствуя ног* [Там же, с. 654], дважды употреблённым неофициальным вариантом имени **Антонина** – *Тоня*); системой функционирующих в лирической структуре образных средств (*запели гармони; сердце забилося неровно; Антонина Петровна, / – Неспетая песня моя* и т. д.).

В приведённом стихотворении наблюдается и намеренное нарушение поэтом (впрочем, совсем не грубое) литературной нормы: в выражении *в любви перед нею признаться* личное местоимение употреблено не в том падеже, которого, согласно нормам литературного языка, требует от зависимого слова глагол *признаться* – вместо формы дательного падежа без предлога использована форма творительного падежа с предлогом. Помимо этого в лирический текст введены элементы (осмелимся утверждать, что это сделано поэтом абсолютно осознанно), явно диссонирующие с в целом ориентированным на разговорность лирическим пространством по своей стилистической отнесённости: книжный оборот, типичный для официально-делового стиля, – *согласно прописке* – и официальная форма имени собственного (причём в сочетании с отчеством, что при обращении к девушке вряд ли уместно, в результате чего высказывание приобретает ироничную окраску): *Прощай, Антонина Петровна*, – употребление которой уместно в официальных ситуациях либо при обращении к совершенно незнакомым людям.

Основной функцией перечисленных языковых средств является характеристика психологического состояния лирического героя: его напряжённости перед ответственным в жизни шагом, лёгкой растерянности, некой, говоря современным языком, закомплексованности, – что во всей полноте отражается в его речи, поскольку стихотворение облечено в форму обращённого монолога. Эта форма, – на наш взгляд, выбранная автором для подачи содержания стихотворения очень удачно, – концентрирует в себе основные отличительные характеристики произведения, создавая иллюзию непосредственного, в интимно-доверительном ключе, общения лирического героя с окружающими, которым он открывает свои самые сокровенные мысли и переживания.

Именно такое – очень, на наш взгляд, гармоничное – сочетание избранного автором способа оформления лирического текста (непритязательного рассказа-монолога) и его словесной наполненности не только формирует семантико-стилистическую индивидуальность поэтического произведения, но и позволяет максимально приблизить его к адресату, который нередко узнаёт в лирическом герое себя, соотнося незатейливый, но весьма типичный жизненный сюжет с событиями в собственной жизни.

Традиции «поэтики безыскусности» очевидно прослеживаются и во второй группе произведений, выделяемых нами в лирическом творчестве Михаила Матусовского, – в стихотворениях, где ведущим является именно философское осмысление изображаемого, а не «включённость» его в обычную жизнь адресатов; однако в подобных случаях автор опирается на несколько иные принципы отбора и организации языкового материала, что, безусловно, находит отражение как в семантико-стилистическом, так и в композиционно-эстетическом оформлении произведений.

Примечательно, что большей частью такие поэтические произведения принадлежат к собственно лирике, хотя их можно обнаружить и среди песенных текстов – это, например, такие произведения, как «Если я заболею...», «Берёзовый сок», «Такая короткая долгая жизнь...», «Как мало осталось рассветов...» и другие.

Речевую ткань лирических произведений второй группы тоже отличает «безыскусность», причём ощущающаяся достаточно явственно; однако при более внимательном анализе семантический слой, на котором «безыскусность» представлена наиболее декларативно, оказывается лишь первичным, очевидно недостаточным для проникновения в суть лирической структуры.

Представляется, что этот смысловой слой выполняет в первую очередь роль своеобразного «мостика» между поэтом (либо лирическим героем, которому автором «делегируются» полномочия контактировать с читателем) и его аудиторией, что особенно ощутимо в тех случаях, когда лирическое стихотворение написано от первого лица – это придаёт максимальную степень субъективности и без того «самому субъективному» из всех литературных родов – лирике.

Означенный семантический слой наделён, на наш взгляд, весьма важной коммуникативно-эстетической функцией: он призван определённым образом подготовить читателя к восприятию более глубинного смыслового уровня лирического

стихотворения, «расположить» его к постижению заложенного автором содержания через посредство привычного, хорошо знакомого речевого регистра, с которым адресат сталкивается практически ежедневно в своей обычной жизни, и только затем подвести к выводам, которые концептуально важны для поэта. Далее приводится одно из стихотворений, относящихся к безусловно философским лирическим произведениям Михаила Матусовского (к сожалению, точную дату написания стихотворения нам найти не удалось, однако не вызывает сомнений, что оно было написано в один из весьма значимых для автора жизненных периодов – период осмысления или, скорее, переосмысления ранее случившихся событий):

*Понимал ли, с каким мы встречаемся злом
И какой поклоняемся силе?!
Это проще, теперь уже задним числом
Осуждать, что давно осудили.*

*И неважно, что это случилось давно, –
Не стираются с совести пятна.
Я бы многое выжег из памяти, но
Календарь не листают обратно.*

*Ведь пред темной иконою множество дней
Мы лампад сохраняли горенье.
Тем больнее и горше, стыдней и трудней
Доставалось мне это прозреньё.*

Несмотря на то, что приведённое лирическое стихотворение не изобилует языковыми средствами подчёркнуто книжного, торжественного либо возвышенного характера, тональность его весьма существенно отличается от проанализированного ранее произведения («Поручение»): это прежде всего философские раздумья о крайне важных для лирического героя моральных ценностях, рефлексирование по поводу какого-то события, уже случившегося в прошлом, но оставившего глубокий и, вероятно, горький след в его памяти («пятно на совести»).

В этом стихотворении практически отсутствуют весьма характерные для других произведений Михаила Матусовского конкретные, нередко явно бытового свойства лексические единицы: к таковым можно, пожалуй, отнести лишь употреблённое в переносном значении **календарь** (выражение *Календарь не листают обратно* обозначает в данном случае ‘невозможность вернуться к уже свершившимся событиям и изменить их’). В выражении же *Ведь пред тёмной иконою множество дней / Мы лампад сохраняли горенье*, в которое включены конкретные существительные **икона** и **лампада**, явственно превалирует образно-символический смысл, сформированный *символическими* семантическими приращениями, которые присутствуют в этих обозначениях.

Так, в частности, у слова **лампада** наряду с конкретным – «небольшой сосуд с фитилём, наполняемый деревянным маслом и зажигаемый перед иконой» – словарь

отмечает и *традиционно-поэтическое* значение («светильник, лампа») [1, с. 486], на основе которого и сформировалось значение *символическое* – ‘вера в лучшее, более светлое и прекрасное будущее’, реализуемое в рассматриваемом стихотворении Михаила Матусовского. У слова *икона* в приведённом контексте, при сохранении первичного конкретного значения («живописное изображение Бога или святого (святых), являющееся предметом религиозного поклонения; образ» [Там же, с. 387]), также безусловно превалирует значение *символическое*: икона как ‘символ сохранения веры, её стойкости и торжества’, значимость которого поддерживается и избранной грамматической формой имени существительного (формой творительного падежа единственного числа) – более книжной, даже с неким оттенком архаичности, *иконою* (вместо нейтрального *иконой*). В этой «поддержке» важности сказанного для лирического героя участвуют и другие элементы контекстного окружения: предлог *перед* – книжный синоним нейтрального предлога *перед* («ПРЕД... *Книжн.* = перед» [Там же, с. 956]) и более книжная форма винительного падежа слова *горенье* (ср. с нейтральным *горение*).

Композиционное оформление стихотворения «Понимал ли, с каким мы встречаемся злом...», характер используемых автором риторических фигур полностью соответствуют вложенному в лирические строки содержанию, талантливо воссоздавая напряжённую работу мысли лирического героя, отражающуюся соответственно и в его речи. Стихотворение начинается чрезвычайно экспрессивной синтаксической конструкцией – риторическим вопросом, являющимся одновременно риторическим восклицанием: *Понимал ли, с каким мы встречаемся злом, / И какой поклоняемся силе?!*

Особую взволнованность и вместе с тем искренность, доверительность придаёт изображаемому воплощаемая в произведении «речь» от первого лица и оформление стихотворного текста как обращенного монолога лирического героя, что делает его основным непосредственным участником событий, которые им осмысливаются: *Я бы многое выжгел из памяти; Доставалось мне это прозреньё.*

Помимо этого в стихотворении использованы и другие излюбленные приёмы Матусовского-лирика, способствующие организации лирического пространства в заданном автором – т. е. с расстановкой акцентов на наиболее значимых в концептуальном отношении участках лирического текста – направлении: *анжамбеман* (*enjambement*), заключающийся в переносе (с версификационными и иными целями) части фразы из одной строки в другую (например: *Я бы многое выжгел из памяти, но / Календарь не листают обратно*); разнообразные вариации *лексического повтора* (*Осуждать, что давно осудили*); градационное выстраивание однородных членов предложения (ср. ряд однородных определений в высказывании: *Тем больнее и горше, стыдней и трудней / Доставалось мне это прозреньё*).

Таким образом, и в лирике выражено философского характера Михаила Матусовский, не отходя от принципов «поэтики безыскусности», мастерски организует в лирическом стихотворении взаимодействие двух ипостасей общения с читателем: бытийную и бытовую – в данном случае с явным преобладанием первой, что отвечает и смысловому наполнению лирического произведения, и жанровой его отнесённости к

философской лирике, которые, чередуясь, гармонично дополняют друг друга, не только углубляя при этом *содержательно-фактуальную* информацию художественного текста, но и формируя более выраженные слои информации *содержательно-концептуального* и *подтекстового свойства* (виды информации выделены в лирическом тексте вслед за И. Р. Гальпериным [подробнее об этом см.: 2]).

В заключение отметим, что, судя по нашим наблюдениям, характерной особенностью лирических произведений Михаила Матусовского философской направленности, созданных в традициях художественной тенденции «поэтики безыскусности», можно считать прежде всего то качество, которое сформулировано исследователями следующим образом: «...здесь лирическая экспрессия выражается, как правило, не прямо, а опосредованно – через изображение, «овнешняясь» в образах поэтического мира, здесь высокую цену приобретает поэтика фразы – афористичность, парадоксальность высказывания, его ритмическая цельность, словом, то, что можно назвать риторическим орнаментом» [3, с. 226].

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 1998. – 1536 с.
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – Изд. 4-е, стер. – М. : КомКнига, 2006. – 144 с. – (Лингвистическое наследие XX века).
3. Лейдерман Н. Л. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений : в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – Т. 1 : 1953 – 1968. – М. : Изд. центр «Академия», 2003. – 413 с.

УДК 18.7.01.78

*Е. А. Капичина,
г. Луганск*

МАССОВАЯ ПЕСНЯ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

Все мы с детства слышали и знаем песни, ставшие поистине народными и любимыми: «Катюша», «Смуглянка», «Синий платочек», «Подмосковные вечера», «Надежда», «Старый клен», «Белой акации гроздь душистые» и др. Имя Михаила Матусовского, как и многих других талантливых поэтов и композиторов, неразрывно связано с периодом советской эпохи, а именно с периодом расцвета советской массовой песни. Это песни эпохи, когда совместное творчество поэтов-песенников и композиторов позволило родиться *массовой песне как особой форме популярной музыки*, имеющей свои специфические особенности и принципиальное отличие от западной поп-музыки.

Массовая песня является не просто формой популярной музыки XX века, ее можно рассматривать как феномен культуры – культуры определенного исторического периода. В широком смысле это сольная или хоровая песня, созданная профессиональным композитором и рассчитанная на массовое распространение в

общественной жизни или домашнем быту. Музыкальный образ сконцентрирован в самостоятельной по значению вокальной мелодии, обобщенно отражающей смысл слов и допускающей исполнение без инструментального сопровождения. Эстетическая значимость содержания массовой песни в сочетании с простотой формы, поэтического и музыкального языка, использование певческих голосов в наиболее употребительных регистрах обуславливают ее максимальную доступность для всеобщего исполнения и восприятия. Массовая вокальная музыка как форма популярной музыки отражает экзистенциальный мир человеческих переживаний, нравственных идеалов и ценностей.

Популярно-развлекательная музыка, с точки зрения философско-эстетического осмысления, по сути, представляет собой огромный пласт музыкальной культуры, уходящий своими корнями в глубины фольклорной и менестрельной традиции. Это музыка, существующая для развлечения и отдыха как сфера обыденности человека, его жизненного мира. Она формируется на основе песенного формообразования как музыка, сопутствующая человеку в самых разнообразных событиях жизни, отсюда многообразие ее жанров и видов. В противовес серьезной профессиональной опус-музыке популярно-развлекательная, или массовая, музыка не требует интеллектуального напряжения и определенной подготовки. Эта музыка понятна каждому – и музыканту, и человеку, далекому от музыкальной профессии; популярно-развлекательная музыка может быть охарактеризована как вырастающая из обыденно-жизненности в ее повседневном смысле. Музыка становится своего рода «хронометром», отмеряющим не часы, но события жизни, она служит «картой» реальности: дорожные или застольные, хороводные или колыбельные, военные или свадебные песни сопровождают человека в его повседневной жизни. Быт, которому параллельна музыка, обретает художественную завершенность. *Человек живет в ситуации художественной украшенности и ценностной весомости любого рутинного деяния. Быт остается всего лишь бытом, популярная музыка – частью этого быта, но такой частью, которая сообщает целому ранг Бытия.*

В западноевропейской культуре феномен массовой песни аккумулировался в коммерческой поп-музыке, культивировавшей имиджи модных шлягерных кумиров. Западные авторы мыслили категориями коммерческого имиджа, спроса и предложения, симулируя сам процесс музыкального творчества. А любовный шлягер стал фундаментальной социальной ценностью, преобладающим стимулом развлечений, обусловленный экзистенциальным стрессом, отчужденностью индивидов в массовом обществе, технократичностью общества потребления, недостаточностью коммуникации, которая компенсируется развлечениями. *Советская же массовая песня представляла собой феномен многогранной коллективной музыкальной культуры, выражающий, с одной стороны, социально-патриотическую тематику, находящуюся под контролем политической идеологии, а с другой – глубокую духовно-экзистенциальную лирику, истинно человеческие нравственно-эстетические чувства и смысло-ценности, воплощавшие коллективистские устремления всего общества, объединявшие его.*

Главными особенностями советской музыкальной культуры является ее *идеологическая ангажированность*, с одной стороны, «народность» и доступность

«высокого» искусства широким массам трудящихся – с другой. Идеи и образы советской массовой культуры, их семантика также определялись особой идеологией. Образный язык искусства адаптировал идеологию, предъявляя ее массовому сознанию в мифопоэтической форме. Эта трансформация облегчалась наличием в массовом сознании элементов архаической мифологии, архетипических образов. Искусство, благодаря своей мифопоэтической природе, генетической связи с мифологией и способности в художественных образах воплощать идейное содержание духовной жизни общества, было также незаменимым инструментом запечатления общественных, групповых и личностных умонастроений и чувств, своего рода барометром духовного климата, ментальных структур эпохи. Следует особо подчеркнуть, что именно массовая песня и ее мифопоэтические образы обладали способностью объединять и сплачивать людей, воплощать и выражать на образно-эмоциональном уровне господствующие умонастроения и важные для общества идеи. Кроме того, другие массовые музыкальные жанры либо содержали песню в качестве основы, либо имели в своем составе аналогичные песне и связанные с ней генетически формы (арии и другие вокальные соло в рок-опере, мюзикле, оперетте). Это позволяет говорить о *песне как основном, ведущем жанре массовой музыкальной культуры*.

Советская песня известна в облике массовой, бытовой, эстрадной, во множестве жанровых разновидностей, активно взаимодействующих друг с другом. Историю советской музыки характеризует именно песня как наиболее простая и распространенная форма вокальной музыки, уходящая корнями в фольклорную и менестрельную традицию некомпозиторской музыки. Песня объединяет поэтический текст с несложной и легко запоминающейся мелодией. Песня в широком значении включает в себя всё, что поётся, при условии одновременного сочетания слова и напева. Песенный жанр, предназначенный для широкого бытования во всех слоях общества, становится полноправной областью композиторской деятельности. Среди других видов музыкального искусства песня заметно выделяется быстротой и активностью отклика на события большого политического и общественного масштаба. Это свойство присуще песенной культуре любого народа и любого времени. Для песни не существует границ.

При социокультурном анализе места и значения личности композитора в СССР можно выделить двойственную позицию. *Во-первых*, жесткая конъюнктурная критика композиторов академической авангардной музыки (А. Шнитке, С. Губайдулина, Э. Денисов и др.), которые, ориентируясь на западные новации, создавали свои экспериментальные опусы, естественно, непонятные и сложные для восприятия народных масс. *Во-вторых*, возвышение и поддержка господствующей властью композиторов-песенников, которые работали в одном направлении с идеологией государства, создавали музыку, понятную и доступную для «советского народа». Соответственно, советская массовая песня становится ведущим жанром музыкальной культуры, культивируемым властью и идеологией. Впервые песенный жанр, предназначенный для широкого бытования во всех слоях общества, становится полноправной областью композиторской деятельности. «Советская музыка – это, прежде всего, массовая песня, а затем – симфонии, оперы, балеты, оратории и

инструментальные концерты, т. е. монументальные автономные формы, тяготеющие к повседневной песенной интонации», – подчеркивает Т. Чередниченко [1, с. 160].

Музыкальную культуру советской эпохи принято разделять на следующие периоды: гражданской войны, довоенный, военный, послевоенный, «оттепель» 60-х, 70-е, 80-е и 90-е годы. Отсюда и жанрово-тематическое разнообразие песен советской эпохи: революционные, гимнические, трудовые, молодежные, пионерские, оборонные, песни-воспоминания о войне, лирические, семейно-бытовые, праздничные и др. При этом нужно заметить, что каждая из указанных групп имеет свою внутритематическую классификацию. Например, лирический жанр в советскую эпоху был представлен лирико-патриотическими, эстрадно-бытовыми, лирико-бытовыми, любовно-лирическими песнями, фронтовой лирикой и т. д. Можно говорить об исключительном разнообразии тематики содержания и эмоциональной выразительности лирических песен, раскрывавших богатый духовный мир человека. Темы, преобладающие в песенной лирике, основаны на глубокой человеческой экзистенции, на вечных общечеловеческих ценностях: это темы смерти, любви, войны и мира, отцов и детей, социальной несправедливости, одиночества, горькой женской доли, молодежных проблем и т. д.

Лирические песни довоенной эпохи, например, были основаны на традициях бытовой музыки; возрастающий интерес к лирике поощряет появление собственно лирических песен, то есть тех, что непосредственно повествуют о человеческих чувствах и взаимоотношениях. Устойчивой приметой этих лет оказывается массовая лирическая песня, основанная на бытовом мелосе. Ей присущи задушевность, эмоциональная открытость и прямодушие. Чувства влюбленных в этих песнях овеяны чистотой светлого, дружеского взаимопонимания. Одно из центральных мест в песенной лирике предвоенного времени занимает тема любви девушки и бойца, защитника Родины. Ярчайшим образцом этой линии является знаменитая «Катюша» М. Блантера – М. Исаковского. Семиотика мелодии «Катюши» вырастает из терцовой ячейки, контуры которой разворачиваются в сопоставлении ласковыми опеваниями с бойким акцентом (каждый второй такт). Поэтические строки несут очень звонкую интонацию и особую ритмику, символизирующую оптимистический смысл. Намек на интонационную сферу солдатской песни, содержащийся в мелодических оборотах, кварто-квинтовых бросках, придает этому напеву своеобразную жанровую окраску – лирико-плясовое начало свободно переплетается здесь с героическим. Семиозис разворачивает лирико-патриотическую символику, образ Катюши срачивается с образом Родины, сильной и выносливой, мудрой и терпимой, единение женской софийности и Родины-матери является устойчивой смысло-ценностью отечественной культуры.

Особое место в истории советской лирической песни занимает военная песня. В связи с этим хотелось бы отметить песенную лирику В. П. Соловьева-Седого – выдающегося композитора, мастера советской песни. В один из тогда еще тихих ленинградских вечеров, работая на погрузке в порту, композитор задумал песню о моряках, покидающих родной город. Слова «Прощай, любимый город» возникли у него сами собой. Взяв эти слова за основу, А. Чуркин написал стихи. Задумчивая,

исполненная благородства мелодия носит элегический характер, ее структура основана на контрасте широких восходящих ходов с общим нисходящим движением. Разнообразны по содержанию и жанровым приметам многочисленные песни фронтового быта: «Смуглянка», «Землянка», «Темная ночь», «Синий платочек» и др. Сердечные и задумчивые, одни отозвавшиеся болью утрат, иные – окрашенные юмором, они повествуют об армейской жизни, о крепкой солдатской дружбе, мечтах и надеждах.

Плодотворным было сотрудничество В. Соловьева-Седого с гениальным поэтом-песенником М. Матусовским. К лирико-патриотической традиции восходит и всемирно известная песня В. Соловьева-Седого на стихи М. Матусовского «Подмосковные вечера». В песне достигнуто единство музыкальной знаковости и символики текста. Она исполняется мечтательно и не спеша. Постепенно развертываясь, мелодия достигает кульминации, приходящейся на слова «Если б знали вы, как мне дороги подмосковные вечера», символизируя любовь к малой родине как высшее чувство советского человека. Композитор очень тонко подчеркивает эти важные для песни слова. Единство музыкальных ритмо-интонационных комплексов и средств выразительности музыкального языка с нравственно-эстетическими смысловыми ценностями доставляет эстетическое удовольствие слушателям и воспитывает вкус, пробуждая к жизни добрые и светлые патриотические чувства. Итак, можно говорить, что *семиотика массовой песни порождает огромное пространство значений и смыслов, понятных каждому человеку, основанных в первую очередь на любви к родному городу, на социально-нравственных, жизненных ценностях человека.*

В 60-е годы советская массовая песня пополнились новыми именами композиторов песенного жанра. Это А. Пахмутова, В. Баснер, А. Островский, Э. Колмановский, М. Таривердиев, А. Эшпай и другие. Следуя ведущим тенденциям литературы и искусства, песня все чаще обращается к внутреннему миру человека. В песенный жанр проникли образы, раскрывающие духовные идеалы общества через помыслы и чувства отдельной личности. Песня испытывает влияние поэзии XX века (Р. Рождественский, А. Вознесенский, М. Цветаева, Б. Пастернак, Н. Добронравов, Б. Ахмадулина и др.), для которой характерны ритмическая гибкость и раскованность, подчеркивание веса и смысла отдельного слова, интонационная и ритмическая детализация. Песенные мелодии насыщаются речевой выразительностью. В них усиливаются речитативно-декламационные моменты, связанные со смысловым развитием и экзистенциально-психологическими нюансами стихотворного текста.

Стремление воспеть любовь неизменно служит мощным побудительным импульсом песенной лирики. Стилистика, характер, выразительные средства любовной песенной лирики 60 – 70-х годов в полной мере отмечены чертами той эстетики, под знаком которой развивались в эти годы все разновидности советской песни. К наиболее популярным песням о любви того времени принадлежат: «На тебе сошелся клином белый свет» (О. Фельцман – М. Танич), «Старый клен» (А. Пахмутова – М. Матусовский). Особую популярность имела песня композитора А. Эшпая на слова Е. Евтушенко в исполнении неповторимой Майи Кристалинской «А снег идет», песня, которая впоследствии смогла жить в виде самостоятельной инструментальной пьесы,

эlegantность джазовых созвучий которой создает выразительный гармонический подтекст. Хороший вкус, ясность и напевность мелодии, естественность слияния современных эстрадно-инструментальных стилей с лирико-бытовой песенностью отличают манеру этого композитора. Песни, вышедшие из кинофильмов, становились массовыми и любимыми. Сохраняя тесные связи с кинематографом, песня приобрела в нем новые функции. Это произошло с утверждением через музыкально-поэтический ряд иносказания, подтекста, символики в современных кинолентах.

Песенная лирика 70-х годов оголяет как *нерв экзистенцию человеческой души, она призывает к нравственной чистоте, равнодушию к окружающему, безразличию к тем, кто находится рядом*. И это не случайно. Так откликается песня на проблему духовной разобщенности людей, неизбежно встающую в сложностях и противоречиях современной жизни, звучащую во многих книгах, спектаклях, кинофильмах. Лирическое «я» заявляет о себе в разнообразных по своей символике песнях. Вечные ценности и смыслы, устремленность человека к неизведанному олицетворяет «Маленький принц» (М. Таривердиев – Н. Добронравов). Обостренное чувство природы, способной возвращать к истокам душевной чистоты, несут в себе «Яблони в цвету» (Е. Мартынов – И. Резник), «Лебединая верность» (Е. Мартынов – А. Дементьев), «Белой акации гроздь душистые» (В. Баснер – М. Матусовский). Тяготение к интеллектуализации песенных образов характерно для лирической песни 70-х годов. основополагающей смысло-ценностью в любовной лирике 70-х годов является потребность человека в нравственном осмыслении любви как прекраснейшего из чувств. Это и сокровенное, с оттенком трагизма «Эхо любви» (Е. Птичкин – Р. Рождественский), и драматический монолог «Не отрекаются любя» (М. Минков – В. Тушнова), и гимническое воспевание могущества любви «Мольба» (А. Журбин – И. Резник), или возвышенное и одновременно интимное обращение к любимой «Ночь в июле только шесть часов» (О. Фельцман – Р. Гамзатов).

Массовая советская песня 80-х годов продолжает тенденции предыдущих периодов, но в это время появляются свои новации. Песенная лирика все больше раскрывает проблемы духовно-нравственного и интеллектуального порядка, это уже песни о самосознании человека, о соотношении внутреннего мира личности с миром окружающим, например, «Осенняя элегия» (Ю. Саульский – Л. Завальнюк), «Дорога без конца» (С. Баневич – Т. Калинина), «Прекрасное далеко» (Е. Крылатов – Ю. Энтин). Рядом с ними – песни о любви, о мудрости приятия жизни, об осознании неизбежности утрат, например, «Любовь и разлука» (И. Шварц – Б. Окуджава), «Ищу тебя» (А. Зацепин – Л. Дербенев), «Последняя поэма» (А. Рыбников на стихи Р. Тагора в переводе А. Адалис), «А напоследок я скажу...» (А. Петров – Б. Ахмадулина), – все они, пришедшие с киноэкрана, являются лучшими образцами лирики 80-х годов. Композиторы и поэты-песенники советской эпохи создают поистине народные песни, исполняемые и любимые всеми. Таким образом, все периоды истории советской массовой песни освещают проблемы жизни как всего общества с его идеологическими задачами, так и жизни отдельного человека, его внутренних душевно-личностных переживаний и проблем.

Подводя итоги, можно сказать, что светская массовая песня отличается от

западной вокальной поп-музыки, прежде всего, своим принципиально некоммерческим характером: это песня «не на продажу», а «для души». Массовая песня советского периода является феноменом культуры, поскольку основополагающая музыкально-поэтическая символика онтологизируется духовными принципами, а социокультурное функционирование этой формы популярной музыки осуществляется в аспекте воспитания социально-нравственных качеств человека. Эта песня объединяет своим оптимизмом, наполняет духовными и нравственными смыслами, воспитывает любовь к Родине, в целом живет вместе с человеком, украшая и наполняя эстетическим содержанием его быт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры: курс лекций: в 2 т. / Т. В. Чередниченко. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. – Т. 1. – Вып. 1. – 1994. – 173 с.

УДК 130.2

*Л. Б. Мизина,
г. Луганск*

КУЛЬТУРА И ПРОВИНЦИЯ

Существует ли особая «культура провинции», или «провинциальная культура»? Какое место в становлении культуры занимает провинция? Ответы на эти вопросы во многом зависят от интерпретации сущности культуры, многообразия ее проявлений и способов формирования культурного пространства.

Как и многие другие термины, появившиеся в глубокой древности, понятие «провинция» в своей истории приобрело множество смысловых оттенков. Первоначальное значение управляемой из административного центра территории постепенно обрастало такими сопутствующими смыслами, как: «зависимая», «удаленная», «второстепенная», «консервативная», «народная», «инертная», «традиционная», «застойная» и т. п. В дальнейшем эти смыслы были перенесены и на понятие «провинциальная культура», сформировав определенный стереотип в понимании культурной сущности социального феномена провинции.

Любые сложившиеся в общественном сознании стереотипы рано или поздно преодолеваются: прежде всего на теоретическом уровне, а затем и на уровне обыденного сознания. Тем не менее этот процесс достаточно медлительный. Так, например, «с легкой руки» деятелей культуры Ренессанса длительное время в исторической и философской науке доминировало представление о Средневековье как эпохе варварства и невежества, в то время как сам Ренессанс представал своеобразным «светлым пятном» на фоне «темной» эпохи. Понадобилось несколько столетий, прежде чем Средневековью вернули истинный смысл, а каждая историческая эпоха стала рассматриваться в единстве своих противоположных и различных сторон и тенденций, как внутренне противоречивая система.

Определенные стереотипы сложились и в понимании культуры, что обусловлено

подменой смысла культуры более узкими ее значениями. Как следствие, культуру часто отождествляют с духовной жизнью общества, с искусством, сферой культурно-просветительской деятельности либо представляют в качестве сферы всего позитивного и творческого, оставляя в стороне противоречивость и драматизм культуры.

Традиционным также стало деление культуры на материальную и духовную. Вместе с тем такое деление культуры встречает справедливую, на наш взгляд, критику со стороны многих исследователей, которые приводят различные аргументы в пользу тезиса о невозможности механического деления культуры на материальную и духовную. Н. С. Злобин отмечал: «Так называемая материальная культура только потому и есть культура, что она в то же время духовна» [1, с. 56].

Здесь, на наш взгляд, важна мысль о целостности культуры. Понятие «культура» отражает единство материальной и духовной сторон жизни общества, а смысл культуры в объединении, а не разъединении этих двух сторон. Использование же терминов «материальная культура» и «духовная культура» в некоторой степени искажает суть культуры. Учитывая деятельностный характер культуры, видимо, точнее будет говорить о материальной и духовной деятельности как двух ее сферах.

В науке существуют определенные устоявшиеся языковые формы, выражающие сложившиеся стереотипы в понимании тех или иных процессов и затрудняющие раскрытие их сути. В качестве примера обратим внимание на то, какую роль играет союз «и» в рассуждениях о взаимосвязи различных форм культуры. Соответственно своей функции союз «и» указывает на единство определенных сторон, процессов, предметов и т. д. Культура многообразна, поэтому данный союз активно используется в характеристике культурных процессов. Проблема заключается в том, что единство может быть разным: органическим (синкретичным, недифференцированным) или неорганическим (единством самостоятельных сущностей). Если в констатации неорганического единства союз «и» уместен, то раскрытие органического единства требует полной экспликации сущностных характеристик культуры, а также в некоторых случаях соответствующего специального термина для своего обозначения.

Культура не есть механическая совокупность отдельных ее форм, а предстает как их органическое единство. Это единство определено самим генезисом культуры как специфически человеческого способа бытия, как способа гармонизации отношений человека и природы, человека и общества.

Отдельные стороны культуры относительно самостоятельны, не существует, в частности, жесткой, однозначной связи между материальным бытием и духовной жизнью общества. Идеи и смыслы преодолевают границы, свободно перемещаясь в историческом пространстве и времени, овладевая умами и превращаясь в материальную силу.

Культурное пространство не совпадает с границами любого условного социального пространства, имеющего административный центр и соответствующую периферию (провинцию). Это культурное пространство едино, но не в смысле однородности, а в смысле невозможности его механического деления на столичную и провинциальную культуру.

В целом культурное бытие региона напоминает живописную картину в стиле импрессионизма, где нет ни одной четкой линии, нет центра, но есть ряд самостоятельных мазков, сливающихся в единое художественно-смысловое целое.

Понятия центра и провинции относительны: любая точка в географическом пространстве относительно одного объекта может быть центром, а относительно другого – провинцией. Более того, административный центр может и не быть центром в тех или иных сферах культуры.

Важнейшей функцией культуры является гармонизация, проявляющаяся в различных видах материальной и духовной деятельности, и это необходимо определяет роль провинции в формировании и сохранении целостности культурного пространства.

Относительность центра и провинции становится очевидной в процессе анализа вышеназванных характеристик, приписываемых так называемой «провинциальной культуре». Насколько, в частности, велика зависимость провинции от центра? Эта зависимость будет более жесткой в политическом и правовом отношении; в экономическом плане, напротив, центр чаще всего зависим от провинций, и в этом проявляется его паразитарная сущность.

Что же касается мировоззренческих аспектов, жизни духа, то здесь ярче всего проявляется именно независимость провинции. Идеалы, духовные ценности здесь формируются не благодаря, а, скорее, вопреки центру. Наиболее наглядно это видно на примере территориально больших государств. Выдающимся событием в истории человечества стало возникновение в одной из римских провинций христианства, несущего в себе огромную гуманистическую силу, постепенно захватившего умы населения Римской империи, а впоследствии ставшего мировой религией.

Вопреки представлениям об «умирающей», «загнивающей», «застойной» глубинке, провинция выполняет великую гуманизирующую и гармонизирующую функцию в условиях, когда центр теряет свою духовную силу. Это позволяет сохранять целостность и животворность культурного пространства на протяжении некоторого исторического времени.

Всякая живая система на определенном этапе своего существования переживает также и процессы разложения. Центр, замыкающийся в себе, в своем эгоцентризме и презрении по отношению к провинции, подвержен вырождению в силу утраты гуманистического корня. Центры, находящиеся в крупных городах, представляют собой очаги цивилизации со всеми ее позитивными и негативными последствиями. Еще в начале XX столетия О. Шпенглер раскрыл суть цивилизации как последней стадии развития культуры – стадии ее умирания. Говоря, в частности, об искусстве, немецкий ученый считал, что признаками смерти искусства являются потеря творческой силы, отсутствие внутренней формы, разложение монументальных форм, быстрая смена модных стилей. Уходит в далекое прошлое все то, что было чертами любого живого искусства – «чистая гармония между хотением, необходимостью и возможностью, очевидность цели, бессознательность в осуществлении, единство искусства и культуры» [2, с. 422]. В сфере чувственности разложение проявляется в смешении грубости и утонченности. «Искусственное искусство не способно к дальнейшему органическому развитию. Оно знаменует конец» [Там же, с. 424]. Характеризуя

современное ему искусство, О. Шпенглер подчеркивал, что оно несет в себе бессилие и ложь, оно не отмечено роковой необходимостью, не имеет самоочевидной и требуемой задачи, становится предметом роскоши, спорта, привычки.

Эти слова во многом характеризуют и современное искусство больших городов. На наших глазах происходит подмена трагического страшным (жутким, ужасным), комического – пошлым и непристойным, острого юмора – плоскими шутками, высоких чувств – низменными эмоциями. Вместе с тем существуют и чистые источники, питающие культуру, способствующие ее самосохранению.

Культуротворчество определенного региона возможно именно благодаря постоянному передвижению носителей культуры, охватывающему центр и периферию, обогащающие друг друга вдохновением, творческой энергией и профессионализмом. Но чего стоит профессионализм без таланта, рожденного близостью к природе, и в чем необходимость искусства огранки, если нет алмаза?

Таким алмазом, безусловно, был талант Михаила Матусовского, творчество которого впитало солнце и травы донецкой степи, запах белой акации на улицах родного города:

*Рассветный луч вдоль всей Лугани рано
Прошелся, как по узкому ножу.
Я ваши, я ваши, донецкие курганы,
Я безраздельно вам принадлежу.*

.....
*Мне по сердцу степные эти воды,
Бормочущие что-то по весне,
Важнее генетического кода
Донецкий код, таящийся во мне... («И снова дома», 1990 г.)*

Именно благодаря удивительной искренности стихи поэта продолжают жить, поэта, «насквозь» провинциального по той силе любви, что пронизывает его творчество.

Современная наука должна освободиться от стереотипа, сложившегося в понимании провинциализма, характеризуемого либо в негативном, либо, напротив, в позитивном свете. Негативные и позитивные, консервативные и новаторские тенденции могут быть присущи и центру, и провинции. Культура рождается именно в противоборстве этих тенденций, и в этом процессе свою творческую роль играют как центр, так и провинция.

ЛИТЕРАТУРА

1. Злобин Н. С. Культура и общественный прогресс / Н. С. Злобин. – М. : Наука, 1980. – 303 с.
2. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер ; пер. с нем. Н. Ф. Гарелина. – Т. 1 : Образ и действительность. – Минск : ООО «Попурри», 1998. – 686 с.

ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ

УДК 7.01:75.01

*М. С. Асташова,
г. Луганск*

ПРЕОДОЛЕНИЕ ЖИВОПИСНОГО ПРОСТРАНСТВА КАРТИНЫ КАК ФАКТОР КОММУНИКАЦИИ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Мастера академической живописи позиционируют картину как «окно» в дополнительную реальность и стремятся к созданию убедительной иллюзии пространственной среды, которая простирается за поверхностью холста в глубину изображения и внутри которой помещены «объемные» предметы. Для достоверной имитации зримой реальности как условия «включения» зрителя в пространство картины они рационально манипулируют выразительными приемами композиции, светотеневой моделировкой формы, следуют законам линейной и воздушной перспективы, разграничивают пространственные планы и т. д. В некоторых классических образцах жанровой живописи присутствуют персонажи, которые вступают взглядом или жестами в контакт со зрителем и служат специфическими «проводниками» в иллюзорную среду, внутри которой развивается сюжет.

Все эти традиционные приемы обеспечения контакта зрителя с пространством «внутри картины» утратили актуальность в современных формах визуального искусства. В художественном журнале *Moscow Art Magazine* критик Э. Булатов выразил на этот счет достаточно претенциозное мнение: «Я думаю, что фальшивая пространственная иллюзорность академических картин XIX века настолько набилась оскомину, что великая революция в искусстве... вместе с академическим хламом выкинула сгоряча не только фальшивое пространство... но и пространство картины вообще» [4].

Произошел отказ от двумерной изобразительной плоскости в пользу четырехмерного арт-объекта, развивающегося во времени. По утверждению Лучо Фонтана, художникам необходимо «преодоление живописи, скульптуры, поэзии. ...Из нового состояния сознания появляется искусство интеграции... приходит время синтеза» [6]. Он также подчеркнул, что, если архитектура и скульптура, имеющие «объем, основание, глубину и высоту», «содержат все четыре измерения бытия», то картина является лишь описанием [Там же]. В своем «Техническом манифесте спациализма» Фонтана приводит следующие аргументы: «Вавилонская Башня – это пример вековой претензии человека на господство в пространстве. ...завоевание космоса, сделанное человеком, – это отрыв от земли, от линии горизонта, которая на протяжении тысячелетий была основой его эстетики и пропорции» [Там же].

Барьер между зрителем и внутренней средой арт-объекта был ликвидирован, когда Марсель Дюшан предложил посетителям экспозиции покрутить «Велосипедное колесо» и тем самым разрушил концепцию произведения как неприкосновенного

предмета, «сотворенного» художником. В современности вместо абстрактно-отвлеченного, иллюзорного «погружения» в среду станковой картины художники вводят зрителя в арт-объект в буквальном, физическом смысле. Общей тенденцией стало отрицание миметического аспекта в пользу конструирования альтернативной, материальной, осязаемой реальности. Теоретик искусства А. Монастырский, рассуждая о творческих экспериментах И. Кабакова, подчеркнул позицию зрителя не как стороннего наблюдателя, а как действующего персонажа и охарактеризовал процесс его «включения» следующим образом: «...мы физически внедряемся в пространство «внутри картины» и оно перестает быть, перестает существовать как метафизическое» [1].

Одной из форм художественности, утвердившихся как результат «преодоления» двумерной преграды холста, стала инсталляция. Разнообразие элементов театрализации, специфическая атмосфера с «нереальностью сновидения», «парадоксально-абсурдный характер», апеллирующий к «внесознательным уровням психики реципиента», иррациональное сопоставление разнородных объектов и комбинации неожиданных материалов сближают эти пространственные композиции с сюрреализмом [2, с. 207]. Однако, на наш взгляд, инсталляция генетически восходит к дадаистским художественным практикам, в частности, к реди-мейду М. Дюшана.

М. Дюшан изолировал, отмечал, исключал из привычной среды типовой утилитарный предмет, искусственно перенося его в чуждые условия. Таким образом, изъятие ради самого факта изъятия стало принципиальным «звеном упорного труда по десакрализации и анатомированию живописи, которому много лет был предан художник» [5]. Его метод «готовых вещей» был ориентирован на обоснование относительности, не универсальности эстетических категорий, обусловленности постановки приоритетов в художественном пространстве «искусственными правилами», и, тем самым, спровоцировал перенос концептуальной доминанты из акта созидания произведения в акт его восприятия зрителем.

Предметы повседневного быта, внедренные в инсталляцию как в организованное целое, в ее общем контексте приобретают характер отвлеченных, неутилитарных форм. Однако, в отличие от экспериментальных авангардных арт-объектов, постмодернистские конструкции базируются на искусственном «изъятии» из обыденной среды не столько «готовых вещей», сколько самих зрителей и моделировании для последних нетривиального пространства. Так, например, можно предположить, что элемент стула из «Велосипедного колеса» М. Дюшана приобрел монументальный масштаб и новую функцию в инсталляции «Взрыв» Ай Вейвее и в «1500 стульев» Дориса Сольседо, а элемент самого велосипедного колеса – в «1200 велосипедов» Ай Вейвее и «Магазине велосипедов» Питера Хорстманна. По выражению исследователя В. В. Бычкова, «принципиальная абсурдность, невозможность рассудочного прочтения ... способствуют созданию вокруг них [арт-объектов] ореола некой первозданной, наивной (изначальной, доцивилизационной, т. е. «чистой») сакральности, которая способствует контакту их участников и зрителей с какими-то иными реальностями» [2, с. 208].

На наш взгляд, данная концепция «иноного измерения» аллегорично, но

достаточно емко выражена в проекте Гэри Хилла «Tall Ships». Трансляция и восприятие образов выстраивается по следующему сценарию: зрителя вводят в темный коридор, вдоль которого его сопровождают некие силуэты; как только зритель останавливается, чтобы их разглядеть, силуэты также останавливаются и сосредоточенно смотрят на зрителя, порождая в нем чувство дискомфорта; спустя некоторое время силуэты поворачиваются к зрителю спиной и удаляются. Используя кадры автоматической видеопроекции, автор заставляет зрителя пережить чувственный опыт с позиции своеобразного «живого экспоната».

Таким образом, стремление художников-постмодернистов транслировать не столько художественно-выразительную информацию, сколько сообщать зрителю насыщенный чувственный опыт, стало предпосылкой к преодолению изобразительной плоскости, отказу от иллюзии пространственной глубины станковой картины в пользу четырехмерного арт-объекта. Наделенные эффектами театрализованных действий, неких зрелищных аттракционов, произведения визуального искусства получают оценку сообразно характеру и качеству опыта, полученного в определенном пространстве в определенное время. Визуально-визионерские проекты нескольких последних десятилетий зачастую цитируют идеи и изобразительные приемы авангардных направлений, но приводят их к колоссальным масштабам, необходимым для достижения аффектации.

Произведение искусства утратило репутацию неприкосновенного предмета, «сотворенного» художником, а зритель – позицию постороннего наблюдателя. Для современного зрителя-персонажа приоритетным является не взгляд на произведение со стороны, а взгляд изнутри в буквальном смысле. При этом физическое существование масштабной постмодернистской конструкции как организованной в среде структуры определяется не только жесткой осязаемой формой, но также временем разворачивания акции по предписанному художником сценарию, пространством внутри и снаружи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакштейн И. Внутри картины: Статьи и диалоги о современном искусстве / И. Бакштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2015. – (Серия «Очерки визуальности»).
2. Бычков В. В. Эстетика : учебник / В. В. Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – 556 с.
3. Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства / С. М. Эйзенштейн ; под ред. Е. Я. Басина. – М. : Смысл, 2002. – 335 с.
4. Булатов Э. Картина умерла! Да здравствует картина! / Э. Булатов // Художественный журнал MOSCOW ART MAGAZINE – 2002. – 44/43 июнь. – Режим доступа : <http://xz.gif.ru/numbers/43-44/picture-died/>
5. Владимиров Т. Марсель Дюшан как создатель нового вида пластического искусства / Т. Владимиров // Общественно-политический журнал «Historicus.ru». История культуры. – Режим доступа : http://www.historicus.ru/Marcel_Duchan_kak_sozdatel_novogo_vida_plasticheskogo_iskusstva/
6. Fontana Lucio. Manifesto tecnico dello spazialismo / Lucio Fontana. – 1951. – Режим доступа : <http://www.giacomobelloni.com/styled-57/styled-15/index.html>

ЖИВОПИСНОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ГРАФИКИ

Проблема соотношения живописи и графики остается актуальной в контексте эстетического исследования вопросов взаимодействия видов, разновидностей и жанров искусства. Важным аспектом этой проблемы является вопрос координации понятий «живопись» и «живописность», «графика» и «графичность».

Суть живописности обычно определяют как богатство разнообразных контрастов, разнообразие цветовых и тональных соотношений, которые позволяют освободиться в работе от ощущения неподвижности, скованности, создать впечатление изменчивости, живости, которая существует в окружающем мире. В этом контексте живописность присуща и произведениям графики.

Сама по себе графика несет в себе не конкретный, реальный образ предмета, а своего рода превращение, уподобление в работах, где возникает балансирование между реальным знаком и образом. Как правило, ключевыми средствами в изображениях графики являются штрих, светотень, линия, фактура, пятно. К ним можно отнести и фон, попросту говоря — цвет и тон бумаги. Линия может быть разной по длине и начертанию. Задача линии состоит в том, что бы построить границу формы, в объединении изображаемых элементов и во влиянии границы на плоскость, а плоскости на эту границу. Назначение у штриха состоит в передачи создаваемой формы и пространства. Находясь во взаимодействии с линией, штрих несет в себе функциональную нагрузку передачи пространства и формы. Штрих и линия в работах имеют большие выразительные возможности. Их безграничное разнообразие можно заметить в различных графических работах различных эпох.

Большое значение в графике имеет фактура материалов, особенность техник применяемых в графике и различных приемов («бархатистость» и живописность техники офорта, который создает богатейшие светотеневые и пространственные переходы, лаконичность и плавная контрастность ксилографии, воздушные нюансы в светотеневых областях литографии, декоративная выразительность линогравюры и т. д.).

Самый характерный признак графики — своеобразное отношение изображенного предмета к пространству, где в его создании, важное место занимает фон бумаги или так называемый «воздух белого листа», как сказал российский и советский график В. А. Фаворский. В своей основе графика сопротивляется телесности и иллюзии пространства. Она не имеет большого разнообразия в цветовых решениях и никак не может в этом соперничать с живописью, подражать ей и достичь её цветового богатства, которое доступно одной только живописи. Ставя в основе ведущего начала графики рисунок, не надо думать, что ей не присущи цветовые и живописные задачи. Возможность эмоционально воздействовать на зрителя цветом, а так же его свойства, так же используются графикой. Однако, имея особые задачи в графическом искусстве и

своеобразие используемых материалов, в графике все цветовые решения имеют существенные различия с цветовыми решениями в живописи.

Работая, к примеру, черным материалом на белом листе бумаги, можно различить большое количество различных оттенков черного — от леденяще холодных до жгуче теплых. Сам лист бумаги практически не может быть абсолютно белым, а, как правило, имеет незначительный цветовой оттенок. Художнику, работающему в области графики, совсем не безразлично, какой выбрать цвет и на каком листе бумаги работать в отдельно взятом случае. Обычно график в черно-белом изображении использует один цвет, который, как правило, становится особенно впечатляющим и значительным. Используя два-три цвета, а в некоторых случаях и больше, художник отдается поиску силы каждого цвета, более удачного и выразительного его местонахождения, учитывает воздействие друг на друга соседних цветов и варианты их наложения.

На протяжении ряда лет можно услышать вопрос: к какому же виду искусств следует отнести большое количество самостоятельных произведений, созданных при помощи акварели, пастели, гуаши? Такие работы, очевидно, можно отнести к искусству живописи. Хоть они и выполнены на «традиционном» для графики материале — бумаге, в них решаются такие же многообразные и тонкие цветовые задачи, как, к примеру, в живописи, написанной масляными красками. Безусловно, акварель, пастель и гуашь применяются художником в графике, но со свойственной ей условностью и сдержанностью.

Первым из теоретиков искусства, кто употребил понятие «живописность» в профессиональном аспекте понимания этого слова, был Генрих Вельфлин, который рассматривал живописность сугубо с формальной точки зрения, как противоположность «линейности». Вельфлин пишет: «Графический стиль видит в линиях, живописный — в массах. Видеть линейно значит, в таком случае, что смысл и красота вещей отыскиваются прежде всего в контурах — и у внутренних форм есть свои контуры, — что глаз движется вдоль границ и как бы ощупывает края предметов, между тем как видение в массах имеет место там, где внимание отвлекается от краев, где контур в качестве зрительного пути стал более или менее безразличен глазу, и основным элементом впечатления являются предметы как видимые пятна. При этом безразлично, говорят ли такие пятна как краски или же только как светлости и темноты» [1, с. 21 – 22].

Вельфлин дальше развивает свое понятие живописности, которое заключается в следующем: «Простая наличность света и тени, даже если им приписывается важная роль, еще не решает вопроса о живописном характере картины. Ведь и графическое искусство имеет дело с телами и пространством и прибегает к свету и теням, чтобы достичь впечатления пластичности. Но линия в качестве твердой границы постоянно управляет ими или, по крайней мере, сопутствует им» [Там же, с. 22].

Такая живописность весьма показательна для изобразительного языка в офортах Рембрандта Ван Рейна. Сюжет «Жертвоприношения Авраама» взят из библейского рассказа о том, как Авраам после обращения к Богу с молитвами о том, чтобы спасти землю от сильной засухи, решается на то, что бы своего сына Исаака принести в жертву. Старик уже занес нож, когда с неба молниеносно слетает ангел, которого

послал Бог, и останавливает поднятую руку. Для художника этот сюжет является точкой фокусировки первородных человеческих чувств. Показывая всю искренность, глубину и естественность этих чувств, художник избегает жеманных мелодраматических жестов, и оставляет за внешней характеристикой сюжета лишь самое необходимое. Но с каким высочайшим искусством быстрые линии намечают тело юноши, предназначенное в жертву, какое горе притаилось в темных глазницах и глубине рта Авраама, как милосердна сдерживающая рука ангела. И с какой точностью и эмоциональной свободой, одним только характерным для Рембрандта почерком трепетных линий и штрихов, будто ставшим вдруг видимым дыханием жизни, наполняет художник всю созданную им сцену.

Очень часто художники одновременно используют и линию, и тон, то притемняя формы пятном, то наоборот подчеркивая их остротой линии. Величайшим мастером подобного рисунка являлся Эдгар Дега, который изображал танцовщиц и мастерски передававший свойственные для их профессии особенности фигур.

Больше количество мастеров выпустила советская школа станкового реалистического искусства. Каждый из них внес весомый вклад в общую культуру рисунка. Как пример можно взять работы В. Н. Горяева. При линейном, лаконичном рисунке, иногда с небольшим применением тона, Горяев отлично чувствует и выразительно передает всю структуру и конструкцию фигуры, ее равновесие, наклон, тяжесть. Подобные конструктивные особенности фигуры, выявляя конкретные качества рисунка, одновременно объективно выражают характер изображаемого человека, его внешний облик, его привычки и душевное состояние. К примеру, голова девушки, наклоненная по-особенному на одном из портретов В. Н. Горяева, четко передает ее погрузневшее настроение и определенное стремление к мечтательности. Создавая рисунок фигуры человека, Горяев умел прочно поставить или посадить ее, придать этой фигуре естественную позу или движение, найти верное соотношение различных частей. Такие же качества, в частности, имеет рисунок «Пасьянс», где подчеркнутая конструктивность и лаконичность форм взаимодействует с живым ощущением натуры.

Ярко выраженный характер имеет литографский рисунок «За водой» А. Ф. Пахомова из знаменитой на весь мир серии работ «Ленинград в дни блокады». Автор произведения, используя мягкий литографский карандаш, передал облик безгранично усталых, но продолжающих жить и бороться людей. Он дает ощутить и леденящую атмосферу зимнего дня, блеск чайника, тяжесть в одеждах, и огромное пространство, которое достигается лишь оттенками и тонкими градациями свинцово-серого тона.

В искусстве XXI века все сильнее имеют развитие различные формы цветной гравюры, в частности литографии. Иногда художники-графики ставят себе определенную задачу, которая тождественна задаче станковой живописи, — добиться максимально близкого живописного изображения натуры. Но данная попытка имитации живописи не только чужда природе и материалу гравюры, но и в принципе не сможет достигнуть при всех возможностях современной техники настоящего богатства и неповторимой трепетности живописной формы. Подобно рода работы вряд

ли смогут доставить сильное эстетическое наслаждение.

Но в то же время применение цвета в графике выглядит вполне обосновано, однако сам способ цветового решения здесь абсолютно иной, чем в станковой живописи, акварели или фреске. Как правило, цвет может быть использован для полноты выражения эмоциональной части художественного образа, а так же в целях лишь декоративного обогащения. Даже быстрый и поверхностный обзор приводит к выводу, что графика далеко не так ограничена в собственных образных возможностях, как это может показаться.

Проводя границу дозволенного в искусстве, появляется риск ошибиться. К примеру, можно услышать мнение о второстепенности этюдов и зарисовок с натуры, о том, что они самостоятельно не представляют художественной ценности. Но как раз этот взгляд сталкивается с общеизвестными примерами — живописными этюдами А. А. Иванова к «Явлению Христа» или карандашным автопортретом М. А. Врубеля. В результате чего этот взгляд оказывается неверным, так как каждой форме искусства, присущ определенный уровень образности, эти формы, все-таки, способны вобрать в себя нечто исключительное, которое не поддается учету. Тот же момент и в графике, виде искусства в основном камерном, где присутствуют и монументальные возможности. Как пример можно привести работы русского художника В. Н. Чекрыгина. За всю свою непродолжительную жизнь художник сумел создать значительное количество рисунков, разрабатывавших замыслы крупноформатных композиций, где он стремился воссоздать величие человеческого духа.

Сложно определить, каким конкретно путем удастся художнику достичь впечатления монументальности в небольших по формату рисунках выполненных углем, в том числе и набросков отдельных персонажей. Может быть, это возможно за счет того, что в каждом лице можно угадать частицу какого-то грандиозного человеческого действия; или вся суть в неповторимой одухотворенности и живописной свободе, с помощью которых организованы в рисунках массы света и тени. Хотя подобное взаимодействие с образным рядом монументальной живописи и не совсем типично для искусства графики, это взаимодействие осуществимо известными графическими средствами и соседствует в искусстве с разными примерами плоскостной, «чистой» графики.

Сама же по себе живописность, это особенное художественное свойство произведения искусства, способность воспроизводить всевозможные явления из жизни в их динамике, текучести и многообразии, передавать постоянные изменения в окружающем нас мире [3]. Эта особенность, характерная для произведений пластических искусств, как правило, заключается в интенсивном взаимодействии форм, цветовых пятен, объемов, света и тени, линий, при которой создается ярко выраженное впечатление изменчивости, динамичности и многообразия во всех аспектах. Живописность может быть проявлена в преобладании в произведениях графики пятна светотени над конкретно выраженной линией, в мягкости переходов.

Полноте ощущения эстетики раскрытия тона и смысла сопутствует сверхвыразительность деталей и в обратном, ощущение выразительности средств и воздушности символики на различных стадиях способствует превращению структуры в

тоновый смысл. В восприятии живописности можно ощутить сочетание дионисийского и аполоновского начала с преобладанием либо одного, либо другого.

В повседневной жизни часто можно встретиться с пониманием живописности как синонима красочности; часто разноцветную пестроту в наряде, к примеру, называют «живописной». Такое же понимание можно встретить, как в искусствоведческих исследованиях, так и в художественной практике. Возможно, оно происходит из родственности слов «живописный» и «живопись» [2]. Если по определению живопись является рисование красками, то можно сделать вывод, что живописность это красочность. Но если детальнее вдуматься, то можно прийти к выводу, что живописность может быть и в черно-белой графике и в монохромной живописи, то есть красочность, по сути, не обязательный ее признак. Но следует также понимать, что красочность и цветность также не одно и то же. В настоящей живописности всегда будет присутствовать цветность, которая может передаваться и посредством системы светлотных отношений. Когда, к примеру, в графике цветовой тон и светлота имеют воплощение одними и теми же средствами, то есть штрихом или ахроматическим пятном, то богатство всех соотношений, которое получается при этом, дает возможность определять подобные произведения как живописные. Здесь можно приблизиться к пониманию живописи как конкретного качества, которое может быть присуще и картине, выполненной масляными красками, и рисунку, созданному при помощи какого-либо черно-белого материала. В этом смысле можно часто услышать фразу, что рисунки у такого художника «живописные», а о картине, выполненной масляными красками, что она «графична», что «это далеко не живопись». Из этого следует, что во втором случае материал и техника не являются конкретизирующими признаками, а само слово «живопись» понимается как идентичное слову «живописность».

ЛИТЕРАТУРА

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин. – М. : В. Шевчук, 2009. – 344 с.
2. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – М. : Искусство, 1986. – 158 с.
3. Лещинский А. А. Основы графики / А. А. Лещинский. – Гродно : ГрГУ, 2003. – 194 с.

УДК 78.01

*Л. А. Воротынцева,
г. Луганск*

МОНТАЖНОСТЬ КАК ОСНОВНОЙ ПРИНЦИП КОМПОЗИЦИОННОГО МЫШЛЕНИЯ Г. КАНЧЕЛИ

Гия Канчели — последовательный и беззаветный служитель духовности и красоты, что отражается во всём его творческом наследии. Звук в его сочинениях предстаёт как символ, за которым кроется суть накопленного веками смысла бытия. Его музыка отличается сосредоточенностью и серьёзностью. Своеобразие композиции симфонии связано с напряжёнными поисками формы воплощения особого

мирочувствования Маэстро, что непосредственно связано с вопросами интертекстуальности его звукового мира. Интертекстуальность, в свою очередь, являясь средством культурной рефлексии, в том числе и саморефлексии, порождает один из главных способов организации интертекста, а именно принцип монтажа.

Ю. Башмет отметил, что композитор создаёт не только собственный звуковой мир, свой театр. Он творит напряжённую тишину, паузы для него имеют огромное значение. «Ведь в паузах рождается развитие, как если бы были выписаны ноты. И публика должна принимать участие в этом процессе слушания тишины. Потому что, когда из тишины рождается одно-единственное слово, оно очень точное и верное» [1, с. 55]. Это говорит о том, что тишина для Г. Канчели – нечто особенное, как и звук. Можно сказать, что он мыслит аутфактами, то есть для него очень важно конкретное время пребывания и соучастия слушателя в его авторском звуковом пространстве. Как гласят древнекитайские и индийские книги: в мире всё звучит. Тишина для грузинского Маэстро символизирует Вечность. В музыке Г. Канчели А. Шнитке поражало «особое ощущение времени, его непрерывное течение, и одновременно, его распадание на микрофрагменты, разные по качеству временного процесса» [4, с. 294]. Двойственность, диалектичность временного развития обусловлена связями с кино.

Работа Г. Канчели в создании музыки для театра в содружестве с Р. Стурау, музыки ко многим кинофильмам других режиссёров наложило отпечаток на дальнейшее творчество. Как известно, термин «монтаж» заимствован из кинематографического и театрального искусства. Для него характерно преобладание дискретности: в тексте могут соседствовать весьма разные предметы, напрямую не связанные между собой, удалённые друг от друга во времени и пространстве. В более широком смысле монтаж проявляет себя как композиция, в которой внутренние, эмоционально-смысловые потоки между событиями и эпизодами оказываются более важными, чем их внешние факторы, что позволяет ассоциативно, на глубинно смысловом уровне видеть причины и следствия. Монтаж – явление, встречающееся всегда, когда мы имеем дело с сопоставлениями двух или более фактов, явлений, предметов. Человек привык автоматически делать символические выводы-обобщения. Его сила в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум реципиента. Таким образом, он проделывает тот же созидательный путь, который прошёл автор, создавая образ. Субъект не только видит или слышит изображаемые элементы произведения, но и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал автор. Это словно видение конкретного элемента с разных векторов, а цель – слияние этих векторных лучей в единой смысловой точке. Слушатель вовлекается в такой творческий акт, в котором его индивидуальность не только подчиняется индивидуальности автора, но раскрывается в слиянии с авторским Я. При этом Каждый субъект в соответствии со своим жизненным опытом, знаниями, фантазией, личным ассоциативным рядом творит образ, подсказанный ему автором, направляющим к познанию и осмыслению темы. Всё это приводит к главной цели – возникновению синергийного восприятия.

По мнению С. Савенко, симфонии Г. Канчели подобны мозаике, где целое собирается из отдельных фрагментов [3]. Их отличает контрастность сопоставления

«кадров» (жанрово-тематическая и фактурная, тембровая и динамическая). Каждый эпизод довольно краток и концентрирован. У Г. Канчели они являются составляющими целого, отчасти того, что осталось за кадром.

Кинематографическое подобие проявляется у композитора не только в монтажном чередовании отдельных эпизодов, но и в приёмах параллельного монтажа, что стало характерным признаком построения формы. В киноискусстве – это чередование сюжетно-незаконченных действий, происходящих в разных местах. С. Савенко выделяет три основные линии в симфониях грузинского мастера, где действуют эти приёмы: «первая – громкостно-динамический». Каждая симфония Г. Канчели представляет собой цепочку ярких динамических взлётов и резких провалов. Но сами динамические контрасты не создают ощущения параллельного монтажа, его акцентирует резкое «немотивированное» столкновение оттенков *f* и *p*. Вторая линия – фактурная, связанная с характеристикой пространственности. Противопоставление *tutti* и *sol* напоминает чередование общего и крупного планов. Особенно наглядно это в Четвёртой симфонии автора. Третий план – мелодико-тематический и ритмодинамический. Первый связан с противопоставлением разнообразных, жанрово и стилистически неоднородных тематических элементов, последний – с музыкой тембров и идеей ритмической пульсации фактурных форм. Именно таким сопоставлением начинается Третья симфония.

Г. Канчели использует параллельное развитие разновременных драматургических процессов через различного рода контрасты – тембровые, динамические, гармонические, интонационно-жанровые, с использованием тематических элементов разных эпох. «Вспыхивание» и «угасание» вторгающихся в медитацию агрессивных фрагментов, построенных в основном на основе классического тематизма, принимающего здесь отрицательный характер (по выражению А. Шнитке, «зло сломанного добра»), компенсирует отсутствие как такового сонатного *allegro*. Появление элегических вальсовых формул, трагической сарабанды, переходящей порой в траурный марш, связано с наложением на медитацию второй части, структур из третьей жанровой части и финала. В результате чего проявляется наслаивание фрагментарных форм, образующих, по выражению Г. Калошиной, полифонические полиструктуры [2].

Следует упомянуть так называемый эффект сосуществования нескольких пространственных пластов, ощущение множественности времён, характерное для современного художественного мышления. Это характерно для Седьмой симфонии «Эпилог», полижанровых сочинений «Lament», «Светлая печаль», «Стикс». В Седьмой симфонии в большей степени, чем в Пятой и Шестой, видны связи с образным строем советских симфоний, в частности, с симфоническими концепциями Д. Шостаковича (Пятой и Седьмой), его гротеском, «оборотничеством».

Подводя итоги вышеизложенному, следует отметить, что Г. Качели выработал свой неповторимый творческий стиль, создал ярко новаторские сочинения, отражающие процессы самопознания автора. Его симфонии можно рассматривать с позиций кинодраматургии, где целое состоит из отдельных эпизодов-кадров, подчёркивая тематическую тезисность, концентрированность, структурную

разомкнутость. Использование приёмов монтажа позволяет Маэстро в полной мере раскрыть смысл благодаря контексту сопоставляемых составляющих. Объёмный жанрово-стилевой спектр наследия свидетельствует об интеграции в нём современных семиотических и семантических средств воплощения. Важно, что именно монтажность предопределила интертекстуальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башмет Ю. Вокзал мечты / Ю. Башмет. – М. : Вагриус, 2003. – 272 с.
2. Калошина Г. Е. Симфонизация как фактор единства полижанрового сочинения / Г. Е. Калошина // Актуальные проблемы развития культуры и искусства на современном этапе : материалы конф. – Л., 1979. – С. 36 – 43.
3. Савенко С. Кино и симфония / С. Савенко // Советская музыка 1970 – 1980-х годов. Стиль и стиливые диалоги : тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 82. – М., 1985. – С. 30 – 53.
4. Шнитке А. Текст предисловия к пластинке «Литургия Гии Канчели „Оплаканный ветром”» / А. Шнитке. – М. : Мелодия, 1989.

УДК 17.023.32

*А. В. Герасимов,
г. Луганск*

ЭСТЕТИКО-АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОСТИНДУСТРИАЛЬНО-ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ

Общество как система состоит из различных подсистем – политической, экономической и т. д., но базовой, на наш взгляд, является культурно-духовная подсистема. Культурно-духовная подсистема через институт церкви и различные социальные организации, в нашем обществе – это, прежде всего Русская Православная Церковь Московского Патриархата продуцирует духовные ценности социума. По своей сути духовные ценности являются вневременными, метаисторическими нравственно-моральными идеалами, т. е. некими прогнозами, направленными не только и не столько на ближайшую, но скорее на далекую перспективу развития.

Следует отметить, что духовные ценности Православной церкви были привнесены в Древнюю Русь из лоно материнской цивилизации (если использовать терминологию А. Тойнби), т. е. Византии. При этом именно на базе духовных ценностей Православной церкви развивались институты государственности Древней Руси, Московской Руси и в последующем Российской империи. Таким образом, духовные ценности Православной церкви не были доминирующими в нашей истории только в период коммунистического эксперимента. После демонтажа СССР, во вновь образованных независимых государствах возник идеологический и ценностный вакуум. В Украине это положение усугубилось тем, что последние два десятилетия украинская правящая элита, опираясь на электорат западной и центральной Украины, постоянно двигалась в сторону Западного суперэтнуса, а также внедряло в сознание общества т. н. «западные ценности». По своей сути – это псевдоценности. По мнению Э. Фромма, это, прежде всего ценности рынка, так как именно рынок определяет ценность всех

благ в западном обществе [5]. Человек при этом выступает как вечный потребитель, – Homo consumens. Кроме этого сам человек превращается в товар, оценивая свою жизнь, как капитал, который следует выгоднее вложить. Его ценность определена спросом, а не человеческими достоинствами. Такой человек руководствуется, прежде всего, эгоистической заботой о себе, выступает при этом как система желаний и их удовлетворения. При этом желания и потребности постоянно стимулируются, направляются и манипулируются экономико-политическим механизмом западного общества. Такому человеку уже не нужны религиозные (духовные) ценности, которые он преобразует в пустые формулы. Поэтому, если Ф. Ницше в XIX в. утверждал, что «Бог умер», то в XX в. отчужденный одномерный западный человек сделал Бога партнером по бизнесу.

Таким образом, западный человек – это, прежде всего конформист, ориентированный на псевдоценности эгоизма, потребления и гедонистического материализма.

На наш взгляд, в Западной цивилизации произошла подмена позитивного мироощущения (на котором базируются и духовные ценности Православия) негативной идеологией по следующей схеме: гностики – манихеи – Августин Блаженный – Реформация (Ж. Кальвин и М. Лютер) – Протестантизм – европейский рационализм – капитализм – современный проект глобализма западной цивилизации [6].

Высказанное выше предположение основывается на анализе трудов Л. Н. Гумилева, Ф. М. Достоевского, Э. Фромма, Э. Фогелина, а также Ш. Эйзенштадта и других авторов. В частности Эйзенштадт Ш. полагает, что «великие революции можно рассматривать и как... наиболее успешные попытки в истории человечества осуществить на макросоциальном уровне утопическое представление с сильными гностическими компонентами» [8]. Кроме того, он считает заслугой Э. Фогелина то, что последний указал на очень давние истоки современных культурных и политических программ западного образца, уходящих корнями к различным гностическим учениям и течениям.

Восприняв негативную идеологию, западное общество через бесконечную свободу приходит к тотальной несвободе или к безграничному деспотизму [3]. О чем пророчески предупреждал Ф. М. Достоевский (глава «Великий инквизитор»), считая, что западное общество поддалось на искушение «хлебом», т. е. материальным благополучием, отдав за место него одну из главных ценностей истинного христианства, – свободу воли [2].

На наш взгляд, Западная цивилизация уже давно не является христианской по своей сути. Вспомним евангельскую притчу об изгнании Иисусом Христом бесов: «И когда Он прибыл на другой берег в страну Гергесинскую, Его встретили два бесноватые, вышедшие из гробов, весьма свирепые, так что никто не смел проходить тем путем.

И вот, они закричали: что Тебе до нас, Иисус, Сын Божий? пришел Ты сюда прежде времени мучить нас.

Вдали же от них паслось большое стадо свиней.

И бесы просили Его: если выгонишь нас, то пошли нас в стадо свиней.

И Он сказал им: идите. И они, выйдя, пошли в стадо свиное. И вот, всё стадо свиней бросилось с крутизны в море и погибло в воде.

Пастухи же побежали и, придя в город, рассказали обо всем, и о том, что было с бесноватыми.

И вот весь город вышел навстречу Иисусу; и, увидев Его, просили, чтобы Он отошел от пределов их» [7]. Западное общество подобно жителям этого города добровольно отказалось от Христа, а значит и от истинных ценностей христианства.

Без сохранения пассионарности морально-религиозного типа, без воскресения истинных духовных ценностей современность рискует соскользнуть в варварство, и даже дикость.

Так, поддавшись соблазну Западного мира, украинская политическая элита (в большинстве своем – полукриминальная и компрадорская) на протяжении 2014 – 2017 гг. привела Украину к таким последствиям:

- вместо «евростандартов» – обнищание населения в три раза, гиперинфляция и по сути финансово-экономический дефолт. Полный разрыв экономических и кооперационных связей с РФ;

- вместо демократии и свободы, которые были провозглашены на «евромайдане», – политическая, идеологическая и этническая нетерпимость; олигархи и ультранационалисты (по своей сути, откровенные нацисты) у власти, в армии и в государственном аппарате;

- вместо гражданского общества – тотальная война на юго-востоке, с использованием запрещенных (всеми конвенциями ООН) в населенных пунктах видов оружия. В результате, по данным ООН, более 10 тысяч погибших мирных жителей. Из них более 300 детей! По данным внешней разведки Бундесвера (ФРГ), в итоге продолжающейся гражданской войны на Украине погибло более 50 тысяч человек;

- вместо суверенитета – внешнее управление (США и др. страны Запада) и иностранцы на руководящих постах;

- вместо развития украинской нации и культуры – запрет всей советской символики, традиций, ценностей, священного для каждого из нас праздника 9 мая, фальсификация истории, ложь, двойные стандарты и массовый снос памятников советской эпохи по всей Украине, кроме территорий, контролируемых ополченцами;

- вместо прав человека – унижение, оскорбление политических оппонентов, а главное – похищение и убийства оппозиционеров, депутатов, журналистов, и просто людей несогласных с проведением этого нечеловеческого эксперимента над 40-миллионной страной.

Таким образом, идеологическое воздействие иного этноса на неподготовленных неофитов действует подобно вирусным инфекциям, т. е. возникающая антисистема подобна популяции бактерий в этническом организме, – распространяется по всем органам, приводит этнос к гибели и умирает вместе с ним. И когда памятник культуры (статуя, изваяние и т. д.) или часть природы (человек, лес и т. д.) уничтожается и не заменяется ничем, то это не развитие, а его нарушение, не система, а антисистема. Руины или трупы не могут ни развиваться, ни сохраняться для потомков. Жизнь

сменяется смертью, а изменение структуры – аннигиляцией. Но Августин Блаженный был неправ, – ничто не предопределенно. Одна из главных ценностей нашего православия, – это свобода воли человека. Т. е. выбор характера личной деятельности человека все-таки лежит в «сфере свободы», где каждый человек отвечает за свои деяния (вспомним смысл романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»). И те, кто утверждает, что все в этой жизни детерминировано некими законами развития природы и общества, волей-неволей оправдывают бессмысленное уничтожение памятников искусства, животных, людей, а также подмену жизненноутверждающих ценностей, псевдоценностями негативной идеологии.

Есть ли позитивная альтернатива западному проекту глобализма? Да, есть... вернее, им может стать Евразийский альтернативный проект глобализации базирующейся на духовных ценностях Православной церкви.

Духовные ценности – это, прежде всего вневременные, внеисторические, надсоциальные объекты ценностных отношений при противопоставлении добра и зла, истины и неистины, заданные Божественной откровенностью. При этом духовные ценности православия – это, прежде всего действия, с одной стороны, выполняемые любящим Богом по отношению к возлюбленному человеческому существу, а с другой – это все то, что делается любящим человеческим существом, соотносясь при этом с любовью к Богу и другим человеческим существам. Духовные ценности православия базируются в первую очередь на Нагорной проповеди Иисуса Христа (Мт. 5-7). К духовным ценностям православия относят: православную веру, практическую жизнь, опыт и учение Отцов Церкви (представителей греческой (восточной) патристики (IV – V ст. н. э.)), непрерывную апостольскую традицию, евангелизм, нравственность, милосердие, добро, истину, сострадание, сопереживание, любовь к ближнему, свободу духа и т. д.

Заметим, что единство истины, добра и красоты выражает фундаментальный принцип православия. Но с этим связан и его энергетический принцип. Добро, трансплантированное из мира – космоса после грехопадения, должно вернуть себе законодателя в полном онтологическом смысле. Такой статус добра не может быть открыт, ибо ничто в физическом смысле – никакие естественные законы – его не гарантируют. Оно существует не по законам материи, а по законам Божественного энергетизма – могучей нравственной воли, вмещающей в спонтанные энтропийные процессы. То, что научный теоретический разум, оторванный от морального, называет космосом упорядоченной системой, подчиняющейся естественным законам, православный целостный разум назовет хаосом. Ибо самый упорядоченный в естественнонаучном смысле мир недостоин, называться гармоничным космосом, если нравственная упорядочивающая воля в нем не действует [4].

При этом глобальное призвание Православия заключается в том, чтобы заново утвердить, «переоткрыть» единство человечества – единство «эллина и варвара», «язычника и иудея», которое впервые явилось вместе с христианством и постепенно было утрачено на пути секуляризации.

Такое единство человечества возможно через православное понимание свободы, как свобода духа (богосыновства), и оно предполагает величайшую, всеохватную

ответственность и за всех живущих на земле людей, и за природу планеты, оскверняемую безответственными потребителями [4].

Итак, глобальный проект Православия – это проект возвращения к новой аскезе. Однако православная аскеза есть не отрицание свободы, в том числе и в европейском, эмансипаторском ее понимании, а ее реинтерпретация. То есть речь идет о свободе в значении творческой аскезы духа, знающего, что участь вещей – не в них самих, не в природных, социальных и иных «детерминантах», а только в самом духе, ибо лишь ему дана высокая участь, открывать иначе – возможное, там, где все представляется заданным и безальтернативным.

Таким образом, евразийский проект глобализации, основанный на духовных ценностях Православной церкви, является главной альтернативой и одной из гарантий того, что творческий, цивилизованный постиндустриализм еще может быть спасен в наступившем глобальном мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилев. – М. : Рольф, 2001. – 560 с.
2. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы / Ф. М. Достоевский // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. – Т. 9. – Л. : Наука, 1991. – 698 с.
3. Панарин А. С. Философия истории : учеб. пособие / А. С. Панарин. – М. : Гардарика, 2001. – 432 с.
4. Панарин А. С. Православная цивилизация в глобальном мире / А. С. Панарин. – М. : Алгоритм, 2002. – 496 с.
5. Фромм Э. Психоанализ и этика / Э. Фромм. – М. : Республика, 1993. – 416 с.
6. Герасимов О. В. Духовні цінності православ'я як найважливіший чинник формування екологічного світогляду в сучасному українському суспільстві / О. В. Герасимов // Сучасні екологічні проблеми України : зб. наук. робіт I Всеукр. наук.-практ. конф. – Луганськ : Луган. ін-т МАУП, 2009.
7. От Матфея святое благовествование [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/483> - Заголовок с экрана.
8. Эйзенштадт Ш. Революция и преобразование обществ. Сравнительное изучение цивилизаций / Ш. Эйзенштадт. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 416 с.

УДК 355.013

*Т. И. Дмитрук,
г. Стаханов*

ВОЙНА – СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ВИД СОЦИАЛЬНОГО НАСИЛИЯ

Во все времена тема войны была актуальной, и сейчас является одной из самых важных тем человечества. С каждым днем число погибших от военных действий растет, люди все меньше ищут решение проблемы мирным путем. Многие задумывались, зачем в наше время война? Что толкает людей на вооруженный конфликт?

Согласно информационным материалам по международной организации гражданской обороны (МОГО), историки подсчитали, что за последние пять с половиной тысячелетий на земле прогремели около 15 тысяч войн, в которых погибло более трех с половиной млрд. человек. А за всю свою историю человечество прожило всего 292 года без вооруженных конфликтов. Исследователь А.П. Торопцев пишет:

"Война играла и продолжает играть в жизни людей ... такую огромную роль, что некоторые мыслители назвали её «движением прогресса» [1, с. 5].

И в правду разные философы, политические деятели, поэты, художники понимают совершенно по-разному суть войны — одни из них восхваляют войну, другие осуждают. К примеру, Платон, Монтень, Паскаль, Руссо, Кант, Круглов, Гюго, Брайт, Ганди и Толстой резко осуждали войну как явление. С другой стороны, среди тех, кто защищал войну, следует упомянуть такие имена, как Гераклит, Аристотель, Макиавелли, Гегель, Кузен, Прудон, Клаузевиц, Лассаль, Ницше, Трейчке, Мольтке, Эвола, Соловьев [2]. Можно сделать вывод, что тема войны не так однозначна, как может показаться на первый взгляд.

Вся история народов представляется в виде непрерывной войны; последняя является как бы их нормальным состоянием, короткие промежутки мира между длинными периодами войны – как бы перемирием, которое правильно было бы считать той же войной; потому что и тогда в основе международных отношений лежит не братская любовь и взаимное доверие, а страх и недоверие [1, с. 67]. Какова причина возникновения войн?

В древние века причинами войн являлась борьба за жизнь, свойственная всем биологическим видам. От природы человечеству был присущ инстинкт самосохранения. Потом главными причинами возникновения войн, было желание захватить чужие земли, а вместе с ней и дешевую рабочую силу. Причины древних войн понятны, а каковы причины более современных войн?

Понимание причин войны представлено в трудах Н. Рериха (1874 – 1947), который видел корни всех убийств, конфликтов в низменных и злобных атавизмах человеческого сознания: злоба, недоверие, вражда. Главная причина войны – жестокосердие, невежество. Невежеству надо что-то истребить, т. к. на созидание оно не способно. Жестокость – это невежество в действии. Причина невежества – в дефиците красоты, в бескультурии, незнании, грубости и сквернословии [3]. Таким образом, война появилась вследствие социального неравенства, разделение людей на группы которые различаются по своему социальному положению. И многие люди расценивают это неравенство как самую яркую социальную несправедливость, что и приводит к возникновению сначала зависти и злости, а потом и войн. Это можно увидеть в одной из причин 1-й мировой войны, которой явилась неравномерность экономического и политического развития крупных промышленных государств.

Томас Гоббс (1588 – 1679) утверждал, что страх порождает государства. В естественном состоянии человек человеку – волк, страх перед взаимным истреблением заставляет людей заключить общественный договор. Причины, порождающие войны между государствами, заключаются, по мнению Т. Гоббса, в соперничестве, стремлении захвата чужого богатства, недоверии, что требует упреждающего нападения в интересах безопасности, соображении чести и любви к славе. Война – это не необходимость, а лишь метод достижения своих материальных желаний и возвышение своего «я» для людей, которые стоят у власти [4].

Эти два мнения очень похожи между собой, они не противоречат друг другу, а лишь дополняют. Причинами современных войн можно считать социальное

неравенство, которое приводит к желанию захватить чужие богатства и желание возвысить себя. На первый взгляд эти причины кажутся не разумными и не актуальными, но если вдуматься и вспомнить причины войн человечества, становится понятным, что так он и есть! С причинами войн понятно, давайте разберемся с последствиями войн.

Г. Гордон считал что «война — далеко не олицетворение славы, это — организованное убийство, грабёж и жестокость, тяжесть которых реже всего падает на воюющих; большей же частью страдают от не женщины, дети и старики...» [5, с. 352]. И вправду, мужчины, которые идут на войну, уже мысленно готовы к смерти, они понимают, что их ждет, а мирные женщины во время войны могут жить лишь надеждами и страхами. Дети и старики в войне оказываются никому не нужным, слабым, незащищенным звеном, которое не может не то что постоять за себя, а даже обеспечить себя едой не в состоянии. Не зря мужчины считаются сильными – они во времена войны нужны, пусть даже для того, чтоб погибнуть на поля битвы, а вот дети ,старики, женщины во время войны – это не кому не нужные создания.

Виктор Гюго писал: «Предадим позору войну. Нет, пора положить конец этой бессмыслице; женщина рождает в болях и муках, народы трудятся и производят, крестьянин удобряет поле, рабочий содействует процветанию города, философы мыслят, промышленность производит чудеса, гений обогащает мир, беспредельная человеческая деятельность напрягает перед лицом усыпанного звездами неба все усилия и умножает количество творений – и вдруг все это погибает на поле битвы » ...» [6, с. 2]. Не нужна человеку война, он сколько прилагает усилий для создания счастливой жизни, что война это лишь бессмысленная вещь, от которой все усилия погибают.

В образованном мире все со школьных лет изучали войну и понимали, что ничего хорошего она в себе не несет. Но, к сожалению, войны продолжаются, и очень хочется напомнить что обострение противоречий в разных сферах уже нашло свое выражение в двух мировых войнах и множестве региональных войн и локальных вооруженных конфликтах. Хочется надеяться что люди помнят и будут еще долго помнить эти страшные моменты истории и не допустят их повторение!

ЛИТЕРАТУРА

1. Торопцев А. П. Мировая история войн / А. П. Торопцев. – М. : Эксмо, 2005. – 926 с.
2. Эвола.Ю. Метафизика войны / Ю. Эвола. – Тамбов : Полус, 2008. — 168 с.
3. Рерих Н. К. Почта / Н. К. Рерих // Знамя Мира. – М. : МЦР, Мастер-Банк, 2005. – 254 с.
4. Томас Г. Соч. : в 2 т. / Г. Томас. – М. : Мысль, 1991. – Т. 2. – 736 с.
5. Ясперс К. Духовная ситуация времени / К. Ясперс // Ясперс К. Смысл и назначение истории : пер. с нем. – 2-е изд. – М. : Эксмо, 1994. – 352 с.
6. Резник Р. Виктор Гюго о мире, против войны / Р. Резник // Сталинец. – 1952. – № 9. – С. 2.

**ЭВОЛЮЦИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ
ПОНЯТИЯ «ВИРТУАЛЬНОСТЬ» В ФИЛОСОФСКОЙ НАУКЕ**

Изначально виртуальная реальность – это философский опыт – возможно, возвышающий или устрашающий.

М. Хайм

Существуют различные научные подходы к определению и интерпретации развития информационного общества. Теоретическое осмысление развития устройства информационного общества значительно отстает от практических потребностей, которые развиваются довольно интенсивно. На сегодняшний день анализ современной научной литературы по философии дает возможность утверждать, что центральным понятием в проблеме реальности становится виртуальность.

С конца XX века понятие виртуальности, виртуальной реальности стало настолько востребованным, что, практически, не существует ни одной сферы человеческой деятельности, где бы не находилось ему применение. Некоторые авторы говорят о компьютерной виртуальной реальности как о новом способе существования действительности, рассматривают ее среду функционирования, обладающую фундаментальными онтологическими категориями. Виртуальная реальность расширяет границы человеческого познания и деятельности.

Термин «виртус» (потенциальный, возможный) и понятие производное от него «виртуальное» встречается в трудах Цицерона, Фомы Аквинского, Николо Макиавелли, Николая Кузанского, Г. Лейбница, В. Виндельбанда. Фома Аквинский посредством понятия «виртуальность» осмысливал ситуацию сосуществования (в иерархии реальностей) души мыслящей, души животной и души растительной. «Следует признать, что в человеке не присутствует никакой иной субстанциальной формы, помимо одной только субстанциальной души, и что последняя, коль скоро она виртуально содержит в себе душу чувственную и душу вегетативную, равным образом содержит в себе формы низшего порядка и исполняет самостоятельно все те функции, которые в иных вещах исполняются менее совершенными формами» [6, с. 233].

Необходимо отметить, что формирование понятия «виртуальный» происходило еще в рамках античной философии в контексте проблемы соотношения возможного и действительного, реального – идеального, а также актуального – потенциального. Именно эта двойственность формирует сущность и значение термина в работах Парменида, Демокрита, Эпикура, Платона и Аристотеля.

Философия Средневековья продолжает и развивает обозначенную тенденцию предыдущего исторического периода. В философии Фомы Аквинского, Николая Кузанского, Д. Скота и ряда других философов «виртуальное» интерпретируется с той же позиции актуального и потенциального, идеального и действительного. Понятие

обретает смысл через сопоставление реальности и субстанциональности, а также потенциальности и актуальности. Виртуальное есть то, что существует реально, хотя и не субстанционально, и вместе с тем актуально, но не потенциально. Так, например, Фома Аквинский интерпретирует понятие «виртуальное» близко к античному пониманию (он употребляет именно *virtus*, а не *virtual*) [9, с. 824 – 827]. Такая трактовка виртуального основана на работах Аристотеля, и поэтому сохранила сущность значения античного понимания – потенциальность. В трудах Николая Кузанского прослеживается уже иная трактовка виртуального. Согласно этой трактовке, античное понимание понятия «потенциальность» заменяется на христианское, трактуемое как абсолют, и составляет содержательную основу для понятия «прообраз» как единичный, изначальный образ всего живого [4].

Новое время внесло свои акценты в конструирование понимания виртуального. В философии данного периода диалог о существовании виртуального пространства продолжается в работах Дж. Бруно, Т. Гоббса, Д. Дидро, Ф. Бэкона и переходит в другую плоскость, семантика слова приобретает акценты силы и могущества. Научная картина мира провозглашает одну-единственную реальность мира земного. При этом виртуальное сохраняет свое активное значение, но становится принадлежностью природы. Как следствие таких изменений, появление нового значения – «конструирование в виду условности». Это открытое признание того, что «виртуальное» противопоставляется «формальному» [8, с. 39]. И до этого же момента (в философии Нового времени) окончательно утверждается традиция рассмотрения реальности как нечто единое, которое противостоит позиции множественности бытия, идущее со времен античности и продолжающееся в работах А. Бергсона, Г. Лейбница, Б. Спинозы и Ф. Ницше.

Современная философская трактовка виртуальной реальности значительно расширяет спектр ее значений, а также углубляет проблему концепций виртуальной реальности. В значительной мере этому способствовало развитие компьютерных и сетевых технологий. Изучение виртуальной реальности как реальности компьютерного мира представлено в работах Дж. Ланье, У. Брикена и ряда других зарубежных авторов. Согласно одной из научных версий, именно Дж. Ланье в 80-е годы XX века ввел в обращение термин «виртуальная реальность» в сфере компьютерных технологий. Он вкладывал в это понятие двойственное значение. Согласно одному из них, понятие виртуального восходит к традициям естествознания, в котором смысл термина раскрывается через противопоставление эфемерности вещей в пространственно-временных характеристиках реальности. Иной смысл продиктован практикой создания и использования компьютерных симуляций и раскрывается через противопоставление иллюзорности объектов, создаваемых средствами компьютерной графики и реальности материальных объектов [3, с. 101]. С компьютерной виртуализацией также тесно связана тема формирования и развития информационного общества как общества, в котором доминируют информационные технологии. Среди теоретиков информационной цивилизации можно выделить Д. Белла, Дж. Гэлбрейта, П. Друкера, Э. Тоффлера и др.

В значении симулятивной реальности концепция виртуального бытия предстает

в работах философов-постмодернистов, среди которых Г. Барт, Ж. Бодрийяр, Ф. Гваттари, Ж. Деррида, Ж. Делез и др. В основе симуляции-виртуализации, как утверждают указанные исследователи, лежит идея оторванности факта, что означает существование образов и знаков, оторванных от реальности. Антропологические основа концепции виртуального бытия современного человека разработаны в работах С. Жижека, Т. В. Лугуценко преимущественно сквозь призму проблем субъективности восприятия или же идентичности. Более продуктивным представляется подход Ж. Делеза, который в работах «Актуальное и виртуальное», «Капитализм и шизофрения» намечает перспективы построения антропологии виртуального бытия и затрагивает проблему *Homo virtus*.

Однако анализ работ, посвященных исследованию виртуальной реальности и, в частности, ее философско-антропологическому и философско-культурологическому измерению, позволяет сделать вывод о недостаточную разработанность проблемы. Это касается как уточнения самого понятия «виртуальное» через множественность его значений, так и собственно проблемы бытия человека виртуального (*Homovirtus*) и его характеристики, что, по нашему мнению, должно стать основой построения философской антропологии виртуального.

Эволюция понятия «виртуальное» и история его функционирования в философском лексиконе исследуется в работах А. Вейзе, А. Ф. Лосева, Н. А. Носова и др. Так, например, Н. А. Носов ввел понятие «виртуальное» в терминологический аппарат социально-гуманитарных дисциплин и выделил четыре признака виртуальной реальности: порожденность, актуальность, автономность и интерактивность [7, с. 33]. Д. В. Пивоваров исследовал «идеальное» как системное качество, имеющее совершенно особое, не метрическое пространственное существование. Способ существования системного качества Д. В. Пивоваров и назвал виртуальным бытием. К аналогичному пониманию виртуальности присоединяются В. А. Андрусенко и С. С. Абрамов. Рассмотрение диалогического понимания виртуальной реальности (феномена «между») опирается на работы Н. Бубера, С. Л. Франка, П. А. Флоренского, А. Ф. Лосева. Идея виртуальности затрагивает глубинные пласты человеческого бытия. Философское осмысление природы виртуальной реальности важно не только с точки зрения настоящего, но и будущего человечества.

Исследования А. А. Анискина были посвящены вопросам виртуальной коммуникации и сетевой эстетики. Он поднимает проблему виртуализации личности, и как следствие, возникновение симулякров реального человека [1, с. 113]. П. И. Браславский изучает феномен виртуального с позиции культурологического подхода. Он утверждает, что виртуальная реальность побуждает переосмыслить проблему соотношения символа и образа, конкретного чувства и абстрактного познания. Он формирует постулат о том, что виртуальная реальность формирует новые телесные практики, изменяет культурные границы личности [2].

Таким образом, современная философия виртуальности, при всем своем многообразии авторских подходов к определению сущности, предполагает своим предметом изучения обусловленную и недостаточную реальность (Е. В. Ковалевская, С. Д. Лобанов, И. Г. Корсунцев, Н. А. Носов, Н. Ю. Опенков, С. И. Орехов,

Е. Г. Прилукова, С. С. Хоружий и др.). В своей статье «Род или недород? Заметки к онтологии виртуальности» С. С. Хоружий делает вывод, что виртуальная реальность невыступает как автономный род бытия. Она определяется не как род, а как «недород» бытия. Данное утверждение следует понимать как виртуальная реальность – «недорожженное» бытие, то есть бытие, не имеющее рода, не достигшее статуса «рода» [10, с. 53 – 68].

Если возникновение виртуальной реальности обусловлено взаимодействием технической реальности, человеческой деятельности и социально-психической реальности, то нельзя не согласиться, что такая реальность есть реальность «опосредованная», то есть представленная с помощью другой реальности. Но, с другой стороны, предполагается, что, виртуальная реальность может рассматриваться как нечто самостоятельное, даже не будучи таковым. В этом или подобном смысле употребляется «виртуальная реальность сновидения», в котором все происходит так, как если бы это было наяву. Так возникает проблема нахождения онтологического статуса для этой условно-воображаемой самостоятельности: виртуальное есть «не рожденное бытием», или снами, фантазиями, измененными состояниями сознания, реальности восприятия и так далее выводятся из-под «юрисдикции» субъективной реальности, приобретая онтологической автономности и полноценности.

Другими словами, «виртуальное» в наши дни стало вполне реальным. Более того, если разница между «реальным» и «вполне реальным» здесь исчезает, то реальный мир рискует быть рассмотренным как виртуальный. Таким образом, это положение получает свое обоснование в постмодернистском контексте потери референта, где понятие виртуальности является развитием концепции «симуляторов третьего порядка». Если в 70-е годы прошлого столетия это заявление еще могла опережать время, то сегодня оно уже приобретает вид констатации.

На сегодняшний день, эта проблема активно исследуется современными учеными. Например, монография «Антропологические и информационные измерения культуры» Т. В. Лугуценко является системным исследованием основного содержания, генезиса, особенностей и перспектив развития современных теорий и моделей человека в культурном пространстве информационного общества. Особое внимание автор исследования уделяет концептуальному основанию проблемы антропологического измерения информационного пространства, а также концептуализации вопросов взаимосвязи этого измерения с символическим пространством культуры, которое создает человек. В монографии проанализированы социально-культурные механизмы взаимодействия цивилизации и культуры как основ трансформаций, взятых в их единстве относительно реальности человека. Рассматриваются проблемы информационной цивилизации, которая представляет собой тип связи между человеком и обществом, что связано с анализом диалектического взаимодействия субъективного и объективного, материального и духовного в становлении способа адаптации человека в культурном пространстве информационного общества. В монографии обосновывается, что появление и дальнейшее развитие информации в культурном пространстве определено двумя процессами: во-первых, информация интегрируется в систему культуры, нивелируя в себе основные проявления культуры; во-вторых, информация

дает новые возможности для реализации функций культуры. Информационное пространство рассмотрено со стороны присутствия в ней человека, который создает социокультурное пространство в его пределах, дополняя характеристику его превращенности. По мере развития информационного пространства именно активность человека все больше определяет смыслы образов виртуальной реальности. И сегодня, по нашему мнению, «виртуальная реальность» остается сложным философским понятием, имеющим перспективы будущих научных изысканий [5].

Итак, подводя итог, можно сделать вывод, что виртуальная реальность означает образ искусственного, сконструированного реально-иллюзорного мира. И хотя виртуальная реальность формируется в сознании человека различными способами, сущность виртуальной реальности состоит в том, что в сконструированную модель встраивается обратная связь, которая обеспечивает активное «участие» в развитии событий мира виртуальной реальности.

Философская сущность виртуальной реальности состоит в том, что объединяются в органическое целое разноприродные реальности, и образуется искусственное явление (конструкт), которое существует лишь здесь и сейчас, существует в состоянии взаимопревращения из одного состояния в другое, в котором участвует и тут же созидает его наша духовная реальность.

В разнообразии всевозможных трактовок сущности виртуальной реальности трудно разобраться даже профессиональному философу, не говоря уже о просто мыслящем человеке. Иначе говоря, для реальности не имеет значения, как и в каком виде, определенность олицетворенная, не важна даже сама определенность, важна только определенная наличии. Но в реальности как таковой сама определенность качества – еще только пустая формальная определенность, поэтому и определенность реальности есть тоже формальная определенность. Таким образом, человечество все время создает все новые реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анискин А. А. От виртуального этикета в виртуальной этике / А. А. Анискин // Генезис категории «виртуальная реальность»: материалы Междунар. науч. конф. – Саранск, 2008.
2. Браславский П. И. Технология виртуальной реальности как феномен культуры конца XX века – начала XXI века : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Браславский Павел Исаакович. – Екатеринбург, 2003. – 163 с.
3. Журавлева Е. Ю. Глобальная информационная компьютерная сеть Интернет: проблемы становления и развития : социально-философский анализ / Е. Ю. Журавлева. – М. : РГБ, 2003. – 146 с.
4. Кузанский Н. О видении Бога / Н. Кузанский // Кузанский Н. Соч. : в 2 т. – М. : Мысль, 1980. – С. 33 – 94.
5. Лугуценко Т. В. Антропологические и информационные измерения культуры / Т. В. Лугуценко. – Луганск, 2017. – 318 с.
6. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. – 3-е изд., испр. – Минск : Книжный Дом, 2003. – 1280 с. – (Мир энциклопедий).
7. Носов Н. А. Виртуальная психология / Н. А. Носов. – М. : Аграф, 2000. – 432 с.
8. Таратута Е. Е. Философия виртуальной реальности / Е. Е. Таратута. – СПб. : СПГУ, 2007. – 147 с. – (Серия «АПОРИИ». – Вып. 2).
9. Фома Аквинский. Сумма теологии / Фома Аквинский // Антология мировой философии : в 4 т. / ред. В. В. Соколов и др. – М. : Мысль, 1969. – Т. 1. – Ч. 2. – С. 824 – 827.
10. Хоружий С. С. Род или недород? Заметки к онтологии виртуальности / С. С. Хоружий // Вопр. философии. – 1997. – № 6. – С. 53 – 68.

АНТИСИСТЕМЫ КАК ФАКТОР РАЗРУШЕНИЯ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

В ходе истории возникают и гибнут десятки культур. Каждая культура зарождается, расцветает и умирает, оставляя артефакты, которые переживают свое время и продолжают оказывать влияние даже тогда, когда породившая их культура исчезла с лица земли. Эта идущая от Шпенглера органицистская метафора уподобляет большие культуры биологическим организмам, которые развиваются и гибнут в силу заложенных в их природе внутренних причин. Кроме того, культура может погибнуть в результате внешних неблагоприятных условий, то есть природной катастрофы или завоевания, полного разрушения артефактов данной культуры и тотального уничтожения всех ее носителей. Между этими двумя крайними сценариями расположено множество других вариантов, один из которых – гибель культуры под влиянием активно действующих культурно детерминированных деструктивных сил. Продуктивным для изучения этих процессов является понятие антисистемы, которое позволяет проанализировать события последних лет на культурной границе русской цивилизации, то есть в постсоветских государствах, возникших на месте бывших республик.

Для описания культуры как целого в культурологии используется понятие культурной единицы, которое обозначает некоторую социальную целостность [5, с. 368]. Культурную единицу высокого уровня общности, как народ или локальная цивилизация, можно характеризовать с помощью культурных конфигураций. Культурная конфигурация представляет собой устойчивую совокупность культурных черт, категорий, паттернов и тем, которые функционируют в культуре и передаются будущим поколениям. Механизм трансляции культурных феноменов включается в культурную конфигурацию.

Важной частью культурной конфигурации является культурная тема. Культурная тема является системой представлений, которые существуют в коллективном сознании и касаются моментов, важных для сохранения культурной единицы как целого. В культурную тему включается оценка исторических событий и деятелей, эстетический и общественный идеал, а также представление о нерешенных проблемах, которыми общество должно заниматься как целое [Там же]. Культурная тема может выражаться как в форме идеологии или философской концепции, так и в художественной форме, в виде произведения искусства или какого-то образа. Основная характеристика культурной темы – ее общераспространенность в пределах рассматриваемой культурной единицы. Культурную тему составляют образы и понятия легко узнаваемые, одинаково понимаемые и вызывающие одинаковые эмоции у всех носителей данной культуры.

Культура этноса или цивилизации состоит из культурного ядра, субкультур и маргинальных групп [Там же, с. 369]. В культурном ядре сосредоточены все

культурные темы и конфигурации, которые обеспечивают существование культуры как единого целого и в то же время выражают ее специфику. Субкультуры отличаются особым сочетанием культурных черт ядра, а также могут реализовать особые паттерны поведения, однако культурные темы субкультур общие для всей культуры. В том же отношении к культурным темам находятся и маргинальные группы некоторой культуры. Они практикуют неприемлемые и порицаемые жизненные стили и ценности, однако в кризисной ситуации, когда под угрозой существование общества как целого, маргинальная группа способна включиться в общее социальное действие под влиянием общей культурной темы.

В составе культуры можно также выделить еще одну специфическую общность с особой идентичностью, которая не имеет устоявшегося названия. Особенность этой общности заключается в том, что практикуя некоторые существующие в обществе паттерны поведения, она имеет собственные культурные темы, не просто отличные от культурных тем, объединяющих общество, но антагонистичные им. Такая общность может существовать не во всякой культуре. Закономерности ее появления изучены хуже, чем закономерности развития и функционирования. Действие этой общности деструктивное. Полная реализация потенциала этой общности приводит к уничтожению большой культурной системы, с темами которой она работает. Эта особенность интересующей нас общности выражается в названии антисистема, которое дал ей советский историк Л. Н. Гумилев [1].

Л. Н. Гумилев разработал собственную оригинальную систему историософии, которая включает в себя концепцию этногенеза. Концепция эта неоднократно подвергалась аргументированной критике, и на данный момент в том виде, в котором ее предложил Гумилев, не разделяется даже его последователями. Однако ценность работ Гумилева в том, что он поставил важные вопросы и наметил направления движения в философии культуры. Также немаловажно, что свои теории Гумилев строил на основе исторических фактов, рассмотренных им в совокупности и связности, что позволило увидеть систему там, где раньше видели только россыпь идеографических данных.

К одной из самых плодотворных идей Гумилева относится концепция антисистемы. Гумилев детерминирует антисистему биологически и химически. Этот подход объясняется общим направлением развития гуманитарных наук в XIX – XX вв., когда биологический и шире физический редукционизм явно или неявно присутствовал во всех популярных концепциях, придавая им видимость научности. Физическая причинность не может объяснить культурных феноменов, поэтому рассуждения Гумилева об энтропии, влиянии солнечных циклов и так далее мы позволим себе не комментировать. Рассмотрим, как он описывает действие антисистемы в обществе.

Гумилев рассматривал общество как этнос, а локальная цивилизация в его терминологии называлась суперэтнос. История человечества – это история взаимодействия суперэтносов. Это понятия в принципе позволяет отойти от этнической, то есть биологической трактовки культурных явлений, поскольку суперэтнос объединяет разные этнические группы, не имеющие кровной связи между собой. В дальнейшем этот шаг был сделан, но не самим Гумилевым.

В работе «Древняя Русь и Великая степь» Гумилев активно оперирует понятием антисистемы. Он указывает, что антисистема разрушает ту культуру, в которой существует [2, с. 115, 268]. Антисистема проникает в большую культуру с представителями какой-то чужой этнической группы (дейлемиты в халифате [Там же, с. 77 – 80], тюрки в Хазарии [Там же, с. 149 – 155], печенеги в Болгарии [Там же, с. 163 – 165] и т. д.) и формирует общность, паттерны поведения которой принципиально отличаются от нормальных для большой системы. Обусловлено это, по Гумилеву, влиянием ландшафта, наследственности и выработанными в течение поколений наилучшими навыками социального действия в конкретной экосистеме. Однако в то же время Гумилев вынужден констатировать большую роль вербовки неофитов в распространении деструктивных учений [Там же, с. 166, 373]. Он сам отмечает, что на каком-то этапе своего развития антисистема начинает расти за счет привлекательной идеологии и отказывается от этнического принципа. Кровное родство сменяется рекрутированием. Именно так пополнялись самые разрушительные антисистемы, попавшие в поле зрения ученого, – манихеи, богумилы, катары.

Идеология антисистемы атакует важнейшие культурные темы общества, разрушая религиозные институты, семью и другие формы социального взаимодействия. Рассмотренные Гумилевым антисистемы практиковали отказ от брака наряду с полной сексуальной свободой, убийство стариков и детей и другие антиобщественные жизненные стили. Распространение этих норм на все общество приводит к коллективному самоубийству. Гумилев находит в истории только один народ, который полностью усвоил антисистемное мировоззрение – по его мнению, это были уйгуры, которые вымерли полностью в течение трех поколений [Там же, с. 423 – 424].

Исследования Гумилева позволяют сделать вывод, что если большая культура может существовать без антисистемы, то антисистема должна поддерживать существование той культуры, с которой она взаимодействует. Это реализуется при возникновении в рамках одной культуры двух противостоящих общественных групп с разными культурными темами. При этом существование большой культуры и ее культурные темы будут включены в культурную тему антисистемы с негативной оценкой.

Еще один исследователь, который занимался вопросами функционирования малых групп в составе большой культуры, это французский историк Огюстен Кошен. В книге по истории Французской революции, изданной в 1921 г. в Париже, он вводит понятие малый народ. Кошен ставит проблему таким образом: «Чем дальше продвижение вперед в Революцию, тем больше обостряется разница между патриотическим и нормальным общественным мнением; различные в 1789 г., они противоположны друг другу в 1793 г. Чем больше разгорается патриотизм, тем меньше голосуют; чем больше народ становится хозяином, тем больше становится изгнанников и запрещенных — классов, городов, целых областей; чем больше отречений от власти, тем больше тирания, — до того дня, когда было провозглашено революционное правительство, то есть непосредственное управление народа народом, постоянно собранным в свои народные общества. В тот день были официально упразднены

выборы и пресса, фактически отмененные много месяцев назад, то есть отменено все нормальное информирование страны. Обращение к избирателям карается смертной казнью как в высшей степени контрреволюционное преступление: это потому, что враги этого народа слишком многочисленны, более многочисленны, чем он сам, и могли бы оставить его в меньшинстве. Так якобинский народ укрощал толпу, а «всеобщая воля» поработила «большинство». Этому факта теоретики не предвидели. Руссо хорошо сказал, что всеобщая воля права перед большинством; практика показала, что всеобщая воля может подчинять себе большинство и царить не только по праву, но фактически, силой. Но тут профаны возмущаются, отказываются признавать этот народ, который они смело приветствовали четыре года назад. Кричат, что это заговор, секта, тираны. Они не правы. «Патриотический» народ 1793 г., конечно, тот же самый, что и в 1789 г. Ни в какой из моментов сила Революции не заключалась в людях, в вожаках, в партии или в заговоре. Она всегда была в коллективном существе, всегда похожем само на себя. Что же такое этот Малый Народ философов, тиран большого народа, этот исторический незнакомец?» [4, с. 124 – 125].

Кошен находит ответ: малый народ это сообщество интеллектуалов, философов, публицистов, юристов, которое сформировалось во Франции в предреволюционные годы. Они составляли меньшинство в любом городе, но это было активное меньшинство. Его представители поддерживали друг с другом переписку, всегда были в курсе новостей, которые касались их интересов, и умели эти интересы реализовывать, используя все доступные им средства. Как пишет Шафаревич «этот слой уже сложился... лет за двадцать с лишком до революции. Суть процесса заключается в отделении этого слоя от остального народа, в интеллектуальном и духовном противостоянии ему, в ощущении ими себя как бы другими существами, может быть — другого вида. Этот особый слой внутри народа... чувствует себя не связанным никакими узами или ограничениями в отношении к остальному народу. «Малый Народ» выступает исторически в роли мастера, в руках которого остальной народ — лишь материал» [6, с. 10].

По большинству характеристик малый народ Кошена совпадает с антисистемой Гумилева, однако Кошен не находит никакой этнической основы, формирующей мировоззрение малого народа. Во Франции малый народ сплотился на основании буржуазного мировоззрения, которое изначально не имело никакого этноса как своего носителя. Формирование этого мировоззрения происходило в Новое время одновременно в разных странах Европы и среди разных народностей. Более того, как показывают современные исследования, это мировоззрение, во всяком случае во Франции, не имело никакого класса, на основании жизненных практик которого оно могло бы появиться.

В книге «Великое кошачье побоище» американского историка Дарнтон рассматриваются разные слои французского общества при старом режиме накануне Революции. Как пишет Дарнтон, в исторической науке к середине XX века сложилось следующее представление о французском обществе XVIII столетия: это был век буржуазии; буржуазия умножилась и расцвела до такой степени, что буржуазная идеология стала господствующей; появились выразители этой идеологии, философы-

энциклопедисты; в конце концов окрепшая буржуазия дала бой старому миру в 1789-м и взяла власть в свои руки. Эта картина была столь популярной и столь само собой разумеющейся, что не становилась объектом размышлений историка. Она стала нормой и для современной образованной публики. Тем интереснее, что попытка подкрепить фактами ее первое и самое главное положение провалилась.

Исследованные Дарнтоном статистические данные показывают, что в середине XVIII века, когда уже появился Руссо и работа над Энциклопедией была в разгаре, буржуа составляли около 10% жителей Франции. Их было меньше, чем аристократов, духовенства и, конечно же, крестьян. Буржуазные убеждения исповедовали тогда аристократы и духовенство, чиновники и юристы, и буржуа среди них было так же мало, как и во всем обществе, пропорционально, небольшая часть [3, с. 300 – 307]. Таким образом, малый народ не требует для своего возникновения ни особого этноса, ни особого класса, то есть не детерминируется ни природным ландшафтом, ни социальной структурой общества.

Вопрос о функционировании антисистемы в составе русской цивилизации рассматривает советский историк И. Р. Шафаревич в книге «Русофобия» [7]. Результат его анализа показывает, что антисистема в России и как минимум в дореволюционной Франции имеет одну и ту же идеологию – буржуазную, либеральную, прогрессистскую. Их связь с другими известными антисистемами – вопрос открытый. Однако уже те данные, которыми мы располагаем, можно применить для анализа современных событий на культурной границе русской цивилизации, в частности на Украине.

Так называемая Революция достоинства на Украине в 2014 г. и вызвавшие ее события могут быть описаны в терминах возникновения и усиления антисистемы, которая в какой-то момент подчиняет себе жизненные системы большого народа. В идеологии Майдана наблюдаются основные черты антисистемы:

- самосознание малой группы среди большого чуждого народа: украинские патриоты против советской и русской культуры большинства украинцев;
- самосознание творцов истории, для которых все люди не их взглядов – материал (эта идеология отражена в популярных работах идеолога украинского национализма Донцова об антагонизме народа и нации, которые относятся как 9:1; нация как активная сила должна перерабатывать народ);
- отсутствие этнической детерминации: большая часть носителей агрессивной антирусской идеологии выросли в русскоязычных семьях и признают у себя отсутствие этнических украинских корней;
- отсутствие социальной детерминации: на Майдан вышли люди со светлыми лицами из любых социальных слоев. Хотя заметна некая корреляция между социальным статусом и поддержкой идеологии Майдана (в большинстве своем активисты являются мелкими бизнесменами или творческой интеллигенцией), однако строгой зависимости нет, Майдан поддержали и наемные работники, и высший олигархат.

Проведенный анализ показывает, что дегуманизация русских, активная антирусская позиция, навязывание антирусской идеологии и борьба против русской

культуры в современной украинской культурной жизни являются не случайными, а представляют собой системообразующий элемент и основу антисистемной идентичности. Политика украинизации приводит к распространению антисистемной идеологии на все слои населения, однако в случае Украины это не означает уничтожения большого народа, потому что в культурном плане большим народом для этой антисистемы является не часть русской культуры, а вся русская культура, то есть не одна только Украина, а Россия в целом.

Процессы формирования антисистемы по отношению к русской культуре имели место во всех постсоветских республиках и в странах бывшего социалистического блока. Под видом борьбы с конкретной идеологией (коммунистической) проводилась борьба с русской культурой как таковой. Антисистема захватывает руководящие позиции в обществе и формирует элитарное самосознание, разрушая общецивилизационные русские культурные темы. Общая стратегия антисистемы – постоянно поддерживать антагонизм в обществе, который в определенных случаях может доходить до войны и геноцида, как это произошло в Украине в 2014 г. Таким образом, деятельность антисистемы не является безобидной, и бороться с этими силами нужно в первую очередь в культурной сфере, поддерживая и развивая культурные темы ядра цивилизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гумилев Л. Н. Древние тюрки / Л. Н. Гумилев. – М. : Клышников, Комаров и К, 1993. – 528 с.
2. Гумилев Л. Н. Древняя Русь и Великая степь / Л. Н. Гумилев. – М. : ООО «Издательство „АСТ”», 2002. – 839, [9] с.
3. Дарнтон Р. Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры / Р. Дарнтон. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 384 с.
4. Кошен О. Малый народ и революция / О. Кошен. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 288 с.
5. Орлова Э. А. Понятийный аппарат культурной антропологии / Э. А. Орлова // Энциклопедический словарь. – М. : Академ. проект, Культура ; Киров : Константа, 2012. – С. 362 – 384.
6. Шафаревич И. В. Анатомия революции / И. В. Шафаревич // Малый народ и революция. – М. : Айрис-пресс, 2004. – С. 5 – 19.
7. Шафаревич И. Р. Русофобия [Электронный ресурс] / И. Р. Шафаревич. – Режим доступа : http://lib.ru/POLITOLOG/sf_rus1.txt

УДК 001.9:01

*Н. К. Литвиненко,
г. Луганск*

ЗНАКОВАЯ ПРИРОДА НАУЧНОЙ БИБЛИОГРАФИИ

Известно, что в основе прогресса техники, экономики лежит наука. «Только наука может изменить мир» (Н. М. Амосов). Прогресс науки и выполнение ею эвристической функции зависит в определенной мере от сохранения и презентации научного знания через научную библиографию как знаковую систему

В работе предпринята попытка рассмотрения сущности знаковой природы

научной библиографии.

Методологические проблемы в изучении знака и знаковых систем нашли отражение в работах зарубежных ученых Г.-Г. Гадамера, Г. Гегеля, Э. Гуссерля, И. Канта, отечественных философов Л. А. Абрамяна, А. А. Ветрова, А. Ф. Лосева, В. М. Розина и др.

Ряд философов, таких как Д. В. Анкин, Р. Бард, Ю. М. Лотман, У. Эко, определяли в своих трудах место и роль знаковых систем в современной культуре.

В своей работе «Теория отражения и эвристическая роль знаков» А. М. Коршунов и В. В. Мантатов определяют знак как сигнал, но лишь функционирующий в обществе, связанный с системой социально выработанных значений [4].

Научная библиография фиксирует, моделирует научное знание благодаря своей знаковой форме. Важным для понимания сущности научной библиографии как знаковой системы являются убеждение Ч. Пирса о том, «знаком может быть что угодно, что определяет нечто другое» [5]. «Знак, или репрезентант, есть нечто, что замещает (stand for) собой нечто для кого-то в некотором отношении или качестве» [3].

В целом, можно сказать, что знак для Ч. Пирса – вещь, обладающая «объективной» способностью репрезентации, и данная вещь независима от интерпретатора. Согласно классификации Ч. Пирса знаки делятся на три группы:

- 1) знаки-иконы – изобразительные знаки (фактическое подобие означаемого и означающего);
- 2) знаки-индексы (реальная смежность означаемого и означающего);
- 3) знаки-символы (условная, установленная «по соглашению» связь означаемого и означающего).

Любой предмет (явление, событие), *в том числе и научная библиография (авт.)* может быть означаемым, т. к. «суггестивная сила мира беспредельна» [2]. Знак – некий третий объект, образующийся путем соединения означаемого и означающего (в данном случае научное знание. – *Н. Л.*). Исходя из положения: означаемое выражает означаемое (научная библиография, как знаковая система выражает научное знание). Знак является результатом ассоциации субъекта библиографа и исследователя.

Научная библиография фиксирует библиографическими средствами научное знание, репрезентует его. Признаками данного вида библиографии является направленность на удовлетворение потребностей в информации о результатах научного труда; констатация фактов существования научных работ.

Метасистемой научной библиографии является комплекс документированного научного знания. Знаковая форма научной библиографии находит свое выражение в библиографическом описании научного документа. В науковедческой концепции Л. В. Астаховой библиографическое познание представлено как компонент собственно научного знания, который развивается наряду с эволюцией науки в целом.

Форма библиографического знания – предельно концентрированный образ текста, основная функция которого не просто замещение или представление формы текста, а выражение его содержательной сущности [1, с. 162].

Знак является средством библиографического свертывания, интерпретирующим

научный текст через формализацию. Г. Я. Узилевский отмечает: «Для библиографического языка характерен набор таких элементов, которые отражают типизирующие свойства любого экземпляра того или иного класса сложных объектов (книг, статей, патентов и т. д.), что позволяет квалифицировать его как язык, обладающий уникальным свойством свертывания библиографической информации в информацию формализованную» [6, с. 3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Астахова Л. В. Научные основания библиографической деятельности: теор.-методол. исслед. библиогр. познания : дис. ... д-ра пед. наук : 05.25.03 / Астахова Людмила Викторовна. – М., 1997. – 474 с.
2. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – 3-е изд. – М. : Академ. проект, 2014. – 351 с. – (Философские технологии).
3. История эстетической мысли : в 6. т. [Электронный ресурс] / ред. Т. Б. Любимова. – М. : Искусство, 1985 – 1987. – Т. 2. – 1985. – 456 с. – Режим доступа : http://yanko.lib.ru/books/cultur/hist_of_aesth_of_mind-2-ru=a.htm
4. Коршунов А. М. Теория отражения и эвристическая роль знаков / А. М. Коршунов, В. В. Мантатов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1974. – 214 с.
5. Пирс Ч. Логические основания теории знаков / Ч. Пирс ; пер. с англ. В. В. Кирюшенко, М. В. Колопотина. – СПб. : Лаб. метафиз. исслед. при филос. фак. СПбГУ : Алетейя, 2000. – 349, [3] с. : ил. – (Метафизические исследования : Прил. к альм.).
6. Узилевский Г. Я. О структуре естественных и структуре эволюционно развивающихся искусственных языков / Г. Я. Узилевский // НТИ. – 1991. – № 9. – С. 1 – 7. – (Сер. 2).

УДК 130.2

*Е. А. Лобовикова,
г. Луганск*

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЧЕЛОВЕКА С КУЛЬТУРОЙ В ПРОСТРАНСТВЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ И ДИГИТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Современная философия уже полвека как впитала в себя информационную проблематику, особенно актуальную сейчас в связи со становлением информационного общества. Изменения в сфере развития информационных технологий трансформируют не только информационное пространство, но и сферу культуры, проникают в сознание человека, коренным образом преобразуют его жизнедеятельность. В соответствии с этим актуализируется применение философского дискурса в изучении взаимодействия человека с культурой в пространстве информационной цивилизации и дигитальной культуры.

«Цивилизация» представляет собой тип связи между человеком и обществом, формирование которого обусловлено развитием имманентных качеств человека, определяя, таким образом, особенности социального образа жизни на определенном отрезке исторического процесса.

Под информационной цивилизацией мы понимаем такой тип организации социокультурной жизни человека, при котором ценностью становится интеллектуальное и духовное развитие человека. Профессор Т. В. Лугуценко в своих

исследованиях подчеркивает, что процесс порождения нового типа цивилизации связан с семантикой личности, а также количеством и качеством информации, которая циркулирует в структуре человека. В исследовании информационной цивилизации, основу которого составляют развитие атрибутов человека, наиболее продуктивным является путь восхождения от абстрактного к конкретному, что определяет способ организации эмпирического материала от исследования атрибутов человека, влияющие на становление информационного типа связей с обществом, к анализу форм их существования и средств реализации в социальном мире. Формирование семантической парадигмы личности происходит благодаря действию механизма субъективизации – обработки информации, поступающей извне. Процесс субъективизации начинается на уровне индивидуального бессознательного, где под влиянием воспитания и образования формируются индивидуальные семантические фильтры, которые способствуют отбору важной для субъекта информации [1].

Информационная цивилизация (англ. information society) – концепция постиндустриального общества; новая историческая фаза развития цивилизации, в которой главными продуктами производства являются информация и знания. Эта ступень в развитии современной цивилизации, характеризующаяся увеличением роли информации и знаний в жизни общества, ростом доли инфокоммуникаций, информационных продуктов и услуг в валовом внутреннем продукте, созданием глобального информационного пространства, обеспечивающего эффективное информационное взаимодействие людей, их доступ к мировым информационным ресурсам и удовлетворение их социальных и личных потребностей в информационных продуктах. Выделяется глобальная и локальная информационная цивилизация.

Глобальная информационная цивилизация – это уровень развития глобального общества, который определяется возрастанием роли информации как продукта социальной деятельности людей, по качественным характеристикам которой измеряется уровень общей культуры общества в способности производить, воспринимать и правильно использовать сведения, данные, знания для нужд жизнедеятельности.

Локальная (региональная) информационная цивилизация – это уровень развития общества в отдельных регионах (на континентах, в отдельных странах), который определяется возрастанием роли информации как продукта социальной деятельности людей, по качественным характеристикам которой измеряется уровень общей культуры общества в способности производить, воспринимать и рационально применять сведения, данные, знания для нужд жизнедеятельности.

Среди положительных достижений современной информационной цивилизации можно определить следующие:

- рост возможности быстро осуществлять информационные связи на больших расстояниях, в том числе между континентами;
- рост возможности быстро, в большом объеме воспринимать и обрабатывать, хранить информацию на компактных (малогабаритных) технических средствах;
- объединение различных технологий коммуникации: теле-, радио- и вычислительной техники.

В то же время эти позитивные социальные явления сопровождаются негативными, среди которых:

- рост возможности быстрого перехвата, искажения, уничтожения информации;
- использование технических средств и технологий информации в антисоциальной деятельности (например, военной, политической, экономической и др.).

«Понятие „культура”, – отмечает М. С. Каган, – вошло в философский обиход в 18 веке, именно потому, что появилась потребность в интегративном определении того, что и как делает человек и как это на нем отражается» [2, с. 45]. Иными словами, речь идет о взаимодействии.

Культура – это порождение коллективной жизнедеятельности людей, ее практическими творцами и пользователями являются отдельные люди. Всякий индивид выступает по отношению к культуре одновременно в нескольких ипостасях: как продукт культуры, как потребитель культуры, как транслятор культуры, как творец культуры [3].

Если говорить о человеке как о продукте культуры, то речь идет о том, что человек введен в нормы и ценности культуры, он ознакомлен с этикой взаимодействия с людьми. То есть человек становится культурным.

Благодаря культуре человеческое существование становится одновременно и социальным, то есть вне социокультурного пространства бытие современного человека не возможно. Человек, природа и общество интегрируются в органическую систему.

Согласно исследованиям профессора В. Д. Исаева, чтобы разобраться в судьбах современного человека и социума, нужны новые подходы к пониманию цивилизации и культуры, их структур и особенностей взаимодействия с человеком. В процессе активного научного осмысления трансформации социума постоянно оказывается, что общество получает результаты, которые не совпадают с целью, которую они ставят. Кажется, сегодня особую актуальность приобрели известные слова Гегеля о том, что человечество постоянно преследует рок несовпадения целей, которых человек стремится достичь [4].

О. Шпенглер сопоставляет и противопоставляет термины «культура» и «цивилизация». Так, в работе «Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории» культура рассматривается как сложившийся в веках исторический индивидуум, историко-культурная целостность, сущность которой образует религия. Согласно исследованиям автора цивилизация – последняя, неизбежная фаза всякой культуры. О. Шпенглер противопоставляет цивилизацию как исключительно технико-механическое явление культуре как царству органически-жизненного. Цивилизация, обладая одними и теми же признаками во всех культурах, есть выражение отмирания целого как организма, затухание одушевляющей его культуры, возврат в небытие культуры [5].

Процесс возникновения цифровой культуры был описан Э. Тоффлером: консенсус распадается. На персональном уровне мы осажены фрагментами образов, противоречивых и несоотносящихся. Старые идеи воздействуют на нас в форме бестелесного отражения. Мы живем в бестелесной отраженной культуре. Чрезвычайно важным является утверждение

Э. Тоффлера о том, что мышление образами превращается в мышление отраженными (виртуальными) образами [6]. Исследователь определил основные черты нарождающейся культуры – ее образный, демассифицированный, виртуальный характер. По мнению Т. В. Андриановой, эти черты стали присущи человеческой культуре потому, что основным объектом деятельности человека стало такое бестелесное, виртуальное понятие, как «информация», которое, тем не менее, ведет к вполне осязаемым и реальным человеческим действиям [7].

Дигитальная культура включает в себя гораздо больше, чем простой набор навыков технической обработки информации с помощью компьютера и телекоммуникационных средств. Дигитальная культура должна стать частью общечеловеческой культуры.

В рамках дигитальной культуры и информационной цивилизации избыточный поток информации изменил и сам характер познания, систему самоорганизации социума, оформляются социальные статусные роли и возникают новые типы социальных взаимоотношений – как гармонизирующих социальную систему, так и диссонирующих с ее укладом.

Рассуждая о подобных особенностях современной культуры, З. Бауман формулирует следующее резюме: «...на стадии постоянных трансгрессий мы вступили на территорию, которая никогда прежде не была населена людьми, – на территорию, которую культура в прошлом считала непригодной для жизни... Впервые смертные люди могут обойтись без бессмертия и, кажется, даже не возражают против этого» [8].

Использование средств мультимедиа в профессиональных информационных ресурсах и интерактивных играх, изменение традиционных и создание новых форм проведения досуга, растущая культурная дифференциация по группам населения в странном сочетании с культурной унификацией внутри групп, интеграция нескольких видов культур в нечто большее, порой еще не имеющее названия, – таковы далеко не полные признаки новой дигитальной культуры.

Человек дигитальной культуры погружается в виртуальную реальность: он бежит от скуки повседневности к экрану телевизора или монитору компьютера, набирая номер телефона или погружаясь в Интернет, забываясь в видеоиграх или листая картинки модных журналов – без этого мы уже не представляем свою жизнь. Благодаря глобализации СМИ, компьютерных сетей, доступности «инфразвлечений» возникает глобальная мода на определенную музыку, стиль одежды, поведение и т. п. На более высоком уровне можно говорить об интенсивном формировании новых моделей и норм поведения.

Таким образом, исследуя проблему философского осмысления бытия человека в условиях трансформации современного общества, следует отметить, что уникальность человека состоит в том, что он концентрирует в себе единство законов природы и общества, при этом жизнедеятельность человека составляет целостное произведение, поскольку он живет, познает и действует как неделимое целое. Информационный поворот в жизни человека и социума требует одновременно выявить новые существенные характеристики человеческого бытия и создать новые модели человека современного будущего в пространстве информационной цивилизации и дигитальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лугуценко Т. В. Трансформація цінностей людини як фактор формування інформаційної цивілізації / Т. В. Лугуценко // Філософські дослідження : зб. наук. пр. СХУ ім. В. Даля / гол. ред. В. К. Суханцева. – Луганськ : Вид-во СХУ ім. В. Даля, 2012. – Вип. 16. – С. 33 – 41.
2. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб. : Питер, 1996. – 415 с.
3. Человек и культура: параметры сопряженности [Электронный ресурс] // Культура культуры : электрон. журн. – 2015. – № 2. – Режим доступа : <http://cult-cult.ru/human-and-culture-factors-of-congruence/>.
4. Ісаєв В. Д. Віртуальна занепадність людини культури : монографія / В. Д. Ісаєв, Т. В. Лугуценко, М. А. Журба. – Луганськ : Вид-во СХУ імені Володимира Даля, 2012. – 338 с.
5. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1 : Гештальт и действительность : пер. с нем. / О. Шпенглер ; пер., вступ. ст., коммент. К. А. Свасьян. – М. : Мысль, 1993. – 667 с.
6. Тоффлер Э. Третья волна / Э. Тоффлер. – М. : Республика, 2009. – 784 с.
7. Андрианова Т. В. Культура и технология [Электронный ресурс] / Т. В. Андрианова. – Режим доступа : <http://www.mgoru.ru>
8. Бауман З. Индивидуализированное общество / З. Бауман. – М. : АРТ, 2002. – С. 1 – 2, 185 – 186, 314 – 316.

УДК 130.2

*Т. В. Лугуценко,
г. Луганск*

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

Не отделим от процесса перехода к информационному обществу – феномен сетевой культуры. Его проявления многолики и ведут к формированию виртуальных сообществ людей, не ограниченных пространственными рамками, странами и континентами. Использование средств мультимедиа в профессиональных информационных ресурсах и интерактивных играх, изменение традиционных и создание новых форм проведения досуга, растущая культурная дифференциация по группам населения в странном сочетании с культурной унификацией внутри групп, интеграция нескольких видов культур в нечто большее, порой еще не имеющее названия – таковы далеко не полные признаки новой сетевой культуры [2].

В представлении миллионов людей информационные технологии сегодня ассоциируются прежде всего с сетью Интернет. Если сравнить использование ее возможностей в России и США, то окажется, что в нашей стране Всемирная паутина реже используется в личных целях, тогда как «рабочие» и «универсальные» функции (такие, как электронная почта и чаты) сопоставимы по частоте применения. Более всего заметно отставание России в использовании Интернета для покупок и денежных расчетов, которое, очевидно, как считает Д. Милованцев, «определяется более слабым развитием банковской системы» [6, с. 59].

Важным и в высшей степени перспективным направлением работы с Интернетом является его использование в качестве источника новостей. Об этом свидетельствуют предпочтения профессионалов в области использования компьютерных технологий: у этой

категории пользователей новостные сайты по популярности нередко вытесняют периодические издания. Новостная информация, получаемая из Интернета, представляется таким пользователям более разнообразной, демократичной и более оперативной по сравнению с информацией, поставляемой печатными СМИ и ТВ.

Для осмысления виртуализации, информатизации, коммуникации и знакового характера потребления современного общества, необходимых для понимания особенностей самореализации личности современного человека, необходимо обратить внимание на работы представителей философии диалога: М. М. Бахтина, В. С. Библера, М. Бубера, М. С. Кагана, Э. Мунье, А. Л. Немчиновой, Л. Фейербаха, С. Л. Франка, К. Ясперса и др., в которых проблема коммуникации приобрела философско-антропологические очертания.

Полагаем, что давать однозначную оценку возможностям глобальной паутины не допустимо. С одной стороны, помимо указанных выше возможностей сети, Интернет, где отсутствуют явные средства цензуры, способствует в некоторой мере самореализации человека, предоставляя ему возможности участвовать в web-обсуждениях, свободно выражать свое мнение на форумах и в чатах или создавать так называемые персональные страницы. С другой же стороны, сегодня Интернет – это средство распространения непристойных материалов, представляющих угрозу моральным устоям общества. Нередко Интернет используется и для азартных игр, заключения пари, проведения разного рода лотерей с целью изъятия денег у населения. Помимо этого, Сеть может служить и распространения пропагандистских материалов экстремистов самого разного толка: неонацистов, скинхедов, расистов, религиозных фанатиков и др. Сеть постоянно пополняется все новыми и новыми сайтами, пропагандирующими идеи насилия, расовой и религиозной нетерпимости.

А. Уланов в рецензии на книгу М. Эпштейна «Знак пробела» пишет: «Увлеченность возможностями информационных технологий напоминает увлеченность научно-техническим прогрессом 60-х годов. А ведь Интернет оказался не только великим хранителем информации, великой связью людей, но и великим хаосом, где ничего невозможно найти, великой потерей времени на болтовню в чатах. Человек, оснащенный приборами мышления, встроенными в его мозг как продолжение нервных клеток и волокон, будет не только *могуществвенен*, но и *призрачен* и *недостаточен* (курсив наш. – Т. Л.)» [8, с. 215].

Таким образом, размышляя об особенностях социокультурного пространства информационного общества, нередко имеют в виду так называемые взаимоотношения «человек – сеть». К исследованию этой специфике современности, обращается известный исследователь новых технологий М. Кастельс. Ученый задается вопросами: «Как объединить новые технологии и коллективную память, универсальную науку и общинную культуру, страсти и разум? И почему мы наблюдаем во всем мире противоположную тенденцию, а именно увеличение дистанции между глобализацией и идентичностью, между Сетью и «Я»? [4, с. 223]. Считаю, что эта цитата важна для дальнейшего изучения и понимания особенностей социокультурного пространства информационного общества, так как основные споры в контексте взаимоотношений «человек – сеть» ведутся именно с точки зрения «индивидуализм – всеобщность».

Во все времена одновременно индивидуальным и всеобщим было искусство. Какова

роль современного искусства в новой информационной культуре общества? Каковы его особенности в век новых технологий? Концептуальный и технический арсенал современного искусства во все большей степени пополняется средствами информатики и телевидеокоммуникации. Мы являемся свидетелями кардинального изменения отношений человека с создаваемым им изображением, происходящего вследствие все более широкого применения в художественной практике современных компьютерных технологий. Получение изображения не является более монополией жеста художника, оно может быть результатом расчетов и цифровых манипуляций. Видимое синтетическое изображение для своего воплощения не нуждается в физическом присутствии субъекта, оно возникает и существует как бы само по себе, хотя у конкретной программы всегда имеется свой автор.

Однако искусство продолжает занимать особое место в осмыслении реальности. Сегодня искусство является в своих лучших образцах наследником того «истинного авангардистского процесса», который Ж.-Ф. Лиотар назвал «работой долгой, упорной, высокоответственной, обращенной к поиску исходных предпосылок современности, вплетенных в ее ткань» [5, с. 58].

«Современное постмодерное искусство продолжает вслед за модернизмом вести поиск новых смысловых и образных пространств, но делает это, – как считает Е. Г. Ткач, – иначе. С приходом постмодерна наступает эпоха, когда в отношениях между искусством и смыслом исчезает какая бы то ни было однозначность – теперь это отношение чисто игровое. Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного множества значений произведения, ведь его смысл уже никак не связан с предшествующей «реальностью» [7, с. 25]. «И раньше искусство использовало игровое пространство, но только игровое пространство постмодерна стало поистине бесконечным» [Там же]. Действительно, если модернисты боролись с традициями и их сторонниками, то постмодерн возвестил о возможности сосуществования и взаимодействия любых традиций. Все в постмодерне – включая традиции – может становиться поводом для начала игры и превращаться в энергию новых, еще невиданных смыслов.

Одной из основных особенностей современного искусства является практически исчезновение живописных полотен. Место живописи на стенах галерей, центров искусства и музеев заняла фотография во всем разнообразии форм и технических приемов, без ограничений и запретов на содержание. Представленные сюжеты самые разнообразные: автопортреты, человеческое тело, (молодое, постаревшее, больное или изувеченное); архитектура, город, толпа, общественные места, религиозная иконография, роман-фото ... По сравнению с живописью, которая требовала времени для созерцания и некоторой визуальной концентрации, фотография более скромна и даже когда ее формат велик, а содержание сенсационно или шокирующее – это изображения, которые рассматриваются быстро, предназначенные для беглого взгляда, брошенного похода.

Также характерной чертой современной художественной продукции является, по замечанию Е. Г. Ткача, ее «выход в пространство». Она (современная художественная продукция) может представлять из себя инсталляции, технические устройства, предметные диспозиции, определенные расположения окружающей среды, рассчитанные на производство визуальных, звуковых и пространственных эффектов. Данный тип художественной продукции называют «мультимедийной инсталляцией», использующей «смешанную технику». Для

многих современных художников все более распространенной становится работа на стыке «искусство – технология», при этом речь идет не о том, чтобы изобразить извне процесс производства, но о том, чтобы расшифровать общественные отношения, которые этим процессом порождаются. Функция искусства в этой связи заключается в использовании навыков поведения и восприятия, вводимых технологическим процессом, для преобразования их в «возможности жизни» (по выражению Ф. Ницше).

Таким образом, можно отметить, что одно из предназначений современного искусства в социокультурном пространстве информационного общества – это демонстрация (в хорошем смысле) того, что процесс информатизации современной культуры в первую очередь предполагает развитие человека и общества, развитие положительных моментов влияния информатизации на культуру.

Следует также заметить, что влияние информационных технологий на современное социокультурное пространство вообще и современное искусство в частности выражено, говоря словами З. Баумана, в некой «репетиции хрупкости бессмертия и возможности отменить смерть» [1]. Сегодня в центре внимания критиков и в прошедших предварительный отбор списках кандидатов на получение самых престижных художественных премий находятся произведения искусства, встраивающие мимолетность, случайность и хрупкость в самую модальность своего существования. Самые известные художественные артефакты наших дней высмеивают бессмертие или обнаруживают к нему полное равнодушие.

«Зрители знают, – пишет З. Бауман, – что инсталляции, представленные на выставке, будут разнообразны – прекратят существование – в день ее закрытия. Это происходит не потому, что инсталляции не существовать в течение долгого времени: они просто претендуют на место в музейных залах именно на основании своей хрупкости и временности. Исчезновение и умирание – вот что выставляется нынче в художественных музеях» [Там же, с. 315].

В настоящее время самым популярным способом привлечь к себе внимание художественного мира, наиболее надежным рецептом добывания известности стал хеппенинг. Он случается только один раз и не имеет никаких шансов повториться в той же форме и с тем же результатом. Хеппенинг рождается с клеймом смерти: близость кончины является его главной приманкой. Он отличается от театрального представления, которое в случае успеха будет существовать на сцене долгие недели и месяцы. На хеппенингах ни зрители, ни исполнители не знают, что произойдет дальше, причем привлекательность мероприятия как раз и заключается в этом незнании – в осознании того, что последовательность событий не прописана в сценарии заранее. Рассуждая о подобных особенностях современной культуры, З. Бауман формулирует следующее резюме: «...на стадии постоянных трансгрессий мы вступили на территорию, которая никогда прежде не была населена людьми, – на территорию, которую культура в прошлом считала непригодной для жизни... Впервые смертные люди могут обойтись без бессмертия и, кажется, даже не возражают против этого» [Там же, с. 314]. Пессимистические утверждения З. Баумана, безусловно, аргументированны. Человек информационного общества погружается в виртуальную реальность, словно в наркотическую нирвану: он бежит от скуки повседневности к экрану телевизора или монитору компьютера, набирая номер телефона или погружаясь в Интернет, забываясь в видеоиграх или листая картинки модных журналов.

Еще одной, на наш взгляд, важной социокультурной особенностью информационного общества является то, что существованию обособленных, изолированных друг от друга социокультурных миров приходит конец. Они все теснее сближаются, скрепляются множеством разнообразных контактов в единую систему общечеловеческой, мировой культуры. В этих условиях никакой народ и никакая страна уже не может развивать свои культуры «независимым» путем, вне единой мировой культуры человечества. Здесь стоит согласиться с А. С. Карминым, считающим, что «следует стремиться не к мозаичности мультикультурности, а к синтезу культур. Но как в процессе дальнейшего развития мировой культуры будет происходить такой синтез и как будет складываться в нем взаимодействие двух тенденций – к сохранению уникальности культур и к их унификации, – это вопрос, остающийся пока открытым» [3, с. 57].

Уяснив сущность и проанализировав основные черты социокультурного пространства информационного общества, следует сформулировать следующий вывод: *социокультурное пространство информационного общества – это ареал распространения и влияния культурных достижений информационного социума* (курсив наш. – Т. Л.). Специфические черты этого феномена выражены в следующем:

– образный, демассифицированный, виртуальный характер современной культуры, так как основным объектом человеческой деятельности стала информация. Виртуальный мир, блип-культура – атрибут современного социокультурного пространства;

– на смену интерперсональной коммуникации приходит коммуникация массовая, осуществляемая за счет СМИ. С одной стороны, глобализация информационного рынка приводит к унификации массовой информации, с другой стороны – повышается возможность диверсификации информационных услуг по региональным или содержательным признакам;

– в связи с активным внедрением в социальную реальность сети Интернет, акцентируется проблема взаимоотношений «человек – сеть», «индивидуальное – всеобщее»;

– произведения современного искусства выполнены в основном на стыке «искусство – технология», что свидетельствует о позитивном влиянии процесса информатизации на культуру.

Таким образом, постмодерное искусство продолжает вслед за модернизмом вести поиск новых смысловых и образных пространств, соответствующим запросам современного социума а центр социокультурной динамики постепенно все больше перемещается к культуре технологической. Главным источником новаций в культурной жизни информационного общества служит именно технологическая информация. В целом, культура современного общества пронизана духом постмодернизма с его особым отношением к смыслу, традициям и игре, а социальные отношения, как прямо, так и опосредованно зависят от уровня развития информационных технологий и самой информационной культуры общества. Поэтому не должно быть однозначного отношения к возможностям Интернета и информационных технологий. В этих условиях ни одно государство не может развивать свое социокультурное пространство «независимым» путем, вне единой мировой информационной культуры человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бауман З. Индивидуализированное общество / З. Бауман. – М. : Республика, 2002. – 390 с.
2. Громов И. А. Западная теоретическая социология / И. А. Громов, А. Ю. Мацкевич, В. А. Семенов. – СПб. : Евразия, 1997. – 560 с.
3. Кармин А. С. Сочинения / А. С. Кармин. – М. : Искусство, 2009. – 928 с.
4. Кастельс М. Информационная эпоха. Экономика, общество и культура / М. Кастельс. – М. : Республика, 2000. – 608 с.
5. Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах «пост» / Ж.-Ф. Лиотар. – М. : Республика, 2015. – С. 58.
6. Милованцев Д. Общественные предпосылки становления информационного общества в России / Д. Милованцев // Свободная мысль – XXI. – 2003. – № 11. – С. 57 – 60.
7. Ткач Е. Г. Постмодерное общество: место и роль искусства : дис. канд. филос. наук : 09.00.11 / Ткач Екатерина Геннадиевна. – М. : Республика, 2005. – 172 с.
8. Уланов А. Все, что будет / А. Уланов // Знамя. – 2005. – № 9. – С. 215.

УДК 130.2:168.522

*Т. В. Лугуценко, Я. М. Басова,
г. Луганск*

ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ БЫТИЯ ЧЕЛОВЕКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ВИРТУАЛЬНОСТИ

Современный мир пребывает в состоянии непрерывных, все возрастающих перемен, связанных с трансформационными процессами, которые кардинально перестраивают реалии бытия современного человека. Специфика образа нового феномена – информационного человека – обозначается несколькими составляющими: системой понятий этого дискурса и проектами, которые определяют и направляют характер развития и адаптации информационного человека в культурном пространстве информационного общества. Одним из наиболее перспективных направлений работы на этом пути является использование теорий и моделей информационного общества, направленных на преодоление техноцентризма благодаря культурно-цивилизационному подходу.

Понимание негативных аспектов развития цивилизации как техногенной системы дает основание утверждать, что современная цивилизация переживает глубокий антропологический кризис, коснувшийся культурного пространства бытия современного человека. По мере развития информационного пространства именно активность человека все больше определяет смыслы образов виртуальной реальности.

В философии XX века усилиями А. Гелена, Х. Плеснера осуществился фундаментальный антропологический поворот – представление о человеке как уникальном, целостном существе было потеряно. Этот поворот потребовал кардинальных изменений в философии жизни, экзистенциализме, феноменологии, современной науке и методологии познания, реальной трансформации человека в обстоятельствах его виртуального бытия. Одним из первых в истории гуманитарной мысли проблему трансформации цивилизационного пространства и трансформации бытия человека (точнее – «человеческих качеств») исследовал А. Печчеи.

В информационно-сакральном аспекте данную проблему исследовал С. С. Хоружий. В работах современных философов А. Н. Горячковой

(антропологическое измерение виртуальной реальности), К. Б. Ильяновича (антропологический кризис в условиях современной техногенной цивилизации), С. Мартынюка (процесс возникновения информационной цивилизации как нового типа взаимодействия человека и общества), В. М. Семиколонова (специфика влияния информации и информационных технологий на мораль) проблема выживания и ближайшего будущего человечества проанализирована в связи с антропологической катастрофой [2; 3; 8]. Заслуживает внимания работа Ф. В. Лазарева «Антропологический манифест», в которой проанализирован социокультурный опыт через осмысление современных цивилизационных противоречий [4; 5].

Другие исследователи (В. П. Иванов, В. Г. Табачковский, В. И. Шинкарук) характеризуют антропологическую трансформацию как кризис гуманистических ценностей. Например, В. Д. Исаев («Человек в пространстве цивилизации и культуры» и «Реальность человека») обосновал оптимистичный взгляд на бытие человека в пространстве цивилизации и культуры с точки зрения христианской философии, а реальность человека им рассмотрена в аспекте отношений человека с цивилизацией и культурой, в которых цивилизация и культура исследованы в ракурсе взаимоотношений с человеком [6; 7].

Анализируя такой подход, мы акцентируем внимание на новом понимании человека активного, который живет не только в какой-то реальности, а и создает ее (реальность) каждый день своими практическими усилиями. Исследования человека, его сущности, природы, назначения сегодня, как никогда, приобретают статус неоспоримой значимости. Ибо «выброшенный» на обочину цивилизационного и культурного пространства, он, человек, находится в тупике и бесперспективности своего существования. Человеческая цивилизация вплотную приблизилась к своей «точке невозврата», а неконтролируемые процессы технического развития и тотальной виртуализации культурного пространства только усложняют и так весьма непростую ситуацию. Таких темпов трансформации и переформатирования культура еще не испытывала. Сегодня мы наблюдаем процессы-оборотни: созданное человеком виртуальное пространство адаптируется на территории культуры, а культура «мимикрирует» в виртуальном пространстве, теряя собственную антропос-основу.

Личностные качества человека, формируясь в пространствах культуры и цивилизации, реализуются посредством системы отношений, их аттрактором выступает личность-отношение типа: «Я – Мы», «Я – Культура», «Я – личность», «Я – Цивилизация», «Я – Я», которые, в конечном счете, определяют основания социального бытия человека. Как правило, в социуме эти отношения по отношению к каждому человеку или группе людей, являющихся субъектами исторического процесса, составляют целостную систему, поэтому для понимания метафизики виртуализирующейся культуры и ее воздействия на бытие человека в культурном пространстве чрезвычайно актуальным оказывается изучение именно этой целостной системы отношений методами холистического анализа. *Холистический способ бытия личности в социальных процессах мы называем антропосом* (курсив наш. – Т. Л., Я. Б.). Антропос, противодействуя хаосу бытийности результатов целесообразной деятельности человека, в условиях виртуализации изменяет культуuroобразующие

координаты и интенции этой деятельности на квазикультурообразующие. Антропологический эффект дигитализации и трансгрессии культуры в процессе ее виртуализации не согласовывает антропность Вселенной и антропос личностной аттракции вплоть до превращения антропоса в анти-антропос по содержанию при сохранении его антропной формы.

Появление виртуализированной (бестелесной) личности, ее анонимности и виртуальной «якобы-активности», появление полиидентичности и множественности одновременного ее существования в трехмерном пространстве, произвольность в выборе любого набора характеристик бытия требует всестороннего, систематического и целостного исследования в первую очередь метафизики виртуальной культуры и цивилизации в эпоху становления постмодернистского информационного общества. Необходимость именно такого подхода, который позволил бы приблизиться к выявлению виртуальной реальности, которая, с одной стороны, создает принципиально новые условия для развития человека и общества в пространстве цивилизации.

С другой – современный человек, находящийся в состоянии постоянной трансгрессии, трансформации, неопределенности, который не успевает за стремительным развитием виртуальных технологий, что сопровождается потерей целостности его антропоса и идентичности его личности. Эти процессы приводят к непреодолимым трудностям самоидентификации и инкультурации человека, в том числе и в виртуальной культуре: человек полностью нивелирован и элиминирован из пространства этой культуры.

Философско-антропологический анализ современного виртуального пространства свидетельствует, что принятые идентификации, будучи привлеченными к стратегиям коммуникативного взаимодействия, теряют целостность и прозрачность, а базовые культурные составляющие, которые предоставляли человеку чувство идентичности, теряют свойственную им значимость: человеческие экзистенциалы виртуализируются, а в социумных виртуальность экзистенциализуется.

Бытие человека в виртуальной реальности, которое происходит в пространстве современной культуры, основывается на философско-антропологической сущности человека именно культурного пространства информационного общества. Это пространство включает четыре параметра: технологический, социальный, экономический, пространственный (сетевая организация субъектов деятельности и коммуникации), культурологический в их единстве, а также константу *Homo virtus* как важнейшее обстоятельство бытия человека информационного пространства. Экзистенциалии человека виртуального уплотняют жизненное пространство современного человека, сводят его к информационным технологиям и одновременно уменьшают зависимость между пространственным местоположением и выполнением основных функций повседневной жизни. Все это формирует его жизненное пространство и позволяет человеку находиться одновременно в двух ипостасях: физической и виртуальной.

Взаимовлияние цивилизации и культуры как двух взаимодействующих сфер образует качественно новое пространство человеческого бытия, а именно информационную культуру, и новую картину мира современного человека как особого

субъект-объектного транслятора информации. Извечное стремление человека к преодолению своего экзистенциального ограничения проектируется с реального бытия в виртуальное, где становится возможной элиминация трансперсональных экзистенциальных страхов. Виртуальная реальность амбивалентно влияет на человека – может служить как бегством от жизни, так и расширением ее границ. Проявление эскапизма как скрытого императива имеет неоднозначное воздействие на человека – иногда бегство сравнивается с наркотическим дурманом, а иногда рассматривается как развитие духовности, культуры (например, монашество как форма спасения).

Полиидентифицированность и анонимность бытия человека в этом новом социуме порождает соблазн абсолютной его безответственности как виртуальной личности перед реальностью, что в итоге делает еще более актуальной проблему предсказания реальных последствий виртуализации социума. Провокативности этих процессов через реализацию свободы без границ, как для имманентного, так и трансцендентного пространства человеческого бытия должно, на наш взгляд, противостоять его философскому осмыслению в новой антропологической парадигме виртуальной культуры.

Таким образом, в виртуальном мире человек находит своеобразное „инобытие” и таким образом актуализирует проблему персональной идентичности, а виртуальное пространство, будучи этапом эволюции не только цивилизации, но и культуры, требует нового способа жизнедеятельности человека прежде всего в культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воеводин А. П. Адаптивно-защитная функция культуры / А. П. Воеводин // Философские исследования : сб. науч. ст. / ВГУ имени Владимира Даля. – Луганск, 2008. – Вып. 9. – С. 43 – 51.
2. Горячковская А. Н. Антропологическое измерение виртуальной реальности : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук : спец. 09.00.04 «Философская антропология, философия культуры» / А. Н. Горячковская. – Харьков, 2008. – 16 с.
3. Іл'янович К. Б. Антропологічна криза в умовах сучасної техногенної цивілізації : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропология, філософія культури» / К. Б. Іл'янович. – Сімферополь, 2008. – 18 с.
4. Лазарев Ф. В. Антропологический манифест / Ф. В. Лазарев. – Симферополь : СОНАТ, 2009. – 84 с.
5. Лазарев Ф. В. Разум и мудрость в горизонте новой культурной парадигмы / Ф. В. Лазарев. – Симферополь : СОНАТ, 2004. – 64 с.
6. Исаев В. Д. Реальность человека / В. Д. Исаев. – Луганск : Глобус, 2006. – С. 22 – 198.
7. Исаев В. Д. Человек в пространстве цивилизации и культуры / В. Д. Исаев. – Луганск : Светлица, 2003. – 188 с.
8. Семиколенов В. М. Влияние информационных технологий на мораль / В. М. Семиколенов // Культура народов Причерноморья. – 2004. – № 56. – Т. 2. – С. 141 – 145.

МАССИФИКАЦИЯ И ДЕМАССИФИКАЦИЯ – РЕАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Воздействие современной информационной технологии на искусство идет в двух направлениях. С одной стороны, эта технология используется в творческой работе художников и скульпторов, артистов и композиторов; с другой – современные информационные средства делают высокую культуру общедоступной.

Большинство попыток использовать вычислительную технику в искусстве связано с живописью и рисунком. Наметилось два подхода к использованию компьютеров в этой области, в одном случае компьютер играет роль простого инструмента, в другом художник задает машине программу, не зная, что из этого получится и компьютер «творит» сам произведение искусства иногда удачно, иногда нет. Графические компьютерные программы создают новые образцы большого эмоционального воздействия. В процессе ваения процессор присоединяется к специальному станку, который режет заготовку из металла или какого-то другого материала.

Компьютерная техника широко применяется в киноискусстве при монтаже различных учебных фильмов с большими возможностями демонстрации материала в динамике. Так, первый выполненный в технологии мультимедиа CD-ROM фильм «Сокровища России», посвященный русскому искусству X – XX веков, содержит карты Российского государства в динамике его развития и так называемую «временную линию», позволяющую вести анализ развития русского искусства во времени и пространстве. На основе компьютерной графики создаются телевизионные фильмы, которые используются не только в рекламных и развлекательных целях, но и при создании сложных электронных тренажеров.

Музыкальные синтезаторы воспроизводят инструменты оркестра и обогащают звуковую гамму. В ряде случаев компьютеры использовались для сочинения музыки, состоящей из обычных музыкальных тонов, воспроизводимых синтезатором под управлением программы. Компьютерная музыка имитирует звучание различных музыкальных инструментов, синтезирует новые звуки и позволяет существенно упростить оркестровку мелодии. Подсоединенный к компьютеру динамик в соответствии с заданной программистом «партитурой» может выдавать самые разнообразные сочетания звуков. Электроакустическая и компьютерная музыка используется при создании виртуальных реальностей. Долгое время популярностью пользовалось создание стихов при помощи компьютера, когда последнему пользователь задавал словарь слов и фраз, которым может пользоваться компьютер, а также форму, в которую он облакает свое «творение» в соответствии с некоторой процедурой.

Можно было бы привести еще немало фактов использования компьютеров в художественном творчестве. Не будем, однако, переоценивать возможность

компьютеров в этом творчестве, поскольку их функционирование зависит от тех программ, которые вложил в них пользователь и компьютер может быть лишь помощником человека в этом роде высокоинтеллектуальной деятельности. Однако нельзя игнорировать опасных тенденций превращения информационных средств из послушных умножителей духовных благ в производителей культурной дешевки.

Большую роль играет информационная техника в процессе приобщения людей к произведениям искусства, благодаря чему высокая культура становится общедоступной. Именно она сделала массовым достоянием уникальные достижения мировой культуры. Чтобы увидеть Сикстинскую мадонну теперь не нужно посещать Дрезденскую картинную галерею, любоваться полотнами Рубенса и Крамского, операми Большого театра можно дома. Посетить Лувр или Эрмитаж, побывать в театре или посмотреть балет, прослушать симфонии или лучших вокалистов мира можно включив видеоплеер или мультимедийный компьютер через систему Интернет.

Возникает новая массовая культура. Вместе с тем индивидуальная информационная система становится основой демасификации культуры, ее индивидуализации. Массификация и демассификация – две реальные тенденции в развитии современной культуры. «Фантазия очень быстро воплощается в жизнь, – пишет В. Краус, – сегодня имеет место не столько метафорическое обыгрывание звездной темы, сколько ее инженерное решение, не столько стихи о Луне, сколько возможность реального запуска ракеты. В современной литературе мечта идет гораздо дальше, чем в «Тысяче и одной ночи»: это не грезы о ковре-самолете, а описание полета, то есть реализация мечты. Не эпос, не холст, не храмы, не дворцы, а телевидение, телефон, самолет, ракета и компьютер составляют современные результаты нашего творчества и осуществления самих дерзких мечтаний. Образы из нашей поэзии, музыки и живописи были воплощены в реальность благодаря физике и технике» [2, с. 112].

От письменной культуры человечество переходит к новой – экранной – культуре. Она складывается на основе синтеза компьютера с видеотехникой. Возникает новое – экранное – мышление, для которого характерно «сращение» логического и образного, понятийного и чувственно-наглядного. Основой новой культуры становится «экранная страница», которая является общечеловеческой и создает невиданные возможности общения людей. Одновременно информационная технология резко снижает возможности культурного монополизма, создавая относительно независимое множество субкультур, которыми невозможно управлять из одного центра. Однако децентрализующие технические средства (книга, кассетная запись, компьютер) сопровождаются функционированием централизующих средств (газета, радио, телевидение). Это свидетельствует о противоречивом характере воздействия информационных средств на культуру и вызывает необходимость продуманного решения целого ряда вопросов этического характера.

Поэтому не удивительно, что одним из элементов новой компьютерной культуры является «компьютерная этика» – совокупность моральных принципов и норм, регулирующих отношения между людьми, сложившихся на основе их работы с компьютерами. Человек программирует компьютеры, а те в огромной степени

«программируют» его мышление. Смена моральных норм под влиянием информационной технологии признается ныне многими исследователями. Более того, существуют попытки сформулировать определенные правила поведения при работе с компьютером. Так, к примеру, сформулировано требование: «Не делайте с помощью компьютера то, что вы сочли бы аморальными без него. Никакое действие не становится более моральным из-за того, что для его облегчения использован компьютер». Возможность такой этики обусловлена следующими обстоятельствами. Мораль предписывает какие действия следует совершать в конкретных ситуациях. Поскольку в различных областях человеческой деятельности возникают специфические и типичные для этих областей ситуации, возникает необходимость специфических норм поведения людей, что и является основанием для возникновения прикладных этик, в том числе и компьютерной. Можно согласиться с Э. Агацци, который отмечает, что «если мораль должна регулировать человеческую деятельность в различных ситуациях, то она не может игнорировать новые и беспрецедентные ситуации, которые создаются развитием науки и технологии и очень часто имеют иную природу, нежели ситуации, регулируемые уже существующими моральными нормами» [1, с. 178].

Что касается необходимости создания компьютерной этики, то эта необходимость вызвана в общем плане тем, что создаваемые компьютерной техникой новые ситуации часто делают морально значимым явления, которые раньше были вне поля моральных кодексов и определялись естественными закономерностями. Теперь же они, например, возможности компьютера разрешить определенные конфликтные ситуации, предугадать стихийные природные явления и др., попали в орбиту моральных оценок. Все, что связано с деятельностью компьютеров, должно находиться под строгим контролем человеческой этики. Возникает компьютерная этика, в которой внеэкономические цели часто вытесняют экономические.

Таким образом, отношения человека с информационной технологией отличаются не только сложностью, но и противоречивостью. Информационная техника таит в себе не только гуманистические возможности, но и может оказывать негуманистическое воздействие на личность и общество в целом. Являясь в руках человека мощным орудием постижения мира, его пособником и средством создания условий для творческой деятельности, информационная технология вместе с тем заменяет традиционный вербальный способ постижения мира аудиовизуальным познанием, создает у человека иллюзию погружения в искусственный мир, мир чистого воображения, который воспринимается как реально существующий мир.

Компьютеры находят все большее применение в различных сферах культуры формирующегося информационного общества. Карманные компьютеры включают в себя средства телефонных и адресных справочников, различные расписания, автоматически связываются со стационарными компьютерами и обновляют данные. Выпущены программы распознавания голоса.

Информационная культура – это совокупность системных сведений об: а) основных методах представления и добывания знаний; б) умениях и навыках применять их на практике. Эти пункты реализуются с использованием современных информационных технологий (прежде всего, Интернета) для решения и постановке

содержательных задач. Иными словами информационная культура – это культура обращения со знаниями, данными и информацией, которые сосредоточены на компьютерах сети Интернет.

Составной частью информационной культуры является компьютерная грамотность, теоретические знания и навыки работы (прежде всего, навигации при поиске информационных ресурсов в Интернете). Высокая информационная культура, как уже отмечалось, предполагает два основных качества: умение адекватно формализовать имеющиеся у человека знания и умения адекватно интерпретировать формализованные описания.

В конечном счете, культура (в том числе и информационная) есть умение соблюдать должное равновесие между формализуемой и неформализуемой составляющими человеческого знания. Отсутствие информационной культуры может послужить причиной нарушения и даже разрушения подобного равновесия, что, в конечном счете, чревато деформациями как индивидуального так общественного сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агацци Э. Моральное измерение науки и техники / Э. Агацци. – М. : Республика, 2008. – 344 с.
2. Сухина В. Ф. Человек в мире информатики / В. Ф. Сухина. – М. : Радио и связь, 1992. – 112 с.

УДК 130.2

*Т. В. Лугуценко, Е. О. Лагунова,
г. Луганск*

СОВРЕМЕННОЕ ПОНИМАНИЕ И ОПРЕДЕЛЕНИЕ СУЩНОСТИ ИНФОРМАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Мы вступаем в период, когда культура имеет значение большее, чем когда-либо. Культура не является чем-то окаменевшим в янтаре, это то, что мы создаем заново каждый день.

А. Тоффлер

В культуре формирующегося нового общества под воздействием его информатизации происходят сложные процессы, связанные с ее гуманизацией, переходом культуры массового потребления к взыскательному в культурном отношении индивидуальному пользованию, смещения престижа с материальных оценок потребляемых ценностей в сторону символических культурных качеств и другие. Качественные изменения в культуре информационного мира повышают её роль в развитии и функционировании общества. Человечество сквозь дремучие заросли социальных противоречий, национальных порабощений, кровавых революций, войн, экономического, политического и культурного угнетения через, информационное

общество пробирается к антропогенной цивилизации, где культура гуманизма будет иметь преобладающее значение над политикой, экономикой, наукой и техникой.

Такая ведущая роль культуры зарождается уже сегодня. «Культура рекомендуется сегодня как ключ к инновациям и общественному развитию, – пишет П. Козловски, – она облегчает введение новой техники и её общественное «признание», способствует международному обмену и взаимопониманию. Культура, как говорится, должна быть через посредство всех социальных индикаторов и показателей роста последним критерием общественного прогресса» [2, с. 45]. Эту свою историческую миссию культура может выполнить, только если она будет использовать те возможности, которые ей предоставляет информационная, и в частности, компьютерная технология. Именно союз культуры и информатики позволяет играть последней огромную роль не только в жизни своих стран, но и на международной арене в условиях начавшейся быстрыми темпами глобализации человеческой жизнедеятельности.

Несмотря на осознание значимости этой проблемы и отражение ее в достаточно большом числе публикаций, на сегодняшний день не выработано единого определения дефиниции «информационная культура». Еще менее разработанной является проблема информационного поведения личности. Возможно, объясняется это тем, что понятие информационная культура базируется на двух фундаментальных, и, вместе с тем, трудно поддающихся определению понятиях как информация и культура. Исходя из этого, можно выделить «философско-культурологический» и «информационный» подходы к трактовке понятия информационная культура.

В рамках философии культуры информационная культура рассматривается как способ жизнедеятельности человека в информационном обществе, как составляющая процесса формирования культуры человечества.

В рамках информационного подхода большинство определений подразумевает совокупность знаний, умений и навыков поиска, отбора, анализа информации, то есть всего того, что включается в информационную деятельность, направленную на удовлетворение информационных потребностей. Более того, часть авторов сужает информационную культуру до рамок компьютерной грамотности. На сегодняшний день нам близко определение специалистов, считающих информационную культуру одной из граней общечеловеческой культуры или информационной компонентой человеческой культуры в целом. При этой трактовке информационная составляющая словно пронизывает все сооружение культуры, она принадлежит к тем её «несущим конструкциям», которые обеспечивают ее логическую целостность.

В зависимости от субъекта, который выступает носителем информационной культуры, последнюю можно рассматривать на трех уровнях:

- информационная культура личности;
- информационная культура отдельных групп сообщества (определенного социума, нации, возрастной или профессиональной группы и т. д.);
- информационная культура общества в целом.

В современных исследованиях информационной культуры преобладает информационный подход, поскольку данная проблематика пришла в науку из

информационной сферы.

Мы считаем, что информационную культуру личности следует изучать и формировать в контексте умений и навыков самостоятельного наращивания профессиональных и любых других знаний, востребованных повседневной жизнью. И тогда понятие «информационная культура» включит очень многие составляющие:

- культуру поиска новой информации при понимании индивидом того, что устранение информационного дефицита всегда связано со значительными психологическими трудностями, а часто и ломкой стереотипов (современный поиск предполагает умение проанализировать свои информационные потребности, использование формальных и неформальных каналов получения информации, освоение возможностей новых информационных технологий и т. д.);

- культуру чтения и восприятия информации, понимание особенностей современных текстовых сообщений и необходимости анализа всего "документального шлейфа" изучаемого направления;

- осознание того факта, что любое профессиональное чтение есть средство получения знаний (в противовес его рассмотрению только в качестве способа устранения информационного дефицита, возникшего при решении текущих задач);

- умение перерабатывать большие массивы информации с использованием как информационных (компьютерных) технологий, так и интеллектуальных нормализованных методик (поаспектного анализа текстов, контент-анализа, классификационного и кластерного анализа и т. д.);

- умение генерировать собственные ПОБД и вести личные поисковые системы;

- понимание важности межличностного профессионального общения для успешности любой трудовой деятельности;

- стремление к повышению уровня коммуникационной компетентности;

- воспитание в себе терпимости к чужим точкам зрения и мнениям, готовности не только получать, но и отдавать знания;

- умение находить партнеров по совместной деятельности с использованием для этого телекоммуникационных каналов связи;

- умение четко и доказательно излагать результаты собственной деятельности, в том числе, с учетом уровня подготовленности и настроев целевой аудитории;

- знание норм, регламентирующих использование интеллектуальной собственности.

Информационная культура проявляется в информационном поведении людей. Под информационным поведением мы понимаем образ действий, совокупность усилий, предпринимаемых человеком для получения-усвоения и использования-создания нового знания, его передачи и распространения в обществе.

Мы обосновываем необходимость изучения информационного поведения как основания для социокультурной дифференциации. С развитием цивилизации становится все более очевидным, что люди без образования, не умеющие самостоятельно наращивать профессиональные знания и, при необходимости, переквалифицироваться, вытесняются за грань условий жизни, достойных человека. И если прежде причины социального неравенства связывали с происхождением и

наличием гражданских прав, собственностью и доходами, положением в социальной структуре общества, сегодня фактором расслоения становится уровень информационной культуры, проявляющийся в информационном поведении.

Информационное поведение, с одной стороны, отражает активность личности как познающего субъекта, его умение ориентироваться в информационном пространстве. С другой стороны, в информационном поведении проявляется степень доступности и комфортности использования совокупных информационных ресурсов или, иными словами, те возможности, которые общество предоставляет индивиду, стремящемуся состояться как профессионалу и личности. Представляется, что в самое ближайшее время судьба каждого конкретного человека будет зависеть от того, насколько он способен своевременно находить, получать, адекватно воспринимать и продуктивно использовать новую информацию (точнее, новое знание) в своей повседневной жизни.

На наш взгляд, необходимо проводить исследования информационного поведения студентов, аспирантов. В исследовании необходимо выделить три категории респондентов, условно названных «элитной», «средней» и «низшей» группами. Критерием для такой дифференциации могут послужить варианты ответов на вопросы, касающиеся:

- знания иностранного языка (языков) и чтения иностранной литературы;
- уровня компьютерной грамотности;
- интенсивности использования фондов различных библиотек города;
- использования электронных информационных услуг (путем поиска в базе данных или работы в компьютерных сетях).

Студенты, включенные в «элитную» группу, чаще совмещают работу с учебой. Это дает им свободу действий, в том числе, в плане дальнейшего наращивания профессиональных знаний. Они чаще других приобретают профессиональную литературу в личное пользование, имеют доступ к коммерческим базам, данных высоко ценят возможности профессионального общения, напрямую связывают уровень информационной обеспеченности с успешностью учебной и профессиональной деятельности. Такие результаты свидетельствуют о правомерности гипотезы, рассматривающей информационное поведение как значимое основание социальной дифференциации общества.

Уровень информационной культуры ощутимо влияет на успешность жизнедеятельности личности и расширяет свободу действий человека. В настоящее время умение находить и использовать информацию влияют на социальный статус в неменьшей степени, чем полученное образование, экономическое и социальное положение семьи и другие социальные факторы. Можно предвидеть время, когда условием вхождения в интеллектуальную элиту станет уровень информационной культуры личности.

Доказано, что информационное поведение различных социальных групп поддается наблюдению, сопоставлению и оценке. Разработана методика изучения информационного поведения людей, пригодная для целей стратификации общества. Предложена модель эталонного информационного поведения специалиста начала

XXI века, включающая следующие компоненты:

- осознание важности непрерывного образования и сознательное стремление к нему;
- ориентация на мировые информационные ресурсы;
- комплексное использование различных каналов получения информации;
- способность к рефлексии и реальной самооценке уровня собственной информационной компетентности;
- стремление к профессиональному общению, к обмену знаниями;
- активность в распространении нового знания;
- соблюдение этических норм делового общения.

Таким образом, противоречивые мнения о роли техники в развитии культуры лишь отражают противоречивые реальные тенденции, которые ярко проявляются сегодня в развитии информационной технике, когда она, бурно развиваясь, проникает буквально во все, даже самые затаенные области человеческого бытия. «Итак, – пишет А. А. Воронин, – техника – это цивилизованный вирус, поражающий культуру, сублимация агрессии, безответственная алчность, техника – это бездушная тварь, пожирающая людей, с одной стороны. С другой – даже передать эти мысли без техники невозможно, техника – это уже человеческая природа, воздух культуры и надежда на будущее» [1, с. 78].

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронин А. А. О роли техники в развитии культуры / А. А. Воронин // *Вопр. философии.* – 2007. – № 5. – С. 78.
2. Козловски П. *Культура постмодерна* / П. Козловски. – М. : Мысль, 1997. – 240 с.

УДК 130.2

*Т. В. Лугуценко, А. С. Товчига,
г. Луганск*

ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ И ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ СМЫСЛ

В современном обществе существует новое пространство для самореализации – виртуальная реальность, предоставляющая человеку уникальные возможности самореализации. В виртуальной реальности для человека создаются максимально комфортные условия проявления себя, своего личностного начала: дополнительные возможности коммуникации, анонимность, визуальная непредставленность, а также возможность «поэкспериментировать» с собственной идентичностью, «примерить» различные роли и т. д. Вопрос о том, насколько способствует виртуальная реальность организации культурного пространства личности, какие новые возможности для этого создаются, становится актуальным как в практическом смысле (в жизни отдельного человека), так и для теоретического осмысления, в частности, в контексте философской

антропологии.

Для осмысления виртуализации, информатизации, коммуникации необходимых для понимания особенностей социокультурного пространства современного человека необходимо обратить внимание на работы Ж. Бодрийяра, Ф. Джеймисона, Й. Масуды, Э. Тоффлера и др. Для обоснования тезиса о появлении «виртуально-общающегося» человека необходимо обратить внимание на исследования представителей западноевропейской гуманитарной мысли XX века (З. Баумана, Ж. Бодрийяра, Э. Фромма, Й. Хейзинги), а также работы современных исследователей (Ф. Власенко, А. Горячковой, Е. Ильинович). При осмыслении виртуальной реальности необходимо обратить внимание на работы В. Бычкова, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, М. Кастельса, И. Купера. Таким образом, проблема исследования заключается в том, что происходит в виртуальной реальности с самим человеком. В виртуальной реальности осуществляются отдельные виды деятельности, через которые самореализуется человек в реальной жизни (общение, игра, познание, творчество и т. д.). Поэтому, чтобы понять специфику социокультурного пространства человека в виртуальной реальности, нужно разобраться с особенностями виртуального пространства с позиций философской антропологии.

Понятие «виртуальный», появившееся в средневековой философии, включает в себе двойственный смысл: оно означает мнимое (кажущееся) и потенциальное (возможное). От этих двух смыслов берут свое начало две условные линии восприятия виртуальной реальности – «платоновская» и «аристотелевская». В современных исследованиях «аристотелевская линия» представлена в работах Н. Носова и др., понимающих под виртуальной реальностью реальность психологическую (различного рода мистические состояния, измененные состояния сознания, сновидения, фантазии). Согласно «аристотелевской линии», опирающейся на аристотелевские категории актуального и потенциального, виртуальная реальность предстает неким особым содержанием сознания, кратковременной актуализацией потенциального состояния сознания, которая выключена из общего пространства реальности. Этот ряд исследователей относит виртуальную реальность к особым индивидуальным психическим состояниям человека, понимая ее как реальность психологическую.

«Платоновская линия» находит развитие в работах философов-постструктуралистов (Ж. Бодрийяра, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, Ж. Лакана, М. Фуко), которыми было осуществлено философское осмысление виртуальной реальности как пространства симулякров. Согласно «платоновской» линии, базирующейся на платоновском разделении виртуального и реального, виртуальная реальность – это мир идей (символов, симулякров). Своеобразное продолжение «платоновской» линии можно наблюдать у постструктуралистов, работы которых, посвященные философским и социальным аспектам виртуальной реальности, стали впоследствии философскими основаниями решения данной проблемы. Именно ими было осуществлено философское осмысление информационной революции и виртуальной реальности, которое оказалось вращающимся вокруг проблем оригинала и копии, знака и симулякра, проблематики постструктуралистской философии языка. Виртуальная реальность рассматривалась данными исследователями, в основном, как порождение средств информации и

коммуникации [14, с. 54–55].

Вообще различают четыре горизонта виртуального бытия: «естественные виртуальности, включающие все виртуальные объекты физического мира; технические виртуальности, созданные благодаря компьютерным технологиям и средствам масс-медиа; культурные виртуальности, включающие виртуальные феномены мифологии, религии, философии, этики, литературы и искусства; виртуальность мистического» [1, с. 9]. Таким образом, виртуальный мир создается искусством, художественной литературой, мифологией, наукой, религией и т. д., потому что они имеют дело с наличием и созданием либо мира художественных образов, либо теоретических конструкций. Культура в целом, создающая искусственную среду обитания, является виртуальным пространством по отношению к природе.

В обыденном понимании наших современников понятие виртуальной реальности чаще всего ассоциируется с техническими виртуальностями, с появлением которых влияние идей виртуальности стало особенно заметным. Ряд исследователей (В. Исаев) рассматривает виртуальную реальность в аспекте культурной парадигмы. Применительно к компьютерному миру термином «виртуальная реальность» обозначают специфическую среду, которая определяется как «технически конструируемая при помощи компьютерных средств интерактивная среда порождения и оперирования объектами, подобными реальным или воображаемым...» [4]. Исследователи отмечают «эффект присутствия человека» в виртуальной реальности, когда пользователь может с помощью системы сенсорных датчиков, соединяющих его с компьютером, проникать в образе своего электронного двойника (другого Я) внутрь киберпространства, частично формировать это пространство и свой собственный образ, вступать в контакты с другими участниками и виртуальными персонажами, при этом испытывая комплекс ощущений, адекватный действиям и ощущениям человека в реальной жизненной ситуации [3, с. 48].

Виртуальная реальность – своеобразная «копия» мира реального. Анализируя виртуальный мир, среди его характерных черт называют «структурное копирование человеческого мира» [5, с. 133]. Социальные общности, возникающие в виртуальном мире, исследователи считают вполне нормальными социальными образованиями, влияющими и на отдельного человека, и на общество в целом [9; 10]. Тем не менее виртуальная среда, в отличие от обычной реальности, имеет гораздо большую социальную неопределенность, связанную с наличием большего разнообразия возможностей коммуникации.

Таким образом, виртуальная реальность, являясь реалией экранной, визуальной культуры, вместе с тем привлекает внимание не только к картинке, но и к тексту. И это приобретает особую ценность, т. к. в современном обществе доминирует культура экранная (визуальная, компьютерная, посткнижная), пришедшая на смену предыдущим типам культуры: культуре вербальной, письменной, печатной (М. Маклюэн). Тем не менее основным носителем текстов в визуальной культуре становится все же экран, хотя в варианте с Интернетом и привлекающий внимание к тексту. Исследователи отмечают в современной культуре доминирование клипового сознания, формирование совершенно нового восприятия реальности, изменения в способах коммуникации, трансформацию традиционного логоцентричнонарративного сознания. Все это наглядно представлено в культурном пространстве виртуальной реальности [8; 9].

Текстовое пространство организовано в форме гипертекста. Коммуникация людей в виртуальном пространстве тоже представляет собой гипертекст. На сегодняшний день концепция гипертекста весьма актуальна. Она коррелирует с философией диалога и философией нарратива. Гипертекстом может быть назван любой текст, в котором обнаруживаются какие-либо ссылки (указания) на другие фрагменты. Примерами гипертекста можно считать энциклопедию, справочник, книгу с содержанием и предметным указателем. Древнейшим гипертекстом является Библия, содержащая многообразные ссылки, которые связывают события Священной истории, Старого и Нового Завета.

Гипертекст оказывается наилучшим способом коммуникации в условиях множественного, фрагментарного дискурса, обеспечивая функционирование чрезмерной смысловой избыточности в электронном пространстве. Коренное изменение построения текстового пространства (в виде гипертекста), произошедшее в связи с появлением компьютерных технологий, более адекватно отражает многомерность человеческого мышления, нежели обычный текст. Так многомерность человеческого мышления находит свое отражение в многомерности гипертекста, продуцируемого виртуальным пространством. Гипертекст обладает свойствами, характерными для виртуальной реальности: порожденностью (гипертекст меняется в зависимости от активности пользователя); актуальностью (он неповторим, каждый раз он - новый, в нем нет прошлого и будущего, он обладает своим временем, пространством и законами существования); интерактивностью (возможность гипертекста взаимодействовать со всеми другими гипертекстами), при этом человек в гипертексте всегда остается главным участником событий, он видит все со своей точки зрения [6, с. 79]. Гипертекст не исключает логоцентризм, т. к. функцией гипертекстовых ссылок является не только разрушение целостности, но и предоставление читателю возможности постоянного собирания из данной мозаики нового целого, новых смыслов. В итоге читатель из пассивного потребителя текста превращается в производителя, сотворца [7]. Так с помощью гипертекста и сотворчества читателя/зрителя происходит преодоление фрагментарности, постоянное творческое конструирование новой целостности. Например, У. Эко видит ограниченность возможностей гипертекста. Он считает, что гипертекст с экрана дисплея очень удобен для работы с системами, т. е. книгами, которые предназначены для консультаций. Однако когда требуется не просто получение информации, но и размышление о ней, т. е. вдумчивое чтение, обыкновенная печатная книга оказывается незаменима. Хотя беспредельный и бесконечный гипертекст может сделать любого читателя автором, открывает поле для свободного творчества, где любой пользователь может поучаствовать в процессе создания произведения, а обыкновенные тексты предельны и конечны и могут иметь лишь множество интерпретаций, в этом и заключается их ценность. У. Эко замечает разницу в деятельности по порождению текста и существовании текста, уже порожденного. Он подчеркивает различие в отношении к шедеврам мировой культуры, оригинальным произведениям и к тому, что конструируется уже на их основе. «В нашей современной культуре мы по-разному подходим к записи Бетховена и джем-сейшну в Новом Орлеане, совершающемуся у нас на глазах» [15]. Можно сделать вывод, что

гипертекст – это новая текстуальная парадигма, информационно-коммуникативная конструкция, наиболее адекватно отражающая многомерность человеческого мышления, предоставляющая читателю свободу выбора, свободу конструирования своего фрагмента виртуальной реальности, делающая из читателя соавтора. Вместе с тем гипертекст может предложить только роль сотворца, он может лишь частично стимулировать творческий процесс, но не может заменить его.

В пространстве виртуальной реальности усматривают полную реализацию устремлений постмодернизма: упразднение ответственности автора за сообщение, им переданное (никто не контролирует степень компетентности участников интернетовского общения, высказывающихся по тому или иному вопросу), чувство игровой легкости и несерьезности, безграничные возможности пользователя участвовать в создании гипертекста, т. е. «продолжать текст, перепрыгивать из него в другой и даже развивать иные сюжетные линии» [11, с. 216]. В сетях виртуального пространства также можно обнаружить постмодернистское сведение человека к тексту, цитатность, мозаичность мышления, «фрагментирование субъекта» (потерю индивидом целостности, самости как стержня), приоритет читателя и зрителя (постмодернизм отказывается от всех видов авторства) и др. Благодаря всему этому культурное пространство виртуального мира представляет иные возможности для творчества.

Вместе с тем общим моментом гуманитарных исследований виртуальной реальности выступает новое слово в развитии межличностных и социально-культурных коммуникаций личности. В ней видят возможность осуществления гиперкоммуникации, чему способствует наличие огромной массовой аудитории, возможность одновременного общения с огромным количеством людей, донесения за считанные секунды любой информации. Недаром современную эпоху З. Бауман называет «эпохой «сжатия пространства/времени», беспрепятственной передачи информации и мгновенной связи» [2, с. 56].

Виртуальную реальность называют «новым кибернетическим миром», «виртуальным государством», создающим свою киберкультуру – культуру глобального диалога [12, с. 195], считают «новой коммуникативной системой» [11, с. 216]. Исследователи отмечают, что использование социокультурного пространства виртуальной реальности размывает вертикальную стратификацию общества, люди становятся доступнее друг другу, развивается новый тип отношений путем преодоления изоляции отдельных индивидов, указывают на появление новой культуры общения, заключающейся в возникновении новых форм личных и профессиональных связей, происходящих без личного присутствия, но в режиме диалога (электронная почта, WWW, телеконференции) [12; 13]. Виртуальная реальность дает возможность улавливать динамику современного быстро меняющегося мира, что весьма актуально, т. к. позволяет жить в ногу со временем. Как отметил М. Кастельс, игнорирование возможностей виртуального мира приводит к ситуации отставания от времени.

В классической философии (в марксизме) существует «закон возрастания потребностей», согласно которому активность человека возрастает в поиске путей удовлетворения постоянно растущих потребностей. Через эти потребности человек проявляет себя шире и разнообразнее. Социокультурная составляющая виртуальной реальности отвечает на эту объективную тенденцию, являясь сферой возрастания

возможностей. Например, если регулярная реальность предполагает существование человека в пространстве и времени, что влечет за собой диахроничность, то в виртуальной реальности присутствует возможность существования одновременно в разных ипостасях: в ней можно расположить себя синхронно, она позволяет человеку реализовать формулу: «Познай самого себя», но разными способами. В виртуальном пространстве человек получает уникальные возможности расширить варианты своих взаимоотношений с окружающим миром, что приведет к изменениям фундаментальных антропологических констант, характерных для современной эпохи.

Таким образом, виртуальная реальность, являясь реалией экранной, визуальной культуры, вместе с тем привлекает внимание не только к картинке, но и к письменному тексту, посредством которого, чаще всего, и представлен человек. Общение предстает в виде обмена текстовыми сообщениями в письменной форме, которые часто выглядят как спонтанно порождаемые в рамках электронной почты, чатов, коммуникаций в ходе игры и др. Подчеркнем, что концепция гипертекста обладает гуманистическим смыслом, поскольку гипертекст – новая текстуальная парадигма, информационно-коммуникативная конструкция, являющаяся способом коммуникации в обществе, в котором доминируют множественные потоки информации, – является наиболее адекватным способом отражения многомерности человеческого мышления, предоставляет читателю свободу выбора, свободу конструирования своего фрагмента виртуальной реальности, делает из читателя соавтора.

В качестве значимых в философско-антропологическом смысле характеристик виртуального пространства необходимо отметить, что виртуальное пространство, являясь этапом эволюции не только цивилизации, но и культуры, оказывается новым типом организации культурного пространства человека *virtus*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева В. В. Тотальность виртуального / В. В. Афанасьева. – Саратов : Науч. кн., 2005. – 103 с.
2. Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества / З. Бауман ; пер. с англ. – М. : Весь мир, 2004. – 188 с.
3. Бычков В. В. Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская // *Вопр. философии*. – 2006. – № 11. – С. 47 – 59.
4. Всемирная энциклопедия : Философия / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. – М. : АСТ ; Минск : Харвест, Совр. литератор, 2001. – 1312 с.
5. Зубрилин А. А. Эмигрировавшие в Интернет / А. А. Зубрилин, Р. И. Александрова // *Человек*. – 2002. – № 4. – С. 131 – 137.
6. Калмыков А. А. О виртуалистической природе коммуникации / А. А. Калмыков // *Филос. науки*. – 2007. – № 8. – С. 76 – 87.
7. Купер И. Р. Гипертекст как способ коммуникации [Электронный ресурс] / И. Р. Купер. – Режим доступа : <http://www.nir.ru/si/si1-2-00kuper.html>
8. Ларионова Н. С. Гипертекст как модель современной культуры : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. социол. наук : 22.00.06 / Н. С. Ларионова. – М., 2005. – 16 с.
9. Медведева Е. Н. Личность в пространстве посткнижной культуры : философский анализ : дис. ... канд. социол. наук : 22.00.06 / Е. Н. Медведева. – Саратов, 2006. – 145 с.
10. Микадзе Д. Н. Дистантная коммуникация как фактор развития информационного социума : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / Д. Н. Микадзе. – М., 2004. – 169 с.
11. Миронов В. В. Поп-культура: симуляция культуры и философии / В. В. Миронов // *Философия обществу* / под ред. Б. В. Маркова, Ю. М. Шилкова. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2007. – С. 201 – 219.
12. Новоженина О. В. Интернет как новая реальность и феномен современной цивилизации / О. В. Новоженина // *Влияние Интернета на сознание и структуру знания*. – М. : Ин-т философии, 2004. –

С. 195 – 215.

13. Рейман Л. Д. Информационное общество и роль телекоммуникаций в его становлении / Л. Д. Рейман // *Вопр. философии.* – 2001. – № 3. – С. 3 – 9.

14. Таратуга Е. Е. Философия виртуальной реальности : монография / Е. Е. Таратуга. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2007. – 147 с. – (Серия «АПОРИИ»; Вып. 2).

15. Эко У. От Интернета к Гутенбергу : текст и гипертекст [Электронный ресурс] / У. Эко // *Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20.05.1998* // Интернет. – 1999. – № 6 – 7. – Режим доступа :

<http://uchcom.botik.ru/philosophy/course/philart/bibl/internet.htm>

УДК 130.2

*Т. В. Лугуценко, Е. И. Третьякова,
г. Луганск*

КУЛЬТУРА ИНФОРМАЦИОННОГО МИРА

Проблемы развития культуры и воздействие на это развитие различных факторов – природы, техники, политики и др. является одной из вечных проблем философской рефлексии. Сегодня на первый план выдвигается проблема взаимоотношения культуры с развивающимся научно-техническим прогрессом.

Нет смысла рассуждать о том, какое значение в жизни общества и человека имеет культура. Именно культура является качественной характеристикой той или иной ступени развития общества. Именно культурой человек восполняет свою природную незавершенность и если природа делает человека индивидом, а общество наделяет человека социальными качествами и формирует его как личность, то культура наделяет человека уникальной индивидуальностью. Отмечая органическое единство культуры и техники нельзя не видеть и сложные взаимоотношения между ними, которые не имеют однозначной трактовки.

Сложность этих взаимоотношений и различия в понимании проблемы объясняется, с одной стороны, тем, культура – многогранный социальный феномен, включающей в себя разнообразные элементы – от материального производства до таких элитарных сфер, как искусство, философия и другие духовные области. Безусловно, одинакового механизма взаимоотношения техники с этими столь отличными составляющими культуры быть не может. С другой стороны, самой технике тоже не занимать сложности, она включает в себя самые разнокачественные артефакты – от молотка до компьютера. Здесь тоже нет места стандартному взаимоотношению различных видов технических устройств с культурой. Наконец, следует учесть и то обстоятельство, что в процесс взаимовлияния культуры и техники почти всегда вплетаются социальные, политические, философские, моральные и иные обстоятельства.

Вопрос о воздействии техники на культуру приобрел особую актуальность в условиях формирования информационного общества, когда радио и телефоны, телевизоры и магнитофоны, принтеры и сканеры, калькуляторы и компьютеры, международная информационная система Интернет и специализированные Сети

оказывают все возрастающее и сложное воздействие не только на сферу материального производства, социально-политическую жизнь общества, но и на ее духовную жизнь. Д. Белл, выделив три сферы современного общества – общественные структуры, политические организации и культурные ориентации, стал утверждать, что культурный сектор общества начинает находиться во все более напряженных отношениях с экономикой, которая подвергается действию технократически регулируемых социальных структур. Культура становится сама по себе враждебной существующим социальным институтам и законам, она обращена против всевластия и стандартизации политических и технико-экономических тенденций общественного развития.

Придерживаясь мнения об отрицательном воздействии техники на культуру, Х. Ортега-и-Гассет отмечает, что «...сама техника, являясь человеку, с одной стороны, в качестве некой, в принципе безграничной, способности, с другой – приводит к небывалому опустошению человеческой жизни, заставляя каждого жить исключительно верой в технику, и только в нее... Вот почему наше время – как никогда техническое – оказалось на редкость бессодержательным и пустым» [3, с. 203].

Оригинальную точку зрения на будущее современной культуры под воздействием научно-технического прогресса высказывает известный писатель фантаст С. Лемм в своей статье «Культура как ошибка» [1]. Он считает культуру средством адаптации человека к случайностям, системой условностей, которые помогают нам примириться с неприемлемыми для нас явлениями. «Она (культура) не переделывает человека, а лишь предохраняет от всех возражений, которые человек мог бы предъявить естественной эволюции, оправдывает все случайные явления и процессы на этом пути, приспособляя человека к сиюминутным нуждам. Поэтому культура – это ошибка, своеобразные протезы человечества на пути его эволюции. Техническая цивилизация заменяет мнимые ценности новыми и в этом смысле уничтожает прежнюю культуру, сносит весь этот ненужный хлам в музей прошлого, провозглашает возможность свободных действий человека, где раньше слепой случай был обвенчан с необходимостью. Однако загипнотизированный культурными прошлыми ценностями, человек сопротивляется избавлению от них, отворачивается от своего технического спасителя. Но жизнь требует, что культуру, эту систему протезов, надлежит отвергнуть, чтобы отдаться под опеку знания, которые переделывают нас, доводя до совершенства... Культуре следует удалиться прочь... Технический прогресс уничтожает культуру? Дает свободу там, где ранее царил деспотизм биологии? Именно так! ... Все, что говорится об угрозе, которую несет традиционной культуре новая технология – правда» [Там же, с. 167]. «Конечно, – продолжает С. Лем, – культура останется исторической ценностью как тот инкубатор, теплица, материнское лоно, в котором расплодились изобретения, в муках породившие науку. Но техника поглощает, переваривает и претворяет в собственную плоть культуру, которая будет размыта, раздроблена и направлена согласно тем переменам, которым подвергается человек» [Там же].

На наш взгляд, не трудно заметить в этих радикальных рассуждениях необоснованное отрицание всей прошлой культуры, благодаря которой совершалась социальная эволюция человека, все его достижения, в том числе и научно-технические.

В действительности, речь должна идти о диалектическом снятии из прошлой культуры всего ценного и построении на этом богатом фундаменте новой культуры, соответствующей реалиям сегодняшнего развития человека. В процессе этой преемственности большая роль принадлежит технике. Техника является материальным носителем социальной наследственности. В истории человеческого общества связь поколений осуществляется через технику. Покоряя при помощи техники природу, человек создает вокруг себя искусственную среду, по выражению Ю. А. Жданова вторую форму объективной реальности, создает новые культурные ценности, формирует новые культурные идеалы. Тем самым техника входит в плоть и кровь современной культуры, жизни, быта, обычая, чувств и настроений современного человека. Не случайно Дж. Грант писал, что «технология пронизывает собой наши мысли о мире и о нас самих. Пришествие технологии потребовало изменений в наших представлениях о том, что хорошо, что такое хорошо, как надо понимать здравомыслие и безумие, справедливость и несправедливость, рациональность и иррациональность, красоту и безобразие» [2, с. 227]. Техника косвенно оказывает влияние на тот способ, каким мы понимаем мир и самих себя. Она открывает перед нами красоту технических изделий, создает огромные возможности для расширения восприятия мира – от микро- до макро- и мегамира.

В свою очередь культура облегчает видение новой техники и ее признание обществом и становится критерием общественного развития. Таким образом, техника никоим образом не противостоит культуре. Напротив, она является её элементом, результатом культурного развития, воздействующим на все стороны культурного потенциала общества.

Основатель Римского клуба А. Печчеи в своей замечательной книге «Человеческие качества», отмечая несоответствие этих качеств нынешним достижениям научно-технического прогресса, пишет, что созданная человеком техническая среда ослабила его физически, притупив биологическую активность. В результате, чем более «цивилизованным» становился человек, тем меньше он оказывался способным противостоять трудностям суровой внешней среды и тем больше нуждался в медикаментозной защите организма. Вместе с тем, отмечает А. Печчеи, шло развитие интеллектуальных способностей человека. Однако если раньше эти способности приводились в соответствие со сложным искусственным миром, сотворенным человеком, то в последнее время равновесие между научно-техническим и культурным прогрессом, между прогрессом и биофизическими способностями человека оказалось серьезно нарушено. В результате на карту поставлена судьба человека как вида. Сегодняшняя проблема человеческого вида состоит в том, что он оказался неспособным в культурном отношении идти в ногу и полностью приспособиться к тем изменениям, которые он сам внес в этот мир. Никто из нас еще до конца не приспособился ни психологически, ни функционально к изменившемуся миру и новому положению в нем человека. «Суть проблемы как раз и заключается в несоответствии между созданной человеком действительностью и тем, как он ее воспринимает и как учитывает в своем поведении», – пишет А. Печчеи [4, с. 69]. Выход из создавшейся ситуации А. Печчеи видит в культурной эволюции как

важнейшей цели и основы человеческого развития, в изменении человеческих качеств в процессе революции в самом человеке. «Если мы хотим обуздать техническую революцию и направить человечество к достойному его будущему, то нам необходимо прежде всего подумать об изменении самого человека, о революции в самом человеке» [Там же].

Культура – сложный социальный феномен, включающий в себя совокупность ряда общественных явлений. Вполне естественно, что тот или иной культурный климат воздействует на эти явления. Не менее значимым является воздействие науки на эту культуру. Так, большую значимость для новой культуры приобрело появление безбумажной информатики. Ныне растет новое компьютерное поколение. В первую очередь безбумажная технология находит себе применение в обработке оперативного получения информации, содержание которой быстро меняется и устаревает, что делает просто ненужной ее длительное хранение. Многие предсказывают замену ежедневной газеты круглосуточным выпуском телевизионных новостей. Электронные издательства переживают настоящий бум. Архивные материалы, редкие книги, перенесенные на лазерные диски с помощью каналов спутниковой связи, Интернет, телефаксов становятся общедоступными. Наука, и как специфическая форма деятельности людей, и как система используемых в ходе общественной практики знаний, являясь феноменом культуры, оказывает на ней огромное воздействие.

Однако заметим, что это воздействие не всегда позитивно. Негативные воздействия на культуру, к примеру, оказывают кризисные явления в современной науке, связанные с определенным разочарованием и неверием в силу научной мысли, вытеснением традиционных научных методов иррациональными методами и средствами познания. Не случайно возникновение антинаучных движений, пренебрежительное отношение к ученым, засилье в науке дельцов и людей, далеких от нее, появление различного рода «модных» теоретических воззрений и течений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лем С. Собр. соч. : в 10 т. / С. Лем. – М. : Худож. лит., 1992 – 1995. – Т. 10. – 1995. – 496 с.
2. Негодаев И. А. На путях к информационному обществу / И. А. Негодаев. – Ростов н/Д. : Изд-во ДГТУ, 1999. – 392 с.
3. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды : пер. с исп. / Х. Ортега-и-Гассет ; сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевича. – М. : Весь мир, 1997. – 704 с.
4. Печчеи А. Человеческие качества / А. Печчеи. – М. : Республика, 2015. – 302 с.

УДК 130.2:168.522

*Л. Л. Негода,
г. Луганск*

ЧЕЛОВЕК И ЕГО ТЕЛЕСНОСТЬ: ОПЫТ ФИЛОСОФСКОЙ ИНТЕГРАЦИИ

За всю историю изучения и осмысления феномена тела представителями разных научных дисциплин накоплено достаточно материала для возникновения уверенности в том, что телесность – предмет глубоко и детально изученный. Однако в полной мере

это может касаться только естественнонаучной парадигмы. Области, в которых тело человека является предметом детального изучения, сложно перечислить: анатомия, физиология, антропология, биомеханика и др. Тело как материальный субстрат, значимый для изучения и понимания психических процессов, развития человеческого сознания широко изучается психофизиологией, тысячелетия насчитывает практическая «работа» с телом в области медицины, оздоровительных технологий и т. д. Словом, для «наук о природе» человеческое тело, по вполне понятным причинам, – предмет давнего и пристального внимания.

В Философском энциклопедическом словаре тело определяется как:

- «название материальной протяженной вещи как чего-то объективно физического;
- неточное название материального носителя жизни организма, в частности организма человека;
- название трехмерной фигуры в стереометрии» [9, с. 450].

Кроме того, здесь же приводится отдельное понятие «тело живое» – это одушевленное тело человека и животного. Человеческое тело в широком толковании этого слова есть основа душевной жизни: тело и душа образуют витальное единство в противоположность единству духовного. В истории философской мысли имеют место как подчеркивание примата телесного бытия человека, так и полное пренебрежение телом во имя духовности. Возникновение понятия «человеческая телесность» связано, прежде всего, с именем А. Ф. Лосева, который в своих трудах использовал его для характеристики социальных качеств человеческого тела. Тело как таковое – это объект естествознания, средоточие действия законов органического мира. Человеческое тело, помимо действия общих законов жизни, подвержено влиянию закономерностей социальной жизни, которые, не отменяя первых, существенно модифицируют их проявление. Собственно говоря, эта простая и достаточно бесхитростная мысль легла в основу всей концепции человеческой телесности как философского подхода к осмыслению специфики человеческого тела.

Феноменология рассматривает телесность и intersубъективность как взаимозависимые явления, где первая может выступать онтологической основой для второй и наоборот. Две разные версии этой дихотомии кладут в основу своих концепций М. Мерло-Понти и Ж.-П. Сартр [5; 8]. Основной идеей, которая выступает объединяющим фактором для феноменологических концепций телесности, является обоснованное как М. Мерло-Понти, так и Ж.-П. Сартром представление о специфическом аспекте сознания – телесном сознании. Этот особенный слой сознания, который выражается телесностью, тесно связан с окружающим миром и ситуацией. Ж.-П. Сартр называет его нетипическим сознанием тела, а М. Мерло-Понти настаивает на том, что благодаря его наличию мы можем считать тело субъектом восприятия и действия без опосредующей или руководящей роли сознания.

В последние годы термин «телесность» все чаще встречается на страницах философских и культурологических публикаций. Подчеркнем, что «телесность» не синоним «тела» в его физическом понимании. Человеческая телесность – одухотворенное тело, являющееся результатом процесса онтогенетического,

личностного, в широком смысле исторического развития, и выражающее культурную, индивидуально-психологическую и смысловую составляющие уникального существа – человека. Основным предикатом телесности является живое движение, соединяющее в себе психологическое содержание и материальную форму [7, с. 42]. Подчеркнем, что тело есть «культурный конструкт» (В. А. Подорога), и, следовательно, проблемы философии телесности не могут изучаться вне философско-культурологического контекста, логики исторического развития. Понимание данной логики поможет увидеть культурно-историческую обусловленность очерчивания телесности как специфического предметного поля философской науки, в частности, философии культуры. Оппозиции душа – тело, ментальное – чувственное характерны для сознания современного человека. Европейская культура, по утверждению С. С. Хоружего, построена на дуалистической антропологии, утверждающей, «диаметральную разноприродность, противоположность души и тела; их противоположную бытийную ценность и судьбу; и, вследствие этого, целиком исключает телесное начало из духовного процесса» [10, с. 379]. Разъединенность духовного и телесного проявляется в разных сферах межличностных отношений. Анализируя отношения между полами, Р. Мэй пишет: «В викторианскую эпоху человек искал любви без секса; современный человек ищет секса без любви» [6, с. 43]. Исключение эроса влечет за собой уменьшение жизненности, энергонаполненности, как отдельной личности, так и общества в целом. Р. Мэй предельно четко характеризует современное пуританство: «Я считаю, что нынешнее пуританство состоит из трех элементов. Первый элемент – отчуждение от тела. Второй – отделение эмоции от разума. Третий использования тела как машины» [Там же, с. 42]. Подчеркнем, что философские представления человека о своем теле формируются в зависимости от того, в какой «системе координат» рассматривается человек – в холистической или дихотомической; трактуется ли тело человека как равноправный элемент в единой системе с другими атрибутами человеческого бытия или же утверждается отделенность, выделенность тела. В исследованиях человека преобладает дихотомический подход, через парные понятия: социальное – биологическое, общественное – природное. Указанные выше положения холистической тенденции в понимании человека и его тела нашли отражение в работах представителей немецкой школы философской антропологии: М. Шелера, Г. Плеснера, А. Гелена. Телесность, с достаточно полным обзором и классификацией различных исследовательских подходов к изучению телесности человека представлена в трудах современных исследователей И. М. Быховской (в социально-культурологическом аспекте) и В. Л. Круткина (в онтологическом аспекте) [1; 4]. В работе Л. В. Жарова «Человеческая телесность: философский анализ» телесность рассмотрена в контексте совокупной человеческой деятельности как феномен культуры [3]. отождествление телесности и физической культуры, т. е. тело как единство нравственной, эстетической, интеллектуальной, деятельно-практической культуры, последовательно проводится в работе Н. Н. Визитея «Физическая культура личности (проблема человеческой телесности: методологические, социально-философские, педагогические аспекты)» [2]. Существенное значение для продвижения в обозначенной предметной области имеют исследования психологического (А. Н. Леонтьев) и психоаналитического характера

(З. Фрейд, Ж. Лакан, Ж. Батай, М. Фуко), связанные с проблемой формирования образа физического «я» человека в структуре его самосознания и самооценки, проблемой «телесность и культура».

Проблема соотношения социального и биологического в человеке разрабатывается исследователями: В. С. Степиным, М. С. Каганом, П. Д. Тищенко, которые подчеркивают, что эта проблема в значительной степени пересекается по своему содержанию с проблемой тела в философской антропологии. Однако именно как одно из направлений, связанное, прежде всего, с изучением непосредственного влияния социальных факторов на тело человека, и влияния биологических факторов на социальное поведение человека оно не может быть отождествлено со всей сферой философско-антропологического осмысления человеческого тела. В трудах французских мыслителей эпохи постмодернизма телесность принимает несколько иное значение, чем в современной отечественной гуманитаристике. В их работах телесность человека осмысливается не только как «тело социальное», но и как знак, как материал для производства других тел. К тому же, вполне допускается возможность отождествления живого тела с неживой реальностью. Однако в настоящее время еще не сформировано целостное понимание телесности как социокультурного феномена. Необходимость понимания телесности в данном аспекте в должной мере отражает и физическую, и духовную, и социальную составляющую его бытия и становится все более явной для философии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Быховская И. М. «Номо somatikos»: аксиология человеческого тела / И. М. Быховская. – М. : Республика, 2000. – 280 с.
2. Визитей Н. Н. Физическая культура личности (проблема человеческой телесности: методологические, социально-философские, педагогические аспекты) / Н. Н. Визитей. – Кишинев : Кишинев, 1989. – 236 с.
3. Жаров Л. В. Человеческая телесность: философский анализ / Л. В. Жаров. – Ростов н/Д. : Феникс, 1988. – 312 с.
4. Круткин В. Л. Телесность человека в онтологическом измерении / В. Л. Круткин. – Ижевск : Печать Сервис, 1997. – 148 с.
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб. : Литера, 1999. – 298 с.
6. Мэй Р. Любовь и воля / Р. Мэй. – М. : Наука, 1997. – 384 с.
7. Психология телесности между душой и телом : сб. ст. / ред-сост. : В. П. Зинченко, Т. С. Леви. – М. : Республика, 2005. – 732 с.
8. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр. – М. : Инфра-М, 2002. – 342 с.
9. Философский энциклопедический словарь / ред.- сост. Е. Ф. Губский и др. – М. : Инфра-М, 1999. – 575 с.
10. Хоружий С. С. О старом и новом / С. С. Хоружий. – СПб. : Азбука, 2000. – 477 с.

**СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО СОЦИУМА:
АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Ценности являются интегрирующей основой любой социальной общности. Наличие целостной системы ценностей в обществе обеспечивает стабильность всех сфер его жизни, а ее распад неизбежно ведет к дисгармонии, разрушительным конфликтам в обществе. Существующая социальная система ценностей, составляет основу культуры, определяет мотивацию деятельности, регулирует и интегрирует повседневное поведение людей, аккумулирует обоснование рациональности определенного образа жизни и легитимирует общественные институты. Значение ценностей как для отдельного индивида или социума, так и для человечества в целом были исследованы в работах М. Вебера, М. Горкгаймера, В. С. Бакирова, А. М. Ермоленко, В. С. Пазенка, О. Т. Дробницкого, И. Ф. Кононова и многих других.

Говоря о современном человечестве, следует отметить, что оно стало мыслить все более философски. И это не является результатом хорошей и спокойной жизни. Ядерные и экологические апокалипсисы, национализм и терроризм, плюрализм целей, стилей, идеалов, завораживающая красота тел на конкурсах и олимпиадах с одной стороны, и ужасающая смерть наркоманов и алкоголиков с другой. Миллиарды бит информации, попадающей в уши и глаза человека через телеэкраны, компьютеры все это кружит головы и помрачает разум. Неустанно надвигающаяся угроза распада мира требует сосредоточенности. На наших глазах с ужасающей скоростью уже ушедшее XX столетие перестало смеяться над романтическими вопросами о смысле жизни, столь значимыми для мыслителей прошлого. Вопрос о ценности самой жизни приобретает сегодня огромную актуальность. А само понятие ценностей является человеческой, социальной категорией, выступающей мерой значимости, как предметов, так и явлений будь-то социальных или природных. Человек есть мера всех вещей, справедливо утверждал древнегреческий философ-софист Протагор, но инструментом измерения, мерилom выступают ценности. Понятие ценность включает в себя понятие идеала, цели, направленности, а мир ценностей предполагает мир должествования.

Ценности являются чем-то выше, чем обычная заинтересованность человека. Само существование ценностей и особенно существование ценностей культуры и отличает человека от животных. Культура является предметным полем формирования ценностей, которые составляют фундамент культуры. Через систему ценностей и идей, служащих для регулирования поведения индивидов, человека, и определяется культура. Культура выступает своеобразным итогом всего разнообразия деятельности человека, как совокупность материальных и духовных ценностей, как сложная иерархия идеалов и смыслов, значимых для конкретного общественного организма. С позиций ценностного подхода, культура есть не что иное, как реализация идеально-ценностной цели. Культура является цементирующей основой общественной жизни, а ценности – средоточием духовной жизни общества. Социальные общности,

исповедующие одни и те же ценности, объединяются и политически, и экономически с целью продвижения истории в определенном направлении. Ценности укрепляют общественное единство, целостность общества, препятствуя разрушительному воздействию извне. Социальные ценности играют роль особых социально-политических идеалов, выступая идеями, ценностными установками, ориентациями в виде национальных идей. В жизни общества ценности, выполняют важную роль интегрирующих, социализирующих, коммуникативных основ, обеспечивающих духовно-волевое единство, высокий уровень самосознания и организованности всего общества.

Выбором определенных видов поведения людей в обществе постепенно формируются, складываются общественные ценности, сначала возникая как совокупность привычек, способов быта людей, специфических форм поведения, переходя из поколения в поколение как признаки собственно человеческого образа жизни. Впоследствии определенные поступки людей закрепляются, схематизируются в нормативных образованиях: в традициях, обрядах, обычаях, ритуалах, кодирующих образцы общественно одобренного поведения людей. Затем через социальные институты (учреждения образования, воспитания, средства массовой информации, религии, политике, права и т. д.), ценностные образцы аккумулируются, транслируются в обществе, способствуя формированию определенной психологической общности людей, ментальности, образу жизни, смысла существования.

Способ бытия человека, уровень его выделения из природы характеризуется именно существованием культурных ценностей. Общественный образ жизни человека, наличие общественных потребностей обусловили и ценностный тип мировосприятия. Возникшие еще в первобытном обществе, потребности человека охватывали основные сферы быта – труд, ритуальные танцы, обучение, обычаи погребения, гостеприимство, запрет кровосмешения, шутки, религиозные и магические действия, именно они составляли основу первых ценностных комплексов. Социальные нужды в жизни человека требовали надлежащего, необходимого, но еще явно не существующего соотношения вещей. Поэтому ценности формировали особый мир духовного бытия, поднимая человека над бытием реальным. С развитием общества и совершенствованием его структуры, углублением духовности человека, осложнялось и ценностное мировосприятие, включая и рождая все новые и новые потребности во всех сферах жизнедеятельности человека и общества. Ценности помогали человеку строить социально привлекательный мир возможной действительности, поднимая их над обыденностью.

Конечно же, общественные ценности формировались из реальных социальных потребностей, и лишь постепенно приобретали черты идеализации. Ценностное сознание создавало собственный мир – мир эмоциональных переживаний, ценностных образов. В ценностной форме человек выражал необъективность, а субъективно внешнюю действительность, наделяя ее человеческим содержанием. Ценность является лишь тем, что осознается как ценность. Можно рассматривать мир ценностей как мир практической деятельности. Ведь эмоциональное отношение к явлениям внешнего бытия, их оценка осуществлялась на практике. Ценностное сознание не интересуется,

чем же является предмет сам по себе, для нее важно только то, какое значение имеет он для людей, в чем же его ценность. В объективном мире не существуют само по себе прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное, трагическое и комическое, добро и зло. Но, любой акт деятельности охватывает идеальный момент, в период которого строится замысел действия, его идеальная цель, а также жизненный смысл деятельности, прежде всего и ради чего осуществляются все действия.

Меняющемуся обществу присуща динамика ценностных представлений, а выход из кризисной ситуации всегда связывается с поисками новых ценностных ориентаций и разработками других социальных и моральных «технологий» поведения человека. Системный кризис, охвативший сейчас всю человеческую цивилизацию, является, по мнению современных мыслителей, следствием просветительской модели развития общества, реализованной Западом и объявленной им естественным и закономерным этапом движения к прогрессу, которого не может обойти ни одна страна. Сегодня социальный универсум в результате трансформаций постиндустриального характера, развертывания глобализационных процессов, как утверждают западные и отечественные исследователи, становится мировым обществом риска, остро чувствует, что для самосохранения необходимо вернуть разуму те позиции, которые он потерял в течение новейшей истории через самоустранение от социальной жизни [4, с. 6].

Формирование понятия «ценность» прошло сложный исторический путь. В античной и средневековой философии ценностные характеристики включались в саму жизнь и рассматривались как присущие ей, как то, что неотделимо от реальности. Проблема ценностей, в максимально широком значении, всегда возникала в эпохи обесценивания культурных традиций и дискредитации идеологических устоев общества. Именно кризис афинской демократии, по мнению современных мыслителей, заставил Сократа впервые поставить вопрос: «Что есть благо?». А это и есть основной вопрос общей теории ценностей. Переплетение общественной воли индивида и тех целей, которые формировались в лоне общества, выражало отличие ценностных отношений и первичного синкретизма ценности с практической жизнью человека того времени. При дальнейшем усложнении общественной жизни и росте персонального самосознания уже появляется противоречие в понимании ценности как атрибута бытия вообще, что соответствует законам человеческого существования. В частности, согласно взглядам Гесиода, который, выражая ценностную разобщенность общества, высказывает мнение о деградации общества. В своих трудах античный мыслитель утверждает, что сначала боги «создали поколение людей золотое», но пришли другие времена, воцарились другие боги, золотой род превратился в серебряный, а затем и в медный. После медного поколения было еще поколение героев, но и оно прошло и сменилось железным родом, который все более «теряет моральные устои и движется к своей гибели». «Землю теперь населяют железные люди. ... Заботы тяжелые боги дадут им ... Скорее к наглецу и вору станет уважение проявляться. Где сила, там будет и право». Как видим, Гесиод одним из первых поднял проблему соотношения добра и зла, выветив ее сквозь призму таких ценностных критериев, как труд и справедливость [3, с. 123].

Значимым является то, что уже в античности рассмотрение ценностей

акцентировало два важных аспекта их осмысления. С одной стороны, ценности выступают неотъемлемой частью бытия, являясь критерием подлинной жизни и поэтому им присуща объективность, и они носят абсолютный характер. С другой — ценности трактуются как то, что присуще только человеку, связывая их со способностью давать оценки вещам, отмечая относительный характер ценностей. Таким образом, античные мыслители, пытаясь понять природу ценностей, усматривали источник ценностей в онтологии, что и объясняет возникновение уже в античности различных взглядов в осмыслении понятий ценностей. Так, некоторые из мыслителей античности считали, что ценности являются атрибутами вечной и неизменно меняющейся реальности и текучести материи, другие – связывали это понятие с результатами деятельности самого человека.

Понятие ценностей в Средневековье основывается, прежде всего, на христианско-религиозном мировоззрении, возникшем в особых социально-исторических и культурных условиях и обстоятельствах. Крах античного мира сопровождался не только упадком экономической жизни, но и невиданным разложением нравственно-этических принципов, разгулом грубых страстей и варваризации жизни. Все это породило всеобщий хаос, вызвав ощущение неотвратимой катастрофы, и повлекло за собой упадок ценностных ориентиров и существующих жизненных норм. Само возникновение христианско-религиозного осмысления ценностей сформировало новую систему ценностей общего характера, которой была присуща устойчивость и абсолютность. Утверждение новых ценностей приобрело форму беспощадной и острой реакции против существующего растления. Возникновение христианской религиозной аксиологии связано, прежде всего, с утверждением христианской идеологии, чисто религиозной, которая уничтожает все другие типы идеологий. В ее основе лежит мистическая идея о существовании Единого Бога как творца всего сущего, который до создания мира создал Разум и Дух. Центральная идея — Бог создал мир из ничего. Принципиальным моментом новой идеологии явилось учение о Христе, сыне Божиим, который в своей персоне, в своей личности непосредственным образом воплотил единую сущность Творца. Он плоть от плоти создателя. Поэтому он носитель Бога отца, он — носитель Божественного разума, он же и Святой дух, но, кроме того, он личность, он источник абсолютного добра и объективных ценностных установок. Этические нормы были закреплены в декалоге Священного Писания [1, с. 824].

Формирование гуманистического мировоззрения эпохи Возрождения происходило под влиянием наследия аксиологических идей античности и средневековья. При этом отношение гуманистов не только к философским концепциям средневековья, но даже и к античности было далеко не однозначным. Так, у античных философов гуманисты заимствовали только те ценностные доктрины, которые пропагандировали жизнеутверждающие, активные принципы, что некоторым образом позволило восстановить искаженные эпохой средневековья античные ценности.

Восприятие мира, изменение которого началась в эпоху Возрождения, происходило и во времена Нового времени. Мир начинает восприниматься как все более динамичная система, которая уходит из-под контроля коллективного сознания

микросоциума, ему становится не под силу охватить, объяснить и проверить этот безмерный, сложный мир, в котором происходят постоянные трансформации, что способствует пересмотру существующих парадигм практически во всех сферах жизнедеятельности человека, прежде всего его ценностных представлений.

Развитие науки раскрывает перед человечеством бескрайние горизонты познания, рождая надежду на возможность решения насущных проблем. Философские концепции Нового времени, анализируют ценности уже как социально-философские категории, пытаясь осмыслить их, исходя из различных точек зрения. Так, с позиции натуралистического подхода, ценности являются основой и фундаментом формирования гражданского общества, с точки зрения Б. Паскаля ценностью является величие самого человека. Так или иначе, но эпоха Нового времени, как отмечает А. А. Новиков, связывает понятие ценностей с возникновением феномена рациональности, следствием которого является появление сциентизации и методологизации [6, с. 49]. Современный мыслитель Ю. Хабермас, исследуя ценностные аспекты морального сознания, подчеркивал, что именно «в кантовском понимании формального и дифференцированного в себе разума заложена теория модерна, для которой, с одной стороны, характерен отказ от субстанциональной рациональности традиционных религиозных и метафизических способов толкования мира, а с другой, — доверие к процедурной рациональности, благодаря которой оправданы наши взгляды и они могут претендовать на значимость, как в области познания объективного, так и в области морально-практических взглядов или этических суждений» [7, с. 167].

Без сомнения, поворотным пунктом в развитии подходов к пониманию проблемы ценностей стала философия Канта, его учение о регулятивных принципах практического разума. Кант первым разграничил понятия бытия и блага, противопоставив сферу нравственности как свободы и сферу природы, как подлежащей закономерности и необходимости. Заслугой Канта стала попытка философа понять ценностное сознание человека как явления, имеющего особый статус. Он считал, что ценностные (моральные) ориентированные побуждения присутствуют во всех моментах процесса познания, сознание при этом всегда направлено на критерии добра, совершенства и добродетельности. Точка зрения Ф. Ницше с его «переоценкой ценностей» являлось критикой модерна. Он подчеркивал, что «добродетель, это либо наша выдумка, глубоко личная наша потребность и орудия самозащиты, или опасность» [5, с. 243].

В XX веке М. Шелер основывает феноменологическое направление в аксиологии, в рамках которого человек тесно связывается со своим положением в космосе. Рассматривая ценности, Шелер понимает их как объективные качественные феномены, которые не зависят от сознания субъекта и от предметов, в которых они проявляются. Ценности имеют своих носителей, и именно в них и становятся реальными, этими носителями являются личности, вещи и многое другое. Однако бытие ценностей не зависит от бытия их носителей, они не являются их свойствами. Центральным ядром «царства ценностей» по Шелеру выступает личность. Феноменологическое направление в аксиологии продолжает Н. Гартман, который

развивает объективное идеалистическое учение о природе ценностей. Философ пишет, что, согласно способу бытия, ценности являются платоновскими идеями, на языке понятий ценности — это сущности. Гартман считает, что на вопрос, откуда берутся ценности, дать ответ невозможно, так как, по его мнению ценности — это аналогично происхождению Вселенной [2, с. 345].

Исследуя аксиологию в качестве аспекта социокультурного пространства, следует отметить, что аксиологическую проблематику активно разрабатывают представители различных современных философских течений, а именно феноменологии, герменевтики, экзистенциализма, теории социального действия и другие. Эта большая исследовательская активность свидетельствует о сложности и многогранности философских коллизий, исследующих сложность социокультурного пространства, которое определенным образом можно рассматривать в рамках противоречия разума и ценностей. Линия разграничения философских школ связана с проблемой соотношения рациональной или моральной (ценностной) определенности мира. Может ли человек, опираясь на собственный разум, гармонично, совершенно устроить свою жизнь, или он должен признать существование высших независимых от разума ценностей, которые надо воспринимать как закон? И если для теоретиков аксиологии проблема ценностей изначально была исключена из сферы рационального познания, и считалась отраслью вненаучного исследования, являясь особым способом видения мира, а ценности — феноменами особой природы, то анализируя эту проблематику сегодня, нельзя не согласиться с тем, что ценности составляют такой модус бытия, который предписывает, требует, призывает. Сама мысль об относительности, иллюзорности ценностей, ставит под сомнение жизнь человечества, ибо эта мысль провоцирует смерть цивилизации, которая живет до тех пор, пока незыблемы нравственные законы. Ведь система ценностей определяет, прежде всего, общественное развитие на основе активизации фактора гуманизма и, выступая в качестве инструмента социального регулирования, является тем промежуточным звеном, которое связывает общественное поведение и поведение отдельного человека с важнейшими социальными инструментами — идеалами, интересами и требованиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аквинский Ф. Сумма теологи / Фома Аквинский // Антология мировой философии : в 4 т. Т. 1, ч. 1 и 2. Философия древности и средневековья / ред. кол. : В. В. Соколов и др. — М. : Мысль, 1969. — С. 823 — 862.
2. Гартман Н. К основоположению онтологии / Н. Гартман ; пер. с нем. Ю. В. Медведева ; под ред. Д. В. Складнева. — СПб. : Наука, 2003. — 639 с. — (Слово о сущем).
3. Гесиод. Работы и дни / Гесиод // Эллинские поэты в переводе В. В. Вересаева. — М. : Гослитиздат, 1963. — С. 141 — 169.
4. Култаева М. Д. Передмова перекладача / М. Д. Култаева // Горкгаймер М. Критика инструментального розуму / М. Горкгаймер. — К. : ППС — 2002, 2006. — С. 6 — 18.
5. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше ; пер. Ю. М. Антоновского. — М. : МГУ, 1990. — 547 с.
6. Новиков А. А. Рациональность в ее истоках и утратах / А. А. Новиков // Вопр. философии. — 2005. — № 5. — С. 48 — 59.
7. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие : пер. с нем / Ю. Хабермас. — СПб. : Наука, 2000. — 543 с.

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ СВЕТА В ИСКУССТВЕ

При попытке целостно взглянуть на историю развития человеческой мысли и духовности с периода появления философии, можно найти несколько объектов, которые всегда привлекали к себе больше всего внимания в различных областях науки, философии, культуры и религии.

Одним из таких объектов, который занимал внимания людей с различными интересами, были ли они философами или естествоиспытателями, богословами, мистиками или людьми рациональными, является свет.

Когда свет выступает в качестве физической категории, проблема света имеет, в основном, технологический характер. Свет – это излучение, волна, частица фотон, энергия, которая попадает на предмет и отражается от него и которая позволяет увидеть предмет в отраженном свете. Благодаря свету мы видим цвет, несущий в себе важную эстетическую составляющую в нашем восприятии объектов искусства. Свет проявляет для нас картину окружающего мира, заставляет предметы светиться и излучать. Поэтому свет воспринимается как важное изобразительное средство, мы говорим о существовании светового пространства, а также о светотональных соотношениях на картинной плоскости. Свет моделирует форму предмета, посредством света образуется тень. Мастерство художника часто сводится к графическому мастерству при создании светотеневого рисунка, как основному средству выражения и создания формы. Визуальная смысловая нагрузка часто ограничивается передачей настроения, то есть, резкими контрастными или мягким световыми соотношениями и созданием того или иного чувственного впечатления. Но совсем иное, символическое значение приобретает свет, если рассматривать его как философско-эстетическую категорию.

Свет в философско-эстетическом контексте есть наиболее общее понятие, которое не поддается окончательному определению в рамках одной какой-нибудь теории или одного научного направления. Но эта категория как ничто лучше может служить связующим звеном при исследовательском переходе из области, связанной с визуальной культурой в область философии и эстетики.

Свет – понятие настолько мощное и обладающее таким трудно вообразимым объемом, что вполне может быть соразмерно таким понятиям как бытие и вселенная.

В античной, и особенно, в средневековой культуре распространенным представлением о свете есть представление как о первом феномене мира, который объединяет в себе всё сущее и совмещает в своей природе несовместимые начала.

История общей концепции символического значения света включает в себя рассуждения и взгляды на эту проблему Платона, Аристотеля, Блаженного Августина и неоплатоников, в части совокупности учений о вневременном происхождении света и о его значении для человека, а также о естественном свете и его влиянии на мироздание. Известно, что Платон считал космос произведением искусства. Высший разум

управляет космосом, а также и первоматерией, которая у него лишена всякой определенности и получает эту определенность только от идей. Эту первоматерию он прямо называет созданной искусственно [2, с. 510]. «Искусственно» едва ли означает здесь «произвольно», «нереально», «отвлеченно». По крайней мере, никакие катастрофы в космосе, возникающие, очевидно, оттого, что им управляют не только разумные идеи, но и внесмысловая первоматерия, нисколько не нарушают его вечной гармонии. Космос доставляет себе пищу своим разрушением, и все он претерпевает и совершает сам собой в себе самом – в силу законов искусства. Таким образом, подлинное и первичное искусство, по Платону, – это воздействие идей, или эйдосов, на первоматерию и функционирование этой последней как «восприемницы» идей. При этом существует бесконечно разнообразная иерархия такого взаимодействия идеи и материи. Низшие области космоса – менее устойчивы и более подвержены разным изменениям, вплоть до настоящих катастроф. Высшие же формы такого взаимодействия – весьма устойчивы. «Всё в природе и искусстве, или в том и другом, находясь в хорошем состоянии, получают от вне самую малую изменимость»; боги же, обладающие своей вечной художественной формой, весьма редко её покидают, и это покидание для них безвредно, почему одаривать богов тем, в чем они не нуждаются было бы антихудожественно [Там же, с. 564].

Во времена античности полагали, что свет бывает двух родов: исходящий извне и исходящие изнутри тела. В средние века свет рассматривался, прежде всего как философско-теологическая категория. отождествление Бога со светом встречается в Новом Завете как противопоставление ветхозаветной концепции, согласно которой Бог является творцом света. В «Евангелии от Иоанна» утверждается божественная метафизика света: «Бог есть свет, который во тьме светит и тьма не объяла его».

Представление о Боге-свете позднее трансформируются в идею света как эманацию Бога, «как динамическое истечение божественной энергии». Аврелий Августин ввел две категории: сотворенного и несотворенного света. Несотворенный (нетварный свет) – это истина в себе, бог как таковой. Сотворенный (тварный свет) – производное нетварного как проявление истинны в форме религиозного озарения.

В изображениях, которые создавались средневековыми художниками, свет имеет совершенно иное значение, чем мы обычно себе представляем. Свет средневековых изображения несёт свою особенную функцию. Он изливается на зрителя и не модулирует форму предметов. Он преломляется в предметах, чтобы быть самому лучше воспринятым. Свет рассчитан на восприятие его самого как художественного объекта. Поэтому в средневековом изображении композиция строится по принципу: «Окно из мира». Чтобы понять смысл картины, мы должны смотреть не внутрь пространства изображения, а воспринимать то, как пространство изливает на нас Божественный свет, в котором проявляются образы возвышенного. Это свет трансцендентный, прорыв Божественного бытия, озаряющего все внутри пространства пребывания зрителя и его собственной души.

Выяснение механизмов трансцендентности света в познании и эмоциональном восприятии визуального искусства остро обозначилось в настоящее время в философской мысли постмодернизма, которая зафиксировала следующий момент:

поскольку процесс распространения и получения информации приобрел невиданную интенсивность, то появилась тенденция представлять всю информацию в виде электрического света. Немецкий исследователь современного визуального искусства Б. Гройс, который, анализирует медийную сферу искусства, отмечает: «Созерцание «медиа» искусства является, прежде всего, созерцанием электрического света, подобно тому, как раньше пытались наблюдать солнце и звезды или, скорее, подобно тому, как пытались уловить третий божественный свет, для того чтобы в этом божественном свете суметь увидеть истинную картину (Светящиеся боксы живописца Джеффа Вулла). Не исполняется ли пророчество из известной мистериальной оперы «Победа над солнцем» (1913, Хлебникова, Малевича, Матюшина): солнце погасло, и божественный свет превратился в искусственный, электрический, который перешел в символическое владение современной системы искусства» [1, с. 141].

Символическая функция света в произведениях изобразительного искусства в различные исторические периоды обусловлена, в первую очередь, ощущением таинственности природы, которое на глубинном бессознательном уровне было всегда присуще человеку. Представления о свете как об основополагающем философско-эстетическом элементе визуальной культуры всегда оказывали большее влияние на художественное творчество, чем представления естественнонаучной направленности. Поэтому, современные представления о свете, даже с учетом новейших медиа-технологий, которые доступны при презентации визуального искусства, чаще всего характеризуются обращением к метафизическим и смысловым свойствам света. И свет выступает как художественно-символическая, семантическая категория, что окончательно отдаляет его от естественнонаучных представлений физической освещенности и рефлексии предметов в окружающем нас визуальном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гройс Б. Комментарии к искусству / Б. Гройс. – М. : Худож. журн., 2003. – 340 с.
2. Платон. Соч. : в 3 т. : пер. с древнегреч. / Платон. – Т. 3. – М. : Мысль, 1971. – 687 с.

УДК 17.022.1

*И. А. Федоричева,
г. Луганск*

ФИЛОСОФСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ КАТЕГОРИЙ «СЧАСТЬЕ» И «КОМФОРТ»

Актуальность обращения к исследованию сущности категорий комфорт и счастье обусловлена не только различием их определения, но и пониманием при всей их, как может показаться, синонимичности. XXI век характеризуется как общество обособленных и создающих конкуренцию индивидов, постоянно чувствующих собственную зависимость от социума. Возникает так называемый «кризис личности», приводящий к тому, что человек забывает об индивидуальных потребностях, устремляясь подстроиться под «век эпохи». Большая часть хочет сделать

собственную жизнь комфортной, но никак не счастливой.

В данном исследовании автор опирается на работы Аристотеля, А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, Х. А. Лаврага, Д. Г. Афонина и М. В. Рагульской, Э. Гидденса, В. Кувалдина, В. В. Миронова, Л-т Е. Гринина, В. Ж. Келле, И. С. Хорина и др., посвященные философскому осмыслению таких категорий как счастье и комфорт, а также анализу современного общества.

Целью данного исследования считается философское осмысление категорий счастье и комфорт, определение их метафизических оснований, что связано с разграничением их смысловых характеристик и определения вектора движения в сторону развития или деградации личности.

В последнее время в науках, которые изучают человека, все более заметна тенденция видимого воздействия среды на организм, психику, определяя собой ощущение комфорта и состояния счастья. Философское осмысление человека невозможно без его рассмотрения в системе «человек – мир». В исследовании «мир» понимается в разрезе общественной сферы жизни человека

В Философском энциклопедическом словаре указывается: «Счастье – это состояние полного, высшего удовлетворения, абсолютного отсутствия желаний, идеал, осуществить который стремятся путем разумного и совместного действия, высшее из возможных в мире и являющееся конечной целью наших стремлений физическое благо, при объективном условии согласия человека с законами нравственности» [6, с. 446]. На первый взгляд, при всей очевидности понятия, невозможно дать полное логическое определение.

Счастье как категорию этики необходимо отнести к глубинным сторонам человеческого существования, к самой его природе. Установлено, что оригинальной особенностью древнегреческой философии есть жизнь человека в системе паритетных отношений «Космос – человек». Невозможно представить себе древнего грека, который бы не был пропитан мыслью собственной причастности к Универсуму, осознанием себя как проявления Мировой Души. Начиная с учения софистов (V в. до н. э.) о человеке, его творчестве, наблюдается релятивизм в отношении понимания категории счастье. С рациональной этики Сократа (469 – 399 гг. до н. э.) наступает обращение к деятельностному познающему разуму, который должен быть ориентирован на нравственное самосовершенствование. Индивид должен быть не только деятелем, он должен быть разумно деятельным.

Исследование проблем соотношения счастья и добродетели ведется Аристотелем (384 – 322 гг. до н. э.) в труде «Никомахова этика», в которой определены и рассмотрены проблемы, ставшие предметом анализа в последующей европейской этико-философской мысли. Всякая деятельность человека направлена на достижение высшего блага (счастья), как самоценного и самодостаточного, которое не может быть средством для достижения цели, оно – всегда сама цель. Поэтому Аристотель пишет: «Все [мы] ради него делаем все остальное, а [такое] начало и причину благ мы полагаем чем-то ценным и божественным» [1, с. 18]. Уникальность идей Аристотеля в том, что человек в понятие счастье вкладывает свое значение, свой смысл, однако, бесспорно то, что счастье выражается во всей полноте жизни человека, являясь высшей

целью не только для отдельного человека, но и для многих. Лишь во время «несчастья», во время кризисных ситуаций, человек способен осознать всю ценность счастья.

При определении категории счастье исследователи в области философии, этики, психологии, как правило, совершенно не затрагивают тему несчастья. Отмечалось, что счастье обретается благодаря усилиям человека, тогда несчастья появляются вопреки желанию человека. Несчастье состоит в невозможности реализации человеком самого себя, в невыполнении своего предназначения, оно трагично. Только пройдя путь, который связан со страданием, болью, огорчением, человек может испытать духовное пробуждение, а в момент противоречия «счастье – несчастье», он способен соприкоснуться с мыслью том, что такое быть счастливым. Это диалектическое противостояние принуждает человека переосмысливать свои взгляды, образ жизни, поступки, но и дает прочувствовать ему, что он – «просвет бытия», только через него бытие выражает себя. Поэтому и счастье может выразиться в образе жизни индивида. Итак, философские основания категории счастье в древнегреческой этической мысли основаны на его определении как благоприятной судьбы, блаженства, удовольствия, обладание наивысшими благами, в тоже время, сочетание различных благ определяет основу счастья человека.

Характерной чертой христианства относительно категории счастья, считается мысль о том, что счастье дарует человеку Бог, оно осуществимо благодаря посвящению всех помыслов Богу. Истинное счастье – в небесном царстве, а во время земной жизни человек может достичь его лишь при изменениях в своей душе. Например, схоласты считали, что разумная и добродетельная жизнь человека, вера в Бога, его всеобъемлющую любовь – необходимые условия достижения счастья. Следовательно, человек становится ответственными не только перед собой, но и перед Богом.

Философы XVII в. утверждали, что счастье есть обладание высшими благами, т. е. счастье из объективного понятия превращается в субъективное и понимается как чувство удовлетворения, следовательно, счастье = удовольствие. Например, И. Кант признавал, что «быть счастливым – необходимое желание каждого разумного конечного существа. Однако потребность в счастье касается лишь «материи» способности желания, а эта «материя» относится к субъективному чувству удовольствия или неудовольствия, лежащему в основе самого желания» [2]. Для XIX в. характерным является отождествление счастья с приятной жизнью, ощущении положительного жизненного баланса, связанного с общей удовлетворенностью. В начале XX в. попытки отделить счастье от удовольствия дали толчок к выделению таких основных черт, присущих счастью, как целостность, длительность удовлетворения, полнота удовлетворения (радость отличается от удовольствия, а счастье – от радости), объект одобрения (положительной оценки, а не только чувства). Каждая их данных характеристик по отдельности не может дать исчерпывающее определение данной дефиниции, поэтому необходим их синтез.

В XX – XIX веке следует отметить стремление человека не к достижению счастья, а к комфортной жизни. Техника окружила человека, Д. Г. Афонин, М. В. Рагульская пишут: «В современном обществе развитие технологий и изменение

быта происходит быстрее, чем человек успевает приспособиться к этим изменениям среды своего обитания» [3]. Благодаря развитию науки и технологий, жизнь человека становится все более несчастной. Общение вживую, близкий контакт с собеседником, заменяется «виртуальной жизнью». За каждым облегчением своего труда, за всевозможной доступностью, за зависимостью от технологий, человек открывает в себе ложное счастье.

В энциклопедическом словаре дается следующее определение: «комфорт (англ. comfort) – бытовые удобства: благоустроенность и уют жилищ, общественных учреждений, средств сообщения и т. п.» [5]. Человек становится зависимым от желания иметь, пренебрегая духовной составляющей своей сущности, а мимолетная иллюзия счастья достигается после приобретения чего-либо, делая человека рабом желаний и потребностей.

На протяжении своей эволюции человек постоянно стремился к комфорту, к тому, что может сделать его жизнь приятной и легкой. Общество постоянно разрастающихся потребностей, «мегаобщество» затуманивает человеческий разум, навязывая тем самым ложные потребности, желания, и с каждым днем все больше убеждая его в том, что данные вещи ему необходимы. Стремление к ложным потребностям убивает в человеке возможность выбора и внутренней свободы. Все больше людей стремится к комфорту, но только немногие могут от него отказаться, даже осознавая ограничения, которые он может принести в их жизнь. Выходит, что сам «процесс глобализации значительно увеличивает степень комфортности, позволяющей нам не всегда четко понимать, за счет чего и за счет кого такая комфортность достигается и какие следствия этой комфортности могут превратиться в свою противоположность» [4].

Если понятие комфорта отождествляется с понятием удобства, тогда должно существовать противоположное ему понятие – дискомфорт – условия, которые не обеспечивают состояния внутреннего спокойствия и удобства. Само общество потребления «вбрасывает» человека в состояние дискомфорта, показывая человеку один единственный выход из данной ситуации – получить то, чего так хочется, используя при этом любые средства. Естественно, моральные нормы отходят на второй план, отдавая первенство удовлетворению земных желаний.

Таким образом, в обществе увеличенных потребностей первенство занимает стремление к комфорту, который в свою очередь разрушает счастье. Основной характеристикой современного человека является постоянное движение к удовлетворению материальных потребностей, когда жизнь становится изнурительным трудом, поглощающим все его свободное время. Постепенно теряется эмоциональная связь с окружающими и близкими людьми, человек превращается некий элемент глобальной системы, что приводит к обособлению людей, которые теряют интерес к жизни.

Достижение счастья для современного человека уходит на второй план, первое место занимает – достижение комфорта, т. к. человек стремится к производству, к неестественным для человека потребностям, что в свою очередь, ведет к страданиям. Эти страдания сковывают человека, не дают развиваться его индивидуальности в

полной мере, он находится в границах, в состоянии «между». Возможность сделать то, что требует его «Я» потеряна, вместо того человек занят реализацией интересов, продиктованных обществом. Счастье же состоит в свободе, в индивидуальности, чувстве общности, признании, любви и радости, оно не может довольствоваться симулякрами, для счастья необходимо переживание удовольствия.

Итак, в этико-философской традиции относительно понятия счастья можно выделить основную дихотомию: «объективное-субъективное» с некоторой сменой акцентов в соответствии с ориентирами эпохи. В XIX веке счастье понимается как интенциональное переживание, соединяя в себе объективные и субъективные стороны. Таким образом, метафизическими основаниями счастья на протяжении развития философской мысли считалось как достижение совершенства, так и удовольствия. В свою очередь основаниями комфорта являются удовлетворенные потребности, постоянное движение к достижению цели, заикленность на материальных благах, некий автоматизм в наших желаниях, которые губительны не только для открытых отношений между людьми, но и для счастья. таким образом, счастье из области трансцендентного, переходит в область обыденного, а комфорт в свою очередь разрушает счастье.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Никомахова этика [Электронный ресурс] / Аристотель // Электронная библиотека «Гражданское общество России». – Режим доступа : <http://www.civisbook.ru/files/File/Aristotel.Nikomakhova.pdf> (дата обращения: 20.03.2017).
2. Асмус В. Ф. Иммануил Кант. Соч. : в 6 т. Т. 4, ч. 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://krotov.info/library/11_k/an/t_4_001.htm (дата обращения: 20.03.2017).
3. Афонин Д. Г. Особенности адаптации организма человека к техногенным факторам современного мегаполиса [Электронный ресурс] / Д. Г. Афонин, М. В. Рагульская. – Режим доступа : http://www.inventors.ru/osobennosti_adaptacii_organizma_cheloveka_k.html (дата обращения: 20.03.2017).
4. Миронов В. В. Глобализация и угрозы унификации [Электронный ресурс] / В. В. Миронов // Век глобализации. – 2012. – № 1. – Режим доступа : <http://www.intelros.ru/readroom/vek-globalizacii/-1-9-2012/14389-globalizaciya-i-ugrozy-unifikacii.html> (дата обращения: 20.03.2017).
5. Современная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/23598> (дата обращения: 20.03.2017).
6. Философский энциклопедический словарь / Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблева, В. А. Лутченко. – М. : ИНФРА-М, 2005. – 576 с.

УДК 81:1

*И. Ю. Фомин,
г. Стаханов*

ЛИНГВОФИЛОСОФИЯ. ЗНАЧЕНИЕ ЯЗЫКА, СЛОВА И РЕЧИ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКИХ НАУК

В чём смысл языка? Какова цель нашего общения друг с другом? Имеет ли наша речь под собой чёткий смысл или это просто система, которая значит ровно то, что

выражается теми самыми знаками, которые мы называем словами и буквами? Неужели такое средство коммуникации как речь не ставит глубокой цели? Над этим вопросом работали многие учёные разных отраслей, каждый из которых рассматривал эту проблему с разных сторон. Данная статья является попыткой рассмотреть эту проблему с позиции философии. Следующие направления исследования глубинного смысла языка станут основными:

1. Смысл – идея и сущность языка, основная цель применения абсолютной всех средств языка, а также предназначение нашей речи.

2. Интерпретация – разные толкования, разъяснение смысла тех или иных слов, выражений, словосочетаний, высказываний, которые и формируют нашу речь.

3. Референция – представление, согласно которому основным компонентом языковых выражений является какой-либо предмет или явление, а языковое выражение лишь описывает это.

Философы считают, что язык – это главный способ нашего взаимодействия с миром, а философский анализ представляет собой описание мира с помощью определенного способа мышления и языка. Но прежде всего, язык является универсальной системой знаков, используемой для различных целей: общения, познания, передачи информации. В отличие от других способов передачи информации она характеризуется системностью и упорядоченностью. Эта система является основополагающей для многих других. Для этого можно привести пример такой науки как сурдология. Эта наука, которая занимается социальной реабилитацией людей с проблемами слуха или зрения. В контексте этой сферы используются такие виды передачи информации как жестовый язык или осязательное «чтение» с помощью шрифта Брайля. Однако человек, который пользуется данными способами взаимодействия с миром, должен толковать подобные символы. Для этого он пользуется стандартным языком, который ему доступен. То есть, система языка является единой и целостной, систематизированной и являющиеся главным способом передачи информации и взаимодействия человека с окружением.

Философия проявляла интерес к языку, начиная со времен досократиков. Аристотель внес огромный вклад в изучение речи с позиции логики. Однако наибольшее внимание было уделено языку в XX столетии, вместе со становлением таких философов и логиков как Людвиг Витгенштейн, Готлоб Фреге, Бертран Рассел. Философский интерес к языку поддерживался концептуальными вопросами языковедения, существенно важными философскими проблемами и вопросами философской методологии. Эти идеи составляют чрезвычайно интересную область философии, связанную с выражением мысли, ее передачей, значением слова. Эта область философии и называется лингвофилософией или философией языка.

Для начала следует уточнить, зачем вообще философия обязана изучать языковые понятия и доказывать их смысл, искать их глубинное значение. Задача философии заключается в описании функций, приписываемых словам, за которыми всегда стоят реальные человеческие потребности, реальные предметы и явления, которые описывают слова, а также нахождение значений слов.

В языкознании и лингвистике слово понимается как наименьший структурный элемент языка, который может иметь самостоятельное значение. Слово репрезентирует отраженный в сознании предмет, отношение к нему и одинаково понимается людьми, говорящими на данном языке. Из такой формулировки вытекает понятие «самостоятельное значение слова».

Значения слов самостоятельно не порождают мысль, а лишь выражают её. Само понятие значения выходит за пределы общения – это и основная когнитивная (познавательная) единица, формирующая образ мира человека, представление окружающей среды в человеческом сознании. Многие философы, в особенности сторонники психоанализа, полагают, что слово является важнейшим шагом перехода от чувственного познания к рациональному, т. е. важнейшим орудием формирования сознания [6].

На самом деле, в каждом слове содержится, по меньшей мере, два типа информации: о самом слове (о построении слова, синтаксической структуре) и о мире (что это слово описывает, на что направлено его употребление в контексте речи), то есть, самое малое, два разных значения, которые может иметь одно и то же слово. «Посредством слова индивид не только выделяет объекты, явления и их признаки, но и систематизирует их, а слово является не только средством замещения вещи, концепта, но и структурирует мышление, важнейшими функциями которого выступают обобщение и абстрагирование. Осуществление данных функций позволяет слову являться и средством образования понятия, и формой его выражения одновременно. Поэтому, слово всегда относится не к одному предмету или явлению, а к целому классу объектов, в силу чего каждое слово представляет собой обобщение как словесный акт мысли, отражающий действительность иначе, чем она воспроизводится при непосредственных мыслительных процессах» [3, с. 123].

Именно эти выводы привели к тому, что философы отказались от жестких логических требований к языку, полагая, что объектом философского анализа должен быть естественный язык. Впервые метод философского анализа естественного языка был разработан в Кембридже Джорджем Муром, однако более развернутый вариант философского анализа языка представлен в трактате Л. Витгенштейна «Философские исследования» (1949). Возникновение философского анализа языка, основной целью которого было отрицание фактического и прямого смысла языка, придание ему многозначности, стало возникновение лингвистической философии. Языковая философия приобрела четкие рамки, стала объектом рассмотрения таких философов как Дж. Остин, Дж. Локк и др. Теперь можно рассмотреть основные направления исследования философии языка, которые не теряют своей актуальности и по сегодняшний день. Согласно наиболее радикальному взгляду, «вся будущая философия станет исключительно философией языка» [2, с. 45].

Начиная с 1960-х гг. наблюдаются тенденции отхода сторонников лингвистической философии от ортодоксальной позиции «жесткого анализа» и обращения к содержательным философским задачам. В этом выразился поиск глубинного смысла языка, рассмотрение глубоких философских вопросов онтологической направленности. Основным направлением исследования здесь можно

выделить интерпретацию – определение закономерностей толкования разных смыслов языка. Людвиг Виттгенштейн, уподобляя язык совокупности «языковых игр», сравнивает его с ящиком инструментов: сколь различны функции инструментов, столь же по-разному они соотносятся с тем, что они обозначают [4, с. 90]. Проще говоря, в данной ситуации, философы не пытались искать конкретный смысл в речи или слове, а обращались к множественному смыслу, что породило появление самых разных интерпретаций значения речи. Это стало толчком к расширению лингвофилософии как науки и становлению её как одной из отраслей философии. Конечным итогом множественных интерпретаций смысла речи стал социокогнитивный подход.

Социокогнитивный подход исследовался польским философом Адамом Шаффом. Его можно назвать как «познаваемый людьми». Он характеризует значение, во-первых, как отношение или систему отношений между людьми в психологическом плане, во-вторых, как сложную систему межличностных отношений [8, с. 223, 266]. Основное определение значения речи здесь сводится не к какому-либо бытию, явлению или предмету, которые могли бы быть значением, а к постепенному взаимопониманию среди людей, которые используют определённые предметы для передачи сведений об окружающем мире». В данном контексте значением речи и языка являются именно субъекты, изучающие их.

Следует заметить, что основателем теории о том, что значение нашего языка может быть относительно является английский педагог и философ Джон Локк. Он стал первым, кто создал объектную структуру языка для философии, в особенности, эмпирической. Он считал, что употребление слов может быть произвольным. Это происходит вследствие того, что частое употребление одних и тех же слов вызывает идеи, которые потом перерастают в нечто, называемое языком. Дж. Локк обращает внимание на то, что возможность произвольного употребления слов в языке приводит к тому, что структура языка в некоторых случаях не соответствует структуре объективной действительности [5].

Рассмотрев один из видов исследования лингвофилософии – интерпретацию, мы можем рассмотреть ещё один – смысловой. Многие философы не понимали речь как средство выражения или обозначения предметов или явлений реальной жизни. Они осознавали язык как один из типов бытия, искали ответы, исходя из собственного идеалистического мировоззрения. Например, Мартин Хайдеггер полагал, что высшим предназначением языка является служить домом бытия: «Бытие всего того, что есть, живет в слове». Поэтому действительно предложение: «Язык есть дом бытия». Именно в языке можно услышать «тихий голос бытия», где язык – это не только знак, но и тон, звук, ритм, ландшафт, пространство и время, тело и дух, божество и человек. Тот, кто творит язык, выступает одновременно первичным строителем мира, поэтому необходим такой язык, где не было бы места искусственным пространственным и временным формам и даже самому субъекту [1, с. 166]. Именно поэтому, М. Хайдеггер предпринял поиски настоящего языка, существующего лишь в своей мифопоэтической функции, когда он укоренен непосредственно в бытии. Если говорить проще, то самое наше бытие есть язык, поскольку он считал, что даже наши мысли создаёт не сила нашего ума, а услышанный голос в нашем сознании.

Рассмотрев интерпретацию и смысл можно затронуть последний из трёх направлений исследований философов – референции. По данному представлению, любое слово или выражение обязательно характеризует предмет, или явление из реальной жизни. То есть, слово и вся наша речь, наш язык, не может быть необъективным. Эта фактическая позиция, согласно которой язык является второстепенной формой выражения наших мыслей (первым является предмет языка), на данной этапе развития лингвофилософии является доминирующей. К примеру, в работах Эдмунда Гуссерля язык является «телом мысли», способом видения объектов. Следовательно, значение истолковано им как интенция, т.е. как связь сознания с содержанием. Проще говоря, мышление направлено на какой-либо предмет.

Теперь, когда затронуты все три вида исследований, с помощью которых возможно рассмотреть значение языка, можно привести пример и рассказать об этих исследованиях сугубо практическим методом. Представим: на столе лежит деревянный кубик небольшого размера. Он имеет форму, цвет, размер, другие физические характеристики, а помимо всего прочего он имеет название – «кубик». Если мы рассмотрим кубик с позиции смысла, то мы дойдём до того, что сам предмет (кубик) может иметь множество значений в языке. Однако, если мы этот кубик назовём каким-нибудь другим словом, то и предмет этот утратит своё значение в речи, приобретёт какой-то другой смысл. Странники этого подхода к исследованию ставили язык как основополагающую часть бытия. Без слова «кубик» кубик уже не будет кубиком, а чем-то другим.

Странники референциального подхода думали, что слово «кубик» лишь обозначает предмет, от которого оно есть исходным – деревянного кубика и если заменить слово кубик другим словом, что значение от этого не поменяется – какое бы слово не было, оно всё равно выражено предметом из реальной жизни. Исследование с помощью интерпретации показало, что, конечно же, предмет кубик можно называть не только словом «кубик», а разными словами, и при этом и в том и в другом случае они будут иметь различные значения и толкования. Например – кубик железный или кубик деревянный, кубик большой или кубик маленький. Это направление исследования построено на нахождении разных смыслов любого предмета или явления.

Исходя из данных форм исследований значения и смысла речи, многие философы выдвигают разные смелые теории, пытаясь донести своё видение целей языка, его значения. Именно поэтому можно сделать вывод, что странники социокогнитивного подхода оказались правы в своём исследовании. Лишь человек, вернее множество людей, которые ищут глубокое значения нашей речи, могут создавать какие-то версии. Сама наша речь является большой загадкой с разных позиций: семантической, синтаксической, прагматической, дискурсивной и других. Поэтому, именно человек создаёт не только смысл в нашем языке, а и сам язык. Язык является продуктом истории развития человечества, его культуры и быта, его бытия. «Именно человек (как познающий, так и говорящий на определенном языке) формирует значения, а не воспроизводит их в готовом виде, и именно говорящий субъект сознательно осуществляет выбор языковых средств выражения для описания той или иной ситуации» [3, с. 130].

ЛИТЕРАТУРА

1. Heidegger M. Was ist Denken? / M. Heidegger. – Tübingen, 1961.
2. Muller F. M. Das Denken im Lichte der Sprache / F. M. Muller // Philosophie als Sprachkritik im 19. Jahrhundert. Textauswahl, I. – Bad Cannstadt, 1971.
3. Песина С.А. Слово в понимании философии языка и лингвистики / С. А. Песина // Вестн. ВГУ. Серия: Философия. – 2011. – № 2. – С. 122 – 131.
4. Виттгенштейн Л. Философские работы / Л. Виттгенштейн. – М. : Гнозис, 1994. – Ч. 1. – 612 с.
5. Локк Дж. Сочинения : в 2 т. / Дж. Локк. – М. : Прогресс, 1985. – Т. 1. – 621 с.
6. Лурия Ф. Р. Язык и сознание / Ф. Р. Лурия; под ред. Е. Д. Хомской. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – 336 с.
7. Руднев В. Философия языка и семиотика безумия : избр. работы / В. Руднев. – М. : Изд. дом «Территория будущего», 2007. – 528 с.
8. Шафф А. Введение в семантику / А. Шафф. – М. : Иностранная литература, 1963. – 376 с.

ЛИНГВИСТИКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1–1.09:81.161.1'42

А. А. Белокаменская,
г. Луганск

КОНЦЕПТЫ «КРАСОТА» И «ЛЮБОВЬ» В ПОЭМЕ В. С. СОЛОВЬЁВА «ТРИ СВИДАНИЯ»: ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

Русский язык – колыбель смыслов, система, охватывающая всё многообразие воплощений национального сознания. Основополагающими константами национального сознания являются концепты. Концепт, по мнению многих исследователей, — это сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный человеческий мир. С другой стороны, концепт — это то, посредством чего обычный человек (*не* «творец культурных ценностей») сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее [10, с. 43].

Принципы развития и становления системы концептов русского мира изучали такие филологи-исследователи, как С. А. Аскольдов («Концепт и слово»), Ю. С. Степанов («Константы: словарь русской культуры»), В. В. Воробьев («Лингвокультурология (теория и методы)»), В. А. Маслова («Лингвокультурология») и др.

Актуальность данной статьи заключается в попытке разностороннего лингвокультурологического описания и изучения концептов «красота» и «любовь» на материале художественного текста – поэмы В. С. Соловьёва «Три свидания». В то же время представляется, что актуальным этот материал делает и то, что современная культура направлена на возрождение духовности и нравственной красоты человека, особенно у подрастающего поколения, которое испытывает своеобразный дефицит духовных ценностей, а творчество В. С. Соловьёва является воплощением основных констант русской духовности.

Цель работы – выявление и описание концептуальных признаков, формирующих индивидуально-авторское наполнение концептов «красота» и «любовь» в произведении В. С. Соловьёва «Три свидания».

Достижение указанной цели предполагает решение ряда конкретных *задач*: во-первых, пользуясь теоретической литературой, выделить признаки концептов «красота» и «любовь», составляющие их базовое понятийное содержание; во-вторых – проанализировать языковые единицы, посредством которых в поэтическом тексте «Три свидания» представлены данные концепты.

Своеобразным зеркалом, отражением концептосферы русского языка является литература. В художественном тексте каждый смысл, понятие получает особое, неповторимое осмысление. Не вызывает сомнений, что само литературное произведение является совокупностью концептов-идей автора, воплощённых как в отдельном герое или образе, так и в их совокупности.

Понятия «любовь» и «красота» являются базовыми концептами в языковой картине русского мира. Об этом свидетельствует разноплановость их реализации и в разговорной речи, и в художественной литературе. Обратимся к толкованию понятий «красота» и «любовь», зафиксированных в словарях.

Красота — эстетическая категория, обозначающая совершенство, гармоничное сочетание аспектов объекта, при котором последний вызывает у наблюдателя эстетическое наслаждение [2, с. 26]. По результатам исследований филолога С. Г. Воркачева, в разговорной речи понятие «красота» чаще всего определяется русскими респондентами как гармония, единственная в своем роде особенность, вызывающая у человека позитивные эмоции, удовлетворяющая эстетические потребности человека [3, с. 190]. В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля отмечаются многочисленные семантические аспекты слова «красота» и производных от него, но для нас значимым является следующее определение: «*Красота – свойство прекрасного, отвлечённое понятие красиваго, изящество. Соединение истины и добра рождает премудрость во образе красоты*» [5, с. 339]. Данное определение актуализирует прежде всего переносное значение слова «красота» и граничит с понятиями «доброе, хорошее, чистое».

Переходя непосредственно к концептуальному анализу поэмы В. С. Соловьёва, следует рассмотреть ещё одно понятие, без которого, по нашему мнению, невозможно понимание лингвокультурологического наполнения данного текста – «Софии», так как сущности Любви и Красоты объединяются у писателя именно в этом образе. София, Премудрость (греч. Σοφία — «мастерство», «знание», «мудрость»), — одно из основных понятий в античной и средневековой философии, иудаизме и христианстве, «выражающее особое представление о мудрости или олицетворённая (воплощённая) мудрость» [4, с. 690].

Поэма «Три свидания» [8] имеет автобиографический характер и содержит в себе описание трёх встреч (трёх видений) В. С. Соловьёва с Софией, образом Премудрости и Вечной Женственности, имя которой в тексте не называется (*тебя не назову я*), но подразумевается. Во вступлении к поэме автор рисует образ прекрасной Софии при помощи тропов *подруга вечная, сиянье Божества*. В. С. Соловьёв облачает свою героиню в *нетленную порфиру* (одежду царственных лиц и других важных особ, сделанную из пурпурной материи), подчёркивая величие и совершенство образа.

В описании первого свидания семантическое содержание концепта «любовь» приобретает у В. С. Соловьёва новые оттенки. Автор рассказывает о том, как его маленькое детское сердце впервые ощутило это светлое чувство (*«Как детская душа нежданно ощутила Тоску любви с тревогой смутных снов»*). Первой влюблённостью девятилетнего поэта была его маленькая ровесница; этот опыт не был счастливым для маленького Володи, поэтому в повествовании использованы слова, тематически и эмоционально тесно связанные с чувством безответной любви: *тоска любви, тревога смутных снов*. Но всё изменилось, когда Прекрасная София впервые предстала перед В. С. Соловьёвым в церкви и его сердце смогло почувствовать иную любовь, а именно любовь к Великому, любовь к Божеству. Сакральность происходящего подчёркнута тем, что первая встреча с Воплощённой Премудростью произошла у алтаря (*«Алтарь*

открыт... Но где священник, дьякон? И где толпа молящихся людей?»). Всё низменное, обыденное вмиг замерло в юном поэте, душа устремилась навстречу Божественному: «Страстей поток, – бесследно вдруг иссяк он. Лазурь кругом, лазурь в душе моей»; «И детская любовь чуждой мне стала, Душа моя – к житейскому слепа...».

В описании второй встречи мы видим представление о любви и красоте уже не ребёнка, а молодого человека со сформированной системой ценностей и идеалов, нашедшего своё жизненное призвание. Уже в качестве доцента и магистра В. С. Соловьёв отправляется за границу. Побывав во многих европейских странах, автор оказывается в Британском Музее, где его основной целью, помимо изучения различных мистических практик и учений, является получение большей информации о ней, Прекрасной Софии, ведь поэт не забыл тот всплеск эмоций от первой встречи с Небесной Премудростью, любовь к ней не покинула его сердце, а лишь усиливалась с годами («*Не призраки минутной красоты, Не быт людей, не страсти, не природа – Всей, всей душой одна владела ты*»). Концепт «красота» в описании второго свидания представлен такими лексемами, как *божества расцвет* и *золотая лазурь*, что помогает создать зрительную картину, ассоциативно тесно связанную с христианской традицией цветового «сопровождения» появления высших сил. Следует также отметить, что в данном фрагменте текста перед автором появился не полный образ Софии, а лишь её прекрасное лицо: «*И предо мной она сияет снова – Одно ее лицо – оно одно*». Представляется, что в описании божественной красоты В. С. Соловьёв, использует черты красивой девушки, соединяет тем самым красоту душевную и телесную в одном образе. Антитезу «земное – небесное» также можно увидеть в строках: «*И то мгновенье долгим счастьем стало, К земным делам опять душа слепа*».

Последняя, третья, встреча стала самой запоминающейся. После того как молодой поэт увидел прекрасный лик Софии, очаровавшись ею, он захотел узреть её образ полностью. «*Я ей сказал: „Твое лицо явилось, Но всю тебя хочу я увидеть. Чем для ребенка ты не поскупилась, В том – юноше нельзя же отказать!“*». Эти строки ещё раз подтверждают мысль о том, что В. С. Соловьёву не чуждо понятие земной, телесной красоты.

По велению самой прекрасной Софии третье свидание произошло в Египте, среди пустыни, при совершенно необычных обстоятельствах. Ожидание Премудрости Небесной было мучительным и невыносимым для главного героя, он чуть не погиб от голода и холода в ночной пустыне. Но, дождавшись встречи, которая длилась одно мгновение, В. С. Соловьёв почувствовал истинное счастье и восторг. Концепт «красота» в данном текстовом фрагменте представлен языковыми средствами, позволяющими увидеть и услышать, ощутить практически на физическом уровне это мгновение встречи с возвышенно прекрасным: *дышали розами земля и неба круг, пурпур небесного блистанья, лазурный огонь, первое сиянье всемирного и творческого дня, женская красота, лучезарная, благовестный звон*. Но София показала главному герою не только свою небесную красоту, она прежде всего открыла свою истинную Мудрость, подарила ему знания обо всём, что есть на свете: «*Что есть, что было, что грядет вовеки – Все обнял тут одни недвижный взор... Синевит подо мной моря и реки, И дальний лес, и выси снежных гор*». Такие эмоции не забываются, они, касаясь сердца,

рождают в нём чистую любовь и добро. Само понятие «любовь» В. С. Соловьёв сравнивает в тексте *с цветущими розами души*.

Выводы. Подводя итоги концептуального анализа поэмы В. С. Соловьёва «Три свидания», следует отметить, что концепты «красота» и «любовь» в произведении наполнены особым, авторским смыслом. Красота у поэта – это нечто величественное, совершенное, гармонически соединяющее в себе черты телесного и духовного. Но телесное здесь второстепенно, оно всего лишь контур, форма, в которую вложено божественное, неземное содержание. А концепт «любовь» выражен у В. С. Соловьёва не как формальное чувство к женщине, и тем более, не как физическое влечение. Любовь здесь неразделимо связана с мудростью, это некий миропреобразующий символ Истины, который обогащает человеческий разум и душу, открывает перед ним знание обо всём и дарит надежду на морально-нравственное возрождение человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аскольдов С. А. Концепт и слово Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология / С. А. Аскольдов ; под общ. ред. В. П. Нерознака. – М. : Academia, 1997. – С. 267 – 279.
2. Бычков В. В. Эстетика / В. В. Бычков. – М. : Гардарики, 2005. – 556 с.
3. Воркачев С. Г. Концепт любви в русском языковом сознании / С. Г. Воркачев // Коммуникативные исследования – 2003: Современная антология. — Волгоград : Перемена, 2003. – С. 189 – 208.
4. Грицанов А. А. Новейший философский словарь / А. А. Грицанов. – М. : Книжный Дом, 2003. – 1280 с.
5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – М. : ТЕРРА, 1995. – Т. 2. – 809 с.
6. Иванова И. А. Концепт любовь и его концептосфера в истории русского языка : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / И. А. Иванова. – М., 2006. – 26 с.
7. Маслова В. А. Лингвокультурология / В. А. Маслова. – М. : Академия, 2001. – 183 с.
8. Соловьёв В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика [Электронный ресурс] / В. С. Соловьёв. – М. : Книга, 1990. – 690 с. – Режим доступа : <http://predanie.ru/solovev-vladimir-sergeevich/book/87521-estetika-literaturnaya-kritika-stihi-i-proza/>
9. Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьёв. – М. : Искусство, 1991. – 701 с.
10. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – 3-е изд. – М. : Академ. проект, 2004. – 824 с.

УДК 347.78.034

*Н. В. Грицкова,
г. Луганск*

ТЕОРИЯ ОБУЧЕНИЯ ПЕРЕВОДУ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ

Перевод – это, несомненно, очень древний вид человеческой деятельности. Как только в истории человечества образовались группы людей, языки которых отличались друг от друга, появились и «билингвы», помогавшие общению между «разноязычными» коллективами. С возникновением письменности к таким устным

переводчикам – «толмачам» – присоединились и переводчики письменные, переводившие различные тексты официального, религиозного и делового характера. С самого начала перевод выполнял важнейшую социальную функцию, делая возможным межъязыковое общение людей.

Распространение письменных переводов открыло людям широкий доступ к культурным достижениям других народов, сделало возможным взаимодействие и взаимообогащение литератур и культур. Знание иностранных языков позволяет читать в подлиннике книги на этих языках, но изучить даже один иностранный язык удаётся далеко не каждому, и ни один человек не может читать книги на всех или хотя бы на большинстве литературных языков. Только переводы сделали доступными для всего человечества гениальные творения Гомера и Шекспира, Данте и Гёте, Толстого и Достоевского.

Переводческая деятельность представляет собой серьёзный процесс, к которому необходимо относиться осознанно, чтобы не получить неудовлетворительных результатов.

Хотя многие учебные заведения обучают будущих переводчиков, ни один вуз целенаправленно не готовит преподавателей перевода, и не читает курсы методики преподавания этой дисциплины. Вследствие этого методика обучения переводу остается слабо разработанной вследствие ряда объективных и субъективных причин. Обучением переводу занимаются либо преподаватели иностранного языка, либо переводчики-практики, хотя понятно, что ни знание языка, ни умение переводить еще не означают сами по себе способность квалифицированно и успешно вести знания по переводу со студентами. Для этого нужна и специальная методическая подготовка, знание специфики преподаваемой учебной дисциплиной, принципов и методов организации учебного процесса.

Изменение модели обучения будущих переводчиков (сначала по программе «бакалавров» (4 года), а затем – «магистров» (2 года) даёт существенные преимущества студентам: расширяет их образовательную траекторию, предоставляет возможности трудоустройства на более раннем этапе, позволяет продолжать обучение в магистратуре в любом учебном заведении мира, готовом его принять, где они могут сознательно выбрать ту специализацию, которая представляется им наиболее перспективной.

Было бы идеальным видеть выпускника университета с дипломом бакалавра, блестяще владеющего после четырёх лет обучения иностранными языками, в малейших тонкостях знающего родной язык, обладающего общей культурой и глубокими гуманитарными знаниями. В магистратуре он мог бы приобрести профессиональные навыки переводчика, преподавателя иностранных языков, менеджера международных компаний, журналиста-международника и т. п.

Он мог бы также приобщиться к научной работе и по окончании магистратуры получить возможность вести научные исследования, преподавать в высших учебных заведениях, работать в самых престижных компаниях, в международных организациях, в правительствах, и т.п. Рисуется сказочно прекрасная картина широчайшей траектории возможностей применения своих сил, знаний и умений в самом спектре общественной

жизни. В современных условиях широта профессионального применения выпускника вуза, возможности карьерного роста оказываются главной составляющей образования.

Но эта внешняя, весьма оптимистическая оболочка скрывает целый ряд противоречий. Первое, самое существенное, заключается в том, что нижняя ступень обучения, завершающаяся получением диплома бакалавра, вовсе не предполагает обязательного перехода на следующую ступень для получения диплома магистра.

Для многих студентов обучение закончится на уровне бакалавра. Для них не будет ни сознательного выбора наиболее перспективной специализации, ни приобщения к научной работе, ни возможности преподавания в элитных высших учебных заведениях, ни возможности работать в престижных компаниях, в международных и правительственных организациях и т. п. Выпускник университета с дипломом бакалавра широкого лингвистического профиля, даже имея хорошие знания языков, столкнётся с проблемой отсутствия профессионализации, т. е. профессиональных компетенций.

Более рациональным представляется путь «профилизации» программ подготовки бакалавров, предполагающих специализацию обучаемых по избранному профилю, а, возможно, в зависимости от способностей и по нескольким смежным профилям.

Такая «профилизация» первой ступени высшего образования позволит будущим бакалаврам получить первичные навыки, необходимые для более быстрого вхождения в профессию. На этапе подготовки бакалавров, прежде всего, следует опираться на опыт отечественной школы подготовки переводчиков [1; 2; 4], которая исходила из того, что перевод – это особая коммуникативная деятельность, существующая в двух формах – письменной и устной [5, с. 35].

Письменная и устная формы коммуникации, реализуясь в разных условиях, строятся на одних и тех же законах, определяющих речевую деятельность в целом. Логика взгляда на перевод, как на коммуникативную деятельность, подсказывает, что устный перевод столь же отличен от письменного, как устная языковая коммуникация от письменной, ведь и в том, и в другом случае в основе их различия лежат условия восприятия и порождения речи [2, с. 45]. Но условия осуществления деятельности, насколько бы сильно они не влияли бы на неё, не определяют её сущность. Поэтому в рамках программы подготовки бакалавров, ориентированной на перевод, наиболее целесообразным представляется развитие у обучаемых навыков «общей методологии перевода», показ основных путей выхода из сложных переводческих ситуаций, обусловленных асимметрией языковых, культурных, исторических, социальных и иных явлений, актуализирующихся в процессе перевода [1, с. 84].

Деление обучаемых на устных и письменных переводчиков на этом этапе еще не происходит. Все получают первичные навыки переводческой интерпретации, как в письменном, так и устном переводе. Студенты овладевают основами научного и художественного перевода, знакомятся с основными элементами системы записи в последовательном устном переводе, пробуют свои силы в кабинетах синхронного перевода. Таким образом, осуществляется инициация в профессию переводчика. Но основное внимание на этом этапе уделяется формированию личности, накоплению

багажа культурных знаний, совершенствованию знаний и компетенций, как иностранных, так и родного языков.

Более глубокая специализация может осуществляться в рамках магистерских программ. На этом этапе происходит четкое деление переводчиков на устных и письменных, а среди письменных – на переводчиков художественной и научной литературы. «Профилизация» бакалаврских программ поможет молодым людям сделать сознательный выбор между разными магистерскими программами.

При разработке магистерских программ и в обучении магистров-переводчиков окажется весьма полезным опыт западных переводческих школ, уже давно практикующих деление переводчиков на письменных и устных. Но профессионально ориентированные магистерские программы должны быть дополнены программами научно-исследовательскими в области истории и теории перевода, переводческой критики и дидактики, готовящими молодых людей к исследовательской работе.

Спектр магистерских переводческих программ вряд ли целесообразно расширять за счет введения более частных, «отраслевых», аспектов переводческой деятельности, как, например, «юридический», «экономический», «медицинский» перевод, «бизнес-перевод», или каких-либо ещё. Это частное дробление переводческой деятельности на сферы, основанное, главным образом, на специфике терминологии, может найти отражение в учебных курсах, но не составить предмет отдельной образовательной программы. Строгая привязанность к конкретной сфере использования переводческих услуг может существенно сузить образовательную траекторию магистра.

Таким образом, переход на новую систему подготовки переводчиков ставит немало вопросов перед преподавателями и организаторами учебного процесса. В статье мы постарались привлечь внимание преподавателей перевода к основным вопросам, возникающим у каждого, кто берёт на себя ответственность подготовить образованного и компетентного переводчика, способного выдержать жесткую конкуренцию современного рынка переводческих услуг.

Разумеется, что нет исчерпывающих ответов, но мы наметили некоторые из возможных путей их решения, приглашая коллег переводчиков и преподавателей перевода к размышлениям и обсуждениям многих вопросов, возникающих в условиях быстро меняющегося мира, где глобальная унификация ожесточённо сражается с национальным и языковым многообразием. И перевод оказывается на острие этой борьбы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода / Л. С. Бархударов. – М. : Междунар. отношения, 1975. – 240 с.
2. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) : учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. / В. Н. Комиссаров. – М. : Высш. шк., 1990. – 253 с.
3. Максютин О. В. Переводческая ошибка в методике обучения переводу / О. В. Максютин // Вестн. ТГПУ. – 2010. – Вып. 1 (91). – С. 49 – 52.
4. Мирам Г. Э. Профессия: переводчик / Г. Э. Мирам. – 4-е изд. – Киев : Эльга, Ника-Центр, 2006. – 160 с.
5. Саприкін С. С. Світ усного перекладу : навч. посібник / С. С. Саприкін, А. П. Чужакін. – Вінниця : Нова Книга, 2011. – 224 с.

**ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА ОБСЦЕННОЙ ЛЕКСИКИ
В КИНЕМАТОГРАФЕ. СЛОВО «FUCK»**

Большинство современных фильмов, приходящих к нам с Запада имеют возрастной рейтинг, который ограничивает возможность просмотра фильма в кинотеатре несовершеннолетними людьми. Как известно, подобные фильмы практически никогда не обходятся без нецензурной лексики, и от качества перевода в достаточной мере зависит не только финансовый успех всего фильма, но и то, как он будет воспринят, и какое влияние окажет на зрителей. Каждый фильм рассчитан на определенную публику, и перевод ругательств, так или иначе, является неотъемлемой частью перевода.

Ситуаций, когда может понадобиться перевод ругательств достаточно много и, к сожалению, далеко не каждое бюро переводов осилит профессиональный перевод ругательств, хотя спрос на эту услугу растет год от года.

Актуальность темы обусловлена тем, что в наши дни кино приобретает все большую популярность среди людей всех возрастов и социальных слоев. Мы можем смотреть фильмы разных режиссеров, разных стран, на разных языках и в разных вариантах перевода. Однако, ситуация складывается таким образом, что зачастую при переводе теряется, частично или полностью, эмоциональное и смысловое качество оригинального текста. Именно поэтому было необходимо познакомиться с проблематикой адекватного перевода кинофильмов и изучить его специфические особенности.

Научная новизна исследования заключается в том, что в лингвистике до этого практически не рассматривались особенности перевода слова «fuck» на серьезном уровне, как в области кинематографа, так и вне ее.

В последние годы серьезно возросла активность сниженной лексики.

Обсценная лексика – сегмент бранной лексики различных языков, включающий грубейшие (похабные, непристойно мерзкие, вульгарные) бранные выражения, часто выражающие спонтанную речевую реакцию на неожиданную (обычно неприятную) ситуацию.

Что касается использования обсценной лексики писателями «новой волны» то, по мнению переводчика и педагога Г. Михайлова, – это протест против «умолчаний», «условностей» и «лицемерия» в литературе прошлых лет [3]. Сам Г. Михайлов отрицательно отзываясь о подобных литературных тенденциях.

На данный момент неоспоримым фактом является то, что русская обсценная лексика остаётся более табуированной, чем английская.

Когда возникает необходимость перевести русскую обсценную лексику на английский язык используются всё те же слова «shit» и «fuck», которые многие люди уже перестали считать сильно табуированными словами.

Что касается функций обсценной лексики в обществе, то они в большинстве

случаев одинаковы как в англоязычной, так и в русскоязычной культуре. Как правило, называют несколько функций употребления обценной лексики в речи:

- повышение эмоциональности речи;
- разрядка психологического напряжения;
- оскорбление, унижение адресата речи;
- демонстрация раскованности, независимости говорящего;
- демонстрация пренебрежительного отношения к системе запретов;
- демонстрация принадлежности говорящего к «своим» и т. п.

Это действительно относится к большинству обценизмов. В нашей работе мы уделили особое внимание, пожалуй, самому популярному английскому обценному слову “*fuck*”. Популярность этого слова настолько велика в соединённых Штатах Америки, что там даже был снят полудокументальный одноимённый фильм, посвященный этому слову

В книге «Вашу мать, сэр!» представлен немалый список слов, образованных от «*fuck*» [4].

Мы видим, что слово «*fuck*» прочно вошло в лексикон английского языка, и количество производных от этого слова в ближайшем будущем скорее будет расти.

Слово представляет собой разнообразие различных грамматических и лексических значений. Оно может быть глаголом, как переходным, так и непереходным, прилагательным, существительным, междометием и наречием.

Лексически, помимо обозначения полового акта, слово «*fuck*» может быть использовано для описания огромного количества ситуаций и эмоций. В небольшой статье, расположенной в Интернете приводится список более чем 70 возможных употреблений слова «*fuck*» и его производных [7]. Зрители впервые услышали слово «*fuck*» с экрана только в 1970-м благодаря черной комедии «MASH» (Mobile Army Surgical Hospital) — «Военно-полевой госпиталь».

За годы, прошедшие с момента появления в кино слова «*fuck*», оно успешно завоевало эту сферу: теперь персонажи боевиков, комедий и мелодрам употребляют его с завидной регулярностью.

Данное слово употребляют настолько часто, что можно найти даже список фильмов, упорядоченных по количеству употреблений слова «*fuck*» [6].

Лексикограф В. Д. Девкин считает, без знания разговорно-окрашенной лексики при изучении иностранного языка обойтись невозможно. Знакомство с разговорной лексикой нужно, чтобы понимать обиходную речь, чтобы уметь расшифровать подтекст, остроты, ассоциативный план высказываний, без чего не может обойтись хороший переводчик, стремящийся максимально сблизить читателя с автором [2].

Перевод сложен как вид деятельности сам по себе. Более того, на практике переводчик должен преодолевать препятствия, которые ещё больше усложняют процесс перевода. Одним из таких препятствий является контекст.

Нужно сказать, что главной целью перевода является достижение адекватности. Адекватный или эквивалентный перевод – это такой перевод, который осуществляется на уровне, необходимом и достаточном для передачи неизменного плана содержания при соблюдении соответствующего плана выражения, т. е. норм переводящего языка.

Основная задача переводчика при достижении адекватности – умело произвести различные переводческие трансформации, для того, чтобы текст перевода как можно более точно передавал всю информацию, заключенную в тексте оригинала, при соблюдении соответствующих норм переводящего языка.

Лингвист и переводчик Я. И. Рецкер определяет трансформации как *«приемы логического мышления, с помощью которых мы раскрываем значение иноязычного слова в контексте и находим ему русское соответствие, не совпадающее со словарным»* [5].

Перевод обценной лексики является одним из самых сложных видов перевода, поскольку в первую очередь необходимо передать не просто дословную трансформацию той или другой фразы, а точно подобрать эмоциональную окраску и вложенный в эту фразу смысл.

Переводчик должен ориентироваться на три основных понятия: коммуникативный эффект, литературная норма и переводческая целесообразность. Собственно, задача переводчика – сделать так, чтобы бранное слово в переводе, во-первых, не потеряло когнитивный компонент своего значения (если он важен), а во-вторых, звучало не мягче и не грубее, чем в оригинале.

По мнению Д. М. Бузаджи в переводе нет запретных слов, но любое переводческое решение, как и общая переводческая стратегия, должно на чем-то основываться и служить конкретным целям [1].

Переводчику необходимо понять, насколько в данной языковой среде высок порог табуированности ненормативной лексики. Надо так же учитывать временной/культурный период, к которому относится текст, с которым он работает.

Кроме того, необходимо учитывать жанр, авторский стиль, какое впечатление автор оригинала хотел произвести на зрителя. Если автор именно хотел шокировать, зачем его приглаживать и прилизывать? Если жанр фильма, например, «трэш» (низкобюджетные фильмы с часто глупым сюжетом и обилием насилия), то вряд ли речь опустившихся бродяг надо переводить деликатными «провались ты», «это что за ерунда?» и т. п.

Мы видим, что проблем при переводе обценной лексики достаточно много. Переводчику необходимо быть очень осторожным в выборе средств.

Итак, к проблемам перевода обценной лексики в фильмах можно отнести следующие моменты:

Исключение любых дословных переводов, так называемой «кальки». Это значит, что человек, считающий себя переводчиком, должен иметь в своем личном багаже некоторые черты характера мечтателя и выдумщика.

Сохранение единства контекста и перевода. Переводчик обязан анализировать ситуации, основываясь не только на собственно тексте, но и на том, что происходит на экране и какие эмоции передаются актёрами.

Сохранение стиля и культурных особенностей. Необходимо развиваться и постоянно знакомиться с эпохами и культурами разных времен, если в переводе находится текст определенной временной принадлежности.

Мы можем сделать, вывод, что обценную лексику нужно переводить не менее

вдумчиво, чем стандартную лексику. При этом не должно вставать вопроса о том, стоит ли разрешать выпускать переводы, содержащие обценную лексику. В наши дни, цензура уже давно не обращает свой взор, на чистописание, правильную речь и всю красоту русского языка.

Результаты данной работы определяют перспективы дальнейшего исследования, которые мы видим в разработке методологии и конкретных приемов перевода сниженной лексики художественного текста, что может стать целью будущих работ по филологии, лингвистике и теории перевода.

В современном английском языке существует стремление к демократизации или к снижению литературной нормы языка, что находит свое отражение во всех сферах общественной жизни и непосредственно в современном англоязычном кинематографе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бузаджи Д. М. Норма ненормативного: ругаемся адекватно / Д. М. Бузаджи // Мосты. – 2006. – № 1. – С. 43 – 55.
2. Девкин В. Д. Немецко-русский словарь разговорной лексики / Д. В. Девкин. – М. : Рус. яз., 1994. – 768 с.
3. Михайлов Г. И. «Непечатное слово» / Г. И. Михайлов. – М. : Б. и., 2004.
4. Московцев Н. Вашу мать, сэр! Иллюстрированный путеводитель по американскому сленгу / Н. Московцев, С. Шевченко. – СПб. : Питер, 2007. – 544 с.
5. Рецкер Я. И. Учебное пособие по переводу с английского языка на русский / Я. И. Рецкер. – М. : Просвещение, 1981. – 159 с.
6. List of films that most frequently use the word "fuck" [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_that_most_frequently_use_the_word_%22fuck%22
7. Sullivan J. Uses of the word Fuck [Электронный ресурс] / J. Sullivan. – Режим доступа : <http://justin.justnet.com.au/rudestuff/uses-of-the-word-fuck.htm>

УДК [811.111:004.738.5]-043.2

*А. С. Демидова, О. И. Ефремова,
г. Луганск*

ВЛИЯНИЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИЙ НА ОБЩЕНАЦИОНАЛЬНЫЙ ЯЗЫК

Актуальность данной работы состоит в том, что доступность и популярность общения через Интернет привели к возникновению такого нового и, следовательно, малоизученного явления, как язык интернет-коммуникаций, или язык web-общения. Данная сфера коммуникации требует более пристального изучения, поскольку накладывает определенный отпечаток на общенациональный язык.

В настоящее время, в эпоху глобальных коммуникаций, электронное общение становится постепенно самым популярным, включающим в себя громадное разнообразие жанров, речевых практик, способов и форматов коммуникации, позволяющих людям общаться в режиме прямого диалога. Таким образом, язык интернет-коммуникаций оказывает на общенациональный язык более сильное влияние, чем другие технические инновации.

Большинство компьютерных жаргонизмов образовано на английской основе или является кальками с английского, например: аппликуха – прикладная программа; вин, виндуза – операционная система Windows; брендовый – новый; вишасы – добрые пожелания. Английский глагол *stacc* (раскалывать) становится глаголом *крекнуть* (или в шуточной форме: *крякнуть*), а *hack* (кромсать, разбивать) – *хакнуть* с русским суффиксом *-ну*, который здесь служит для обозначения однократного действия (как *крикнуть* – закричать один раз, в отличие от глагола, обозначающего длительное действие, *кричать* – издавать звук; ср. *стукнуть* – стучать и т. д.). Два способа воспроизведения одного английского слова *game* (игра) привели к двум разновидностям его передачи в разных словах: по способу написания – *гама* – *гамесы* (мн. число) (игры), по способу произношения – *геймер* (игрок).

Английский суффикс *-er* оказался очень популярным для называния разного рода деятелей: *юзер*, *ламер*, *хакер*, *тизер*, *модератор*. Существительные на *-er*, *-or* по своей структуре двусложны или трехсложны, характеризуются в большинстве случаев ударением на первом слоге.

Еще один новый глагол в русском языке – *початиться* (в значении «пообщаться в чате») образован от английского слова *chat*, калькированного на русский язык с тем же значением; глагол *флудить* (от англ. *to flood*) – порождать бессмысленные потоки информации (часто с недобрым умыслом); *запостить* (от англ. *to post*) – отправлять сообщение в форуме или на *e-mail*.

В ряде случаев заимствованные слова подвергаются трансформации в фонетическом плане. В основу заимствованного слова положены обиходные выражения: «батон» (*button*), «эксель» (*Microsoft Excel*), «Ирка» (*Internet Relay Chat*). В русском языке образуются своеобразные синонимические ряды. Например, английское слово «*user*» подвергается калькированию («пользователь», а потом и «пользак / пользюк»), транскрипции («юзер»), вторичной номинации («усер» – пользователь низкой квалификации, «лжеюзер» – пользователь живого журнала, «юзверь», «юзверг» – опытный пользователь).

В процессе интернет-общения широко употребляются следующие лексические формы:

1. Аббревиатуры:

WWW – World Wide Web (Всемирная паутина), etc.

В Рунете также распространено транскрибирование аббревиатур (ИМХО = ИМНО). Интересны случаи, когда заимствованный элемент – корневая морфема или аббревиатура – сохраняется в латинской графической форме: *чатланит*, *FTP-сервер*, *MIDI-контроллер*, *GIF-анимация*.

2. Акронимы:

ИМНО [*In My Humble Opinion*] – «По моему (скромному) мнению» – используется как окончание длинного высказывания, которое указывает, что это просто Ваше личное мнение, на которое имеет право каждый человек;

LOL [*Laughing Out Loud*] – «Громко смеюсь» – Ваш собеседник сказал что-то смешное или абсурдное;

ROFL [Rolling On Floor Laughing] – «Катаюсь по полу и умираю от смеха» – Вы услышали что-то ну очень смешное или очень глупое;

BB [Bye Bye] – «Счастливо!» – удобная форма для того, чтобы быстро попрощаться, etc.

По значению и выполняемой функции выделяются акронимы следующих видов:

1) Выражения своего собственного мнения:

AFAIK – As Far As I Know (насколько я знаю), IIRC – If I recall correctly (если я правильно помню), IMHO – In my humble / honest opinion (по моему скромному мнению);

2) Выражения эмоций / оценки:

ННОК – На ha only kidding (ха-ха, шучу), LOL – Laughing Out Loud (громко смеюсь);

3) Приветствия / прощания:

BB – Be back (вернусь), HAND – Have a nice day (хорошего дня);

4) Компьютерная терминология:

FUBAR – Fouled Up Beyond All Repair (поврежден настолько, что ремонт невозможен), SYSOP – System Operator (системный оператор);

5) Выражения для электронной переписки:

ASAP – As soon as possible (как можно быстрее), FAQ – Frequently asked questions (часто задаваемые вопросы), etc.

3. Комбинация цифр и букв в одной лексической единице или фразе:

3SUM threesome (3 человека); F2F face to face (лицом к лицу), etc.

Проведя анализ встретившихся комбинаций букв и цифр в словах, фразах или предложениях, можно выделить определенные закономерности:

1) В процессе коммуникации слоги, слова, фразы и даже целые предложения графически заменяются цифрами.

2) Цифра 1 (one) фонетически и графически может заменять слова и слоги one: NE1 – anyone (кто-нибудь); NO1 – no one (никто).

3) В английском языке фонетическое оформление цифры 2 (two) совпадает со словами to, too: 2NITE – tonight (сегодня вечером), F2T – free to talk (можно поговорить).

4) Цифра 8 (eight) может заменять часть слова: H8 – hate (ненавидеть), GR8 – great (замечательно).

5) Цифра 4 (four) ставится вместо предлога for: B4 – before (до), 4U – for you (для тебя) etc.

Кроме перечисленных, можно отметить и такие особенности:

– часто встречается опускание гласных: bldng – building, abt – about, dols – dollars;

– нередко замена слов или части слов буквами: U2, INXS, b4, gr8;

– можно встретить частичное сокращение: H-fi lm – horror-fi lm, V-day – Victory day;

– используются небуквенные символы для обозначения некоторых слов: <3 – love;

– используются необычные сочетания для фонетически близкой передачи слов: da, d – the, luv – love.

Также в интернет-коммуникации широко используется написание русских букв, по умолчанию, указывающих на латинские: З.Ы. = P.S. И наоборот, использование латиницы приходит на замену кириллицы: ne mogu napisat' = не могу написать. Такое явление принято называть «транслит».

Итак, язык Интернета тесно взаимодействует с общенациональным языком, внедряясь в различные стили, становясь понятным широкому кругу людей; фиксируется в словарях. Отличительными чертами интернет-языка является тяготение к кратким формам (аббревиатуры, сокращения, использование кириллицы вместо латиницы), обусловленное экономией речевых усилий, а значит – времени. Безусловно, подобные языковые явления упрощают процесс общения. Однако не стоит забывать при этом о таких негативных последствиях, как вульгаризация языка и «вымывание» его традиционного облика.

УДК 82 - 192

*Т. А. Дьякова,
г. Луганск*

ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ПАЛИТРА ПОЭЗИИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

Поэтическое творчество Михаила Матусовского – яркое и самобытное явление в литературе XX столетия. Реальный мир, преображенный творческой фантазией поэта, раскрывается, расцветает перед глазами читателя, и мы как бы заново открываем этот мир для себя.

Одним из средств создания лирических образов, характеристики персонажей, описания событий и отношения к ним автора является использование лексики различной стилистической окраски, в частности – лексики со сниженной стилистической окраской, разговорной и просторечной.

Проблемы разговорно-просторечной и жаргонной лексики не являются новыми в русистике. Они рассматривались в трудах Л. В. Щербы, В. В. Виноградова, В. М. Жирмунского, Ф. П. Филина, Д. Н. Шмелева, А. И. Горшкова, Е. А. Земской, Л. И. Скворцова, Л. П. Крысина и других ученых. Их теоретическое изучение находится в самой тесной связи с лексикографической практикой, где стилистические пометы «разг.» (разговорное) и «прост.» (просторечное) являются своего рода нормативными предупреждающими знаками. В толковых словарях русского языка нет единообразия в использовании этих помет, что объясняется, вероятно, возросшей экспансией разговорно-просторечной и жаргонной лексики в устную и письменную речь, включая разные виды и формы общения.

Поэзия М. Матусовского стала отражением жизни народа на довольно большом временном промежутке, куда пришлись и непростые 30-е годы, и Великая

Отечественная, и последующие десятилетия, когда и события разные вторгались в жизнь, и относились к ним по-разному. Разговорно-бытовая и разговорно-просторечная лексика – один из значительных пластов поэтического словаря Матусовского.

Цель работы – проанализировать использование лексики со сниженной стилистической окраской в поэзии М. Матусовского.

Рассматривая лексику со сниженной стилистической окраской, стоит отметить, что под последней мы понимаем «дополнительную (непредметную) информацию, заключенную в лексических единицах, в которой находят выражение функциональные и эмоционально-экспрессивные характеристики слова» [4, с. 7].

Для изучения стилистической маркировки лексических единиц мы обратились к двум толковым словарям русского языка: С. И. Ожегова (1988 г.) [3] и С. А. Кузнецова (2000 г.) [1].

Для детального рассмотрения лексики со сниженной стилистической окраской мы остановимся на выбранных лексемах-именах существительных.

Стилистическую маркированность, зафиксированную словарями, представим в виде таблицы. В первой колонке указываем слово и через запятую номер страницы в поэтическом сборнике М. Л. Матусовского [2], во второй колонке – стилистическую помету в словаре С. И. Ожегова [3] и соответствующую страницу, в третьей – стилистическую помету в словаре С. А. Кузнецова [1] и соответствующую страницу. Таким образом, мы будем иметь возможность не только увидеть стилистическую окраску, но и возможные изменения в оценке стилистической окраски.

Таблица 1

М. Л. Матусовский	С. И. Ожегов	С. А. Кузнецов
Бабник, с. 22	прост., неодобр., с. 30	разг., с. 54
Дрянь, с. 44	разг., с. 147	разг., с. 286
Житье, с. 25	разг., с. 159	разг., с. 307
Клуня, с. 154	–	нар.-разг., с. 434
Койка, с. 79	прост., с. 229	–
Кутерьма, с. 81	разг., с. 254	разг., с. 483
Малярик, с. 134	разг., с. 273	–
Морда, с. 22	прост., бран., с. 292	грубо, с. 556
Нутро, с. 218	разг., с. 339	разг., с. 660
Орава, с. 32	прост., с. 369	разг., сниж., с. 723
Подзатыльник, с. 218	разг., с. 433	разг., с. 866
Похоронка, с. 155	прост., с. 465	разг., с. 947
Сквалыга, с. 162	прост., с. 577	разг., сниж., с. 1168
Скопидом, с. 162	разг., с. 591	разг., с. 1199
Сыпняк, с. 24	разг., с. 641	разг., с. 1299
Теплушка, с. 105	–	разг., с. 1316
Чертовщина, с. 150	разг., с. 721	разг., с. 1476
Штаны, с. 159	разг., с. 735	разг., с. 1505

Как видим, в системе стилистических помет нет единообразия, отдельные лексемы не фиксируются одним или другим словарем.

Обратимся к поэтическим текстам, чтобы проанализировать использование единиц разговорно-просторечной коннотации.

В стихотворении «Случай с фотографом» (1937) [2, с. 22] находим характеристику белогвардейского офицера:

Покументы и медали нацепили сучьи псы.

Писарь, бабник и насильник, крутит синие усы.

Отыменное прилагательное *сучьи* образовано от существительного, поданного в словаре С. А. Кузнецова с пометой «грубо», если сказано о человеке [1, с. 1288], менее сниженную оценку имеет лексема *бабник* (см. табл. 1). Отношение лирического героя к посетителям фотоателье видится еще более отрицательным в отказе фотографировать непрошенных гостей:

Отвечает им фотограф: «Извините... Не могу...

Снять такого господина, это ж непосильный труд.

У меня такую морду объективы не берут.

Характеристикой человеческих качеств являются и лексические единицы *скопидом* и *сквалыга* в стихотворении «Не спрятанные прочно под замок...» (1962):

Не спрятанные прочно под замок

Рукою скопидома и сквалыги,

Исчерченные вдоль и поперек

Люблю до дыр зачитанные книг [2, с. 162].

Использованные лексикографические источники почти единогласно дают стилистическую оценку слов *скопидом* и *сквалыга* (см. табл. 1).

Разговорно-просторечные лексемы, вводимые в стихотворения, придают лирическому монологу непринужденность, разговорный характер, что видим, например, в стихотворениях «Клоун» (1962):

Шляпы старый фасон,

На штанах мешковаты колени.

Как поверишь, что он

Вечерами царит на арене [Там же, с. 159]

и «Клоуны, клоуны...» (1965):

Все вам смеяться над миром всесильных,

Грим, выбирая себе по нутру, –

И продолжать, схлопотав подзатыльник,

С миной хорошей плохую игру [Там же, с. 218].

Особой страницей творчества Михаила Матусовского является тема Великой Отечественной войны. Средством исторической стилизации можем считать использование просторечных и разговорных слов в стихотворении «Двадцать второе июня» (1960):

Не полыхают еще

В селах украинских кдуни.

*Юности нашей рубеж –
Двадцать второе июня [Там же, с. 154],*

*Первая на земле
Бомбовая воронка,
Вложенная в конверт
Первая похоронка [Там же, с. 155]*

и в произведении «Дорога» (1944):

*Чуть вздремнешь накоротке,
Солнце жжет в лицо и спину.
Пить захочешь, но в реке
Тоже пыль наполовину.*

*Солнце черное висит,
Еле видное в тумане.
Две недели будешь сыт,
Наглотавшись этой дряни [Там же, с. 44].*

Событиям другой войны, гражданской, посвящено стихотворение «Чубчик» (1938), исчерпывающую характеристику эпохи, всеобъемлющих страданий автор умело передает всего двумя строками, используя присущее времени гражданской войны, забытое последующими поколениями страшное слово *сыпняк*, т. е. сыпной тиф, который уносил не меньше жизней, чем бои:

*Схвачен Чубчик в Раменской станции,
Ночью раненый уходил ползком.
Вместе с ним в нетопленной больнице
Пол-России хворало сыпняком [Там же, с. 24].*

Вернуться в прошлое, вновь увидеть давно забытые лица помогает кино, для Михаила Матусовского свежи воспоминания, связанные с немым кино. Яркие картины прошлого представлены в стихотворении «Немое кино» (1961), где находим практически ставшее историзмом слово *теплушка*:

*И неслышные всадники двигались вскачь,
И беззвучно трубил через годы трубач,
Прносились теплушки в дорожном дыму, –
И глядел я, и верил, как в детстве, всему [Там же, с. 105].*

Корпус разговорно-просторечных единиц, будучи средством обиходно-бытового общения, является источником обогащения поэтического текста лексикой эмоционально-экспрессивной, выразительной, красочной:

*Листву кустарников,
Кривых от бури,
Как лоб малярика,
Температурит («Я болен Африкой», 1962) [Там же, с. 134],*

*Жуки-водомеры чинно
Затон переходят вброд.
И всякая чертовщина
В стоячей воде живет* («Быстрина», 1959) [Там же, с. 150],

*И была вначале тьма:
Вековая кутерьма
Ливней, ветров и туманов,
Нежилых материков,
Неокрепших ледников
И кипящих океанов* («Происхождение солнца», 1959) [2, с. 81].

Таким образом, использование лексики со сниженной стилистической окраской – «не показатель неграмотности и бескультурия» [5, с. 15], ее поэтическое воплощение позволило поэту воссоздать черты соответствующей эпохи, порой давно ушедшей, передать настроение мировоззрение лирического героя, придать тексту эмоциональную выразительность, характер непринужденного общения, насытить поэтический язык новым содержанием, новыми смыслами и ассоциациями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 2000. – 1536 с.
2. Матусовский М. «Это было недавно, это было давно...» / М. Матусовский. – М. : Худож. лит., 1970. – 272 с
3. Ожегов С. И. Словарь русского языка : ок. 57 000 слов / под ред. чл.-корр. АН СССР Н. Ю. Шведовой / С. И. Ожегов. – 20-е изд., стереотип. – М. : Рус. яз., 1988. – 750 с.
4. Свиридова Е. А. Взаимодействие книжной и разговорно-просторечной лексики в современной прессе : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Е. А. Свиридова. – Мичуринск, 2013. – 25 с.
5. Ступникова Л. Г. Разговорно-просторечные компоненты в поэзии А. Т. Твардовского: форма, семантика, функции : монография / Л. Г. Ступникова. – М. – Берлин : Директ-Медиа, 2015. – 190 с.

УДК 37.04-057.875:81'276.6

*С. Н. Зайцева, С. Н. Землякова,
г. Луганск*

ОБУЧЕНИЕ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ МЕДИЦИНСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Термин в отличие от общеупотребительного слова обладает специальным значением, строго ограниченным понятием, лежащим в его основе [1, с. 72]; содержание этого понятия определяется его местом в терминологической системе данной науки. Одна и та же лексическая единица может функционировать как

нетермин и как определенный термин: термин – это не особые слова, а лишь слова «в особой функции» [2, с. 306].

Эту функцию определенные лексические единицы могут реализовать, включаясь в терминологическую систему конкретной области науки. Термин независимо от того, будет ли он состоять из одного слова или из нескольких, имеет смысл только как член определенной терминологии.

Под терминологией какой-либо области значения понимается система терминов, выражающих совокупность специфических понятий определенной научной сферы.

Научная медицинская терминология представляет собой микросистему, которая обслуживает сферу медицинской деятельности человека. Содержание медицинских терминов однозначно, точно и соответствует определенному понятию медицинской науки и связано с другими понятиями этой науки, например: *митральный стеноз* – сужение отверстия митрального клапана; *митральные пороки* – пороки двустворчатого клапана, отделяющего левое предсердие от левого желудочка. Термины, несомненно, входят в семантическое поле понятия «сердце», на логические связи терминов указывают семантическая взаимосвязь понятий, а на языковые – наличие общего компонента «митральный».

Терминология обслуживает научную сферу общения и теснейшим образом связана с языком специальности. Языку специальности студентов-иностранцев в нашем вузе учат на сугубо научных текстах, между тем как большие возможности для обучения научной речи представляют художественные тексты. В частности, в повести Н. Амосова «Мысли и сердце», посвященной изображению работы хирурга, функционирует большое количество терминов, относящихся к области хирургии сердца.

Среди терминов, употребляющихся в этой повести, можно выделить *узкоспециальные медицинские термины*: аневризма, декомпенсация, гипоксия, цирроз печени и др.; *широкоупотребительные медицинские термины*: анестезиолог, ординатор, терапевт, порок сердца, пересадка органов, переливание крови, трахея, аорта, артерия, сосуды, искусственное кровообращение и др.; *обиходно-разговорная медицинская лексика*, к которой можно отнести такие слова, как: дверка (в перегородке), заплатка (в перегородке), стенка (желудочка), скрепки, закупорка (бронха), банки, клизмы и др.

Логико-понятийная система медицинских терминов, функционирующих в контекстах художественной литературы, например, в повести Н. Амосова «Мысли и сердце», разворачивается в строгой последовательности:

1. *Наименования специалистов*: хирург, прозектор, анестезиолог, терапевт, ординатор, анестезиологическая сестра, сестра;

2. *Наименования внутренних органов*, связанных с семантическим полем понятия «сердце»: предсердие, желудочек, перикард, аорта, легочная артерия; с семантическим полем «легкие»: бронхи, трахея, доля легкого, долевой бронх;

3. *Наименования операций*: операция на сердце, пневмоэктомия, операция на легких, резекция желудка, удаление почки, иссечение части желудка, радикальная операция, паллиативная операция;

4. *Наименования болезней:* недостаточность митрального клапана, митральный стеноз, митральный порок, сложный порок сердца, «тетрада Фалло», баталлов порок, дефект межжелудочковой перегородки, очаг пневмонии, аритмия миокарда, мерцательная аритмия;

5. *Наименования осложнений,* возникающих в процессе операции: аневризма, абсцесс легкого, гемолиз, декомпенсация, кровотечение, кислородное голодание, тромб, спайки, отек легкого, эмболия мозга и др.

Даже в контекстах художественной речи выделенные медицинские термины, объединенные общностью научной сферы – «хирургия сердца», представляют собой стройную систему, в которой отдельные звенья наименований тесно связаны между собой логическими и языковыми факторами.

На эту системность медицинских терминов необходимо обратить внимание студентов-иностранцев при чтении повести Н. Амосова. Для понимания этих терминов не требуется обращения к медицинскому справочнику или специальным словарям, поскольку автор использует приемы включения терминов в словарно-логическую ткань произведения, которые делают понятным содержание перечисленных выше наименований.

Другой способ заключается в сопроводительном комментировании узкоспециального термина, при котором содержание понятия становится понятным из контекста.

Комментирование может быть также препозитивно-упредительным, когда преподаватель объясняет термины перед прочтением художественного текста. Встречаются случаи комментирования, когда понятия раскрываются непосредственно путем описания медицинской процедуры. Такой прием способствует достижению наглядности, изобразительности текста, а также пояснению понятия, например, «*прямое переливание крови* – процедура несложная. Есть такая система трубочек, кранов. Иголки вводятся в вену донора и больного, кровь перекачивают шприцем без применения растворов, которые применяются при консервации» [3, с. 137].

Иногда в тексте употребляются несколько равнозначных терминов, из которых один более частотный, уточняет другой, более общий; затем следует контекст, содержащий экспрессивно-эмоциональное комментирование этого понятия. Такой прием снижает нулевую экспрессию медицинских терминов и делает их одним из средств выразительности текста.

Приведенные примеры включения медицинских терминов в контексты художественной речи показывают, что контекст действительно может служить средством раскрытия содержания терминов.

Следовательно, следует отметить, что успешным средством обучения научной речи может служить и художественное произведение определенной научной тематики и ориентации. В них представлена в системных связях и отношениях научная терминология, но особое употребление терминов в контексте художественной речи делает их содержание доступным и понятным. Кроме того, художественный текст представляет модели употребления терминов для связной речи, что так же облегчает процесс использования терминов в речи иностранных студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотте Д. С. Основы построения научно-технической терминологии / Д. С. Лотте. – М. : Изд-во МПУ «Народный учитель», 1999. – 138 с.
2. Даниленко В. П. Лингвистическое изучение терминологии / В. П. Даниленко // Исследование по русской терминологии. – М. : Наука, 2003. – С. 306.
3. Амосов Н. Мысли и сердце / Н. Амосов. – М. : Мол. гвардия, 1996. – 350 с.

УДК 311.315:811.161.1

*С. Н. Землякова, С. Н. Зайцева,
г. Луганск*

ИЗ ИСТОРИИ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ

История преподавания русского языка как иностранного является историей методов обучения, которые либо мирно сосуществовали, либо находились в противоречии друг с другом. Так, в XIX веке представляет интерес противостояние между сторонниками и противниками переводно-грамматического метода. В этот период споры между методистами разных направлений велись главным образом вокруг проблемы использования или устранения родного языка при преподавании неродного языка. В конечном итоге представители прямого метода на полное устранение родного языка из системы обучения не получили всеобщей поддержки. Дальнейшие усилия «прямистов» были направлены на то, чтобы довести применение на занятиях родного языка до разумного минимума. В истории преподавания русского языка как иностранного выделяют отдельные этапы, прошедшие под знаком влияния того или иного метода.

Так, в 20 – 30-х годах был популярен прямой метод. Обучение сводилось к скорейшему овладению навыками устной речи, для чего всячески поощрялись разговорные уроки. Считалось, что прямой метод в наибольшей степени отвечает задачам преподавания на начальном этапе. В этой связи рекомендовалось с самых первых занятий погружение учащихся в стихию изучаемого языка, опора на лексику и модели разговорной речи, ограничение сферы применения родного языка студентов. В некоторых случаях допускался перевод, так как экономит время при переводной семантизации, помогает при сопоставлении языковых систем двух языков [5].

Для методики 40-х годов был характерен большой интерес к вопросам сопоставительного изучения языков, что нашло отражение в работах Е. Д. Поливанова и С. И. Бернштейна. В эти годы методическая система развивается в рамках сопоставительного метода. В соответствии с этим методом занятия строились с учётом родного языка студентов. Большое внимание уделялось сопоставлению сходных и контрастных явлений в двух языках с целью преодоления интерференции, являющейся следствием отрицательного переноса навыков родного языка на русский язык. В качестве ведущего выделяется принцип сознательности обучения, а знание

грамматического строя русского языка рассматривается как непереносимое условие владения языком [3; 6].

В послевоенные годы значительно возрос интерес к изучению русского языка во всём мире. В 50-е годы методическая концепция развивается в рамках сознательно-практического метода, получившего психологическое обоснование в работах Б. Г. Беляева, а лингвистическое – в работах С. Г. Бархударова [1; 2].

Сознательно-практический метод предполагал практический путь обучения языку посредством осознания студентами лексико-грамматических единиц языка, которые усваивались в процессе речевой практики. В качестве грамматической единицы языка была использована модель предложения. В эти годы создаются программы по русскому языку, в которых была предпринята попытка выделить структурные основы моделей предложений и их лексическое наполнение и указать пути усвоения моделей на разных этапах обучения.

Следует заметить, что, несмотря на большие успехи, достигнутые в рамках обучения по сознательно-практическому методу, результаты обучения в целом не могут считаться полностью удовлетворительными.

Отмечалось, что речевые навыки и умения, формируемые в процессе обучения, не отличаются необходимой прочностью, а это приводит к обилию ошибок в речи студентов. Большие трудности учащиеся испытывали при слушании и конспектировании лекций по специальности, что до некоторой степени объясняется недооценкой письменных форм обучения на начальном этапе занятий.

В результате критики этого метода активизировались исследования в направлении поиска оптимального метода, способного преодолеть недостатки других методов обучения.

Наряду с сознательно-практическим методом в конце 60-х – начале 70-х годов распространение получил аудиовизуальный метод обучения. Говорить об оптимальности этого метода можно только применительно к конкретным целям и условиям обучения. Например, если акцент в обучении делается на развитии навыков и умений разговорной речи в сжатые сроки.

В 70-е годы получил распространение и другой метод коммуникативной направленности – аудиолингвальный метод. В основу метода была положена популярная среди зарубежных методистов психологическая теория бихевиоризма, согласно которой овладение языком происходит в результате многократного восприятия тщательно отобранных речевых образцов, что приводит к их запоминанию и автоматизации. Язык же есть система навыков. Концепция метода утверждала приоритет устной речи над письменной, направленность занятий на формирование речевых навыков в результате выполнения тренировочных упражнений, широкое использование для этого технических средств (в то время магнитофона и обучающих машин) и текстов социокультурной направленности. В 70 – 80-е гг. в связи с поисками путей и способов обучения речевому общению в сжатые сроки повышенным вниманием стали пользоваться интенсивные методы, основы которых были разработаны еще в 60-е годы болгарским ученым Г. Лозановым, создателем суггестопедического метода обучения. Этот метод в его первоначальном виде в

русской методике преподавания не использовался, но на его основе были созданы различные варианты интенсивного обучения, в том числе: метод активизации резервных возможностей обучаемого, эмоционально-смысловой метод, суггестокрибернетический интегральный метод ускоренного обучения взрослых и др. [4].

Методика русского языка как иностранного считала своими базовыми науками педагогику, лингвистику и психологию. В 70 – 80-х годах к ним присоединилась психолингвистика и лингвострановедение, оказавшие большое влияние на дальнейшее развитие методики и на методы обучения РКИ. Вообще, 70 – 80-е годы прошлого столетия можно считать расцветом методики РКИ как науки, поскольку интенсивно развивается коммуникативно-деятельностный подход, главной целью которого является обучение общению на иностранном языке и формирование коммуникативной компетенции (Н. Хомский), предполагавшей: а) умение общаться с другими людьми и носителями языка; б) знание грамматических структур языка и умение пользоваться ими в ситуациях общения; в) владение набором этикетных форм и выражений для общения. Следовательно, главным методом обучения русскому языку как иностранному сразу же стал коммуникативный метод, который до сих пор используется преподавателями разных иностранных языков на занятиях [Там же].

Многие ученые считают, что на появление тех или иных методов обучения иностранным языкам влияют технические и информационные достижения, развитие и взаимодействие методики с такими науками как психология, психолингвистика и педагогика. Ученые находятся в постоянном поиске таких методов или одного универсального метода, который мог бы удовлетворить потребности всех иностранных языков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бархударов С. Г. Методика преподавания русского языка иностранцам / С. Г. Бархударов. – М. : МГУ, 1967. – 308 с.
2. Беляев Б. В. Очерки по психологии обучения иностранным языкам / Б. В. Беляев. – М. : Просвещение, 1965. – 227 с.
3. Бернштейн С. И. Вопросы обучения произношению: Применительно к преподаванию рус. яз. иностранцам / С. И. Бернштейн. – М. : Изд. т-во иностр. рабочих в СССР, 1937. – 67 с.
4. Капитонова Т. И. Современные методы обучения русскому языку иностранцев / Т. И. Капитонова, А. Н. Щукин. – М. : Рус. яз., 1987. – 232 с.
5. Методика обучения иностранным языкам: традиции и современность : кол. моногр. / под ред. А. А. Мирянова. – Обнинск : Титул, 2010. – 464 с.
6. Поливанов Е. Д. Опыт частной методики преподавания русского языка узбекам / Е. Д. Поливанов. – 3-е изд., доп. – Ташкент : Укитувчи, 1968. – Т. 1. – 128 с.

**«ОБЩЕСТВО РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ»
КАК ФАКТОР ПРОТИВОСТОЯНИЯ ПРОЦЕССАМ ДЕГУМАНИЗАЦИИ**

*...И нет у нас иного достоянья!
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный – речь.*

И. А. Бунин

Год назад по инициативе Президента России Владимира Путина в России – вслед за Российским историческим, Российским военно-историческим, Русским географическим обществами и др., – было создано «Общество русской словесности», о чём 9 марта 2016 г. на расширенном заседании Патриаршего совета по культуре объявил Предстоятель Русской православной церкви, согласившийся – по личной просьбе В.В. Путина – возглавить объединение. Объясняя причину своего согласия, Святейший Патриарх Московский и всея Руси Кирилл отметил, «что речь идёт о гуманитарном измерении нашей жизни, личности, общества, государства <...> речь идет о чем-то очень важном, имеющем отношение к жизни всего нашего народа и у всего нашего общества» [3].

Потребность в создании «Общества русской словесности» обусловлена не только необходимостью наследования тысячелетней национальной традиции, цивилизационного опыта предшествующих поколений (так, «способствовать успехам отечественной словесности как главному средству к распространению просвещения» было призвано некогда явившееся как общественная инициатива «Общество любителей российской словесности» (1811 – 1930), возрождённое в 1992 году по инициативе академика Д. С. Лихачёва и – в связи с кончиной (2010) секретаря общества Р. Н. Клейменовой – практически прекратившее свою активную деятельность). Трудно отрицать очевидное влияние «Общества любителей российской словесности» на развитие русского языка, литературы, на поддержку литературного творчества и отечественного филологического образования (одного из успешных в мире!). «Усилиями Общества, объединившего ученых и литераторов, государственных и общественных деятелей, за 119 лет его существования были опубликованы тысячи выдающихся произведений русских литературных критиков и языковедов <...> глубокое изучение лучших произведений русской литературы прочно вошло в школьное образование» [1].

Снижение грамотности, неспособность к передаче информации, разрушение коммуникационных способностей, межпоколенных связей, падение интереса к книге (И это в некогда самой читающей стране в мире!), ценностный нигилизм, диктат псевдоценностей общества потребления (с его культом супергероя, ориентацией на успех, эгоцентризм, партнёрство, глобализм) – очевидные приметы переходного поры,

явные угрозы современного гуманитарного кризиса, побуждающие сегодня соотечественников объединиться вокруг идеи сохранения русского языка и литературы, «едва ли не самых важных сегментов национального достояния <...> которые являются надежным фундаментом для успешного развития России не только в XXI веке, но, если Бог благословит человеческую историю, на многие века вперёд» [Там же].

Возвращение к смысловому коду отечественной цивилизации, культурному коду Русского мира, способность личности и общества к культурно-исторической самоидентификации, ориентация в культурно-историческом пространстве невозможны без сохранения и наследования традиций русской словесности, трансляции и развития словесной культуры, без освоения сокровищ языка, который, в оценке русского мыслителя И. А. Ильина, «вмещает в себе таинственным и сосредоточенным образом всю душу, всё прошлое, весь духовный уклад и все творческие замыслы народа» [2, с. 610]. Именно поэтому, например, И. А. Ильин советовал «не учить ребёнка чужим языкам до тех пор, пока он не заговорит связно и бегло на своём» [Там же, с. 611], «пока ребёнок не зачитает бегло на родном языке, не следует учить его никакому иному чтению» [Там же]... Культ родного языка, царивший в русской семье до революции 1917 года, предписывал: «все основные семейные события, праздники, большие обмены мнений должны протекать по-русски» [Там же], осуществлять по-русски. Особо важным было «чтение вслух Св. Писания, по возможности на церковнославянском языке, и русских классиков по очереди всеми членами семьи хотя бы понемногу... существенны семейные беседы о преимуществах родного языка – о его богатстве, благозвучии, выразительности, творческой неисчерпаемости, точности» [Там же, с. 611 – 612], а значит – и о том, что на этом языке создано, о гениях словесности, о литературе, которая, как справедливо отмечал академик Д. С. Лихачёв, «поднялась над Русью громадным защитным куполом – стала щитом её единства, щитом нравственным», способным в иные исторические эпохи заменить собой государство.

Поле русской словесности, на котором происходит «пробуждение самосознания и личностной памяти ребёнка» (И. А. Ильин), – посредством старых и новых слов, молитв и песен, пословиц и поговорок, былин и сказок, поэзии и прозы, заветов безымянных словотворцев, писателей прошлого и опытов литераторов современности, творчества блестяще владеющих словом мастеров звучащего слова и соборного труда её многочисленных защитников, имён и названий улиц, скверов, площадей, городов – обеспечивает поступательное освоение ценностных оснований семьи, малой и большой Родины (среди которых – вера и любовь, надежда и память, совесть и достоинство), изучение региональной и национальной истории и культуры и постижение вклада выдающихся соотечественников, представителей разных эпох в судьбу Русского мира, в общее культурно-историческое пространство, равно как и само действенное участие духовно и интеллектуально развитого человека, носителя нравственных и культурных идеалов и образов национальных героев, в этом «Четвёртом поле» (белгородский писатель В. М. Шаповалов (Четвёртом после Куликовского, Бородинского и Прохоровского полей воинской славы Руси-России. – *М. К., В. К.*)).

Для Белгородчины, совершившей на рубеже XX – XXI вв. под руководством губернатора Е. С. Савченко цивилизационный прорыв, русская словесность является неотъемлемым феноменом прогрессивного развития, доказательством чего, в частности, являются материальные и духовные сокровища, в том числе – многочисленные памятники отечественным литераторам и феноменам словесной культуры (например, Русскому слову, памятники русским писателям-лауреатам Нобелевской премии у одного из корпусов НИУ «БелГУ» и мн. др.), умножающееся число улиц, скверов, площадей, актуализирующих русский культурный – литературоцентричный – код, постоянно расширяющееся литературное поле, прирастающее, в частности, оригинальными проектами, направленными на популяризацию наследия отечественных и региональных мастеров слова (таковы, например, Литературно-патриотические чтения «Прохоровское поле», Всероссийский конкурс на лучшее произведение патриотической тематики «Прохоровское поле», Литературно-педагогические Лихановские чтения, Премия Губернатора Белгородской области «Призвание» (для библиотекарей, предоставляющих библиотечные услуги детям), «прирастающее» различными площадками, связанными с жизнью и творчеством литераторов Белогорья и Русского мира, всех, причастных к русскому языку и тому, что на нём создано (это, в частности, многочисленные фестивали (Всероссийский театральный фестиваль «Актёры России – Михаилу Щепкину», Литературно-музыкальный фестиваль «Удереvский листопад» в усадьбе Станкевичей (с. Мухоудереvка, Алексееvский район Белгородской области), культурно-образовательными центрами (среди которых, в частности, Белгородский государственный литературный музей, Мемориально-культурный комплекс В. Ф. Раевского (с. Богословка, Губкинский район Белгородской области)

Почти четверть века на Белгородчине, в частности, в Белгородском государственном институте искусств и культуры – уникальной научно-творческой лаборатории, сохраняющей традиции Белгородчины, Русского, славянского мира, идёт процесс поступательного создания гуманитарного измерения – возвращения сокровищ русской словесности (например, слов, которые начинаются с «благо» (а их, как свидетельствуют защитники отечественной культуры, сто лет тому назад насчитывалось почти 3 сотни, и среди них – «благолепие», «благовест», «благочестие», «благотворительность», «благородство», «благодарность», «благословение»...), которые обозначают явления, становящиеся нормой нашей сегодняшней жизни (вера, терпение, милосердие, соборность, святыня, достоинство, поступок...).

27 апреля 2016 г. на Белгородчине по инициативе заместителя главы Всемирного Русского Народного Собора, председателя Союза писателей России, члена Совета при Президенте РФ по межнациональным отношениям Валерия Николаевича Ганичева и при активном участии Высокопреосвященнейшего Иоанна, митрополита Белгородского и Старооскольского состоялось учреждение Белгородского Общества русской словесности имени митрополита Московского и Коломенского Макария (Булгакова), которое, на наш взгляд, призвано стать соборным движением всех, кому дорог русский язык, русская литература, культура Русского мира, благодаря которым мы – не «духовные оборвыши» (В. Г. Распутин), а единое общество, народ со своей

уникальной, великой историей служения Богу и Отечеству.

Способная стать базовой структурой «Общества русской словесности», её региональная организация (в частности, Белгородское Общество русской словесности во имя митрополита Московского и Коломенского Макария (Булгакова), – это:

– важнейшее условие примирения, объединения наших земляков, сограждан, соотечественников (всех, кто говорит, пишет, думает, не только литераторов (и состоявшихся мастеров, и начинающих авторов)), вокруг слова как Дара Божьего, вокруг традиционных ценностей;

– решающий шаг действенной борьбы за классику, высокие образцы отечественной литературы и культуры;

– ключевое условие сохранения нашей культурно-исторической памяти, превращающей нас из современников в сограждан;

– уверенное начало общего (не только регионального, в частности, собственно белгородского) совместного движения за отражённые в русском языке и русской литературе истину, добро и красоту;

– важнейший фактор духовного преображения личности и общества, которые способны черпать из единого культурно-образовательного пространства (концептосферы) образцы служения, доблести и героизма;

– базовый конструкт системы духовной безопасности как основы национальной и государственной безопасности.

Являясь новейшей общественной инициативой и неформальной институцией, «Общество русской словесности», объединив представителей духовенства, учёных, педагогов, творческую интеллигенцию, всех людей, любящих русский язык и русскую культуру, может стать важнейшей интегративной площадкой, обеспечивающей не только сохранение русского языка, обеспечение речевой грамотности, но и духовно-нравственное преображение России, Русского мира, стабилизацию системы духовной безопасности, поступательное социокультурное и экономическое развитие Отечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Доклад Святейшего Патриарха Кирилла на учредительном собрании «Общества русской словесности» [Электронный ресурс]. – Режим доступа :

<http://www.patriarchia.ru/db/text/4392379.html>

2. Ильин И. А. Путь духовного обновления [Электронный ресурс] / И. А. Ильин. – Минск : Изд-во Белорусского Экзархата – Белорусской Православной Церкви, 2012. – Режим доступа :

<http://www.pravoslavie.ru/91351.html>

**ВЫСКАЗЫВАНИЯ С ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНО-
ФЕЛИЦИТАРНОЙ СЕМАНТИКОЙ В НАРРАТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ
КНИГИ «СЕМЕЙНЫЙ АЛЬБОМ» М. МАТУСОВСКОГО**

Одним из перспективных направлений изучения реализации принципа антропоцентричности в языке и речи в современных исследованиях определяют фелицитарную лингвистику, или лингвистику счастья. Само концептуальное понятие переживания человеком счастья оказывается неоднозначным, изменчивым феноменом, касающимся внутреннего мира каждого отдельного человека. Комплексное, междисциплинарное изучение этого явления идёт в нескольких проекциях: социологической – в чём заключается переживание счастья в понятии большинства; лингвокогнитивной – в попытке выделить языковые структурные основы концепта «счастье», дискурсологической – лингворечевая экспликация данного понятия в контексте изучения художественного и нехудожественного типов дискурсов.

Исходным тезисом основного предмета исследования в фелицитарной лингвистике оказывается утверждение, согласно которому с когнитивной точки зрения «составляющие счастья ... укладываются в диадку: счастье осмысления и счастье обладания, причём вне альтернативного прочерчивания этих векторов, поскольку осмысление помогает, способствует обладанию, а обладание требует интерпретации, осмысления в первую очередь того, что есть, а не только того, что может и/или должно быть», а также в семантическое экзистенциально-фелицитарное поле включают высказывания, несущие и общий позитивный смысл восприятия явлений окружающей действительности человеком [7, с. 21].

Сложнейшим явлением в таком контексте в силу сюжетности и использования художественных средств оказываются единицы художественного дискурса, в частности, – тексты, тяготеющие к жанру воспоминаний [3, с. 168]. Книге «Семейный альбом» М. Матусовского присущи все жанровые признаки автобиографического нарратива-воспоминания: присутствие Я-рассказчика, диалогизм и автодиалогизм, фрагментарность и эпизодичность повествовательной структуры, направленные на создание эффекта зримости, яркости художественных образов [4]. Категория памяти выступает здесь главным смыслообразующим фактором: с позиции прошлого и настоящего интерпретируются события, произошедшие в жизни повествователя. При этом тематические узлы «Семейного альбома» составляют детство, годы Великой Отечественной войны, человеческая судьба, творчество, преломлённые сквозь призму авторского видения.

Функционально высказывания с собственно экзистенциально-фелицитарной семантикой связаны с проблемой выражения аксиологического уровня высказывания как единицы речи, поскольку оно всегда отображает мировоззренческие, морально-этические установки личности говорящего, которые в процессе коммуникации могут находиться в контексте семантического поля «позитивности / негативности» мышления

и, соответственно, речи [1, с. 155]. Рассматриваемые высказывания с экзистенциально-фелицитарной семантикой предполагают имплицитное наличие структурных компонентов, реализующих общую семантику позитивного мышления в конкретном художественном дискурсе – нарративном пространстве книги М. Матусовского «Семейный альбом».

Актуальность рассмотрения нарративного пространства известного произведения М. Матусовского в таком ракурсе видится в возможности выделения в нём языковых знаков-символов как духовно-нравственных констант творчества поэта и интерпретационных ключей к нему для глубинного постижения идиостилистических особенностей литературного наследия поэта в целом и выявления его ещё неизученных специфических художественных черт. Кроме того, предлагаемые фелицитарной лингвистикой аспекты исследования языковой ткани художественного текста направлены на выявление отдельных, авторских моделей-представлений о феномене счастья, которые могут быть небезыntenесны и полезны в широкой социокультурной практике позитивного восприятия мира.

Таким образом, в рамках очерченной проблематики объектом данного исследования являются предложения-высказывания, которые автор-повествователь в художественном пространстве так или иначе наделяет общим позитивно-аксиологическим смыслом, тяготеющим к семантике переживания счастья. Цель исследования – определение грамматических средств формирования фелицитарных смыслов в нарративной структуре «Семейного альбома» М. Матусовского.

Выраженной экзистенциально-фелицитарной семантикой в нарративном пространстве «Семейного альбома» обладают прежде всего высказывания, связанные с воспоминаниями о детстве. В таком контексте само название книги прозы приобретает дополнительные смыслы. Семейный альбом как ряд запечатлённых в памяти рассказчика особо значимых с духовно-нравственной позиции эпизодов-фрагментов из детства, о которых нужно обязательно упомянуть: *«Семейный альбом – это летопись в лицах, это попытка хоть на несколько минут вернуть время, это вечно неостывающая память»* [6, с. 6]; *«Нет ничего интереснее случайных, не подготовленных заранее снимков, сделанных на ходу, как бы выхваченных из жизни одним щелчком затвора фотокамеры»* [Там же, с. 207]. Бытийные высказывания-воспоминания повествователя о детстве с предикативно-адвербиальными, номинативно-адъективными компонентами соотнесены с понятиями переживания чувств легкости, безмятежности, отсутствием сожаления о скоротечности переживаемого бытия: *«Или, может, в истории человечества была такая пора, когда жилось ему безмятежно и легко, и неотчетливые воспоминания об этом дают о себе знать в пору детства»* [Там же, с. 90]; *«Летний ясный день был настолько долог и насыщен событиями, что мне, как бабочке-однодневке, вполне хватило бы одного такого дня, чтобы испытать и узнать все и легко умереть, ни о чем не сожалея»* [Там же, с. 299].

Общей экзистенциально-фелицитарной семантикой наделены в «Семейном альбоме» также высказывания, в структуре которых присутствует номинатив с зависимыми предикатными и адвербиальными компонентами, что способствует

лиризации, художественно-образному оживлению повествования: *«Эта ни с чем не сравнимая радость подышать знакомыми запахами прогретого на солнце шлака, цветущих белых акаций, политых с утра мостовых, южных трав, прибитой дорожной пыли»* [Там же, с. 373]; *«Как все-таки здорово устроен мир – и этот черноморский ветер, который нельзя упрятать за колючую проволоку, и запах привядших трав, и просто дымок из труб на слободке, означающий, что здесь ещё обитают люди, и это одесское небо, которое неизвестно где кончается и переходит прямо в Чёрное море»* [Там же, с. 76]; *«Стоял золотой сентябрь, виноград весь был собран и упрятан в терпкие, пропитанные винным спиртом темные бочки»* [Там же, с. 379]. Примечательная черта синтаксического строя приведенных выше высказываний – тяготение прилагательного к не свойственной ему бытийно-предикатной функции, создаваемой контекстовой детализацией повествования. Бытийные высказывания с прилагательными-предикатами могут обладать особым, имплицитным характером бытийности в условиях реализации совмещенной категориальной семантики, в которой бытийному компоненту сопутствует, в частности, качественный компонент. В данном случае наличие подобных элементов объясняется комплексным характером семантической ситуации, ситуации конкретно-образного припоминания, реализуемой в высказываниях жанра воспоминаний [2].

Приёмы синтаксической парцелляции и повтора, используемые автором в «Семейном альбоме» служат выделению высказываний, обладающих экзистенциально-фелицитарной семантикой, передающих чувства взволнованности повествователя, импрессивности его видения прошлого сквозь призму времени: *«В его песнях – и ленинградское небо, и грозная память блокады, и неповторимые очертания каждого из мостов над Фонтанкой, и всегда будоражащая воображение прозрачность белых ночей»* [6, с. 376]; *«Окружённый барьером из светлого металла, таинственно темнеет омут. Будто волшебное зеркальце в круглой оправе. Будто душистая дождевая вода, собранная в деревянной бадейке. Будто до краев переполненное ведро, вытащенное воротом из колодца»* [Там же, с. 318]; *«Начало – какое замечательное слово! Начало дороги, начало песни, начало книги, начало судьбы»* [Там же, с. 319]; *«Перед тобой первая страница Волги – дальше будут и левитановские плесы, и разинские курганы, и горьковские причалы. Но всё это будет, будет»* [Там же]; *«Пью воду, зачерпнутую маленькой кружкой из истока Волги, пью и не могу напиться»* [Там же].

В проанализированных ниже высказываниях главными маркерами экзистенциально-фелицитарной семантики стали глаголы восприятия и чувства. Для автора-повествователя понятие счастья воплощено в нескольких семантических векторах: 1) неком глобальном как возможность и необходимость постоянного познания мира, приобщения и принадлежности к миру искусства: *«Я смог узнать о смысле жизни значительно больше, чем написано в иных ученых книгах и философских трактатах, узнать и почувствовать за те несколько минут осеннего вечера в грузинской деревне...»* [Там же, с. 324 – 325]; *«Только однажды, в 1952 году, я проплыл по Волге, но путешествие это буду помнить до конца жизни. По-новому я почувствовал и понял землю, на которой родился и живу, пройдя почти все*

3634 километра её великого водного пути» [Там же, с. 291]; «Однажды мне посчастливилось в Центральном государственном архиве литературы и искусства держать в руках первые страницы великих рукописей Гоголя и Достоевского» [Там же, с. 319]; «Я ценю возможность, отрешившись от повседневных забот и мелочных нужд, внушающих вам свою неотложность и важность, тронуться в путь и очутиться в ином временном измерении, в натруженном гуде лайнеров с наименованиями всех авиакомпаний на бортах, отрывающихся от земли или заходящих на посадку» [Там же, с. 207 – 208]; 2) эмоционально положительном – в переживании чувств удивления, изумления, радости, признательности, добра, любви, то есть тех, что способны духовно обогатить человека, выразить его деятельное отношение к миру: «И снова и снова встречаемся мы едва ли не с самым главным чувством, чувством удивления, равно поражающем и маститого дореволюционного географа, и нынешнего мальчишку-пионера, притопавшего сюда с отрядом красных следопытов: неужели это и есть Волга?!» [Там же, с. 307]; «Я счастлив, что Михаил Исаковский в своей автобиографической книге «На ельнинской земле» счел нужным сказать добрые слова о нашей песне» [Там же, с. 378]; «Я очень люблю Подмосковье с его скромными, неторопящимися реками, прохладными лесами и всеми заповедными земляничными, ореховыми и грибными местами» [Там же, с. 377].

Счастье в понимании повествователя заключается в способности увидеть большое в малом, в умении в быстротечности повседневной жизни обрести душевное равновесие, спокойствие и сосредоточенность: «Бывают в природе минуты полного равновесия, такие же короткие и так же редко встречающиеся, как и минуты полного счастья» [Там же, с. 321]; «Мы сидели на пригорке, жуя горькие хвойные иглы, радуясь близости к земле, гудению шмеля, заходившего на посадку, сухому июльскому разнотравью...» [Там же, с. 197]; «Я благодарен жизни за то, что однажды мог проснуться ранним утром в каюте теплохода, отдернуть занавеску и увидеть небо и воду, ещё не разделенные между собой, и почти физически ощутить, как плавно скольжу и исчезаю в дымчатом волжском просторе» [Там же, с. 293]; «Из книг я знаю, что пасека – самое тишее место, куда можно уйти, как в скит от житейской суеты, в густой медовый запах, в одиночество, нарушаемое жужжанием пчел, убаюкивающих тебя» [Там же, с. 28].

С другой стороны, счастье – это и необъяснимый феномен, выражающийся в ощущении человеком радости от переживания повседневности, ожидания грядущих незначительных событий, из которых состоит человеческая жизнь. Авторские размышления по этому поводу находим в отдельном фрагменте «Семейного альбома», состоящем из конкретных суждений на тему сущности счастья. Его экзистенциально-фелицитарную семантику в нарративном пространстве создают контекстуально связанные сложные синтаксические целые: «Я знаю, и вам приходилось просыпаться в детстве с чувством беспричинной, ничем не объяснимой радости, с замиранием в груди, с ожиданием подарка, интересной книги, непредвиденной встречи. ... И вся прелесть состоит в том, что вы не можете определить точно – откуда и за что свалилось на вас такое счастье. ... Стыдно признаться, но в годы войны несколько раз я испытывал то же волнение, пробуждаясь в землянке под Валдаем после того, как

мне снились самые тихие сны на земле – сборы на рыбалку, когда человек, не спеша, стараясь ничего не забыть, укладывает в потертый чемодан катушку с леской, наживку, запасные крючки и блесны. Я просыпался в тесной землянке с непростительным предчувствием счастья, несмотря на то что весь лес вздрагивал от близких взрывов и в небе не смолкал пронзительный, сверлящий, как бормашина, звук немецких моторов. Я расспрашивал многих знакомых, и они соглашались со мной, что с годами такое случается с ними все реже. И все-таки думаю, эти тревожные рассветы являются несомненным свидетельством, что вдохновение может посещать не только людей, пишущих стихи или сочиняющих музыку» [6, с. 90].

С лингвосинтаксической точки зрения в основе всех проанализированных высказываний с экзистенциально-фелицитарной семантикой лежит субъективно-оценочное восприятие действительности, так или иначе формирующее общий аксиологический контекст повествования в «Семейном альбоме» М. Матусовского как «совокупность концептов и оценок, которые эксплицируются или имплицитно в тексте, а также формируются в сознании в результате актуализации личного опыта» в данном случае автора-повествователя [5]. Данные высказывания порождают в нарративной структуре книги мозаичные фелицитарные смыслы, когда понятие счастья включает отдельные контекстуальные микросмыслы, внося в повествование оттенок полемичности, а также детализируют его, раскрывают богатый духовный мир личности, являющейся носителем общечеловеческих ценностей. В книге воспоминания и обладание ими наделены неотъемлемой ценностью и выступают интерпретационным ключом к пониманию в ней обобщающей фелицитарной семантики бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ботвинко-Ботюк Е. Н. Аксиологические предпосылки изучения высказываний презрения / Е. Н. Ботвинко-Ботюк // Наука и современность. – 2013. – № 23. – С. 155 – 159.
2. Гаврилова М. В. Бытийные высказывания сименами прилагательными в позиции предиката [Электронный ресурс] / М. В. Гаврилова. – Режим доступа : <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/53705/1/Гаврилова%20М.В.%20Бытийные%20высказывания%20с%20именами%20прилагательными%20в%20позиции%20предиката.pdf>
3. Зотов С. Н. Эстетически-художественное пространство и антропологический смысл литературы / С. Н. Зотов // Литература в контексте современности : материалы II Междунар. науч. конф. (Челябинск, 25 – 26 февр. 2005 г.) : в 2 ч. – Челябинск : Изд-во ЧГПУ, 2005. – Ч. I. – С. 166 – 168.
4. Литвинова Н. Б. Поетико-нарративна структура автобіографічної книги М. Матусовського «Сімейний альбом» / Н. Б. Литвинова // Лінгвістика : зб. наук. пр. / гол. ред. К. Д. Глуховцева. – Луганськ, 2013. – № 3 (30). – С. 138 – 145.
5. Марьянчик В. А. Аксиологическая структура медиа-политического текста (лингвостилистический аспект) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» [Электронный ресурс] / В. А. Марьянчик. – Архангельск, 2013. – 40 с. – Режим доступа : <http://av.disus.ru/avtoreverat/1335192-1-aksiologicheskaya-struktura-media-politicheskogo-teksta-lingvostilisticheskiy-aspekt.php>
6. Матусовский М. Семейный альбом / М. Матусовский. – М. : Сов. писатель, 1983. – 432 с.
7. Харченко В. К. Фелицитарная лингвистика: к постановке проблемы / В. К. Харченко // Науч. ведомости Белгород. гос. ун-та. Серия: Гуманитарные науки. – 2013. – № 6 (149). – Т. 17. – С. 20 – 27.

ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОЙ ПРАКТИКИ СОВРЕМЕННЫХ МАСС-МЕДИА

Сегодня, когда средства массовой информации (СМИ) превратились в мощный инструмент социального и политического влияния, актуальным является вопрос инновационной структуры языка СМИ – медийной. Собственно, приставка «медиа» сегодня представляет собой неперенный атрибут описания всего, что имеет непосредственное отношение к СМИ: медиатехнологии, медиаменеджмент, медиафорум, медиатекст и даже медиакратия – власть СМИ. Именно медийные структуры определяют в настоящее время приоритеты аудитории, фактически формируя ее спрос – культурологический, деловой, эстетический и т. д. Новейшие медийные технологии практически избаловали зрителя, слушателя и читателя высокой оперативностью и большим объемом информации. Подобная ситуация позволила говорить об «эффекте привыкания» аудитории к боли и страданиям других людей; о том, что реальная война становится некоей «виртуальной реальностью» и т. п.

Вместе с тем и политическая ситуация, и экономические проблемы, которые делают прессу ангажированной, и давление, которое оказывается на журналистов различными структурами, не должны заслонять собой вопросы профессионального мастерства владения языком, качества материалов СМИ. Речь в данном случае должна идти именно о текстовом оформлении того или иного сообщения, документального по природе и авторизованного по изложению. Актуален и вопрос подчинения текстового оформления и уже существующим языковым нормам, и вновь созданным. Подобный отход грозит тенденцией к всеобщей универсализации текста, например, печатных или электронных СМИ.

Цель статьи – изучение особенностей речевой практики современных масс-медиа, трансформации современного представления о языковой норме в связи с изменениями в системе СМИ.

Вторая половина XX – начало XXI в. характеризуются активным развитием средств массовой коммуникации. «Динамичное развитие традиционных СМИ: печати, радио, телевидения, появление новых компьютерных информационных технологий, глобализация мирового информационного пространства оказывают огромное влияние на производство и распространение слова. Все эти сложные и многогранные процессы требуют не только научного осмысления, но и разработки новых парадигм практического исследования языка СМИ [1].

К началу XXI в средства массовой информации превратились в активное средство воздействия на общественное сознание. Как отмечают ученые, «в СМИ функция воздействия, убеждения начинает вытеснять остальные языковые функции, и средства массовой информации превращаются в средства массового воздействия» [2, с. 11]. В связи с этим вопрос регулирования общественного мнения посредством СМИ приобретает особую важность.

Новые тенденции в культуре речевого общения обусловлены либерализацией общественных отношений и демократизацией норм русского литературного языка. Из русской речи практически исчез высокий стиль. Ученые отмечают «тектоническое смещение» позиций функциональных стилей: резко сузилась, почти исчезла сфера высокого, патетического, ее место занял нейтральный стиль речи, а он, в свою очередь, оказался потесненным экспрессией разговорных и разговорно-сниженных элементов национального русского языка [3, с. 52]. Произошло сближение книжно-письменного и устно-разговорного вариантов языка.

Можно наблюдать массовое вхождение жаргона и просторечия в публицистический стиль, что зачастую является недопустимым и нарушает нормы языка СМИ. Если говорить о причинах активного распространения жаргонизмов в масс-медиа, то можно назвать следующее: расширением прав и свобод граждан (зачастую понимающих свободу как вседозволенность) изменились многие нормы и ценностные ориентации. Это вызвало у носителей языка желание отойти от «старых» канонов, заменить их чем-то «новым», причем это «новое» должно быть оригинальным, ярким и остроумным. Безусловно, часть жаргонной и просторечной лексики отвечает этим условиям; в общении людей языковой вкус и мода допускают, а часто и поощряют фамильярность, дерзость, характерные для жаргона и просторечия. Исходя из этого, журналисты, особенно молодежных изданий, стремясь внести в текст свежую струю жизни, удержать читателя, быть с ним на «ты», неоправданно часто используют жаргонные и просторечные слова, создавая грубовато-фамильярную атмосферу, а зачастую и нарушая общепринятые языковые нормы; наплыв подобных слов в современной публицистике обусловлен также широким проникновением в нее разговорной речи, которая в последние годы пополнилась огромным количеством жаргонных элементов. Под действием указанных причин в язык публицистики наиболее активно проникают слова из ряда социумов. Показательно, что при массовом использовании в публицистических текстах многие жаргонизмы практически становятся общеупотребительными.

Для языка публицистики соблюдение общепринятых моральных норм, установка определенных границ при использовании журналистами жаргонных и просторечных слов необходимы. Однако многие современные журналисты воспринимают свободу слова как вседозволенность в речевом самовыражении, забывая, что есть ещё и другая свобода – свобода от ненормальных побуждений, правда, такая свобода достигается гораздо большими усилиями личности и не имеет ничего общего с речевой разнузданностью некоторых журналистов. Тогда использование жаргона в публичной речи не только придаёт ей вульгарность, но и оказывает отрицательное влияние на языковую культуру. Жаргон отсекает от речевого сознания огромные пласты нормированной лексики, обедняет речь, тем самым препятствуя интеллектуальному и творческому развитию личности.

Таким образом, можно сделать вывод: мы становимся свидетелями либерализации языка, речевых норм в печати, на телевидении, возникновения принципиально иных стилистических стандартов в новых масс-медиа, участниками информационной революции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Добросклонская Т. Г. Вопросы изучения медиатекстов (опыт исследования современной английской медиа речи / Т. Г. Добросклонская. – М. : Диалог МГУ, 2000. – 287 с.
2. Ильясова С. В. Языковая игра в коммуникативном пространстве СМИ и рекламы / С. В. Ильясова. – М. : Флинта, 2009. – 296 с.
3. Химик В. В. Большой словарь русской разговорной экспрессивной речи / В. В. Химик. – СПб. : Норинг, 2004. – 762 с.

УДК 821.161.1.-2.09:929Чехов

*Н. В. Моченова,
г. Луганск*

ПЕРСОНАЖ И ХАРАКТЕР В ПЬЕСЕ А. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД»

Личность А. Чехова и его драматические произведения были объектом изучения и анализа на протяжении более чем столетия. Литературоведы, языковеды, искусствоведы, методисты продолжают уделять огромное внимание творческому наследию русского драматурга, ведь его пьесы и сегодня входят в репертуар престижных театров России и мира, творчество изучается в школе и в высших учебных заведениях, на его повестях и рассказах выросло не одно поколение интеллектуалов-патриотов, настоящих ценителей искусства.

А. Чехов творческой деятельностью прокладывал новые пути в развитии русской драматургии. Всемирную известность ему принесли пьесы «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры». Но на особое внимание заслуживает последняя драматическая работа А. Чехова «Вишневый сад» (1903). Это произведение, по мнению многих критиков, действительно уникально, необычно и не укладывается в рамки привычных жанровых определений, – это комедия с поразительно глубоким и мощным драматическим подтекстом, тонко связана с социальной темой. Драматург сумел представить взору публики исключительно смелое, новаторское сочетание комедии, «местами даже фарса», с глубокой, тонкой и нежной лирикой [2, с. 226 – 227].

Театр и драма на рубеже веков претерпевали кардинальную перестройку. А. Чехов также отказался продолжать традицию классической драмы, для которой характерной особенностью было выстраивание действия вокруг одного или нескольких ключевых событий. С исчезновением сквозного действия в пьесах А. Чехова устраняется и классическая одногеройность, прослеживается отход от примитивного привычного деления на положительных и отрицательных героев. Драматург создает психологическую драму, а событийную динамику заменяет динамикой чувств и мыслей, которые выступали движущей силой сюжета. Обостренное ощущение надвигающихся перемен, необходимость «переосуществления» несовершенного мира четко проявилось в его творчестве. Но при этом А. Чехов обращается к трагедии повседневной жизни, к ее разнообразию, разносторонности, многоликости. Особенно четко это проявляется в его драматургии конца XIX – начала XX века.

В свое время А. Чехов жаловался: «Требуют, чтобы были герои, героиня сценически эффектны. Но ведь в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются,

объясняются в любви <...>. Надо сделать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт <...>. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни» [1, с. 11]. Читатель и зритель имел возможность оценить экспериментаторские успехи драматурга в его «Вишневом саде».

В пьесе автор раскрывает тему разорения помещичьей усадьбы семьи Гаевых. Хотя автор настаивал на комедийной доминанте своей пьесы, называя ее комедией, а современники видели в ней трагедию или трагикомедию, драматург представил на суд зрителей и литературоведов новый психолого-натуралистический жанр драмы. При этом трагический характер пьесе придает конфликт интересов персонажей, который кроется в неспособности старых владельцев (Раневская, Гаев) найти выход со сложившейся ситуации и в желании нового собственника (Лопухин) заработать деньги на приобретенной земле. Кроме того, существует еще один критерий в оценке образов пьесы, – время, как сосредоточения отсчета для прошлого, настоящего и будущего. Для одних (Раневская, Гаев, Варя, Лопухин) оно неумолимо приближает развязку затянувшейся драмы с продажей вишневого сада, а для других (Аня, Петя Трофимов) – открывает двери в счастливое, по их мнению, будущее.

И не случайно: центральным в пьесах А. Чехова является конфликт героев с существующей действительностью, сознание необходимости и близости общественных перемен. Ярko и радостно проявилось предчувствие чего-то нового и в «Вишневом саду». В нем драматург показал, как на смену России крепостнической, воплощенной в Гаеве, Раневской, Симоне-Пищике придет Россия капиталистическая, представленная Лопухиным, студентом Петей Трофимовым и идущей вслед за ним Аней: «Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперед! Не отставай, друзья!», «Здравствуй, новая жизнь!» [5, с. 536] – такой лейтмотив пьесы, таково творческое завещание великого художника.

К интерпретации и осмыслению характеров пьесы обращались несколько поколений режиссеров, актеров, зрителей и читателей. Что касается глубины создания индивидуальных образов героев пьесы, то они представляют собой несколько социальных групп, которые находятся между собой в разных семейных, родственных и имущественных отношениях, но они разобщены, не слышат и не понимают друг друга.

Каждый из персонажей «Вишневого сада» помещается автором в свой виртуальный пространственно-временной мир. В свою очередь, каждый из этих параллельно существующих миров выстраивается им по своей логике. Результат, однако, остается прежним: диалога нет не только между миром внешним и миром внутренним, но и между мирами индивидуально-человеческими. Следовательно, мир, выстроенный человеком, в драматургии Чехова в целом принципиально не коммуникативен: каждый из персонажей либо носит свою маску, либо существует в своем пространстве-времени, именно поэтому люди обречены на непонимание друг друга [3, с. 124]. Но вместе с тем, конфликт пьесы заключается не в этом «недопонимании-недослышании», а в противопоставлении трех времен – прошлого, настоящего и будущего России.

Таким образом, главной категорией, формирующей систему персонажей

чеховской пьесы, становится теперь не роль (социальная или литературная), которую каждый из них играет, а время, в котором каждый из них себя ощущает. Более того, именно хронотоп, выбранный каждым персонажем, эксплицирует его характер, его ощущение мира и себя в нем, при этом подавляющее большинство персонажей пьесы не живет в настоящем времени, предпочитая вспоминать о прошлом или мечтать о будущем [3, с. 70].

Чеховские герои конфликтуют не друг с другом, а с неутомимым ходом времени. И в этом тоже своеобразие драматического произведения – нет конкретных виновником бед и несчастий ее персонажей. Время несет перемены: для кого-то они положительные, а для людей, не способных к самоизменению, – губительны. Неумолимое движение жизни, инертность и бездействие семьи Раневской приводят к разрушению и увяданию чудесного дворянского гнезда. Герои пытаются то ускорить, то замедлить ход времени, но это не возможно – они пребывают в экзистенциальных, характерологических границах, пересечь которые им не дано.

Своеобразие чеховского конфликта наиболее глубоко и точно определил И. Сухих: «Драматически-конфликтные положения у Чехова состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна <...>. Виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом» [4, с. 14].

Изображая своих героев предельно противоречивыми, драматург не считал их без «вины виноватыми» и далеко не со всех снимал ответственность за идущую «враздробь» жизнь. У него нет «злодеев» и «ангелов», а есть «хорошие плохие» герои, симпатичные – но наполовину. Такие, столь непривычные для прежней драматургии принципы типологии и приводят к появлению в пьесе характеров, сочетающих в себе противоречивые, более того – взаимоисключающие черты и свойства. Практически все персонажи не укладываются в привычные социальные амплуа, они даже выпадают из своих социальных ролей. И это при том, что «социальные маркеры каждой роли сохранены в списке действующих лиц пьесы Чехова, и так же, как и в предыдущих пьесах, но они имеют формальный характер, не предопределяя ни характера персонажа, ни логики его поведения на сцене» [3, с. 68 – 69].

Кроме того, четко прослеживается наличие двух противоположных групп характеров: Раневская и Гаев – с одной стороны, Лопухин, Трофимов и Аня – с другой. Критерием для такой группировки является их отношение к дальнейшей судьбе вишневого сада. Обе группы характеров и в тематическом, и в тональном отношениях раскрываются, ориентируясь на продажу имения. В связи с этим бытовая и характеристическая сюжетные линии пьесы разворачиваются контрастным движением характеров. Именно бытовая проблема – отсутствие денег на содержание и уплату долгов и, как следствие, потеря усадьбы – служит катализатором, внешним толчком для индивидуального проявления характеров практически всех персонажей.

Основные группы персонажей и далее дифференцируются по принципу противопоставления. Так, Раневская более впечатлительная, эмоциональная, даже иррациональна, нежели ее брат; речи Лопухина также экспрессивно-эмоциональные, но все-таки они прагматичны, логически мотивированы характеристическим и бытовым

образом. Что касается Ани и Трофимова, то их высказывание также преисполнены чувств и эмоций, но источник в них иной – философское осмысление явлений жизни, проблемы выбора, поиск путей в новой жизни.

Кроме того, отношение персонажей к потере родового имени позволяет раскрыть психологические особенности каждого образа и более четко проследить социальные и личностные мотивы поступков и высказываний. Вместе с тем основная тема пьесы разворачивается диалектически, в комедийном, а не драматическом ключе, поэтому ряд лиц пьесы раскрыт в комедийном плане: Симеонов-Пищик, Шарлотта Ивановна, Епиходов, Дуняша, Яша, Прохожий, почтовый чиновник. Комедийные ситуации создают также и Гаев, Лопехин, Трофимов, Фирс.

В письмах к О. Книппер и К. Станиславскому, к другим актерам Художественного театра, а также в непосредственном общении с ними А. Чехов большое внимание уделял именно разъяснению характеров персонажей пьесы с их комическими и драматическими функциями. В ряде писем дана характеристика образов в их сценическом отношении, утверждены комедийные характеры и выделены черты комизма; разъяснена необходимость веселого тона в игре актеров; драматург также дал отчетливую трактовку практически всех ролей произведения.

В драматическом плане для пьесы «Вишневый сад» характерно отсутствие острых драматических ситуаций, эффектных финалов, общее ослабление динамики сюжета, бездействие персонажей на фоне потери их имущества, разрушения старого мира. Вместе с тем для пьесы характерны экспрессивные формы диалогов персонажей, вставленные в сценические лирические и бытовые рамки.

Таким образом, психолого-натуралистические особенности пьесы представлены не только в ее оригинальной композиционно-стилистической системе, которая сводится к психологической нюансировке материала характеров-эмоций, речей-интонаций, жестов-поступков, но и в натуралистической нюансировке сценического бытового фона, бытовых характеров и бытового проявления эмоциональных импульсов этих характеров.

Кроме того, сюжетная канва пьесы лишена традиционного для других драматических произведений А. Чехова любовного повода, хотя так или иначе чувство любви или его имитация присутствуют в жизни героев. Это также своеобразный барометр, позволяющий судить о характерах персонажей: фатальная любовь Раневской, невысказанное и непонятое даже им самим чувство Лопехина, пренебрежительные суждения о любви Трофимова, безответная любовь Епиходова, влюбчивость Дуняши, непостоянство Яши. Даже само имя одной из главных героинь – Любовь Андреевна – очень красноречиво, но у каждого любовь своя – никому она не приносит ни счастья, ни горького разочарования, а потому отходит на задний план.

В пьесе А. Чехова «Вишневый сад» отсутствует «героическая» централизация персонажей, так как героя, в традиционном литературоведческом понимании, в ней нет, но есть персонажи с индивидуальными характерами, которые представляют разные социальные, психологические, идеологические типы. Характеры пьесы – статичны, поэтому меняется не сам характер, а его эмоциональное наполнение. В пьесе также не реализована финальная для сюжета и характеров функция последнего акта.

Что касается характеросложения и раскрытия характеров персонажей, то в пьесе «Вишневый сад» присутствует автохарактеристика, взаимная оценка персонажей окружающими людьми, характеристика бытовыми эпизодами, поступками, взаимоотношениями. Четко прослеживаются особенности речи каждого героя. Особое внимание драматургом уделено сценической интерпретации жестов персонажей и их внешнему облику.

В разное время пьесу ставило множество драматургов. Все они уделяли большое внимание именно воплощению на сцене характеров чеховского произведения. Культовыми считаются постановки К. Станиславского (1904) еще при жизни А. Чехова и М. Захарова (2009). Сравнивая эстетические, мировоззренческие, жанрово-стилистические подходы двух драматургов к бессмертному произведению А. Чехова, можно с уверенностью сказать, что каждый из них работал на «своего» зрителя, на это понимание авторского замысла, ведь социально-политическая ситуация, образованность, исторический контекст, эрудиция людей, сидящих в зале, также влияет на режиссерские решения относительно воплощения характеров и персонажей пьесы «Вишневый сад». Драматургическая система, созданная А. Чеховым, смещая традиционные формы драмы и пренебрегая обычными сценическими средствами художественного воздействия, утверждала пути обновления драматического письма приемами письма повествовательного. Именно поэтому ее сценическое воплощение предполагало новую работу театра, которая совпадала бы в своих театральных принципах со своеобразными стилистическими тенденциями А. Чехова. В практике Московского Художественного театра пьеса «Вишневый сад» все-таки получила одну с лучших и художественно-убедительных сценических ее интерпретаций.

И К. Станиславский, и М. Захаров «прочитывали» идею, воплощали образы в разных жанровых формах: первый видел в «Вишневом саде» трагедию с трагикомическими элементами, а второй – фарс, что и повлияло на общий настрой пьесы. Но то, что каждый, уже на протяжении ста десяти лет, видит в героях и в сюжете что-то свое, а пьеса не перестает волновать умы и фантазию зрителей, актеров, режиссеров, говорит об одном: А. Чехов жив в своих драмах, как жива его идея сделать мир и людей лучше, чем они есть.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданов В. Предчувствие будущего / В. Богданов / Чехов А. П. Вишневый сад / А. П. Чехов. – М. : Дет. лит., 1978. – 61 с.
2. Ермилов В. Драматургия Чехова / В. Ермилов. – М. : Сов. писатель, 1948. – 270 с.
3. Ивлева Т. Г. Автор в драматургии А. П. Чехова / Т. Г. Ивлева. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – 131 с.
4. Сухих И. Н. Двадцать книг XX века : эссе / И. Н. Сухих. – СПб. : Паритет, 2004. – 544 с.
5. Чехов А. П. Вишневый сад: повести и рассказы, пьесы / А. П. Чехов. – Харьков : Фолио, 2011. – 558 с.

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ ГОТОВНОСТИ СТУДЕНТОВ К МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Взаимодействие между культурами – неотъемлемая часть и сущностная составляющая культурно-исторического процесса. Но лишь на современном этапе процесс межкультурного взаимодействия качественно меняется и приобретает все большую важность и актуальность. Культурные контакты, продолжая оставаться стимулом самобытности национального развития, стали фактором процесса мировой интеграции, средством формирования единой системы мировых связей. В то же время все чаще встают вопросы понимания и восприятия разных культур, языковой и культурный барьеры.

В современных условиях модернизации высшего образования перед вузами встает задача поиска новых путей формирования личности специалиста, способного свободно ориентироваться в поликультурном мире, владеющего иностранным языком и нормами межкультурного общения. Одним из средств достижения этой цели является формирование готовности студентов к межкультурной коммуникации.

Понятие «межкультурная коммуникация» как научный термин обладает междисциплинарным характером и пересекается с культурологическими, философскими, психологическими, лингвистическими дисциплинами. Сущность межкультурной коммуникации как процесса, в основе которого находится диалог, раскрывается через связь культуры и коммуникации, где главную роль играет язык как средство сохранения и передачи культурной информации, как средство общения [3, с. 96 – 104].

Проблема межкультурной коммуникации активно разрабатывается отечественными и зарубежными учеными. Социально-философский аспект проблемы разрабатывают украинские и российские ученые: П. Донец, К. Мацьк, И. Мъязова, И. Наместникова и другие. Лингвистические аспекты исследования проблемы представлены в работах Э. Холла, М. Бергельсон, А. Вежбицкой и других. Наиболее значимый вклад в развитие теоретических основ межкультурной коммуникации и ее связи с обучением иностранным языкам внесли исследования: Е. Верещагина, Г. Елизаровой, В. Костомарова, С. Тер-Минасовой, В. Фурмановой, И. Халеевой, а также работы Т. Астафуровой, О. Леонтович и др. Проблеме формирования коммуникативной, социокультурной и межкультурной компетенций посвящены работы Е. Пассова, В. Сафоновой, П. Сысоева, И. Плужник и др.

Основываясь на фундаментальных положениях педагогической науки относительно понятия «готовность» в нашем исследовании мы определяем готовность студентов к межкультурной коммуникации как интегративное качество личности, которое подразумевает владение специалистом специальными знаниями, умениями и навыками, а также коммуникативной, социокультурной и лингвистической компетенциями и наличие стойких мотивов и позитивного отношения к

межкультурному взаимодействию. Как интегративное качество личности готовность к межкультурной коммуникации имеет сложную структуру, в состав которой входят определенные компоненты и их показатели. Одним из показателей проявления когнитивного и коммуникативно-деятельностного компонента обозначенной готовности является социокультурная компетенция.

Межкультурная коммуникация предполагает не просто владение иностранным языком, но и знаниями факторов и реалий другой культурной среды, таких как ценности, нормы поведения, деловой этикет и др., что будет способствовать установлению коммуникативных контактов с представителями других культур.

Вопрос о социокультурном наполнении содержания обучения является центральным в большинстве исследований по межкультурной коммуникации. Е. Верещагин и В. Костомаров убеждены в необходимости изучения иностранного языка через призму информации о культуре страны, через факты языка. Исследуя процессы накопления словом информации о действительности, ученые указывают на важную роль лексики в коммуникации. По их мнению, язык выступает в качестве одного из хранителей духовных ценностей национальной культуры благодаря лексическому фону, являющемуся элементом семантики слова [1].

Социокультурные аспекты обучения иностранным языкам исследуются В. Сафоновой и П. Сыроевым. По мнению В. Сафоновой, изучение иностранного языка следует вывести за традиционные узкие рамки страноведения за счет повышения уровня социально-политической образованности обучаемых. Этого можно достичь посредством обсуждения актуальных проблем современности; ознакомления с социолингвистическими факторами «культурных конфликтов»; раскрытия перед обучаемыми их роли как субъектов диалога культур в современном мире; обучения технологии социокультурного анализа различных аспектов жизнедеятельности стран родного и изучаемого языков; совершенствования интегративных коммуникативных умений, необходимых для осуществления коммуникативного взаимодействия участников межкультурного общения и т. д. [5; 7, с. 18].

Социокультурный компонент содержания обучения в исследовании П. Сыроева состоит из трех компонентов: национальной ментальности (под ментальностью понимается внутренняя, подсознательная готовность личностик определенным мыслительным и физическим действиям), в которую входят установка, восприятие, самовыражение; социокоммуникации, включающей американский вариант английского языка, язык жестов, письменную коммуникацию; национального достояния, состоящего из науки и искусства, истории и религии, природных богатств и туристических достопримечательностей [6, с. 27 – 35].

Ученые приходят к выводу, что совершенствование знания иностранного языка связано с проблемой изучения культурного компонента языковых единиц и национальных особенностей коммуникации, недооценка значимости которых приводит к непониманию между представителями разных культур, к сбоям в общении, конфликтам, разрывам межличностных, а иногда и деловых отношений.

Таким образом, особенно значимой в подготовке будущих переводчиков становится социокультурная компетенция, в контексте которой владение языком

предусматривает не только знание лексического запаса, грамматических структур, синтаксиса, но и норм поведения, стилей общения, реалий обычной жизни, правил этикета, принятых в определенном обществе. Социокультурная компетенция занимает ведущее место в теории межкультурной коммуникации и является одним из основных показателей готовности личности к межкультурному взаимодействию. В современной науке социокультурную компетенцию трактуют как знание национально-культурной специфики речевого поведения и способность пользоваться теми элементами социокультурного контекста, которые соответствуют коммуникативной ситуации с точки зрения носителей языка [2, с. 156].

Процесс формирования готовности студентов к межкультурной коммуникации представляет собой непрерывное овладение культурой, усвоение и активное воспроизведение общественного опыта, приобретение необходимых для жизни знаний, умений и навыков, т. е. приобретение социального опыта или «социализация» личности. К основным феноменам социализации личности относится усвоение стереотипов поведения, социальных норм, обычаев, интересов и ценностных ориентаций.

Для будущего переводчика важно быть свободным от негативных стереотипов в восприятии других культур, в основе которых обычно лежат расовые, национальные, религиозные, возрастные, профессиональные отличия между культурами. В науке нет единого мнения по поводу истинности стереотипов. Однако исследователи подчеркивают тот факт, что знание стереотипов помогает в общении с другими народами, так как можно предположить как воспринимают тебя другие народы. С другой стороны, существует масса негативных стереотипов, очерняющих чужую культуру, что мешает эффективной коммуникации. Следовательно, студент-филолог должен уметь преодолевать негативные стереотипы.

Подлинное взаимопонимание в межкультурном общении – сложный и достаточно длительный процесс, требующий неординарных личностных качеств, способности к самопознанию, к умелому и чуткому восприятию исторического наследия и своей, и иной культуры. Наличие данных качеств характеризует личность способную к «взгляду изнутри», необходимому для понимания культурных ценностей, эмоциональному сопереживанию другой культуре. В своей деятельности филолог должен стремиться стать связующим звеном между культурами, сокращая разделяющую их дистанцию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Верещагин Е. М. Лингвострановедческая теория слова / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М. : Рус. яз., 1980. – 320 с.
2. Дарева О. А. Социокультурная компетенция как компонент коммуникативной компетенции / О. А. Дарева, С. А. Дашиева // Вестн. Бурят. гос. ун-та. – 2009. – № 15. – С. 154 – 159.
3. Кобзар Н. В. Зміст і взаємозв'язок основних понять у міжкультурній комунікації в сучасному освітньому просторі / Н. В. Кобзар // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 23 (186). – С. 96 – 101.
4. Наролина В. И. Межкультурная коммуникативная компетентность как интегративная способность межкультурного общения специалиста [Электронный ресурс] / В. И. Наролина // Психол наука и образование. – 2010. – № 2. – Режим доступа : www.psyedu.ru
5. Романюк Л. В. Гуманистическая традиция как историко-педагогический феномен: теор.-

методол. анализ / Л. В. Романюк. – Киров : Изд-воВГПУ, 2002. – 116 с.

6. Сафонова В. В. Проблемы социокультурного образования в языковой педагогике / В. В. Сафонова // Культуроведческие аспекты языкового образования : сб. науч. тр. / под ред. проф. В. В. Сафоновой. – М. : Еврошкола, 1998. – С. 27 – 35.

7. Сафонова В. В. Коммуникативная компетенция: современные подходы к многоуровневому описанию в методических целях / В. В. Сафонова. – М. : Еврошкола, 2004. – 236 с. – (Серия: О чём спорят в языковой педагогике).

УДК 81'255.4

*А. О. Тихомирова,
г. Луганск*

ОСВОЕНИЕ ЯЗЫКОВОГО ПРОСТРАНСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПОСРЕДСТВОМ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ

В сфере языкознания термин «переводческие трансформации» широко используется многими лингвистами, однако до сих пор не существует единого определенияданного понятия, что говорит о сложности и неоднозначности механизмов его использования. Основополагающим следует считать определение, данное известным лингвистом, специалистом в области теории перевода Л. С. Бархударовым, которое в точности отражает объективную сущность рассматриваемого нами явления. Переводческие трансформации, по его мнению, бесчисленные и качественно разнообразные межъязыковые преобразования, применяемые многократно для достижения переводческой равнозначности («адекватности») при переводе, вопреки явному несоответствию в формальных и семантических системах двух рассматриваемых языков [2, с. 190]. Таким образом, особую важность при переводе занимает равнозначность, передавая значение слов и смысл исходного текста. Она может быть выражена различными языковыми средствами независимо от расхождений между языками. Отсюда становится ясно, что адекватный перевод – это такой способ перевода, при котором перевод осуществляется надлежащим образом при соблюдении норм переводящего языка, но учитывая контекст.

Известный классик науки о переводе, лингвист, переводчик и лексикограф Я. И. Рецкер выделил два вида переводческих трансформаций, при этом подчеркнув, что следует учитывать факторы, которые оказывают влияние на применение трансформаций.

1. Лексические трансформации раскрывают значения иностранных слов через подбор подходящих по смыслу эквивалентов на языке перевода. Различают такие приемы лексических трансформаций как дифференциация значений, конкретизация значений, генерализация значений, смысловое развитие, антонимический перевод, целостное преобразование, компенсация потерь в процессе перевода.

2. Грамматические трансформации преобразуют структуру предложения, в процессе перевода соблюдая нормы языка перевода. В зависимости от того, как преобразовывается структура предложения – полностью или частично, трансформации

разделяют на полные и частичные. Как правило, при замене главных членов предложения происходит их полное преобразование, а если заменяются только второстепенные члены предложения, то частичное. Кроме замен членов предложения также могут подвергаться замене и части речи. В большинстве случаев все это происходит одновременно [4, с. 45 – 92].

Следует отметить, что многие известные лингвисты, принесшие значительный вклад в изучение переводческих трансформаций, выделяют еще один вид преобразований. При этом у разных лингвистов он именуется по-разному. Как правило – это семантические или стилистические трансформации.

Художественный перевод представляет отдельное направление переводческой деятельности, которое является отображением письменного перевода художественных произведений с одного языка на другой, с языка подлинника на язык-приемник. Художественный перевод справедливо называют особым аспектом искусства. Переводчик художественных текстов как писатель, который заново пишет книгу, заново возрождая ее для читателя, передавая смысл всего изложенного. Без писательского таланта здесь никак не обойтись.

В большинстве случаев в художественном переводе главное – способность передать дух переводимого произведения. Это можно осуществить, переведя текст на другой язык, к примеру, передав текст средствами русского языка так, если бы сам автор написал его по-русски, если бы он сам был русским. Иначе говоря, как справедливо утверждает известный лингвист Л. К. Латышев, перевод художественных литературных произведений воспроизводит индивидуальное своеобразие подлинника и сохраняет его эстетическое восприятие [3, с. 39]. Здесь можно говорить о переводческой стратегии, особом способе мышления переводчика, который находится в основе всех его действий. Согласно такой стратегии все потенциально осознанные планы переводчик направляет на решение поставленной проблемы, т. е. доступного для понимания широкой аудитории текста перевода.

Главная сложность художественного перевода заключается в том, что он должен быть выполнен так, чтобы атмосфера сюжета, стиль автора сохранились в полной мере на языке текста перевода, но при этом содержали отпечаток манеры перевода автора – переводчика.

Не стоит удивляться тому, что художественный перевод имеет множество деликатных особенностей, которые нельзя не учитывать при работе над ним:

1. Полное отсутствие дословности в тексте перевода.

Художественный перевод не предусматривает дословность при работе с текстом произведения. Именно поэтому художественный перевод вызывает множество расхождений во мнениях в среде ученых и переводчиков.

Часть ученых утверждает, что самые лучшие переводы создаются не тогда, когда переводчик следует синтаксическим и лексическим соответствиям, а когда он занимается своеобразным творческим поиском, пытаясь заглянуть внутрь произведения, уловить его суть. На практике выходит полноценное воссоздание текста на другом языке.

Некоторые все же утверждают, что невозможно сохранить структуру текста,

отходя в переводе от оригинала больше, чем следует. Так поступают переводчики при переводе художественных произведений.

Такие споры особенно часто возникают относительно произведений классической и современной поэзии. Однако ученые сходятся во мнении, что дословно переведенные тексты получаются «безжизненными» и не передают в полной мере творческий почерк автора и всю глубину задуманного.

2. Перевод известных фразеологизмов, устойчивых выражений.

Для точного перевода пословиц, поговорок, фразеологизмов и идиом требуется большой словарный запас и наличие специализированного словаря. В первую очередь это относится к афоризмам, пословицам и поговоркам, которые на разные языки переводятся абсолютно разными словами, но несут единый, общий смысл.

3. Перевод игры слов.

Безусловно, одним из самых интересных и сложных нюансов в художественном переводе является момент, когда переводимый текст имеет юмористическую или ироничную подоплеку. Переводчику надлежит обладать особым мастерством для того, чтобы ухитриться сохранить игру слов, которую подразумевает автор в своем произведении. Хотя на практике языковые совпадения при игре слов чрезвычайно редки. Некоторые переводчики игру слов просто опускают, в то время как другие ставят свое примечание внизу страницы с пометкой «игра слов». Полагаем, что обычная пометка не так интересна, как поиск варианта-замены.

4. Соблюдение стиля, культуры и эпохи.

Тяжело приходится переводчикам с переводом текстов из другой эпохи, другой культуры, особенно, если они не знакомы с ее особенностями. Поэтому переводчик художественных текстов должен быть в какой-то степени исследователем.

Нелегко переводить поэзию, лирику, стихотворения вообще. Необходимым условием для успешного поэтического перевода является наличие соответствующих способностей у переводчика. Иначе говоря, для осуществления перевода поэзии переводчик должен сам в некоторой мере быть поэтом, владеть искусством стихосложения и регулярно читать поэзию на языке перевода [1, с. 153 – 155].

Вышеизложенное позволяет нам утверждать, что художественный перевод в силу своих особенностей сложнее других видов перевода. Сам процесс перевода намного сложнее и кропотливее. Переводчик становится писателем и одновременно исследователем, раскрывая своеобразие и неповторимость произведения, описанного на языке оригинала. Все это в полной мере касается и конечного результата перевода, оценки его качества. В качестве критериев оценки художественного перевода могут быть использованы понятия адекватности и эквивалентности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева В. Н. Проблема перевода художественного произведения на иностранный язык [Электронный ресурс] / В. Н. Алексеева // Ярослав. пед. вестн. – 2012. – С. 153 – 155. – Режим доступа : http://vestnik.yspu.org/releases/2012_3g/35.pdf. – Дата обращения: 26.03.2017.
2. Бархударов Л. С. Язык и перевод / Л. С. Бархударов. – М. : Междунар. отношения, 1975. – 240 с.
3. Латышев Л. К. Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания : кн. для учителя школ с углубленным изучением немецкого языка / Л. К. Латышев. – М. : Просвещение, 2008. –

УДК 82.09

*Н. Ф. Тихомирова,
г. Луганск*

ОПИСАНИЕ ПРИРОДЫ И ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ЧУВСТВ В ТВОРЧЕСТВЕ АФАНАСИЯ ФЕТА И МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

Очарование, которым обладает для нас лирика русской поэзии, теперь, по прошествии большого отрезка времени, кажется более ясным, волнующим, возвышенным, а ее ценность – более несомненной, значительной, чем полагали многие ее современники. Время сгладило слишком резкие акценты, предало забвению чересчур прямолинейные оценки. Забылось многое из журнальной полемики тех лет, многие стихи уже не представляются воплощением теоретических установок и программ поэтов. А поэзия осталась. Она живет в образах непреходящей красоты, оставленных нам лириками и вошедших в сокровищницу русской и советской культуры, в лирических жанрах, продолжающих развиваться в творчестве новых поколений поэтов.

Цель данной работы – проанализировать особенности описания состояния природы и развития человеческих чувств на примере стихотворений А. А. Фета «Шепот, робкое дыханье...» и «Осенние деньки» М. Л. Матусовского.

Стихотворение А. Фета «Шепот, робкое дыханье...» появилось в печати в 1850 году. К этому времени А. Фет уже был вполне сложившимся поэтом со своим особым голосом: с резко субъективной окраской лирического переживания, с умением наполнять слово живой конкретностью и одновременно улавливать новые нюансы, с обостренным ощущением роли композиции, структуры развития чувств. А. Фет новаторски разрабатывал образный строй стиха, его мелодику, удивлял свободным обращением с лексикой и вызывал возмущение нежеланием прислушиваться к элементарным законам грамматики.

Стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» укрепилось в сознании современников как квинтэссенция индивидуального фетовского стиля, дающего повод и для восторгов и для недоумения:

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,
Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

Все в этом лирическом произведении для современников А. Фета было внове, и все бросалось в глаза своей неожиданностью. Стихотворение построено на одних назывных предложениях, ни одного глагола. Только предметы и явления, которые называются одно за другим: шепот – робкое дыхание – трели соловья и т. д. Но при всем том предметным и вещественным стихотворение не назовешь. Это и есть самое удивительное и неожиданное. Предметы у А. Фета непредметны. Они существуют не сами по себе, а как знаки чувств и состояний. Называя ту или иную вещь, поэт вызывает у читателя не прямое представление о самой вещи, а те ассоциации, которые привычно могут быть с нею связаны. Главное смысловое поле стихотворения – между словами, за словами – основная тема: чувство любви. Чувство тончайшее, словами не выразимое, чрезвычайно сильное.

Поэтическую манеру А. Фета, как она выявлена в стихотворении «Шепот, робкое дыхание...», иногда называют импрессионистской [2, с. 53]. Как и в живописи, импрессионизм в поэзии – это изображение предметов не в их целостности, а словно бы в мгновенных и случайных снимках памяти. Предмет не столько изображается, сколько фиксируется. Стихотворение строится на обрывках событий и явлений, на частичной фиксации отдельных предметов – а в целом получается правдивый поэтический рассказ и высокое признание. Скрытое в подтексте взаимодействие слов более всего обуславливает развитие и смысловое решение темы. Любовь дается намеками, тонкими отсылками – и потому совсем не заземлено, а высоко. Это не столько плотская, сколько духовная любовь, на что указывает и финал стихотворения. В контексте стихотворения *заря* – высшее выражение чувства, свет любви.

Стихотворение абсолютно лишено аналитических моментов, оно фиксирует ощущение поэта. Конкретного портрета героини нет, а неясные приметы ее облика, по сути дела, переданы через впечатления самого автора и растворяются в потоке его собственного чувства.

Фетовская лирика с ее тягой к целостному воспроизведению бытия со всем его разноцветьем и многозвучьем побуждает поэта сливать живописные, пластические и музыкальные образы [1, с. 89]. Тонкими, ненавязчивыми штрихами А. Фет устанавливает родство между природой и человеком.

Почти в каждом существительном, призванном передать состояние в данный момент человека и природы, потенциально заключено движение, скрытая динамика. Перед нами как бы само застывшее движение, процесс, отлитый в форму. Благодаря такому качеству перечисленных в стихотворении существительных создается впечатление непрерывного развития, изменения, причем перечисление само по себе способствует нагнетанию напряжения [3, с. 106].

Стихотворение М. Матусовского «Осенние деньки» было положено на музыку композитором Е. Догой. Песня прозвучала в кинофильме «Одиноким предоставляется общежитие». В указанном стихотворении описание природы сродни состоянию

женщины, ожидающей своего счастья. Осень, пустые сады, грустная пора... Но надежда не покидает героиню, она готова ждать и надеется на встречу.

Если стихотворение А. Фета построено на основе назывных предложений полностью, то у М. Матусовского по такому же принципу написан только припев:

Осенние деньки, осенние деньки...
На пристани речной –
Прощальные гудки.
Осенние деньки, осенние деньки...
В беде вы так длинны,
А в счастье коротки.

Автор применяет уменьшительно-ласкательную форму - «деньки», тем самым смягчает настроение ожидания. А неоднократное повторение сочетания «осенние деньки» - своеобразный акцент на это время года, наиболее подходящее для понимания состояния грусти и надежды человека. Повторение слов усиливает также ощущение смятения души человека.

Тема любви показана не прямолинейно, а между словами, за словами, описание природы является фоном для понимания чувств героини. Так же, как и у А. Фета, отсутствует конкретный портрет героини, но ее оптимистический настрой нам ясен, что находит подтверждение в финальных строках стихотворения:

Я верю лишь в одно,
Что будем все равно мы счастливы.

Таким образом, сопоставляя стихотворение Афанасия Фета «Шепот, робкое дыханье...» и Михаила Матусовского «Осенние деньки», мы можем сделать вывод, что отмеченное выше новаторство Афанасия Фета нашло в полной мере свое продолжение в последующем развитии поэзии, в частности, творчестве Михаила Матусовского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коровин В. Н. Русская поэзия XIX века / В. Н. Коровин. – М. : Знание, 1983. – 128 с.
2. Маймин Е. А. Афанасий Афанасьевич Фет / Е. А. Маймин. – М. : Просвещение, 1989. – 159 с.
3. Сухова Н. П. Мастера русской лирики: А. А. Фет, Я. П. Полонский, А. Н. Майков, А. К. Толстой / Н. П. Сухова. – М. : Просвещение, 1982. – 112 с.

УДК 821.161.1

*М. О. Чебанова,
г. Луганск*

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАССКАЗА ДИНЫ РУБИНОЙ «АСТРАЛЬНЫЙ ПОЛЕТ ДУШИ НА УРОКЕ ФИЗИКИ»

Актуальной для современной филологии проблемой стало исследование «женской прозы». Проблематичность термина «женская проза» (и родственных с ним – «женская литература», «женская поэзия», «женское письмо») предопределяется тем,

что его существование следует из вопроса, определяет ли пол литературное творчество, а если да – то каким способом.

Некоторые исследователи выводят определение термина «женская проза» за рамки филологии: к примеру, Татьяна Ровенская описывает появление женской прозы в русской литературе последнего времени как «проявление гендерномотивированного женского коллективного сознания» [2, с. 1]. Подобно сформулировано определение женской прозы в словаре гендерных терминов: «Женская проза – социокультурный феномен, возникающий в процессе освоения женщинами публичного пространства и выражающийся в появлении литературных текстов, описывающих мир, социальный опыт и практики женщин глазами женщин» [Там же]. Условие формирования женской прозы, на котором акцентируют внимание ученые, – факт выхода женщины-писательницы в публичную сферу, ограничивает время ее существования до конца XX – начала XXI века, когда женский голос стал ощутимым в литературе: появилось множество новых имен женщин-писательниц. В их числе и самая издаваемая израильская писательница, пишущая по-русски, Дина Рубина. Она – автор более тридцати книг прозы и по праву считается одним из самых читаемых прозаиков. Читатели любят Дину Рубину за занимательный сюжет, яркий язык и самобытный ироничный стиль.

Актуальность работы обусловлена тем фактором, что аналитическое рассмотрение современных популярных текстов модных русских авторов является чрезвычайно важной задачей. Работа заинтересует не только ученых, занимающихся проблемами в области языкознания, но и ценителей творчества Дины Рубиной.

Цель доклада – определить лингвостилистические особенности рассказа Дины Рубиной «Астральный полет души на уроке физики».

Этот рассказ повествует о человеческих взаимоотношениях, но фоном им служит школьный урок физики. Здесь изображается конфликт между учителем и ученицей, который впоследствии исчерпывается. Проблема взаимоотношений старшего и младшего поколений всегда волновала мысли человечества, и в этом рассказе она тоже находит отражение.

Кроме неореалистического актуального острого сюжета и ярких образов-типов наших современников в произведении Дины Рубиной привлекает внимание широкое богатство языка.

Автор всегда может парой точных, остроумных выражений описать портрет, пейзаж и т. д. И, конечно же, писательница является философом: ее рассказы – это всегда события, философски переосмысленные автором.

Диапазон словесно-художественных средств, позволяющих запечатлеть внутренний мир человека, весьма широк. Мы видим развернутые, даже аналитические характеристики того, что творится в душе персонажа – девочки-девятиклассницы: *«Почему-то мне не было страшно. Я чувствовала только, как сырой весенний воздух холодит потный лоб, и в этом было что-то неприятное, словно я прикасалась лбом к зеркальной глубине космического пространства...»* [1, с. 1]. Внутренние монологи и изображение астрального полета выявляют бессознательное в героине, ее подсознание *«А душа моя вылетела в простор сырого весеннего воздуха, совершила два плавных*

разворота над школьной спортплощадкой с распростертыми на ней лакированными лужами, поднялась повыше и засмеялась...» [Там же].

Значительная группа лексем в рассказе – это общеупотребительные слова, характеризующие человека, его семейные и общественные отношения, взгляды, поступки. Среди многочисленного количества общеупотребительных слов привлекают внимание лексемы, что характеризуют школу и процесс обучения: *урок, педагог, учебный процесс, парта и тому подобное* [Там же].

Также в рассказе большую роль играют тропы, основная часть которых – эпитеты, метафоры, сравнения, которые достаточно широко представлены в размышлениях главной героини, в выражении ее чувств.

Эпитет – широко известное средство художественной речи. Эмоциональные свойства, которые он вносит в организации текста, достаточно отчетливы и очевидны. Именно с эмоциональной точки зрения эпитет характеризует, изображает предметы и явления и этим отличается от логического определения. Дина Рубина для обогащения языка новым эмоциональным смыслом использует большое количество эпитетов, которые добавляют тексту определенной живописности, насыщенности: *«чистые и светлые устремления», «застекленное мутное небо», «дурацкая улыбка», «он смугл, молод, плечист»* [Там же] и др.

Метафора как языковое явление представляет собой основную ментальную операцию, которая объединяет две понятийные сферы [3, с. 7]. То есть это слово, значение которого переносится на наименование другого предмета, связанного с предметом, на который чаще всего указывает это слово, чертами сходства. Этот троп сродный со сравнением. Прием сравнения очень распространен в литературе, авторы прибегают к нему для того, чтобы создать художественный образ наиболее четко и ярко. Метафоры и сравнения, использованы с целью воссоздания красоты окружающего мира, показа отношений персонажей и раскрытия их внутреннего состояния. В произведении «Астральный полет души на уроке физики» встречаем такие метафоры: *«грохотала канонада четвертных и годовых контрольных», «физику преподавал, словно греб на каноэ, против течения греб», «душа, ужаснувшись сказанному, оторвалась наконец от тела и с колокольным звоном полетела», «невесело, как приبلудному сироте в чужом доме»* [1, с. 1] и др.

Встречаем также фразеологизмы – устойчивые образные выражения, которые делают речь более красочной и неповторимой. Это важное экспрессивное средство языка, писательница использует как готовые образные определения, сравнения, как эмоционально-изобразительные характеристики героев и окружающей действительности. Например, *«разыграли как по нотам»* [Там же].

Чтобы лучше представить языковой состав современного общества, дать речевую характеристику персонажей, Рубина использует сленг, например, *«шикарно отбрила Турсунбаича»* [Там же]. Такую лексику автор употребляет только к месту, там, где этого требуют обстоятельства повествования. Но вульгаризма и воровского жаргона, присущего некоторым современным писателям, в анализируемом рассказе нет.

Синтаксическая организация фразы в романах обеспечивает передачу глубоких мыслей автора, правдивость изображаемого и хорошую художественность организации

произведения. Авторской речи и речи действующих лиц свойственны самые разнообразные синтаксические модели: многочисленные восклицательные предложения, вопросительные, сложные, неполные и безличные. Отметим следующие особенности на синтаксическом языковом уровне:

- значительная распространенность сложных синтаксических конструкций и функционирования коротких экспрессивно окрашенных предложений
- употребление вопросительных, побудительных, восклицательных предложений, обращений, прямой, не прямой и несобственно-прямой речи;
- использование стилистических фигур синтаксиса.

Итак, художественный язык рассказа Дины Рубиной «Астральный полет души на уроке физики» яркий и богатый на языковые средства, понятен большому кругу читателей. Однако при общей номинативности повествования языковое оформление ее рассказов имеет целый ряд отличительных черт. Неповторимости ему придают оригинальные эпитеты, метафоры, сравнения, фразеологизмы, применения различных синонимических конструкций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рубина Д. Астральный полет души на уроке физики [Электронный ресурс] / Д. Рубина // E-libra.ru. Электронная библиотека. – Фикшнбук, 2009. – Режим доступа : <http://e-libra.ru/books/350210-astralnij-polet-dushi-na-uroke-fiziki.html>
2. Словарь гендерных терминов [Электронный ресурс] / под ред. А.А. Денисовой ; Региональная общественная организация «Восток-Запад: Женские Инновационные Проекты». – М. : Информация XXI век, 2002. – 256 с. – Режим доступа : <http://www.owl.ru/gender/073.htm>
3. Чудинов А. П. Теория метафорического моделирования на современном этапе развития / А. П. Чудинов // Лингвистика: Бюл. Урал. лингвист. о-ва. – Екатеринбург, 2000. – Т. 5.

УДК 378.147:81'25

*С. В. Чевычалова,
г. Луганск*

ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ УМЕНИЙ БУДУЩИХ ПЕРЕВОДЧИКОВ

Говоря о практико-ориентированных технологиях в аспекте проблемы формирования профессиональных умений будущих переводчиков, мы делаем акцент на профессиональную ориентацию в отборе средств и методов в процессе организации учебного процесса с целью не просто учебы будущих переводчиков, а на ее основе формирования профессиональных знаний, умений и навыков. Следовательно, практико-ориентированные технологии содержат совокупность приемов и способов обучения, которые обеспечивают высокую эффективность учебно-воспитательного процесса, последовательность действий, направленных на формирование профессиональных умений будущих переводчиков. Использование практико-ориентированных технологий происходит в контексте будущей профессии студентов и

предусматривает применение ими результатов учебы в их дальнейшей профессиональной деятельности [4].

Владение языком как средством общения предусматривает, прежде всего, знание аспектов языка, а также навыки и умения пользоваться ими на практике в конкретной ситуации – в процессе коммуникации с собеседником (преподавателем, товарищем, коллегой), с любым другим источником информации (книгой, радио, телевидением, прессой и др.) [2, с. 22]. Использование практико-ориентированных технологий, их варьирование в зависимости от ситуации и потребностей учебно-воспитательного процесса является средством целеустремленного формирования умений, которые обеспечивают будущим переводчикам самостоятельную практическую деятельность, определяют готовность студентов к самостоятельному решению учебных и практических заданий в процессе учебы и в условиях реальной жизни. Практическая деятельность студентов, связанная с овладением филологическими дисциплинами, являет собой взаимосвязь структурных и функциональных компонентов. Как показали научные исследования [Там же, с. 12], структурные компоненты отображаются в совокупности знаний студентов, функциональные, – в совокупности умений и навыков. Знания, умения и навыки являются основными компонентами практической деятельности, связанной с решением учебных и практических заданий в процессе учебы. При этом знания определяют содержательную сторону деятельности, а умение – операционную. Обе стороны тесно взаимосвязанны и взаимообусловленны.

Мы считаем, что использование практико-ориентированных технологий связано с необходимостью быстрого и эффективного формирования профессиональных умений будущих переводчиков: самостоятельно добывать необходимые знания, умело использовать их на практике для решения разнообразных социальных и учебных проблем, гибко приспосабливаться к переменчивым ситуациям, видеть трудности, которые возникают в реальных учебных процессах, и находить пути их рационального решения, формировать умение грамотно работать с информацией; генерировать новые идеи, творчески мыслить, развивать собственный интеллект, повышать культурный уровень.

Анализируя практико-ориентированные технологии, мы условно разделяем их на две группы: технологии контекстного (активного) обучения и медиа-технологии. Технологии контекстного (активного) обучения направлены на формирование активной познавательной деятельности студентов в образовательном процессе. Медиа-технологии в большей степени нацелены на формирование основных профессиональных умений будущих переводчиков.

Важнейшей характеристикой практико-ориентированных технологий является их структура. Технологии контекстного (активного) обучения состоят из игровых технологий, коммуникативного обучения, технологий интенсивного обучения. Медиа-технологии состоят из печатных технологий (образовательные печатные издания; аутентичные печатные материалы – газетные и журнальные статьи), аудиотехнологий (образовательные аудиoproграммы; книги для чтения с аудиодисками; аутентичные аудиоматериалы), видеотехнологий (образовательные теле-, видео-, кинопрограммы; аутентичные видеоматериалы; дидактические

видеоматериалы (уроки и их фрагменты, записанные на пленку); интерактивное видео (видеофрагменты в мультимедийных программах, записанных на CD/DVD), цифровых технологий (компьютерные технологии, интернет-технологии). Возможен синтез медиа-технологий.

Основная цель контекстного обучения, по мнению А. А. Вербицкого [1], заключается в создании нового, знаково-контекстного (контекстного) типа обучения, который обеспечивает последовательную трансформацию учебной деятельности студента в профессиональную деятельность молодого специалиста. Сущностной характеристикой этих технологий является последовательное моделирование с помощью всей системы форм, методов и средств учебы (традиционных и новых) предметного и социального содержания усвояемой профессиональной деятельности. В их совокупности они являют собой динамическую модель перехода от учебной деятельности к профессиональной.

Исследуя сущностные характеристики медиа-технологий, мы придерживаемся мнения тех ученых, которые считают, что эти технологии необходимо рассматривать как совокупность методов и средств обучения. Сегодня появились новые технические средства с колоссальными учебными ресурсами, которые принципиально влияют на организацию учебного процесса, увеличивая его возможности. Новые технические, информационные, полиграфические, аудиовизуальные средства становятся неотъемлемым компонентом образовательного процесса, внося в него специфику в виде неразделимости методов и средств. Это качество позволяет говорить о своеобразных педагогических технологиях, основанных на использовании современных информационно-компьютерных средств [3, с. 55].

Внедрение практико-ориентированных технологий в учебный процесс не только позволяет улучшить процесс учебы, но и требует самостоятельного изучения этой отрасли овладения умениями и навыками работы с глобальными, локальными и телекоммуникационными сетями, с базами данных и знаний. Причем не только на уровне пользователей, но и на уровне специалистов, которые умеют реализовывать эти умения и навыки. С появлением и развитием медиа-технологий появилась возможность использовать их мощные средства с образовательной целью. Мы считаем, что использование медиа-технологий с их значительным потенциалом вместе с традиционными технологиями контекстного обучения позволит обеспечить целенаправленную практическую подготовку будущих переводчиков, направленную на формирование их основных профессиональных умений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вербицкий А. А. Новая образовательная парадигма и контекстное обучение : монография / А. А. Вербицкий. – М. : ИЦ проблем качества подгот. специалистов, 1999. – 75 с.
2. Деркач А. А. Педагогическая эвристика. Искусство овладения иностранным языком / А. А. Деркач, С. Ф. Щербак. – М. : Педагогика, 1991. – 224 с.
3. Селевко Г. К. Педагогические технологии на основе информационно-коммуникационных средств / Г. К. Селевко. – М. : НИИ шк. технологий, 2005. – 208 с. – (Сер. «Энциклопедия образовательных технологий»).
4. Чевычалова С. В. Общая характеристика совокупности практико-ориентированных

УДК 882.09-1

Л. В. Черниенко,
г. Луганск

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ РУБЕЖА ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ (НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ И РАЗВИТИЯ)

Апогей развития русской поэзии XX века – 60-е годы. В споре «физиков» и «лириков» победили «лирики». Аудитория читателей и слушателей поэтов-шестидесятников была многотысячной. Литературные вечера Евтушенко, Вознесенского, Рождественского, Ахмадулиной охраняла конная милиция.

Традиции Серебряного века проявлялись (в первую очередь у Вознесенского и Ахмадулиной), но «шестидесятники» создавали более демократичную лирику, интересную всем – от дворника до академика.

В 60-е уходят корни многих явлений 80 – 90-х, однако в первые перестроечные годы и читатели, и критики-стихovedы не могли понять, что происходит с русской поэзией и нередко воспринимали её как «хаотическую». Даже в главной (в тот период) газете страны «Правде» прошла многомесячная дискуссия под символическим названием «Что с поэзией?» (июнь – октябрь 1989 г.)

Многообразие поэтических течений и форм пытались систематизировать. В 1991 году была издана очень хорошо составленная и чрезвычайно полезная для словесников разного уровня антология «Новая волна. Стихи сегодня». 178 авторов представлены в книге: разные поколения (от А. Межирова до Н. Искренко), разные эстетические программы (от К. Ваншенкина до Д. Пригова). Составитель антологии, известный поэт и критик С. Мнацаканян, в предисловии заметил, что, несмотря на сложности жизни и развития литературы, «в эти годы (конец 80-х – начало 90-х. – Л. Ч.) мы снова убедились, как богата, многообразна, полифонична поэзия наших дней, как, несмотря на уверения ее недоброжелателей, трагична, празднична и блистательно жива» [2, с. 5]. Появилось много новых периодических изданий – альманахов, ежегодников, поэтических журналов: «Поэзия», «Индекс», «Вавилон», «Место печати», «Лу-го-сад», «Бу-ба-бу», «Воум», «Личное дело», «Арион» и др. Некоторые издания имеют узконаправленный характер, например, «Воум» (хлебниковское слово) – журнал верлибров. Однако большинство периодики универсально. Единственное условие для участия в издании – *нешаблонность стиха*.

Поэзия конца 90-х годов XX века и первых полутора десятилетий XXI столетия характеризуется двумя встречными «потоками»: один – безудержный эксперимент, второй – возрождение традиций, иногда в неожиданных формах, например, возвращаются жанры, которые нечасто вспоминают даже специалисты (мадригал,

пастораль, эклога, рондо), иногда прибегают к такому виду рифмовки как монорим (аааа), пришедшему из фольклора, и т. п.

Полистилистичность поэтических текстов также детально изучается литературоведами начала XXI века.

Очень большое внимание обращают и поэты, и критики на *интонационную картину современной лирики* (интонация – важнейшее проявление подтекста), *ритмо-мелодику стихов* последних лет. Тип лирического повествования – от медитативности до беседности: *монологическая самоуглубленность и диалогическая распахнутость в мир*.

Одним из целесообразных принципов разделения поэзии на проблемно-стилевые «потоки» представляется соотнесенность традиционного и «контртрадиционного» (К. Джангиров) в лирическом творчестве. С этих позиций можно условно (как рабочий вариант) выделить в поэзии последних двух десятилетий (такой подход возможен и для других периодов) три больших и внутренне многообразных направления: *традиционное, экспериментальное и авангардное*. Причем в каждом направлении современной поэзии проявляет себя несколько течений (такое отдельное течение в традиционной поэзии – духовная лирика, например). Особую сложность при анализе вызывают *течения авангарда*: концептуализм, метареализм, презентализм.

Концептуализм (Д. Пригов, Л. Рубинштейн, Е. Бунимович, Вс. Некрасов и др.) сводит образ к простейшей идеологической схеме, срывает с него «маску» художественности, мистифицирует повседневную реальность, создавая эти мистификации с помощью окостеневшего, заштампованного, «среднеарифметического» (В. Шкловский) языка.

Метареализм (Н. Искренко, И. Жданов, О. Седакова, А. Еременко и др.) обращается к *сверхсознанию*, метафоризирует мир настолько, что даже создает новый троп – *метаболу* (в отличие от метафоры, в ней не выделяют прямое и переносное значение: это *двоящийся образ единой реальности*).

Презентализм (А. Парщиков, И. Кутик, И. Ахметьев и др.) констатируют само *присутствие вещи* (в широком смысле слова «вещь») и представляет *без комментариев от себя* последовательность различных взглядов на нее.

На рубеже тысячелетий активизировался верлибр и гораздо чаще публикуются моностихи (В. Вишневского, И. Ахметьева, С. Бирюкова, Е. Степанова, Т. Михайловской, Маргариты Аль и др.). И если верлибр более привычен для русской поэтической традиции и более изучен, моностих начали глубоко исследовать сравнительно недавно, но достаточно удачно: «Русский однострок уже проявился и на международном горизонте. В 1999 году известный швейцарский славист и поэт-переводчик Феликс Филипп Ингольд издал на русском и немецком антологию современного русского однострока. Продолжается однострочный поиск и в России», – замечает С. Бирюков [3, с. 164].

Интересным явлением поэзии конца XX века стало возрождение забытой, но очень популярной на рубеже XIX – XX веков **духовной лирики**. С 1988 года в Москве даже существует объединение «Имени Твоему», в котором представлены поэты этого

направления. Возглавляет объединение Евгений Данилов, который в интервью «Литературной газете» заметил, что сообщество «объединило поэтов, в чьем творчестве доминируют духовные мотивы, *чье творчество обращено к Богу*, к Его прославлению, постижению и диалогу (выделено мной. – Л. Ч.) с ним» [1, с. 5]. Духовную лирику пишут и священнослужители (или близкие к церкви люди), и вполне светские поэты. Из известных лириков наиболее интересна, на наш взгляд, Л. Миллер.

Энергично развивается женская лирика. Лариса Миллер, Ольга Седакова, Олеся Николаева, Инна Кабыш, Галина Нерпина, Вера Павлова, Елена Шварц, Светлана Кекова, Елена Фанайлова – имена, которые на слуху у многих любителей поэзии и критиков. Кроме вечных общечеловеческих тем, поэтессы вносят в лирику свое – «физиологию как предмет лирической рефлексии» (М. Литовская), особое «стихотворение» (Н. Барковская), «гуманизм **материнского типа**» (Т. Морозова).

Если говорить о современной поэзии в целом – это эволюция лирического героя от активной включенности в общую жизнь, строгой прикрепленности ко времени и четкой ориентации в пространстве до глобального одиночества и затерянности в хаосе пространственно-временных связей. От романтической веры в идеал до трагического прочувствования бессмысленности веры и поисков сути бытия. Развитие хронотопа – от математически очерченного пространства и времени до хронотопного «клубка», где нет начала и конца. Путь этот вполне логичен в жизни, представленной жанром «развернутого исторического маразма» (С. Соловьев) и в поэзии, где на сегодняшний день «не осталось жанра, кроме плача» (И. Кабыш).

На рубеже тысячелетий поэзия переживает сложный период эволюции. Некоторые читатели и литературоведы оценивают её достижения довольно скептически. Но выходят новые талантливые поэтические книги:

Т. Александрова, «Мелодия любви» (2000 г.);

О. Чухонцев, «Из сих пределов» (2005 г.);

В. Павлова, «Мудрая дура» (2008 г.);

И. Кабыш, «Невеста без места» (2008 г.);

В. Долина, «Фарфор» (2010 г.);

А. Ивушкин, «Такая моя эпоха» (2010 г.);

А. Кушнер, «По эту сторону таинственной черты» (2011 г.).

Одна их самых заметных – «Холодный май» А. Кушнера (2006 г.), где философская лирика известного и многими любимого автора обнаруживает новые грани. Сложные взаимоотношения человека с природой, окружающей действительностью, историей и настоящим, мелочи жизни, которые трансформируются в явления масштабные, когда «дачная жизнь повлияла на вечную жизнь, / детализировав кое-что в ней и поправив» и даже отношение к вещам (так называется одно из стихотворений) – всё это важные темы сборника.

Появляются новые поэтические имена: Вера Полозкова, Евгений Антипов, Юлия Морозова, Иван Денисенко, Елена Лапшина, Дмитрий Коломенский и др. Наиболее интересные произведения молодых отражены в альманахе «Новые имена в поэзии» (2011 г.)

ЛИТЕРАТУРА

1. Лит. газ. – 1995. – № 43. – С. 5.
2. Мнацаканян С. М. Поэзия сегодня / С. М. Мнацаканян // Новая волна. Стихи сегодня. – М. : Сов. писатель, 1991. – 480 с.
3. Моностих. Интервью журнала ЛИФФТ с Сергеем Евгеньевичем Бирюковым // ЛИФФТ. Первый всерос. лит. журн. – 2016. – № 2. – С. 162 – 164.

УДК 821.161.1–1.08

*И. В. Шаповалова,
г. Луганск*

СТИХОТВОРЕНИЕ М. МАТУСОВСКОГО «ГОРЕЧЬ»: ОПЫТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Лингвистический анализ художественного произведения, в основе которого лежит один из традиционных методов – поуровневый (полный или частичный), – позволяет выявить художественно-эстетического своеобразие текста. Без сомнения, практически всегда наиболее интересным является *лексико-семантический уровень*, исследование которого помогает раскрывать и постигать вложенные в текст смыслы.

Михаил Матусовский – признанный лирик, известный как поэт-песенник. Однако его поэтическое наследие во многом является еще недооцененным. Так, наравне с текстами, известными буквально каждому (это, конечно, касается прежде всего песенных текстов), есть те, которые еще предстоит открыть. И это последнее замечание относится и к произведениям, вошедшим в последнюю – посмертную – книгу поэта «Горечь», работу над которой он закончил за несколько дней до своей смерти... «Это книга-исповедь, нелегкий и откровенный монолог нашего старшего современника, осмысляющего прожитое с позиции сегодняшнего дня» (из аннотации к книге) [2, с. 2].

Предметом нашего исследования является стихотворение, совпадающее с названием всего сборника стихов.

Горечь

*Понимал ли, с каким мы встречаемся злом
И какой поклоняемся силе?!
Это проще, теперь уже задним числом
Осуждать, что давно осудили.*

*И неважно, что это случилось давно, –
Не стираются с совести пятна.
Я бы многое выжег из памяти, но
Календарь не листают обратно.*

*Ведь пред темной иконою множество дней
Мы лампад сохраняли горенье.
Тем больнее и горше, стыдней и трудней*

Доставалось мне это прозренье [2].

Выделяя целый ряд ключевых слов, важных для понимания смысла этого стихотворения (*зло, сила, осуждать, совесть, выжес из памяти, поклоняться, горше, стыдней, трудней, прозренье*), понимаем, что все они тематически группируются вокруг главного слова, вынесенного в сильную позицию названия текста, а именно *горечь*.

Горечь – многозначное слово; в «Толковом словаре русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой оно определяется так: «1. Горький вкус... 2. Что-то горькое (разг.)... 3. *чего*. Горькое чувство от обиды, неудачи, разочарования. *Г[оречь] воспоминаний. Г[оречь] утраты. В голосе звучит г[оречь]*» [3, с. 135]. Для нас наиболее значимым, несомненно, является третье значение этого слова. Это же значение актуализируется в известных фразеологизмах: *горькая истина, горькие слезы* (т. е. слезы подлинного горя).

При этом обращает на себя внимание тот факт, что слово «*горечь*», не встречаясь в пространстве собственно поэтического текста, присутствует в целом ряде однокоренных слов, как бы отражаясь, «растворяясь» в них: *горький, горе, горести, горестный, горевать*. Все – с ярко выраженной отрицательной коннотацией.

Если говорить в целом, то лексика, используемая в тексте произведения, в основном является отвлеченной. И это не случайно, так как стихотворение посвящено очень серьезной нравственной проблеме, связанной с выбором, – выбором, с которым неминуемо сталкивается каждый в разные исторические эпохи.

Годы жизни М. Л. Матусовского – 1915 – 1990. Время, которое воспринимается людьми разных поколений неоднозначно. В истории Советского Союза были страницы, когда «злу» – «силе» не просто подчинялись, но и поклонялись. Почему так происходило? Ответ на этот вопрос ищут многие. Ищет его и автор. Он не отделяет себя от своего поколения, от своего народа, что реализуется, на наш взгляд, в использовании параллельно местоимений «мы» (т. е. поколение, народ) и «я», «мне». Этому же способствует одна из фигур экспрессивного синтаксиса, с которой и начинается стихотворение – риторический вопрос, обращенный и к себе, и ко всем: «*Понимал ли, с каким мы встречаемся злом / И какой поклоняемся силе?!*»

Еще одно важное для понимания темы стихотворения слово – *прозренье*. Прозренье, как определяет одно из его значений (переносное) В. И. Даль, – «...проникать взоромъ умственнымъ... Провидѣть духовно» [1, с. 485]. Современное толкование – «внезапное просветление мысли», отвлеченное имя существительное образовано от переносного значения глагола «прозреть» – «начать понимать, отдавать себе отчет в чем-н[ибудь] (*книжн.*). *Заблуждался, но теперь прозрел*» [3, с. 600].

Два слова: первое – *горечь*, завершающее стихотворение – *прозренье* – как бы окольцовывают весь текст, отражая его тему, которую можно определить как очищение через покаяние, а ощущение *горечи* – результат покаяния, трудного и болезненного пути. Контекстуальные синонимы *больнее и горше, стыдней и трудней* характеризуют этот путь.

Тема небольшого по объему стихотворения – тема прозрения через боль – вызывает еще одну ассоциацию, еще один образ страдающей и прозревающей души, что позволяет определить эту тему как одну из вечных для человечества. Одна из самых известных цитат из трагедии В. Шекспира «Гамлет, принц Датский» – это слова Гертруды: «Ты повернул глаза зрачками в душу» (в переводе Б. Пастернака) или «Ты мне глаза направил прямо в душу» (перевод М. Лозинского) [4, с. 217].

М. Л. Матусовский поворачивает не только свои «глаза зрачками в душу», но и наши, потому что стихотворение «Горечь» не только о событиях, связанных с тиранией в прошлом, будь то сталинизм или фашизм, его можно понимать шире: в нем речь идет о любом насилии над личностью, и это не просто констатация факта или осуждение. Это – призыв заглянуть в себя, принять ответственность за события, призыв не оставаться равнодушным.

Прозрение всегда достается с болью, трудностями, стыдом и горечью. И каждому ли человеку удастся прозреть?

ЛИТЕРАТУРА

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – Т. 3. – М. : ТЕРРА, 1995. – 800 с. – (Репринтное издание 1880 – 1882 гг.).
2. Матусовский М. Л. Горечь : книга стихотворений / М. Л. Матусовский. – М. : Сов. писатель, 1992. – 192 с.
3. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : АЗЪ, 1995. – 928 с.
4. Шекспир В. Гамлет, принц Датский / В. Шекспир // Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии : в 2 т. : пер с англ. / В. Шекспир ; сост., коммент. Д. Урнова. – М. : Худож. лит., 1989. – Т. 2. – С. 133 – 272.

УДК 811.161.1'42:784

*Я. А. Шпилёва,
г. Луганск*

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПЕСЕННОГО ДИСКУРСА М. МАТУСОВСКОГО

Песня как лингвокультурный феномен обладает характеристиками дискурса, которые проявляются тем ярче, чем более популярной, то есть синхронически и диахронически востребованной, она является. Дискурсивность обнаруживается как в самой поликодовости песни, так и в её интерпретационном потенциале. С другой стороны, принадлежность песни к лингвокультуре, которая представляет собой «...комплекс языковых единиц, заполняющих ценностно-смысловое пространство языка в процессе познания действительности» [1, с. 41] обнаруживается, например, в историзме песни и её глубинной инвариантности.

Песенный дискурс Михаила Матусовского способен дать значительный материал для лингвокультурологического анализа; многие входящие в него песни отличаются яркой песенной судьбой, их считают советской классикой. По словам Эльдара Рязанова, именно М. Л. Матусовский написал «...большинство стихов для

главных песен нашей жизни (подчёркнуто нами. – Я. Ш.)... «Подмосковные вечера», «Московские окна», «На безымянной высоте», «С чего начинается родина», «Школьный вальс», «Черное море мое»... Его песни будут петь еще многие поколения. Они стали уже значимой частью нашей истории и символом России» [8].

Не упомянутая Рязановым «Махнём не глядя» (1968, музыка В. Баснера) подтверждает, однако, всё им сказанное. Написанная в конце шестидесятых и прозвучавшая наряду со знаковой «С чего начинается Родина» в одном из лучших ранних фильмах о советских разведчиках «Щит и меч», эта песня имеет отчётливый культурно-символический смысл.

Её название – это фразеологизм-лингвокультурема «махнуть(-ся) не глядя», которая отражает фронтной «ритуал» обмена какими-либо вещами вслепую [9, с. 342], [6]. В тексте М. Л. Матусовского [5, с. 554] данное фразеологическое выражение становится важным средством для репрезентации лирико-философского обобщения жизненного опыта автора.

Семантика фразеологизма двучленна. Его главный компонент «махнуть» употребляется в переносном разговорно-сниженном значении «обменять» [3]. Примечательно наличие аналогичной лексики, с тем же значением, в воровском жаргоне, а также существование диалектных единиц с созвучной корневой морфемой, объединённых значением обмана: «обмахивать» [4], «намахивать» [11], маховатый [2]. При этом грамматически зависимый компонент «не глядя» (не задумываясь, не размышляя [3]; не придавая значения чему-либо, не обращая внимания на что-либо [12]) трансформирует эту гипотетическую негативную коннотацию, внося в неё элемент непреднамеренности, случайности.

«Махнём не глядя, как на фронте говорят», – рефрен, расположенный в конце каждой из трёх строк текста песни. При этом каждая строка раскрывает смысл этой фраземы по-разному.

Перечисление солдатского «богатства» в первой строке: «гильза от снаряда», «душистый самосад» (также лингвокультурема) – актуализируют смысл обмена, своеобразного развлечения.

Предложение, предшествующее рефрену во второй строке: «Давай с тобою поменяем судьбою», – наполняет его новым символическим содержанием. Так в пространстве интернета существует и является достаточно продуктивной (текстопорождающей) версия о том, что данный обычай обмена, особенно солдатскими медальонами-капсулами, их ещё называли «смертниками», был попыткой обмануть смерть и изменить судьбу. Известно также, что при отсутствии медальонов у солдат, они помещали данные о себе в гильзу патрона.

Третье и последнее употребление фраземы в комплексе с предыдущей строкой: «Так чем с тобой мне на прощанье обменяться?» – актуализирует смысл подарка на добрую память. Из мемуаров: «Николай Синяков... снимет с руки часы, протянет их Шахову: – Возьми... – Зачем это? – спросил Шахов. – Тебе на память. – Тогда бери мои, махнемся» [7].

Императивная модальность рефрена, а также строки с предложением обмена, повествование от разного грамматического лица (1-го единственного и

множественного, 3-го лица), прямой вопрос в конце третьей строфы: «Так чем с тобой мне на прощанье обменяться?» – выявляют диалогичность текста, который по композиционной форме является всё же описанием с элементами повествования: «Прожектор шарит осторожно по пригорку, И ночь поэтому нам кажется темней...», – и рассуждения-обобщения: «Солдату лишнего имущества не надо. <...> Покуда тучи над землёй ещё теснятся, Для нас покоя нет и нет пути назад». Такая композиционная нагрузка позволила Матусовскому дать стереоскопический, разноракурсный портрет его главного героя – солдата Великой Отечественной войны.

Важную роль при этом для создания семантически цельной картины войны-фона в тексте играет аллитерация. Сквозные [р], [с] и шипящие наполняют текст звуками разрывов и свиста снарядов. Аллитерация в глагольных формах последней строфы «не горбясь» и «не скорбя» актуализирует в их семантике идеологический компонент, ассонируя слозунгамивоенного времени.

Лирический герой песни, простой солдат, ведет диалог с подобным себе собеседником, воплощающимся в слушателе. Слушатель-реципиент, таким образом, оказывается «вовлечённым» в песенное дискурсивное пространство, что, в результате, благодаря слиянию текста с музыкой (в соответствующей аранжировке) и мастерством исполнителя, приводит к устойчивому коммуникативному успеху.

В коммуникативном пространстве песни «Махнём не глядя» присутствуют детали солдатской жизни на войне: прожектор, гимнастёрка, ремни, гильза от снаряда (как заготовка для лампы-коптилки, помазка и т. п.), кисет вышитый, душистый самосад, НЗ. Этот ряд реалий замыкает понятие «сто грамм с прицепом» (сто граммов водки и кружка пива), которые «надо выпить» за «наш родной гвардейский корпус», – уже послевоенное. Отсылают к военному времени предложно-падежные конструкции «на фронте», «под огнём».

Достоверность реалий распространяется на достоверность речевой характеристики солдата в повествовании от первого лица, разговорно-просторечной: «прожектор шарит... по пригорку», «который месяц не снимал я гимнастёрку», «покуда тучи над землёй ещё теснятся» (подчёркнуто нами. – Я. Ш.).

Лексемы с конкретным предметным значением формируют «поверхностный» лингвокультурный пласт текста, отсылающий к определённому историческому периоду, однако несущий ограниченную аксиологическую информацию.

Повествование от первого множественного лица, а также от третьего лица носит обобщающий характер: «Мы для победы ничего не пожалели... Мы даже сердце, как НЗ, не берегли... Ведь мы в огонь и дым идем не для наград... Мы научились под огнём ходить не горбясь, С жильем случайным расставаться не скорбя»; «Солдату лишнего имущества не надо... Солдат хранит в кармане выцветшей шинели Письмо от матери, да горсть родной земли».

Уровень обобщения позволил автору актуализировать целый ряд архетипических образов-символов. Таким образом «он [автор] подымает изображаемое им из мира единокатного и преходящего в сферу вечного» [13]:

- 1) сердце – символ жизни;
- 2) огонь и дым – символ смерти, неизвестности, мимолетности жизни;

- 3) мать («письмо от матери») – символ дома, корней, родины;
- 4) земля («горсть родной земли») – символ корней, возвращения домой;
- 5) тучи, ночь – символы зла, угрозы и т. д.

Организирующим началом для них является лингвокультурный концепт «герой», который эксплицируется в тексте песни лексемой-номинантом «солдат». Семантически «герой-солдат» Матусовского тождествен «советскому герою». Это тождество можно отследить путём сравнения описания песенного солдата (примеры выше) со значением паремий.

Так русские пословицы о солдате содержат высказывания с аксиологическим компонентом «плохо», «хорошо» и нейтральные. С одной стороны: «Солдат – бесстыжие глаза. Солдат – багор: что зацепил, то и потащил». С другой стороны: «Солдат честь не кинет, хоть головушкой сгинет. Солдат суп из топорища сварит. Русский солдат, куда ни пришёл – всё дома. Солдат с солдата не возьмёт. Солдат служит – по дому тужит» [2].

Отождествление в тексте Матусовского пересекающихся, но не идентичных национальных лингвокультурных концептов «солдат» и «герой» прагматически обусловлено. Их семантические поля при этом видоизменяются. Концепт «солдат» лишается отрицательной коннотации. Семантическое поле «героя», «чудо-воина», дополняется «земными» характеристиками «рядового воина» [Там же].

Песня на слова М. Л. Матусовского «Махнём не глядя» занимает особое место в фильме Владимира Басова «Щит и меч». Она звучит в финале. Её семантическое поле расширяется благодаря интеграции в кинематографический дискурс и осложняется новым приращением смысла – утраты, пережитой трагедии, памяти.

Известная цитата из фильма «В бой идут одни „старики“» Леонида Быкова (1973): «Макарыч, принимай аппарат. Во! Махнул не глядя!» – отсылает нас к той же фронтовой традиции обмена, и, возможно, является текстовой реминисценцией, которая, в свою очередь, позволяет говорить о прецедентности текста Матусовского для периода 70-х годов XX века. Из воспоминаний фронтовика Владислава Петряева об освобождении Севастополя: «Прошло много лет, но как услышу слова песни: «Так чем с тобой нам на прощанье обменяться? Махнем не глядя, как на фронте говорят!» — вспоминается все с такими подробностями, как будто происходило вчера, и память рвет на части душу» [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка : учеб. пособие / Н. Ф. Алефиренко. – М. : Флинта, 2010. – 288 с.
2. Даль В. И. Словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc2p/>
3. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: св. 136000 словарных статей, ок. 250000 семантических единиц : в 2 т. [Электронный ресурс] / Т. Ф. Ефремова. – М. : Рус. яз., 2000. – Режим доступа : <http://efremova.slovaronline.com/>
4. Красовска Н. Глаголы с семантикой обмана в тульских говорах [Электронный ресурс] / Н. Красовска. – Режим доступа : <http://www.iarll.ir/documents/nashriyeh/03/www.iarll.ir-0308.pdf>

5. Матусовский М. Л. Избранные произведения : в 2 т. : Стихотворения, поэмы, песни / М. Л. Матусовский. – М. : Худож. лит., 1982. – Т. 1. – 639 с.
6. Махнуть не глядя //Материал из Википедии — свободной энциклопедии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
7. Махнуть не глядя // Словарь 1: МА [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://eadgene.org/index.php/term/1-slovar-i,10796-mahnut-ne-glyadya.xhtml>
8. Мешков А. Эльдар Рязанов: «Большинство стихов для главных песен нашей жизни написал Михаил Матусовский» [Электронный ресурс] / А. Мешков // Комсомольская правда. – 2010. – 27 апр.. – Режим доступа : <http://amp.kp.ru/daily/24480/637966/>
9. Мокиенко В. М. Большой словарь русского жаргона : 25 000 слов, 7 000 устойчивых сочетаний / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. – СПб. : Норинт, 2000. – 716 с.
10. Словарь русских народных говоров [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://iling.spb.ru/vocabula/srng/srng_20.pdf
11. Словарь воровского жаргона [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://e-libra.ru/read/320076-slovar-vorovskogo-zhargona.html>
12. Федоров А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка [Электронный ресурс] / А. И. Федоров. – М. : Астрель, 2008. – 878 с. – Режим доступа : <http://phraseology.academic.ru/>
13. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени [Электронный ресурс] / К. Юнг. – М. : Прогресс-Универс, 1994. – 329 с.. – Режим доступа : <http://humanitarius.com/static/jung-01.html>

УДК 821.161.2–94.00+929

*Л. Н. Якименко,
г. Луганск*

ЛАГЕРНАЯ ПРОЗА НАДЕЖДЫ СУРОВЦОВОЙ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКИХ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ КОНЦЕПТОВ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ДИСКУРСА

Большинство исследователей, в том числе Н. Колошук, Л. Лавринович, Л. Якименко [2; 4; 10], сходятся на том, что тюремно-лагерная проза составляет значительный пласт отечественной литературы, однако и сегодня остается на периферии литературоведческого исследования, «изучается спорадически, моноаспектно, на уровне единичных персоналий» [4, с. 76]. Кроме того, ученые указывают на необходимость анализировать лагерные тексты как явление, по своей сути, глубоко постмодерное.

Так, Н. Колошук считает, что появление документальных свидетельств «узников совести»/заключенных, беллетристических произведений на лагерную тематику обусловлено постмодерным кризисом общества 1940 – 1960-х гг. Лагерная художественно-документальная и исповедальная литература, по ее мнению, основывается на постулатах постмодернистской философии и является порождением экзистенциальных мировоззренческих концептов [4, с. 77].

Надежда Суровцова (1896 – 1985 гг.), писательница, журналистка, историк, тридцатилетний узник тюрем и лагерей, также представила широкой публике сборник

лагерной прозы под названием «Колымские силуэты». О лагерном творчестве этой гениальной женщины можно сказать теми же словами, что Л. Тарнашинская сказала о творчестве Е. Сверстюка: «Ее феномен заключается в органичном перетекании биографии в творчество и наоборот. Биография трансформируется в творчество, а творчество вырастает из биографии» [7, с. 230].

В свое время сам Е. Сверстюк признался, что писателем его сделали тюрьма и ссылка. Этого никак нельзя сказать о Н. Суровцовой, которая и до ареста уже сформировалась как полноценный литератор, а ее колымские писания – это не столько оттачивание авторского пера, сколько творческая лихорадка, порыв-побег изболевшей души к целебному зазеркалью слова, к тому, что Е. Сверстюк называет идеальным миром – подальше от зоны смерти и небытия.

Произведения, вошедшие в «Колымские силуэты», безусловно, стилистически, тематически, философско-этически перекликаются с образцами лагерной прозы других русских и украинских писателей – «братьев по несчастью» (В. Шаламова, Г. Колесникова, В. Солженицына, Б. Антоненко-Давидовича, Е. Сверстюка и др.). Тут дело не в аллюзиях или подражании, а в создании особого эпоса Колымы, в воспроизведении душевного и духовного состояния обреченного человека, в вербальном воссоздании особого вида существования, когда смерть и забвение – это альфа и омега лагерного хронотопа – все это роднит и сближает «гулаговские тексты» не зависимо от национальности и писательских дарований авторов.

Надежда Суровцова прошла все круги лагерного ада – нелепые обвинения, камеру-одиночку политического изолятора, пересыльные тюрьмы, этапы, принудительные поселения. Ей было что рассказать, было на что пожаловаться, но она осталась не только Человеком, но и Женщиной в этих невыносимых условиях. Ее новеллы, рассказы, очерки, в своем большинстве, написаны от первого лица. И это авторское «я» действительно было целостным, не заскорузлым, одухотворенным, величественным.

В своих рассказах В. Шаламов показывает утрату индивидуальных черт у человека, находящегося за решеткой, преобразование заключенных на безликую массу, и хотя каждый его герой достаточно рельефно выписан, однако все они будто на одно, трагическое, лицо. Главные герои новелл и рассказов Н. Суровцовой, напротив, не лишены этой индивидуальности, каждый из них имеет что-то свое, уникальное, его не спутаешь ни с кем другим: ни Вовочку, ни Сережу, ни Кузьму из одноименных рассказов, ни Марусю («Ке»), ни Гретхен («Цветок жизни»). Автор не ставила себе целью классифицировать, универсализировать узников по признаку их духовной деградации. Для нее интересны те психологические типы заключенных, которые еще пытались бороться со своими демонами, хотя чаще всего проигрывали этот неравный поединок. Моральных подонков вокруг женщины хватало, и ее цепкий взгляд не задерживался на будничных явлениях – изнасилованиях, поножовщине, разборках между блатными и прочее. Н. Суровцова – мыслитель-философ, художник слова, для которого эстетическая доминанта обязательно должна присутствовать.

В малой лагерной прозе писательница отнюдь не претендовала на роль лагерного летописца – оставила это для «Воспоминаний», зато писала о том, что

смогло еще поразить, зацепить живучие струны души, глубоко спрятанные от насмешливого безжалостного глаза, – не внешним, а внутренним трагизмом, своей нисходящей диалектикой, обреченностью. Надежда Суровцова констатировала факт, избегала излишней эмоциональности, слезливой патетики, апеллирование к Всевышнему, нареканий на судьбу. Четкое, хлесткое, конкретизированное, емкое и насыщенное формулирование мыслей, наблюдений и убеждений выдают в ней аналитика, внимательного наблюдателя, который ни на миг не прекращает умственного труда, чтобы не уподобится тому бесформенному, животному тюремному суррогату. Она, доктор философии, журналистка, критик, просто не имела права потерять собственное «я», иначе это и был бы конец, и не обязательно физическая смерть, ведь это только прекращение мук земных, постепенное духовное одичание – вот что замечала писательница в героях своих новелл и чего боялась сама.

«Колымские силуэты» Надежды Суровцовой – это «миниатюры, отмеченные тонкой наблюдательностью, поэтические и трогательные, это очень интересный литературный и жизненный документ. Ценность их, прежде всего, в документальности: они написаны по свежим следам, на живом материале. За обломками человеческих судеб, за правдивыми деталями, метко угаданными характерами, выхваченными из будней рельефными фрагментами, очень отчетливо просматривается силуэт самого автора» [3, с. 20]. Писательница внимательным взглядом психолога и художника присматривалась к людям, которые встречались ей на Колыме, запоминала их судьбы, характеры, которые затем в литературной обработке пополняли сборник «Колымские силуэты».

Автор избегает осуждения, поучений, дидактических наставлений относительно своих героев, оставляет концовку открытой, не оценивает события. Такая беспристрастность, даже определенная отчужденность рассказчицы позволяет ей сбалансировать эмоциональное и рациональное начало в тексте, предлагая читателю самому определиться с отношением к героям и ситуациям. Писательница не выносит вердикт поступкам или словам, привлекая адресатов к творческо-мыслительному процессу. Эта лаконичность и размеренность, показное спокойствие повествования аккумулирует в себе гнев, стыд, возмущение, однако Н. Суровцова старается не допускать категоричности и максимализма, потому что понимает существование за решеткой как испытание – несправедливое, бесславное, угнетающее, болезненное – для человеческой силы духа, доброты, веры, взаимопомощи, которые должны иметь место всегда.

В большинстве произведений, в силу жанровых и стилевых особенностей, – мы не найдем четкой, выпуклой, рельефной, детализированной картины реальной действительности, а лишь пейзажные и портретные зарисовки, зрительные, слуховые, обонятельные афффекты, детали интерьера и экстерьера, выхваченные наугад. И это отнюдь не ослабляет сюжетно-фабульную канву новелл и рассказов сборника, не замыкает событийный фон на внутренних рефлексиях и чувствах автора.

Мир «Колымских силуэтов» – это диалог чувственного, обреченного на одиночество очевидца-путешественника, попавшего в странный мир, где доминируют только негативные впечатления, где точится борьба между отчаявшимся лагерным «я»

и оптимистично-возвышенным, исполненным веры в человечность, в возвращение из потустороннего мира в реальный мир «я».

Лагерная проза Н. Суровцовой не дает полного представления о мере того отчуждения и беспомощности, с которыми пришлось длительное время жить писательнице. Зато воспоминания проливают свет на внутренние переживания автора в период лагерных скитаний. «<...> У меня никого и ничего не было. Даже с теми двумя людьми, которые поддерживали связь со мной, я была чрезвычайно замкнута и отчуждена. Силу свою я брала именно из этой безвыходной оторванности от прошлого. Мне ничего не было нужно, у меня ничего и не было. Я не сходилась близко ни с кем на протяжении многих лет, почти до самого конца пребывания в лагере», – делится сокровенным Надежда Суровцова [6, с. 324]. Но вокруг были реальные люди, реальные ситуации, настоящие измены и настоящая смерть. Неизбежность, обреченность, беспросветность и всеобъемлющее одиночество и тоска не инициировались инфантильной сущностью творца и не производились изнутри вечно не довольным, в постоянном экзистенциальном поиске философом, а были постоянной константой окружающей действительности.

В. Шаламов называет лагерь отрицательной школой жизни целиком и полностью, ведь «ничего полезного, нужного никто оттуда не вынесет: ни заключенный, ни его начальник, ни его охрана... Каждая минута лагерной жизни – отравленная минута. Там много чего такого, что человек не должен знать, видеть, а если видел – то ему лучше умереть» [1, с. 1]. В этом ирреальном мире теряется чувство отвращения, сострадания, в человеке укореняется тупое безразличие к страданиям тех, кто рядом, к виду мертвого тела (более того, описываются даже случаи канибализма).

Н. Суровцова показывает процесс интеллектуального и духовного омертвения в двух проекциях – как влияние и порождение обстоятельств (в нашем случае – законы, предписания зоны), так и как вину самого человека. Самокритично она пишет даже об изменениях, которые происходили не только с другими, но и с ней самой: «В лагере я потеряла представление о себе, о своем интеллекте и внешности. Я имела, правда, свое мировоззрение, но, так сказать, объективизированное к внешнему миру, а себя я уже потеряла – ту, какой была всю жизнь, и которой, в определенной степени, конечно довольно значительной, оставалась в лагере» [6, с. 324].

У каждого, даже/тем более в тюрьме, есть право выбора – к такому, на первый взгляд, алогичному и бессмысленному выводу подводит нас писательница. И не она одна в этом убеждена: Е. Сверстюк также считает, что человек постоянно делает выбор между тем, быть ли ему свободным в условиях несвободы, или быть несвободным в условиях свободы не зависимо от места пребывания и времени. Это выбор между выгодой и долгом, корыстным и бескорыстным, – но «человек легче отказывается от большого, чем малого. Большое ему не вмоготу нести против течения», – и потому так легко выменять, продать, отказаться от духовной свободы за кусок хлеба [7, с. 231].

Б. Антоненко-Давидович в «Сибирских новеллах» также рассматривает проблему обратной зависимости степени внутренней свободы от степени свободы внешней – на свободе, в тюрьме и в СИЗО обрисовываются три уровня человеческого бытия – «воля», «тюрьма» и «камера смертников» – три круга несвободы. Среди

циклотворческих признаков, объединяющих произведения писателя в рамках «Сибирских новелл», безусловно, нужно назвать экзистенциальные мотивы – дихотомию свободы и несвободы. Первая в традиции экзистенциалистов понимается, как возможность выбирать свое существование [9, с. 1]. Но все дело в диапазоне права выбора, в масштабах и проявлениях. Б. Антоненко-Давидович в своих новеллах изображает «две предельные ситуации», два этапа выбора: выбор жизненной позиции в условиях постоянного страха попасть в тюрьму (отношение к тоталитарной системе) и самого факта ареста и заключения (заниматься приспособленчеством или остаться самим собой).

В прозе Н. Суровцовой «пограничные ситуации» несколько отличаются. Прежде всего, в ее рассказах и новеллах нет времени «до ареста» – все герои уже в лагере, тюрьме или живут на принудительном поселении. Проблема выбора концентрируется в большинстве случаев вокруг борьбы с собственными инстинктами, пороками, животными влечениями. Мог ли Кузьма не убивать жестянщика за горшок каши и ломоть хлеба? Мог. Мог ли Вовочка не устраивать свидания-изнасилования заключенным женщинам с похотливыми начальниками? Мог. Могла ли Гретхен быть хорошей матерью для своих детей, а не гулять с любовниками-мерзавцами. Могла. Могли, но не хотели. В этом и проблема – плыть по течению, поддаться животным инстинктам, превратиться в жалкую марионетку, подчиненную единому желанию – выжить, даже если цена – жизнь ближнего, гораздо проще, чем пытаться противостоять злу – внешнему и/или внутреннему.

Н. Суровцова вплетает эту непреложную истину в канву новелл и рассказов на уровне подтекста, идеи, глубинной философской сентенции. Ведь между лексическим значением слов «жить» и «доживать» целая смысловая бездна. Именно поэтому такими ценными, редкими экспонатами в творчестве писателей-мемуаристов, прошедших лагерный ад, были образы героев, которые смогли не сломаться, сохранить человеческое достоинство в нечеловеческих условиях.

Кстати, в лагерной прозе довольно редко употребляется грамматическая форма местоимения «мы», под которой понимается единство, сплоченность заключенных или поселенцев, потому что рассказчики постоянно подчеркивают именно отчужденность персонажей, желание каждого остаться в стороне от общей беды [2, с. 275]. Надежда Суровцова пользуется этим местоимением также в исключительных случаях. Она прослеживает обособленность, нездоровый индивидуализм, сосредоточенность остатков лагерных «я» на собственных проблемах, когда судьба остальных никого не интересует. Поэтому писательница выводит этическую аксиому: ответственность за физическую или духовную смерть человека несет не только он сам, но и те, к кому этот человек обратился с просьбой о помощи, а ему отказали («Кузьма», «Начальничек», «Черная кошка»). Одиночество только усиливает ощущение безысходности и отчаяния («Конец бандуриста», «Кузьма»), а когда есть «мы», объединенные общими проблемами, несчастьями, обреченностью, то легче пережить и выстоять единичному «я».

В новеллах, рассказах, очерках Н. Суровцовой, как и в лагерной прозе Б. Антоненко-Давидовича, слабость человеческой природы выглядит безобразной тогда,

когда ее эксплуатирует аморальная Государственная Система. Особенно четко это прослеживается в произведении «Конец бандуриста»: чтобы выжить, бандурист ночью пел для толстого краснощекого нарядчика – и «человеческий лик потерял подобие божие» [5, с. 82]. Ни жалости, ни прощения, ни понимания к «серой изогнутой фигуре» с «мышинными глазками» у Надежды Суровцовой не было, потому что все те «ответственные начальнички», перед которыми унижался певец, и есть олицетворение омерзительной Системы, искалечившей жизнь и душу миллионов.

Гендерный аспект в малой лагерной прозе Надежды Суровцовой требует детального психологического анализа в силу многих факторов. Среди ведущих мотивов новелл и рассказов «Колымских силуэтов», касающихся статуса и положения женщины в лагере, превалирует, прежде всего, проблема лагерного сутенерства и проституции. Причем инициаторами выступают как мужчины, так и женщины: первые имеют с этого выгоду и сексуальные услуги, а вторые – продукты питания, послабление режима, относительный иммунитет от изнасилований и издевательств, если, например, посчастливилось стать любовницей кого-то из начальников («Цветок жизни», «Черная кошка», «Вовочка», «ТЭС № 3»).

К этому побуждает инстинкт самосохранения, который равнозначен инстинкту выживания, безысходность положения – или женщина пойдет на это добровольно, или ее заставят, – разврат среди лагерного руководства, которое не гнушалось услугами любовниц такого сорта, озверение мужчин в закрытом пространстве, у которых физическая потребность полового акта превращалась в маниакально-садистические наклонности. Для них женщина теряла черты одухотворенного, нежного, чистого существа, а становилась «живым товаром», сексуальной рабыней, предметом продажи, обмена, подарка. Это в значительной степени можно объяснить феноменом «частичной амнезии» в узников-мужчин: они пытались забыть все то, что с ними было до этого [8, с. 1], или спрятать это глубоко в себе [2, с. 191]: источник ассоциативного прообраза (мать, сестра, жена, дочь) сознательно игнорировался. Если бы эти образы были живы в сердце, а отношение к близким и любимым экстраполировалось на женщин, находящихся в соседней камере, то вряд ли они себе позволили бы насиловать их, душисть, резать, избивать, ибо подсознательно ставили на место этих обездоленных своих Женщин.

Итак, в своей лагерной прозе Н. Суровцова рассматривает ряд экзистенциальных проблем в постмодернистском лагерном социуме, порожденным пребыванием людей в местах лишения свободы, кризисом гуманности, самоотвержением личности, одиночеством и отчуждением индивидуального «я» в деморализованном обществе, основанном на жестокости, принуждении, тотальном контроле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жигалова Н. Ю. Лагерная проза Гаврила Колесникова [Электронный ресурс] / Н. Ю. Жигалова. – Режим доступа : http://anr.su/literatura/kolesnikov/salsk_04.html
2. Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну : монографія / Н. Г. Колошук. – Луцьк : РВВ «Вежа», Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки, 2005. – 500 с.
3. Коцюбинська М. Х. Мої обрії : в 2 т. Т. 2 / М. Х. Коцюбинська. – К. : Дух і літера, 2004. – 386 с.

4. Лавринович Л. Лінія найбільшого опору: табірний текст у сучасній інтерпретації / Л. Лавринович // Слово і час. – 2006. – № 9. – С. 76 – 79.
5. Суровцова Н. В. Кінець бандуриста / Н. В. Суровцова // Київ. – 1990. – № 10. – С. 81 – 82.
6. Суровцова Н. В. Спогади / Н. В. Суровцова. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1996. – 432 с.
7. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Людмила Тарнашинська. – К. : Смолоскип, 2010. – 632 с.
8. Тимофеев Л. Поэтика лагерной прозы. Первое чтение «Колымских рассказов» В. Шаламова [Электронный ресурс] / Л. Тимофеев. – Режим доступа : <http://shalamov.ru/research/151/>
9. Хмель О. С. «Сибірські новели» Бориса Анетоненка-Давидовича як цикл творів (в аспекті екзистенціалістської категорії «смерті» та «свободи») [Электронный ресурс] / О. С. Хмель. – Режим доступа : http://www-philology.univer.kharkov.ua/katedras/prof_sites/khmel/chmel_probl_vybory.pdf
10. Якименко Л. М. Жанрово-стильові особливості табірної прози Надії Суровцової на прикладі її творів зі збірки «Колимські силуети» / Л. М. Якименко // Вісн. Харк. нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна. Ч. 2. – 2010. – № 910. – С. 324 – 329.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ. ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ М. МАТУСОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 82-14

К. П. Атанова, А. В. Медяник, А. А. Фурдик,
г. Луганск

КАЛЛИГРАММА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ ЛИРИКИ

Изучение темы войны и мира в творчестве Михаила Матусовского даёт нам возможность наведения параллелей с литературным наследием Гийома Аполлинера: призыв к миру и единению народов красной нитью проходят в творчестве этих разных, казалось бы, далёких друг от друга поэтов. Имя нашего земляка, поэта-песенника Михаила Львовича Матусовского, знакомо всем. Михаил Матусовский – человек, открывший непостижимое искусство создавать поэзию из обыденных ситуаций, в которых рифма и мелодия становились непосредственным голосом его сердца. Матусовский, пожалуй, единственный писатель, который в стихах, прозе, песнях воспроизвёл очень подробно, достоверно и с большой любовью Донбасскую землю и свою малую Родину – Луганщину. Большое место в его творчестве занимает тема борьбы за мир, что роднит его поэзию с творчеством Гийома Аполлинера.

Цель исследования – раскрыть тему мира и войны в творчестве Г. Аполлинера и М. Матусовского.

Задачи: рассмотреть каллиграммы Г. Аполлинера и изучить их роль в творчестве поэта, создать каллиграмму стихотворения М. Матусовского «Летите, голуби, летите».

Объект исследования: поэзия Г. Аполлинера и М. Матусовского, каллиграммы.

Разработка заявленной темы не представлена в литературе, в связи с чем данное исследование видится нам *актуальным*.

Гийом Аполлинер – псевдоним французского поэта авангардистского движения начала XX века Вильгельма Аполлинария Костровицкого. В начале XX века Париж стал центром интернационального авангарда. Поэт был одержим жадной новым искусством так же, как и его друзья – Пикассо, Матисс, Леже, Жакоб. Гийом Аполлинер был участником Первой мировой войны и воплотил свои стихи в новом жанре визуальной поэзии – каллиграммах, которые составили сборник «Каллиграммы. Стихотворения Мира и Войны» (1913 – 1916).

К созданию таких каллиграмм или «лирических идеограмм» французского поэта подтолкнуло увлечение китайской каллиграфией. В живописных иероглифах и манускриптах поэт видел таинственные символы-картины.

Гийом Аполлинер говорил: «Каллиграмма – всеобъемлющая художественность, преимущество которой состоит в том, что она создает визуальную лирику, которая до

сих пор была почти неизвестна. Это искусство таит в себе огромные возможности, вершиной его может стать синтез музыки, живописи и литературы» [4]. Поэт считал, что оформление текста в форме каллиграммы необходимо для того, «чтобы читатель с первого взгляда воспринимал всё стихотворение целиком, подобно тому, как дирижер охватывает нотные знаки партитуры» [3].

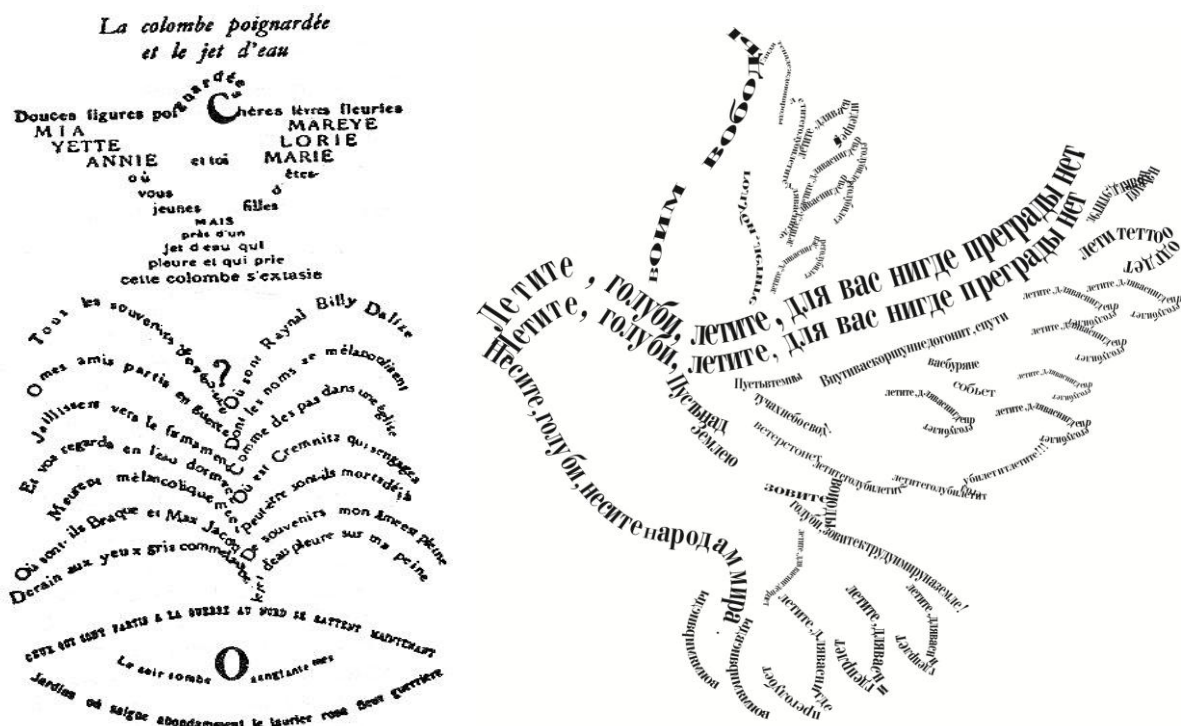
Аполлинер считал каллиграммы одним из важнейших своих открытий, усматривая в них синтез поэзии и визуальных искусств. Они и есть будто рисованная поэзия: текст складывается так, что образует рисунок того предмета или явления, о котором идёт речь. Эту мысль подтверждает название новаторского сборника «Каллиграммы. Стихотворения Мира и Войны».

Поистине шедевральной творением в жанре визуальной поэзии является стихотворение «Заколотая голубка и фонтан». Поэт «нарисовал» образ голубки над струями фонтана. Это символ скорби по погибшим в Первой мировой войне.

«Заколотая голубка и фонтан» построена на четырёх главных образах – голубки, фонтана, солнца и образа прошлого парижского бытия. Поэт противопоставляет смерти и насилию образы мирной жизни – людей, фонтан, голубку (образ мира).

Скорбь пройдёт через смерть, поток слёз, как бесконечный поток воды в фонтане, никогда не закончится:

*Но возле фонтана,
Что бьет из земли,
И плачет и стонет, смотри,
Голубка трепещет до самой зари [1].*



Голубка – олицетворение мира, жизни, и в Библии – символ Духа Святого, есть

символ победы жизни. «И голубка вернулась к нему вечернею порой, и вот: лист оливы в устах её» – так рассказывается об окончании Великого Потопа.

В поэзии Аполлинера мы видим голубку не как предвестницу мира и спокойствия, а как распятую жертву. На каллиграмме голубка, распятая в небе, является как видение свыше. А на земле – раненое солнце – символ света и тепла, у Аполлинера – залитое кровью...

На каллиграмме место солнца занимает распятая голубка, а солнце лежит на земле в виде широко открытого глаза. В середине изображен трепещущий фонтан.

Тем не менее, пока солнце есть, хотя и «раненое», но еще живое, автор убеждён, что ещё не всё потеряно, есть надежда, что мир можно спасти. Аполлинер так выразил самую правду жизни, весь ужас войны: «Нет, не надо искать печали в моей поэзии, а лишь саму жизнь».

В ответ на надежду Аполлинера откликнулся через века наш земляк – поэт-песенник Михаил Матусовский. Он, как никто другой, видел ужасы войны и осознавал, как на самом деле прекрасна простая мирная жизнь. Матусовский работал военным корреспондентом в газетах Западного, Северо-Западного, Второго Белорусского фронтов. Из автобиографии поэта примечательны эти искренние, честные, еще юношеские признания: *«Я родился на Донбассе, в Луганске. И нынче в этом городе сохранились живые свидетели и участники великих событий и огненных лет гражданской войны... Всё в нашем городе жило этой немеркнувшей славой. Ребятишками убегали мы далеко за город, на Острую Могилу, где, казалось, ещё совсем недавно отгремели залпы последних сражений. Тёплый ветер, пахнущий какими-то горькими травами и ещё неостывшим шлаком, дул здесь свободно, во всю ширь донецкой степи. Пойдёшь, бывало, бродить по этим холмам и курганам и обязательно отыщешь в траве какую-нибудь шутовину: военную пуговицу, или позеленевшую медную гильзу, или даже заржавленный осколок снаряда. Какое мальчишеское сердце не дрогнет, не замрёт при взгляде на обломки когда-то грозного, побывавшего в бою оружия. Всё было свежо ещё в памяти моих земляков: и героическая оборона самого Луганска и ставший теперь уже почти легендарным поход донецких шахтёров на Царицын...»* [2].

Михаил Львович был человеком неравнодушным, совестным, чтившим память прошлого своей Родины. Всё это проявилось в его творчестве. Именно во время войны вышли сборники его стихов «Фронт» (1942), «Когда шумит Ильмень-озеро» (1944). Помимо фронтовых публикаций в годы войны и после неё Матусовский написал немало текстов песен на военные темы – «Слушая Москву» (1948), «Улица мира» (1951), «Тень человека. Книга стихотворений о Хиросиме, о ее борьбе и ее страданиях, о ее людях и ее камнях» (1968). Многие песни на его стихи стали классикой. Призывом к миру, апофеозом веры в лучшие времена становится стихотворение «Летите, голуби, летите», положенное на музыку И. Дунаевским. Не случайно эта песня стала идейным лейтмотивом кинофильма «Мы за мир».

Летите, голуби, летите.

Для вас нигде преграды нет.

Несите, голуби, несите

Народам мира наш привет.

Несмотря на все бури и невзгоды, автор не теряет оптимизма и веры в будущее:

*Пусть над землею ветер стонет,
Пусть в черных тучах небосвод,
В пути вас коршун не догонит,
С пути вас буря не собьет.*

Матусовский переживает за судьбу народов на земле; голуби здесь – предвестники счастливых перемен, посланцы надежды этому миру:

*Во имя счастья и свободы
Летите, голуби, вперед.
Глядят с надеждою народы
На ваш стремительный полет.
Летите, голуби, летите
В лучах зари и в грозной мгле.*

В заключительном четверостишии автор призывает голубей не сдаваться, лететь «в лучах зари и грозной мгле». Последние строки раскрывают позицию борца, активиста:

*Зовите, голуби, зовите
К труду и миру на земле!*

Матусовский использует такую стилистическую фигуру как эпитора (повторение) – «Летите, голуби, летите». Это многократное повторение символизирует непрерывное стремление ввысь, желание совершать добрые дела. Автор открывает голубям все пути и все дороги, ведущие к счастью и мирной жизни. «Для вас нигде преграды нет...» – эти слова означают, что во все времена люди должны ценить и беречь наш мир.

Исполнителями этой песни стали хор и оркестр Ансамбля песни и танца ЦДДЖ под руководством Семена Осиповича Дунаевского. «Голуби» дополнили репертуар многих хоров и ансамблей.

Голубь в поэзии Матусовского – символ детства, юности. В стихотворении «Прощайте, голуби» (музыка М. Фрадкина) автор отпускает голубей, прощаясь с детством, отправляя их в прощальный полёт («Мы сегодня своих голубей провожаем в прощальный полёт»). И снова призывом к движению в будущую, счастливую жизнь являются повторяющиеся строки «пусть летят они, летят, и нигде не встречают преград».

Птицы в поэзии Матусовского олицетворяют победу мира над войной, стремление ввысь, вперёд к прекрасному, высокому, чистому. Это призыв нашего земляка к справедливости, к несокрушимой силе веры, света и добра.

Несмотря на разность национальностей, времени, мировоззрения, этих двух творческих людей, Г. Аполлинера и М. Матусовского объединяет неудержимая энергия полета человеческой души, вдохновенное и искреннее видение мира, яркость и рельефность поэтического мышления и зрительно представляемый, очерченный символами и средствами визуальной поэзии круг раскрываемых образов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аполлинер Г. Избранная лирика : пер. с фр. / Г. Аполлинер. – М. : Книга, 1985. – 398 с.
2. Матусовский М. Семейный альбом / М. Матусовский. – М. : Сов. писатель, 1983. – 432 с.
3. Указатель М [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.hrono.ru
4. Телеканал «Культура» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://tvkultura.ru>article>show>article-id>

УДК 130.2:398

*О. А. Базанова,
г. Луганск*

СИМВОЛИКО-ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

Символико-знаковая система – важнейшая составляющая культуры. Активно изучается эта система у разных народов. Вопрос о символико-знаковой системе восточных славян активно изучается из-за его важности для понимания истории и менталитета восточнославянских народов.

Человечество перманентно сопровождают символы, целью которых является идентификация ментальной принадлежности. Однако функции и семантика символов часто увеличиваются до чего-то большего и перестают быть только художественно выполненными указателями. В течение тысячелетий они позволяли скульпторам, художникам и ремесленникам воплощать глубочайшие мысли о человеческой жизни и природе. У многих этносов символы имеют ряд коннотаций, поэтому схожие знаки по-разному трактуются в различных культурах.

Невзирая на то, что символика восточных славян является одной из тем интенсивно исследовавшихся в разных отраслях науки и существует ряд научных изысканий, многие вопросы остаются все же не изученными. Так, исследования В. П. Даркевича, А. К. Амброза, О. В. Кругловой раскрывают многочисленные аспекты символико-знаковой системы восточных славян.

В книге «Русская символика» автор описывает предмет исследования: «...символика – это область человеческих знаний еще не рассматриваемая обществом, как самостоятельная наука, совмещающая в себя простейшие начало нескольких наук, которая включает и определяет ее, как здравый смысл людей предыдущих поколений, и обнаруживает здравомыслие в символах современности» [5, с. 16].

Одной из характерных особенностей культуры славян в целом являются, прежде всего, взаимоотношения с природой. Находясь в постоянном тесном взаимодействии с природными стихиями, человек искал пути гармоничного сосуществования с ними в культовых верованиях в силах природы. Для взаимодействия с окружающим миром в древности была выработана целая система сакральных знаков, наделенных магическими функциями защиты от тех или иных стихий, контактов с ними, проникновения в иные сферы. Мир был полон для древнего человека сверхъестественными силами, которые, по его представлениям, были опасны, а потому знаки стали частью ритуала, пронизывающего все стороны жизни.

С. А. Ивлев говорил: «...Знаками полна повседневная жизнь. Одни знаки носят временный характер. Другие остаются в культуре человека надолго, наполняясь все большим числом значений. В результате, за внешне скромным рисунком человек видит целый мир, полный бесконечного смысла. Так появляется в культуре символ...» [Там же, с. 9].

Обозначить себя в этом пространстве, связать себя с ним знаками-заклинаниями-оберегами значило для древнего человека пребывать в безопасности и гармонии с космосом. Древние славянские знаки отличаются широтой диапазона вкладываемых в них понятий. Только в рамках материнской культуры символ может трактоваться единственно правильно и однозначно. Так, например дождь – небесная влага в облике туч и быть семенем, оплодотворяющим землю. Такой смысл строится на семантической оппозиции «мужской» – «женский» – «оплодотворяющий» небо – отец, а земля – мать. Эта формула широко известна у восточных славян и является не просто образным словосочетанием, а выражением сущности народных взглядов [3, с. 16].

Символы вобрали в себя многие стороны народной духовной и материальной культуры: представление о вселенной, о вере, труде, а также чувство природы и ее понимание, стали индикацией сложнейших мировоззренческих понятий, выраженных универсальным языком древнейшего искусства. Эти знаки дают ученым возможность продолжать исследования о восточных славянах, своеобразии их культуры, обычаях и обрядах, формах религиозного культа. Они стали образно-символическим ядром искусства и фольклора.

Стремление людей преодолеть свою зависимость от окружающей среды и осмыслить природные явления, включить их в социум и общественную жизнь привели к тому, что они стали обожествлять явления природы (в славянской культуре часто встречаются символы стихий, деревьев и трав). Деревья, камни, озера были наводнены добрыми и злыми духами. Первых можно было призвать на помощь, вторых задобрить и обезвредить. Для защиты от злых духов из толстых бревен строили жилища, окружали их прочным плетнем или частоколом. При постройке дома соблюдали множество правил. Запрещалось применять бревна «буйных» деревьев – к ним относились, например, те, что росли у перекрестков дорог. Начало строительства обычно предварялось принесением в жертву домашнего животного (коня, петуха, курицы). Часто под угол дома закладывали конскую голову, а между бревен клочки шерсти – это должно было даровать жильцам благоденствие. Кровля венчалась коньком – резной головой коня или птицы. По представлениям славян, конь был связан со светлыми, огненными силами. Чтобы сделать дом еще более защищенным от темных чар, часто на шестах изгороди укрепляли конские черепа.

Дом был не только крепостью, но и первым храмом древнего славянина. Внутри дома находились священные предметы – печь, стол, «красный угол» с расшитыми магическими узорами полотенцами. С участием этих особо почитаемых предметов отправлялись домашние священнодействия – родильные и погребальные обряды, свадебные ритуалы. Печь была местопребыванием домашнего огня, к которому древние славяне испытывали глубокое уважение – оскорблением считалось плюнуть в этот огонь, браниться при огне [2, с. 9].

Славянская символика использовалась для охраны жилищ и имущества. Была подспорьем в защите рода и достижении успеха. Большая часть этих символов дошла до нас заключенной в орнаменты, вышитые на одежде или вырезанные на ставнях или оконных наличниках. Проемы в стенах, двери, окна окружали деревянной резьбой с изображениями, которые отпугивали темные силы. Так сложилась традиция украшения мастерами своих творений. Самым распространенным изображением был символ солнца – круг с прямыми или изогнутыми радиальными линиями внутри. Множество символов и знаков также прослеживается в различных традиционных культах и обрядах восточных славян.

Функция символов и знаков наиболее полно проявляется в языческих культах моления и жертвоприношения, осуществляемых на святилищах (капищах). Они представляли собой округлые или сложные по очертаниям, как розетки, земляные и деревянные сооружения на возвышенных местах или насыпях, окруженные валами или рвами. В центре капища находилось каменное или деревянное изображение бога, вокруг него жгли жертвенные костры, в жертву богам приносили плоды, животных и птиц. Древняя скульптура была объектом поклонения в языческих капищах.

Также на фибулах, бляшках, пластинах округлой формы представляются нам изображения змей, лошадей, петухов (отзвуки скифского звериного стиля). Так «змея» – наиболее существенный и сложный из всех знаков, изображенная на скалах, символизировала плодородие и дождь, «лошадь» – животную жизненную силу и красоту, «петух» же означал бдительность, храбрость, мужество, надежность, вестник зари – символ солнца и духовного возрождения [4, с. 275].

Языческие представления лежали в основе всей жизнедеятельности людей, ими определялись циклы работ, обычаи, обряды, что ярко показано в книгах Б.А. Рыбакова: «Смена времен года и смена сельскохозяйственных сезонов сопровождалась торжественными празднествами. В декабре славяне встречали сурового бога зимы Коляду... Весной начинался радостный цикл праздников солнца. На масленицу пекли блины – символ солнца, провожали соломенное чучело божества зимы, сжигали его за пределами села, а иногда одновременно зажигали просмоленное колесо на высоком шесте – еще один символ солнца. Огненное колесо на повозке, запряженной двумя конями – спутниками солнца, прочно вошло и в изобразительное искусство. На масленицу, помимо обрядовых плясок, проводились военные игры молодежи – кулачные бои. Прилет птиц ознаменовывался обрядовым печением – хозяйки пекли из теста изображения жаворонков... Встреча лета происходила в русальную неделю. В эту неделю заключались браки, пелись песни в честь Лады и Леля – покровителей любви» [3, с. 12].

В недрах языческой культуры накапливались первые астрономические, медицинские, биологические, технические, географические знания. Истоки прекрасных русских сказок, былин, пословиц, народной музыки и драматургии, художественного творчества теряются в далеком прошлом, однако именно эти произведения являются символами этнокультуры восточных славян.

Древнеславянские племена объединяло общее древнее наречие – праславянский язык, из которого выросли отдельные славянские языки. Однако родство слов в языках

оставалось столь явным, что даже послужило причиной общего названия говоривших на них народов – «славяне». Археологические раскопки открывают немало древних предметов (сосудов, надгробий, монет), которые покрыты изображениями, напоминающими письменность, что может свидетельствовать о ее наличии у восточных славян еще до крещения [1].

Следует еще раз упомянуть, что главные символы древности были посвящены солнцу, земле, воде. Наиболее многозначными и распространенными из них были солярные знаки (встречается в орнаментике, как знак Света, Солнца, Любви и Жизни). Они употреблялись в культурах всего мира. Древнеславянские орнаменты практически полностью состоят из солярных символов. Предыстория их восходит к эпохе верхнего палеолита, когда формировались главные типы священных изображений и предметов, связанных с первобытными культами. Согласно археологическим и этнографическим исследованиям наиболее распространенными у восточных славян были такие знаки:

– крест – символ, существовавший во многих культурах. Форма креста ничто иное как имитация орудия для добывания огня. После чего крест становится символом огня. А затем и солнца. Крест – символ единства двух огней: небесного и земного, которые берут начало от солнца. Четыре луча креста – своеобразный символ четырех сторон света, по которым и распространяется энергия солнца;

– свастика – считается символом солнца. Или если выразиться более точно – движения солнца по небосводу. Увеличение количества лучей несколько влияет на трактовку, но оставляет неизменным главный смысл;

– круг – символ солнечного диска. Чаще всего встречается в сочетании с крестом. Еще один знак, описывающий движение солнца по небосводу. Именно этот символ имел немаловажное значение в славянских праздниках. Некоторые трактуют его как «колесо». Облитые дегтем горящие колеса скатывали с холмов, изображая смену времени года. Громовой знак известен как символ русской дружины и единства. Знак Перуна [2, с. 36].

Таким образом, семантика восточнославянских символов с течением времени видоизменялась, сохраняя тем не менее базовое ментальное ядро. В образцах современной культуры славянские символы представлены как элементы декора. Символы прошлого до сих пор живут на старых домах и предметах быта, являясь важной нитью между прошлым и настоящим. Дальнейшие исследования в этом направлении позволят нам уточнить и выявить закономерности функционирования символической сферы в современной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Медынцева А. А. Начало письменности на Руси по археологическим данным [Электронный ресурс] / А. А. Медынцева. – Режим доступа : <http://annales.info/rus/small/drpsism83.htm>
2. Русанова И. П. Языческие святилища древних славян / И. П. Русанова, Б. А. Тимошук. – М. : Ладога – 100, 2007. – 304 с.
3. Толстой Н. И. Очерки славянского язычества / Н. И. Толстой. – М. : ИНДРИК, 2003. – 624 с.
4. Тресиддер Д. Словарь символов / Д. Тресиддер ; пер. с англ. С. Палько. – М. : ФЛИП-ПРЕСС, 2001. – 448 с.
5. Ульянов А. В. Русская символика / А. В. Ульянов. – М. : АСТ – Астрель, 2010. – 479 с.

ЭВОЛЮЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ЗРИТЕЛЕМ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Анализ проблемы эстетического восприятия зрителем театрального искусства и стремительно трансформирующегося современного театрального процесса, требует их историко-культурологического осмысления, от истоков до актуальной нам полиструктурного и многовекторного театрального пространства.

Искусство театра представляет собой синтез многих видов искусств (актёрского, хореографического, музыкального, изобразительного и т. д.). Исходя из синтетичной природы театра, можно смело утверждать о том, что и восприятие зрителем театрального искусства представляет собой синтез нескольких информационных каналов. То есть восприятие зрителем спектакля, на всех этапах эволюции театрального творчества, осуществляется с помощью аудиального, визуального, словесного и эмоционально-чувственного воздействия на реципиента.

Восприятие театрального искусства зрителем в разных исторических эпохах существенно отличалось. Так, например, в античный период уровень восприятия был значительно ниже и, соответственно уровень сопереживания был хуже. Именно поэтому в античный период – период зарождения театра, именно театральная маска использовалась как один из генеральных выразительных средств. То есть маска в античном театре выступала в роли посредника в отношениях «актёр-зритель», центрального элемента визуальной составляющей опыта переживания театрального действия [1; 2, с. 15 – 17].

Маска является эффективным способом стимулирования визуального восприятия человеческого глаза и поддержания активной вовлеченности зрителя. Исследования в области восприятия человеческого лица подтверждают, что новорожденные зеркальным образом перенимают выражения лиц, на них смотрящих. Проведенные исследования являются попыткой понять структуру человеческой зеркальной системы восприятия и могут открыть механизм функционирования трагической маски. В результате этого процесса создается иллюзия, что статическая маска меняет свои выражения.

Таким образом, трагическая маска была намного убедительнее, чем реальное лицо: она постоянно менялась в зависимости от эмоционального состояния каждого человека, находящегося перед ее захватывающим взглядом. Маска являлась не просто средством выражения, обыгрывания текста, дополнением, аксессуаром, еще одной частью костюма, но представляла собой неотъемлемый элемент античного театра.

В античной трагедии маска актера, унаследованная от ритуала, выступала как инструмент, позволяющий передать, воспроизвести опыт священнодействия. Трагическая маска несла в себе след сакрального, по этой причине актер именно через

маску представлял Бога, играл свою «божественную роль». Античная маска скрывала индивидуальные черты актера, создавая образ персонажа, таким образом показывая всеобщее, единое в конкретном бытии и позволяя «прозвучать» трагедийному действию, вызывая при этом персональный отклик зрителя. В маске, как в фокусе, был сконцентрирован весь визуальный и эмоциональный опыт переживания драмы, возникающий в процессе коммуникации маскированного актера и аудитории.

Маска в спектакле является не только знаком (некоего характера или явления), но и совокупностью присущих театру выразительных средств. И в этом разнообразии театральная маска по-своему уникальное явление. Она объединяет уже готовые формы, функции и связи масок и придает им новые черты, связанные со спецификой театра, особенностями театрального зрелища и качеством связи актер – зритель. Типология маски в театральной культуре имеет свои особенности. Оценивая маску по определенным функциям или универсальным качествам, мы можем выделить или обозначить различные типы или ступени масок в культуре (маски ритуала, обряда, карнавала, маскарада) и театре (маски комедии и трагедии Древней Греции и Древнего Рима, маски средневекового театра и комедии дель арте).

С большей сложностью выделяются типы масок в драматургии XX века (абсурда, трагедии, комедии, социальной роли, психологического состояния души героя, фантастические, сатирические, трагифарсовые и т. д.).

Типология театральной маски сопоставима с типологией маски в культуре. Это касается горизонтальных связей: например, свойств маски древнегреческого фольклора как основания античной культуры и маски в древнегреческой трагедии как мифологического следа допонятийного прошлого, особенностей фарсовой маски балаганного театра «флиаков» и облагороженных масок новой эллинистической комедии, масок римских аттеллан и Плавтовой комедии, в которой используется греческая литературная основа, насыщенная музыкой и разыгранная актерами — профессионалами [3, с. 179].

Через аудиальные, визуальные, вербальные и эмоционально – чувственные информационные каналы, театральное творчество воздействует на зрителя через его восприятие спектакля, выполняя свои основные социальные функции.

Во-первых, через указанные информационные каналы восприятия зрителя влияет на процесс познания каждой личности и социума в целом. Театр дает основы познания о мире и гармоничном существовании в нем. То есть театр имеет способность накапливать и транслировать богатейшее познания человечества о мире и человеческих взаимоотношений.

Во-вторых, театр, реализуя свою регулятивную социальную функцию через декларацию морали, нравственности, обычаев, этикета, регулируют, влияет на поступки и поведение людей через восприятие театрального творчества.

В-третьих, через восприятие зрителя спектакля формируется общественное сознание, т. к. спектакль – художественное отражение бытия, утверждение мировоззренческих идей, общественных норм. Кроме того, актер воздействует на зрителя и влияет через его восприятие спектакля на формирование его эстетического вкуса, нравственности и политической зрелости.

В-четвертых, восприятие театрального творчества зрителем связано с компенсаторной функцией театра. Согласно З. Фрейду, театральная игра становится одной из форм смещения активности – сублимация. Эмоционально – чувственная составляющая восприятия театрального творчества зрителем позволяет высвободить и энергию и ослабить напряжение повседневной жизни. Театральное искусство дает возможность человеку через восприятие спектакля компенсировать недостаток выплеска энергии, агрессии, желания, найти душевное равновесие с самим собой.

В-пятых, через восприятие спектакля зрителем театральное творчество осуществляет социализирующую функцию – присвоение индивидом элементов культуры и усвоение социальных норм и ценностей, на основе которых формируются социально значимые черты личности. Именно через процесс зрительского восприятия данная социальная функция театра реализуется в процессе интериоризации – переходом внешних для индивида общественных отношений в его внутренний духовный мир [4].

В отличие от других видов искусства, которые лишь подразумевают адресата (зрителя, слушателя), театральное представление представляет собой открытый диалог, совершающийся в настоящем времени, в определенном месте, в присутствии реальных коммуникантов. В отношениях между сценой и зрительным залом особую роль играет «эффект соприсутствия», когда восприятие и истолкование сообщения (события) зрителем происходит одновременно, интерактивно. Однако, несмотря на то, что в «руки зрителя» предоставляется весь необходимый материал, с помощью которого он может разгадать передаваемое ему сообщение, ему, тем не менее, «приходится своим воображением творчески дорисовывать данные сценой намеки», добавлять недосказанное, проявляя, таким образом, свою творческую волю.

Сотворчество актера и зрителя совершается наряду с действенным пространством в объективной реальности, в момент живого контакта между участниками театрального процесса. Они создают уникальное по своему содержанию произведение, не поддающееся повторному воспроизведению в первоначальном виде, хотя бы из-за того, что каждый раз зал наполняется новыми людьми, а иногда разными актерами на сцене (в виду различных причин). Неповторимость каждого конкретного спектакля становится одной из особенностей театрального процесса с момента зарождения до современности.

Как особому виду искусства, театру присуща многоканальность и одновременность восприятия, истолкования и передачи сообщения, активная роль зрителя, совершение действия в объективной реальности, «неповторимость» театрального представления, условный характер восприятия происходящего. То есть проблема отношений «актер-зритель» в современном театральном процессе представляет собой систему отношений, центральных субъектов театрального культуротворчества «Режиссер (организатор, интерпретатор) – актер (транслятор) – зритель (реципиент)».

Таким образом, можно смело утверждать, что театральное искусство занимает особое положение в ряду искусств, с момента зарождения до современности, так как создает уникальные по своей сути произведения, существующие только в реальном

времени в момент восприятия их зрителем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зелинский Ф. Ф. История античной культуры [Электронный ресурс] / Ф. Ф. Зелинский ; ред. и прим. С. П. Заикина. – 2-е изд. – СПб. : Марс, 1995. – 380 с. – Режим доступа : <http://www.sno.pro1.ru/lib/zelinskiy/zel.pdf>
2. Каллистов Д. П. Античный театр [Электронный ресурс] / Д. П. Каллистов. – Л. : Искусство, 1970. – 175 с. – Режим доступа : http://www.sno.pro1.ru/lib/kallistov_antichniy_teatr/index.htm
3. Леви-Стросс К. Путь масок / К. Леви-Стросс. – М. : Республика, 2000. – 399 с.
4. Орлова Е. В. Феномен театрального пространства: культурфилософский анализ [Электронный ресурс] / Е. В. Орлова // Изв. Саратов. ун-та. Новая серия. Серия «Философия. Психология. Педагогика». – 2009. – № 3, т. 9. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-teatralnogo-prostranstvafilosofskiy-analiz#ixzz4NLVyfDfz>

УДК 77.04

*Н. П. Гончарук, В. В. Чайка,
г. Луганск*

ЭСТЕТИКА КАБИНЕТНОГО ФОТОПОРТРЕТА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Понятие «кабинетного фотопортрета» хорошо знакомо всем изучающим историю фотографии, как минимум, по двум прекрасным книгам, неоднократно издававшимся еще в Советском Союзе («Творческой фотографии» Морозова [8] и «Искусству фотопортрета» Волкова-Ланита [5]).

Однако интересно заметить, что русскоязычная Википедия не содержит статей, касающихся «кабинетной фотографии» (равно как и «визиточной»), тогда как англоязычная [10; 11], напротив, представляет обширный материал по данным темам.

Кабинетный фотопортрет – одно из интересных явлений в истории фотографии (в частности коммерческой), истории портрета и истории материальной культуры.

Значение так называемых «кабинеток» и «визиток» как памятников материальной культуры второй половины XIX – начала XX века сопоставимо с полароидными снимками конца XX века.

Несмотря на то, что коммерческая студийная «кабинетно-визиточная» и любительски-творческая, преимущественно натурная, полароидная (в данном случае речь не идет о профессиональном использовании полароидной съемки, к примеру, в рекламной индустрии) фотографии решали совершенно противоположные эстетические задачи (социальный ритуал и запечатление статуса в монохроме бутафорского студийного пафоса вертикальной статичности «визитки» и «кабинетки», выклеенной на бархатистом картоне с оттисками золотых вензелей; и – зеркальный глянец буйства цвета экспрессии фрагментарности, динамики, экспромта непосредственности, ракурсности, незавершенности и спонтанности полароидных квадратов, обрамленных чистым полем гладкой белой бумаги), их объединяет настроение уникальности исторического материального артефакта.

Интерес к «оригинальной» и «единичной», в частности, создавшей моду на реконструкцию старинных и фотографических техник XIX века (так называемые «альтернативные фотопроцессы») фотографии в эпоху глобальной виртуализации (первейшим образом трансформировавшей восприятие именно фотоизображения) актуализирует так же и «кабинетный фотопортрет», делая его объектом изучения, коллекционирования или творчества (подражания-стилизации или символической деталью в натюрморте, портрете или жанровой сцене).

Кабинетный портрет хорошо знаком современному взгляду по музейным и антикварным витринам. Немало «кабинеток» – в частных коллекциях и семейных архивах.

Название четко указывает на предполагаемое присутствие фотоотпечатка (форматом примерно 10x14 см), наклеенного на плотный картон (примерно 11x17 см) в интерьере кабинета, преимущественно на столе. Позднее «кабинетки» перебрались в толстые альбомы, потеснив «визитки» (примерный формат фотографии 6x9 см, паспарту – 7x11 см) [10; 11].

«Визитки» первыми начали собирать в фотоальбом, изобретателем которого значиться Андре Адольф Эжен Диздери (уже известный до этого как изобретатель собственно и самой «визиточной фотографии») [1].

Первые «кабинетки» датируются 60-ми гг. XIX века, последние – 30-ми XX века [10].

В контексте истории фотопроцессов кабинетный портрет относится к негативно-позитивному процессу (аналоговый фотопроцесс, который оставался наиболее распространенным, а для коммерческой фотографии – единственно актуальным до конца XX века) [1].

Первый коммерчески успешный фотопроцесс – дагерротипия и технически и эстетически кардинально отличен (не тиражный, трудоемкий и дорогостоящий процесс получения фотоизображения на металлической пластине с великолепной детализацией) от негативно-позитивного.

Дагерротип нельзя рассмотреть под прямыми лучами света. Отсюда традиция оформления и хранения дагерротипных изображений в шкатулках [Там же].

За дагерротипами в студийной портретной фотографии последовали: амбротипия, ферротипия, а уже после – сухие броможелатиновые пластины.

Кабинетный портрет снимался в студийных павильонах с естественным светом (со стеклянной стеной или крышей).

Яркий пример такого павильона можно увидеть на фотографии студии Льва Моисеевича Матусовского, одного из самых известных Луганских портретистов начала XX века [9].

Примечательно, что изображение интерьера фотостудии Матусовского иллюстрирует множество интернет материалов (в том числе иностранных), посвященных фотографии данного периода.

Некоторые паспарту отечественных «кабинеток» подписаны буквально: «Cabinet portrait», также нередко содержат имя фотографа, изображение медалей, название

студии. На обороте – своего рода «логотип», в котором как символ художественности могут присутствовать палитра, мольберт, кисти [2].

Преемственность традиций изобразительного искусства ощутима в названиях некоторых ателье: «Рафаэль», «Рельеф», «Модерн», «Рембрант» («Рембрант» встречается неоднократно: «Рембрант» – в Юзовке, «Рембрант» – в Новомосковске; о местоположении юзовского «Рембранта» паспарту сообщает детально: «1-ая линия, дом В. Н. Панченко, рядом с Азовско-Донским коммерческим банком»). Кстати, указание адреса студии на обороте изготовленной фотографии было обязательным требованием цензуры [Там же].

Паспарту для луганских фотосалонов печатались в основном литографией И. Покорного (в Одессе и в городе Либава (после 1917 г. – Лиепая) в Латвии).

Столичные (московские, питерские) «кабинетки» отличались от провинциальных прежде всего богатством паспарту – качеством литографии и стоимостью материала.

Запечатленная обстановка портретных студий луганских фотографов предельно близка к реальным интерьерам гостиных горожан различного социального статуса и достатка.

Романтическая бутафория – «дикие камни, сделанные из папье-маше» (такое описание убранства студии своего отца, фотографа Льва Матусовского можно встретить в воспоминаниях легендарного поэта Михаила Матусовского) – непременный атрибут многих фотопортретов того времени. Фигурно вырезанные плоские живописные камни наблюдаем на групповом солдатском портрете. Камни «прислонены» к стулу, спинка скрыта. Однако четко прочитываемая «ненастоящность» бутафорской обстановки создает отнюдь не ощущение фальши, а – символической условности [4].

В музейных коллекциях Луганской области присутствуют фотографии последней четверти XIX века [6].

Практика студийной фотографии достигла Екатеринославской губернии только к 70-м (по некоторым сведениям – 60-м) годам XIX века (т. е. не ранее как через 20 – 30 лет после ее изобретения).

В конце XIX века Луганск находился в ведомстве Санкт-Петербургского Адмиралтейства.

Среди владельцев первых фотоателье значились россияне и иностранные подданные.

Для провинциальной фотографии характерна демократичность, фотостудии открывались представителями самых разных социальных слоев (от дворян и купцов до казаков и крестьян).

В 1892 году в Екатеринославской губернии работало 11 фотоателье (17 фотографов, двое помощников и 10 учеников). В 1909 – 87 ателье, в которых были заняты 161 человек [2].

Наиболее известные луганские фотопортретисты конца XIX – начала XX века – Семен Уманский и Лев Матусовский [9].

Уманский по праву считается первым выдающимся фотомастером Луганска. Студия Уманского исполняла фотопортреты, не уступавшие столичным по техническому и художественному уровню.

Фотоателье Семена Ильича Уманского располагалось в его собственном доме на улице Казанской. На именном паспорту золотым тиснением сияла надпись: «Семен Уманский в Луганске».

Уманский неоднократно удостоивался медалей Всероссийской художественной выставки. Изображение аверса и реверса медали мы теперь можем рассмотреть на обороте паспорту и прочесть следующее: «За отличную работу удостоена медали на Всероссийской художественной выставке. Фотография Семена Ильича Уманского в Луганске. Ул. Казанская соб. дом. Негативы сохраняются» [2].

Семен Уманский навсегда вошел в нашу историю не только как фотохудожник, но и как учитель, самым знаменитым учеником которого стал Лев Матусовский. Фотография Уманского с учениками, запечатлевшая Матусовского и еще одного известного луганского фотографа Павла Фейнмана (на снимке он еще ребенок), многократно публиковалась (в том числе в альбоме «Фотохудожники Луганщины») [9].

Семен Уманский не только воспитал Матусовского как фотографа, но и оказал значительную поддержку в открытии его собственного ателье.

Лев Матусовский с теплотой относился к своим клиентам, и горожане отвечали ему взаимностью – он был очень популярной личностью. Заказчики стремились не только сделать у него портрет, но и получить собственноручную адресную подпись на обороте.

Лев Моисеевич Матусовский начал заниматься фотографией в 1905 году в возрасте 21 года. Фотосалон Матусовского открылся 30 августа 1912 года на улице Петербургской (ныне – улица Ленина), 41.

В рекламе сообщалось: «Художественная фотография Л. М. Матусовского. Луганск, Петербургская ул. д. Рейна. Исполнение всевозможных фотографических работ, съемка групп, видов... архитектуры. Составление альбомов для подношения и юбилеев». Другой рекламный текст на обороте фирменного паспорту: «Художественная фотография Л. М. Матусовского. Специальное ателье для увеличения портретов до натуральной величины. Луганск. Петербургская улица, дом Рейна. Негативы тщательно сохраняются для повторительных заказов» [2].

Лев Матусовский был настолько уважаем в городе, что даже когда его сын стал знаменит на всю страну, его всё равно называли по-прежнему: «Миша, сын лучшего в городе фотографа».

На данный момент сохранены и доступны для рассмотрения студийные фотопортреты Г. Юхнова, С. Чуюна, Д. Сафронова, М. Френкеля, чьи фотоателье также пользовались популярностью в Луганске.

Фотосалон Г. Л. Юхнова располагался на улице Казанской, в доме Бровкина, напротив Азовско-Донского коммерческого банка.

Его фирменные паспорту сообщают о медали на выставке в Лондоне и еще о пяти медалях с различных выставок.

О фотографе Чуюне известно немного. Информация на паспорту указывает расположение его ателье на улице Пушкинской. Похвальный отзыв в Одессе (1894), Большая золотая медаль и гран-при в Париже в 1905 году.

Позднее ателье Чуюна было куплено Д. Сафроновым, практиковавшим студийную фотографию перед революцией 1917 года.

Салон Сафронова предлагал скидки учащимся и железнодорожным служащим. Паспорту сообщает о трех медалях на Всероссийских выставках.

Студия А. Малиновского находилась на улице Екатеринославской (ныне Октябрьская), а студия М. Френкеля – на улице Казанской (ныне Карла Маркса). Оба имели награды и популярность у заказчиков.

Информация о всероссийских и международных наградах луганских фотографов содержится в издании «Луганск. Страницы истории. Конец 18-го – начало 20-го века», осуществленного Городским музеем истории и культуры города Луганска в 2012 году, но основывается практически полностью на данных, размещаемых на фирменных паспорту самими фотографами [6].

Среди сохранившихся луганских студийных фотопортретов явно преобладает семейный – парный и групповой, запечатлевавший союз супругов или единение многочисленного семейства.

Неизменно популярным жанр парного и группового портрета был среди военных и гимназистов [3].

Традиционные позы героев тогдашних интерьерных композиций неизменно прибегали к использованию различных опор (под локоть или запястье), создавая уверенное благородство классических портретов.

Но на тех фотографиях, герои которых не одиноки в кадре (в парных и групповых композициях) вместо того, чтобы опереться на специально собранные для того предметы, они опираются друг на друга [7].

И в какой-то момент понимаешь, что в этих мастерски составленных композициях с непринужденно опирающимися друг на друга фигурами – нечто большее, чем эстетический комфорт классического портрета и гармоничное заполнение изобразительной плоскости.

Крепкие чувства в строгости классических поз – прямолинейней и жестче, трогательней и наивней, честнее и откровенней – в провинциальном портрете.

Фотографии кабинетных портретов, студийной коммерческой съемки, хранят лица людей, искавших и находивших опору друг в друге, доме, семье, дружбе, верности, чести.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения / К. Бажак. – М. : АСТ. Астрель, 2006. – 159 с.
2. Башкина В. Луганск в трех столетиях / В. Башкина, А. Поленов. – Луганск : Максим, 2012. – 138 с.
3. Башкина В. Привет из Луганска. История Луганска на почтовых открытках и фотографиях / В. Башкина, А. Поленов, Ю. Сумишин. – Луганск : Максим, 2008. – 126 с.
4. В лучах пурпурного заката. Каталог выставки. – Луганск : Городской музей истории и культуры города Луганска ; Максим, 2012. – 128 с.

5. Волков-Ланнит Л. Искусство фотопортрета / Л. Волков-Ланнит. – Изд. 3-е – М. : Искусство, 1987. – 303 с.
6. Луганск. Страницы истории. Конец XVIII – начало XX веков. – Луганск : Городской музей истории и культуры города Луганска ; Максим, 2012. – 496 с.
7. Луганщина в лицах и событиях. – Луганск : Шико ; ООО «Виртуальная реальность», 2008. – 360 с.
8. Морозов С. Творческая фотография / С. Морозов. – М. : Планета, 1985. – 415 с.
9. Фотохудожники Луганщины. – Луганск : ООО «Виртуальная реальность», 2012. – 108 с.
10. Cabinet card [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://en.wikipedia.org/wiki/Cabinet_card?oldid=738582137
11. Carte de visite [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://en.wikipedia.org/wiki/ Carte_de_visite?oldid=759016513

УДК 82-192

*Е. В. Губарь, М. В. Лось,
г. Луганск*

**ХИТЫ НА ВСЕ ВРЕМЕНА:
О СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ ПЕСЕН
ИЗ КИНОФИЛЬМА ЮРИЯ ЧУЛЮКИНА «ДЕВЧАТА»**

Более двухсот песен создано на стихи Михаила Матусовского. Значительная часть совместной работы поэта-песенника с композиторами была осуществлена именно в кинематографии. М. Матусовский был автором текстов песен к самым различным кинофильмам: художественным и документальным, многосерийным и короткометражным, драматическим и комедийным. Немало существует высказываний поэта, в которых определена его четкая позиция по отношению к песенному жанру. Так, М. Матусовский писал: «Я песне отдал всё сполна, в ней жизнь моя, моя забота, ведь песня людям так нужна, как птице крылья для полёта» [4, с. 3].

В книге Т. Л. Журавлевой «Вернулся я на родину (Михаил Матусовский и Луганск)» приводится мнение кинорежиссёра Эльдара Рязанова о песнях М. Матусовского: «Судьба его песен прекрасна и завидна – их поют все, часто не задумываясь над тем, откуда пришли к нам эти легкие, точные, крылатые слова» [1, с. 89 – 90]. Огромная популярность песен на стихи М. Матусовского привела к тому, что в 1977 году поэт был награжден Государственной премией СССР.

Много различных высказываний оставил поэт о том, как он работал над созданием текстов для песенного жанра. Он отмечал, что стихи должны быть просты по слогу, естественны и непосредственны, соразмерны по форме.

Творческий подъем, нахлынувший на М. Матусовского после ставшей поистине признанной во всем мире песни В. Соловьева-Седого «Подмосковные вечера» с его стихами (1957 год), охватил поэта и в начале 1960-х. Продолжалась активная работа поэта-песенника в кино. Одна за другой выходят киноленты, в которых звучат песни на стихи М. Матусовского.

В 1961 году вышел в свет комедийный полнометражный художественный фильм киностудии «Мосфильм» режиссера Юрия Чулюкина «Девчата». Музыка к

кинофильму написала Александра Пахмутова, а текст песен принадлежал Михаилу Матусовскому. И если критика холодно отреагировала на экранизацию повести с одноимённым названием советского прозаика Бориса Васильевича Бедного, то успех у зрителей был огромным. После выхода киноленты в прокат изменилось отношение кинокритиков, однако высшим руководством фильм так и не был оценен. Фильму была присвоена, так называемая, «третья категория проката», что, однако, не помешало признанию фильма на многих престижных кинофестивалях. «Фильм получился необычайно добрым и милым. Он понравился всем категориям зрителей, даже самым избалованным, тем, кто весьма критически относится к русскому советскому кинематографу» [5].

Однажды, советский композитор, автор многих популярных песен XX века и музыки к кинофильмам, Марк Григорьевич Фрадкин сказал: «Мне кажется, те песни имеют долгую жизнь, где музыкальный и поэтический материал сливаются в органическом единстве» [2, с. 10]. Эти слова по праву можно адресовать и к песням Александры Пахмутовой на стихи Михаила Матусовского.

Эмоционально многоплановая музыка А. Пахмутовой в кинофильме «Девчата» очень точно выполняет различные драматургические функции, имея в своей основе мелодии всего двух песен. Разножанровость основных песен фильма (танцевальная, в стиле популярного в то время фокстрота, «Хорошие девчата» и спокойная напевная в духе лирических народных песен «Старый клён») способствовала широкому воплощению всей сюжетной фабулы действия, показу взаимоотношений главных героев, раскрытию ярких характеристик действующих лиц. Обе песни были специально написаны для фильма, а после выхода киноленты на экран обрели новую самостоятельную жизнь, став всенародно любимыми шлягерами на все времена.

С большим художественным чутьём через использование простых задушевных мелодий в фильме раскрывается психология героев. Музыкальный язык песен, отмеченный тональной определённой и господством диатоники, с его яркой эмоциональной выразительностью несет немалую смысловую драматургическую нагрузку в этой любимой народом картине. Песня «Хорошие девчата» прекрасно дополняет общую весёлую и по-юношески романтическую атмосферу кинофильма.

В одной из статей о поэте «М. Л. Матусовский – поэт на все времена» исследователь И. В. Ефремова пишет о том, что «по убеждению поэта, песенные тексты должны содержать повторы, усиливающие и укрупняющие главную мысль стихотворения» [3, с. 26]. В тексте и в мелодике элегически грустной песни «Старый клён» тоже содержатся повторы. С одной стороны, они приближают ее к народной песне, с другой – тонко передают наивный образ главной героини фильма Тоси и трепет её первого, только что зародившегося чувства. В фильме её исполнили актриса Люсьена Ивановна Овчинникова, сыгравшая роль жизнерадостной Кати, и актер Николай Николаевич Погодин – в фильме он жених Кати Сашка-гармонист.

Характерная для стиля А. Пахмутовой особая мелодичность, простота и, одновременно, красочность гармонии, блестящая оркестровка с использованием разнообразных солирующих инструментов, звучащих на всём протяжении фильма, удивительно естественно передают настроение разворачиваемых на экране сцен. В

музыкальном оформлении для характеристики образов композитор широко применила методы мотивного полифонического развития ведущих тем, их жанрового преобразования и трансформации. Через весь кинофильм сквозными «лейтмотивами» проходят начальные интонации обеих песен, передавая все нюансы и повороты сюжета комедии.

И кинофильм, и песни из него имеют огромный успех уже более 50-ти лет. Целый ряд исполнителей – профессиональных и любителей – вновь и вновь поют эти песни, создавая свои оригинальные трактовки любимых народом мелодий. В конце 70-х – 80-е годы XX века песню «Хорошие девочки» успешно исполнял ВИА «Улыбка». А в 1995 году создали свою версию песни популярные эстрадные и джазовые певицы Ирина Адольфовна Отиева и Лариса Александровна Долина для проекта Первого канала российского телевидения «Старые песни о главном – 1». Не только эта песня, но и многие другие известные старые мелодии получили новую жизнь благодаря этому проекту. Заслуживают внимания и интерпретации, сделанные современными коллективами Студией эстрадного вокала «Карнавал» (2012 г.) и Детской Академией Театра и Кино, а также многими другими популярными и малоизвестными солистами и ансамблями.

Не менее репертуарной является и песня «Старый клен». В разное время её исполняли Майя Кристалинская, Александр Рыбак, Александр Рыбак со Светланой Медведевой, Ирина Аллегрова и Иосиф Кобзон (2009), Федор Валентинович Чистяков (1999), трио «Меридиан» и др.

В настоящее время комедия «Девчата» остаётся одной из самых популярных кинолент советского кинематографа. И, не смотря на то, что творческий союз «Пахмутова – Матусовский» более не создал совместных песен, две песни из кинофильма – «Хорошие девочки» и «Старый клён» – стали настоящими хитами на все времена.

ЛИТЕРАТУРА

1. Журавлева Т. Л. «Вернулся я на родину...» (Михаил Матусовский и Луганск) / Т. Л. Журавлева. – Луганск : Шико, 2010. – 152 с.
2. Муз. жизнь. – 2007. – № 12 (1062), дек. – С. 10.
3. Творчість М. Матусовського в контексті Луганщини. Діалог поколінь : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. (27 – 28 берез. 2008 р.). – Луганськ : Луганськ-Арт, 2008. – 168 с.
4. Я песне отдал всё сполна: Песни на стихи М. Матусовского / предисл. Э. Рязанова. – М. : Сов. композитор, 1978. – 268 с.
5. История создания кинофильма «Девчата» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://maxpark.com/static/img/header/logo.png>

ФОЛЬКЛОР ЛУГАНЩИНЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ

Полиэтнический состав населения Луганщины уникален и неповторим. На небольшой по масштабам территории по результатам Всеукраинской переписи населения за 2001 год сосуществуют представители 123 национальностей и народностей. Преобладающее количество украинцев и русских. Также многочисленны евреи, турки, азербайджанцы, поляки.

Важнейшим фактором в формировании фольклорного наследия Луганщины является история заселения края, которая насчитывает пять столетий. У каждого этноса формирование культуры происходило разностепенно и индивидуально, что обусловлено специфическими условиями существования, их историей, условиями их расселения в данном регионе.

Рассмотрим поэтапно узловыи исторические периоды заселения Луганщины разными народностями. Время и особенности их переселения на территорию края определяют родовой и жанровый комплекс фольклора.

1. Это период с XV до середины XVIII века, когда на территорию Донецкого бассейна, из-за ужесточения крепостничества в Российском и Польско-Литовском государствах, бежали крестьяне и посадские люди (горожане). К концу XVI века сформировались две области, объединившие казачество: Запорожская Сечь (в основном состоявшая из этнических малороссов) и донские казаки (русские или «черкасы», беглые крестьяне из Московии, потомки половцев, хазаров, печенегов, болгар, монголо-татар и других кочевников). Но все же количественное преимущество у русских и малороссов. Основным родом их фольклора был эпос: здесь былины, исторические и походные песни. Взаимодействие донских казаков с Запорожцами определяло особенности местного фольклора – поэтика их песенных жанров находит все больше общих образов (донские казаки воспевают Днепр, Славутич, запорожцы казаки наоборот поют о Доне Ивановиче).

2. Начиная со второй половины XVIII, когда под воздействием участвовавших нападений татар нависла угроза разрушения края, заселение происходит под контролем царских властей. В 1752 – 1754 годах земли по Северскому Донцу до Лугани отдают под новую структуру – войсковые поселения. Многонациональный состав региона пополнили новые народы: сербы, волохи, молдаване, венгры, болгары, македонцы, греки. Многие переезжали сюда на постоянное место жительства вместе со своими семьями. А прирост населения теперь осуществлялся так же за счет естественных процессов. В это время происходит формирование обрядовых жанров – в первую очередь свадебной драмы, как комплекса музыкально-сценического театрализованного действия. Преобладание православия среди вероисповедания населения определяет время свадьбы – период от Покровов до начала рождественского поста. Так же время проведения предсвадебных обрядов: сватовства, смотрин и рукобития (преимущественно на Масленичной неделе). Песенный комплекс включает

величальные и свадебные песни, шуточные и танцевальные. Обрядовые песни сопровождают не все моменты свадебной драмы, но обязательно звучат во время выпекания каравая, девич-вечера, ряжения невесты, встречи свадебного поезда, переезда к жениху.

3. С 1795 года началась новая волна заселения в связи с подписанием Екатериной II Указа «Об устройении литейного завода в Донецком уезде при реке Лугани и об учреждении ломки найденного в той стране каменного угля» [1, с. 13]. Вместе со своими семьями переезжают рабочие с других заводов и с перенаселенных губерний. Для специалистов из Англии строят ряд домов (ныне улица В. Даля). Этнический состав пополняется поляками, военнопленными турками и татарами, пришлыми цыганами, армянами, евреями, немцами, грузинами, калмыками. Правительство также переселяло крестьян, военных, арестантов, отбывающих наказание. Длительное совместное проживание и смешанные браки вели к сглаживанию национальных различий, к улучшению социокультурной межэтнической коммуникации, возникновению общих местных особенностей. Все это ярко проявилось в языке и культуре донского казачества. В то время большая часть территории Луганщины входила в состав Войска Донского. До наших дней сохранились казачьи песни разных жанров: песни о защите Родины в разные времена (в советское время текст одной из таких песен «А хто первай да на завалы добежит, тому Крест и Честь и Слава надлежит» был изменен на «А хто первай да на завалы добежит, тому орден Красного Знамя надлежит»), лирические свадебные, шуточные плясовые, хороводные. В основе музыкального языка диатонические лады (натуральный минор, фригийский, дорийский лады, реже натуральный мажор и миксолидийский лад), простая ритмика (в основном, чередование четверти и двух восьмых). Исполняются преимущественно многоголосно. Традиция казачьей песни живет и сейчас в творчестве коллективов Луганщины: «Дон», «Раздолье».

Одной из устоявшихся и сохранившихся до наших дней областей фольклора является календарно-обрядовый цикл, и в первую очередь – зимние святки. Наиболее распространенные песенные жанры – это колядки и щедривки. Колядки связаны с восхвалением Солнца. А щедривки величают Месяц. Но на территории нашего края в большей степени распространено другое название Щедрого вечера – Меланья, а песни, соответственно, называются маланками или меланками. Напевы меланок в нашем регионе отличаются простым ритмом и размером, несложными интонациями.

Следующий жанр, возникший в это время – это частушки. Его формирование происходило под влиянием таких процессов, как трансформация народной песни, проникновение авторских текстов литературного происхождения, что является результатом взаимодействия городской и сельской культур. Поэтический текст несет на себе прямой отпечаток феномена двуязычия – сочетание русского и украинского языка: «...между украинцами и русскими сложилось не просто мирное содружество, но союз, породивший синтетические явления в культуре» [2, с. 256].

Жанр, который был «открыт» к трансформациям – лирические песни о любви, о семейном быте. Эти песни не несли магический характер, не имели религиозные корни, не выполняли обрядовые функции. Они являются отражением человеческой души с ее

переживаниями, чувствами, печалью и радостью. Большую роль в формировании лирической песни играет поэтическая культура с её стихотворными размерами, поэтическими образами и сюжетами. В XIX происходит интонационный и поэтический «обмен» между крестьянской и городской культурой. Последняя, в начале XIX века, формируется под влиянием западноевропейской музыки и партесного концерта. Появляются жанры городской песни и романса. А со второй половины того же столетия происходит обратное влияние. И в крестьянской лирической песне ярко отображаются поэтические и музыкальные особенности городских песен. Так в народе становятся популярны авторские поэтические тексты, которые органично вливаются с некоторыми изменениями в крестьянскую фольклорную среду.

4. Советский период – сложное и противоречивое время. Но все же национальный колорит Луганщины сохранил свою этническую неповторность и уникальность. Именно в это время рождается такое уникальное явление культуры как бардовская песня – новый виток развития жанра городского романса. В полной мере здесь проявляет себя феномен русско-украинского двуязычия, что придает дополнительную экспрессию. Все существовавшие ранее жанры продолжают бытовать на территории края. Так же в послевоенные годы полиэтничная культура Луганщины обогащается новым этносом – лемками (переселенными в 1944 – 1946 годах). Их фольклор, обряды и традиции сохранились локально, благодаря их обособленному проживанию в селах, специально «созданных» для них в годы переселения.

5. Начиная с 90-х годов XX века уровень самосознания и самоидентификации растет. Об этом свидетельствует действие на территории региона 39 национально-культурных общественных организаций, создание этническими меньшинствами «национально-культурных», «национально-просветительных» и «национально-благотворительных» обществ. Все мероприятия, связанные с поддержанием и развитием национальных культур, проходят под контролем Центра народного творчества.

В наше время очень важным является вопрос о сохранении национальных культур этносов, проживающих в нашем регионе, поскольку каждая из них является частью мировой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башкина В. Я. Луганск в трех столетиях / В. Я. Башкина. А. И. Поболелов. – Луганск : Максим, 2012. – 140 с. : ил.
2. Теремова Т. І. Музичний фольклор в етнокультурному просторі Луганщини / Т. І. Теремова // Методологічні особливості формування професійних якостей студентів : зб. наук. пр. – Х., 2004. – С. 256.

ЛИТЕРАТУРНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ГУМАНИТАРНОЙ ПОДГОТОВКИ В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ

Цель культурологической подготовки – формирование духовно-нравственной и художественно-эстетической культуры студенчества в процессе изучения гуманитарных наук и приобщения к искусству. В структуре гуманитарной подготовки особое значение имеет литературная составляющая.

Воспитательное и развивающее значение различных жанров и видов искусства является неоспоримым. Однако степень и уровень такого влияния, видимо, не всегда одинаковы не только потому, что произведения искусства адресованы неоглядному количеству индивидов, но и потому, что отдельные виды искусства имеют неодинаковый потенциал воспитательных и развивающих возможностей. Общим критерием эффективного воспитательного воздействия выступает многозначность художественного образа. Чем больше значений скрывает он под своей оболочкой, тем большее количество ассоциаций с собственным опытом, размышлений и переживаний вызовет он у людей.

Одним из специфических проявлений нравственного, эстетического и интеллектуального воздействия художественной литературы в отличие от других видов искусства является то, что он характеризуется большим богатством идей и значений образов, более глубинным проникновением в действительность и более широкими связями с духовными и социальными проблемами времени. Влияние изобразительного искусства, например, при всем богатстве его символического смысла всегда будет более локальным, поскольку изобразительному искусству в силу его специфики не под силу создать произведения, по своему панорамным значению и содержанию сравнимых с литературными. Слово как материал художественной литературы имеет неисчерпаемое количество смыслов, возбуждающих в представлении читателя эмоциональные и интеллектуальные переживания, которые постоянно обогащаются и обновляются. Литература обеспечивает такую продолжительность общения с миром художественных образов, морально-эстетическим идеалом писателя, которая недоступна, по сути, ни одному из искусств. Именно эта продолжительность общения и необходимость глубокого восприятия литературного произведения является основой его воспитательного воздействия.

В каждую историко-культурную эпоху происходит смещение функций искусства, сдвиги в его ценностно-смысловом статусе и восприятии, где определяющую роль играют изменение процессов продуцирования и способов потребления искусства, форм его социального функционирования. Это факторы, которые предопределяют парадигмальные изменения на макроуровне, значение которых необходимо учитывать педагогам, поскольку они определяют новые условия, в которых осуществляются разработка моделей использования искусства в системе образования.

Теоретические основы художественного образования, в частности использования искусства в общем образовании, не остаются неизменными. Они обновляются, постоянно поддаются пересмотру в соответствии с развитием условий жизни и задач учебно-воспитательного процесса. Это определило разработку теоретических основ работы с художественным наследием в процессе гуманитарной культурологической подготовки в рамках университетского образования, адекватных социокультурным условиям эпохи массовой культуры.

Отметим некоторые особенности развития литературы в системе культурной индустрии. Литературные тренды уже не определяет интеллигенция. Агентами влияния становятся издатели, рекламисты, медийщики. Литературный успех сейчас зависит не только от художественного мастерства, но и от эффективной промо-кампании, которую общими усилиями реализуют автор, издатель, литературный агент, журналист, переводчик, кинорежиссер. В то же время приведем пример творчески значимой литературы из разряда массовой, коммерчески успешной и обсуждения в среде студенческой молодежи этих произведений. Бурное развитие популярной литературы сделало очевидным факт, что усредненный абстрактный читатель – это фантазия. В действительности массовые жанры востребованы людьми с различным уровнем образования и культуры, людьми разных профессий, политических и религиозных убеждений, взрослые и дети, мужчины и женщины. Наша задача – выявить особенности включения произведений современной популярной литературы в систему гуманитарной подготовки студентов.

Исходя из этого, необходимо определить концептуальные и методические позиции включения современного искусства в плоскость учебно-воспитательного пространства университета. Концептуальный характер, на наш взгляд, имеет проблема отбора художественных произведений для рассмотрения в учебном процессе.

Для обоснования концептуальных основ отбора литературных произведений для включения в систему общего гуманитарного образования обратимся к основным положениям весьма влиятельной в XX веке направления «культурных исследований» как подхода к анализу культуры. Представители школы «культурных исследований» отказались от идеи культуры как «суммы достижений человеческого разума и духа», эстетических и интеллектуальных шедевров. Они приняли на вооружение тезис «культура обычна» и уравнили все культурные тексты, от сложнейших философских работ до популярных комиксов. Это изменило взгляд и на деление литературы на высокую и низкую.

Роль преподавателя как стратега, определяющего траекторию художественно-эстетического и нравственного развития студента несмотря на все возможности духовного воздействия, обусловленные современными средствами массовой информации и коммуникации, чрезвычайно важна. Преподаватель, учитывая духовно-психологические характеристики студенческой аудитории с которой он непосредственно общается, с одной стороны и специфику этических и эстетических воздействий информационного общества с другой, должен находить оптимальные пути организации учебно-воспитательного процесса.

Сформулируем педагогические задачи введение изучения литературы в

культурологической гуманитарной университетской подготовке в условиях новой социокультурной ситуации.

Художественные тексты, избираемых для изучения, по нашему мнению, и это, как показывает анализ, соответствует современным мировым педагогическим тенденциям (Б. Л. Вульфсон, И. В. Лимборский), должны не столько решать задачи презентации целостного историко-художественного процесса, сколько утверждать в сознании непреходящую значимость и смысл моральных ценностей. То есть дидактические подходы к отбору художественных произведений для включения в процесс художественно-эстетического воспитания в вузе определяются принципами аксиологизм и антропоцентризма. Еще раз подчеркнем, что мы ведем речь не о профессиональной художественное образование, а о гуманитарной культурологической подготовке, эстетическом воспитании, включении литературно-художественных произведений в дисциплины «Эстетика», «Этика», «Религиоведение», «Культурология», различные курсы по выбору художественно-творческой направленности.

УДК 37.370.176

*Н. В. Карпинская,
г. Луганск*

ИСТОРИЯ ВНЕДРЕНИЯ ТЕХНОЛОГИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Инновационные процессы как выразительные признаки современного общества представляют практически единственный цивилизованный способ преодоления многочисленных кризисных явлений во всех сферах человеческого бытия. Процесс общего обновления дает возможность уже сегодня выйти на качественно новый уровень развития, в связи с чем особенно активизируется роль созидающего субъекта, способного к выработке стратегий дальнейших прогрессивных преобразований.

Субъективное измерение качественных изменений в образовательном процессе проявляется в виде инновационной деятельности педагогов-практиков на эмпирическом уровне. Современная ситуация развития инновационных процессов в образовательном просторе актуализирует конечную доработку и оформление приобретений новых педагогических знаний в отдельную отрасль – «педагогическую инноватику» [7, с. 4]. К тому же наша исследовательская практика демонстрирует следующее: содержание педагогической инноватики не исчерпывает всей проблематики инновационной деятельности, обусловленной, прежде всего, процессуальным аспектом.

В современных условиях демократизации высшей профессиональной системы образования технологии взаимодействия преподавателя и студента стали одними из приоритетных направлений педагогической инноватики. Это значит, что процесс

обучения уже не может сводиться только к получению ветхих академических знаний. Он должен быть организован, как конвейер по изготовлению сложного продукта – образованного и умелого глубоко нравственного педагога. Вокруг этого конвейера формируется полная инфраструктура, в которой преподаватель и студенты полноценно запускают «системный механизм сотрудничества, работающий как часы. Причём не старинные часы, вызывающие у некоторых приступы ностальгии, с их главным достоинством – отзванивать каждый час, а современные и точно идущие» [5, с. 3].

Педагогическое взаимодействие – это систематическое, постоянное осуществление коммуникативных действий педагога, имеющих целью вызвать соответствующую реакцию со стороны учащегося, воздействовать на него: причём, вызванная реакция определяет в свою очередь новую реакцию взаимодействующего.

Попытки подойти к рассмотрению процесса обучения в высшей школе более последовательно, произвести единственный подход, послужили отправной точкой для создания ряда теорий и концепций внедрения технологий педагогического взаимодействия. В числе наиболее известных и популярных сегодня можно назвать теории: проблемного обучения (С. И. Архангельский, Д. Дьюи, И. Я. Лернер, А. М. Матюшкин, М. И. Махмутов); программируемого обучения (Ч. Купысевич, Н. Ф. Талызина); развивающего обучения (В. В. Давидов, Л. В. Занков, Д. Б. Эльконин); контекстного обучения (А. А. Вербицкий); личностно-деятельного и личностно-ориентированного обучения (И. А. Зимняя, И. С. Якиманская) и другие.

Особенное место в этом ряду занимают исследования, посвященные интерактивному обучению. Теоретические подходы к интерактивному обучению, которые имеют глубокий исторический корень, привлекали внимание многих ученых. Их интересовала как психологическая сторона проблемы – вопрос активности человека, активизации ее учебно-познавательной деятельности: Б. Г. Ананьев, Л. С. Выготский, Д. Дьюи, А. Н. Леонтьев, С. Л. Рубинштейн, Ж. Ж. Руссо и др. Так и педагогическая – направлена на поиск наиболее эффективных форм и методов обучения: Я. А. Коменский, А. С. Макаренко, И. Г. Песталоцци, В. А. Сухомлинский, К. Д. Ушинский и другие. В разработке проблемы интеракции участвовали: Р. Мертон Дж. Мид, Дж. Морено, К. Фопель, Т. Щибутани и др. Однако в практике обучения их разработки не получили широкого распространения как по объективным причинам исторического развития, так и в связи с отсутствием эффективных, технологических приемов и методов практической реализации.

В теоретическом плане интерактивное обучение начало рассматриваться как цель, к которой следует идти при разработке технологий и концепций обучения. Ситуация во многом изменилась с момента применения форм интерактивного обучения, их становления и развитие шло в основном через педагогическую практику, по пути совместимого использования групповой динамики, формирования социальных и поведенческих навыков в сочетании с широким применением управленческих и имитационных игр. Благодаря распространению игровых форм, особенно деловых игр, интерактивное обучение в 80-х годах переживает новый подъем популярности. Во многих вузах проводятся мероприятия относительно стимулирования методических разработок с использованием игровых форм проведения занятий, рассматриваются

варианты использования средств, форм и методов, направленных на активизацию учебного процесса. Заметный толчок к расширению дидактичного использования форм интерактивного обучения, заложили исследования и разработки деловых и имитационных игр таких специалистов, как Н. П. Аникеева, И. Г. Абрамова, Л. Г. Борисова, А. А. Вербицкий, И. П. Иванов, В. Я. Платов, В. В. Подиновский, В. Н. Рыбальский, А. М. Смолкин, И. М. Сыроежин, С. А. Шмаков и др. Большую роль в распространении форм интерактивного обучения сыграли не только теоретические разработки данных авторов, но и их практическая деятельность по пропаганде игровых форм, как основы интерактивного обучения, а также личное участие большинства из них в создании и развитии игротехнического движения.

Достижение поставленной цели предусматривает решение таких задач:

1. На основе анализа научной литературы по проблеме внедрения технологий педагогического взаимодействия в учебный процесс уточнить понятие *технология педагогического взаимодействия*.

Объект: процесс формирования умений по внедрению технологий педагогического взаимодействия будущего специалиста начального образования в учебно-воспитательном процессе высшего заведения.

Предмет: организационные и психолого-педагогические условия формирования умений по внедрению технологий педагогического взаимодействия будущего специалиста начального образования в учебно-воспитательном процессе высшего заведения.

Методы исследования

Теоретические: различные виды анализа (ретроспективный, сопоставимый, междисциплинарных исследований), логические методы анализа формирования понятий, теоретическое моделирование.

Еще в древней Греции Гиппократ (ок. 460 – 370 до н. э.) предлагал использовать мимику и пластику для определения темперамента; идеи психологии выразительных движений нашли свое отражение в работах его знаменитого соотечественника Аристотеля (384 – 322 до н. э.) «О возникновении животных», «Риторика». Диалоги великого философа Древней Греции Сократа (470 – 399 до н. э.) содержат множество примеров искусного прикосновения к личности, когда ему удается стимулировать работу мысли, включить собеседников в дискуссию, научить производить самокоррекцию. Существенный вклад в развитие искусства толкования внешнего облика внес Артур Шопенгауэр (1788 – 1860), название работ которого говорят сами за себя: «О том, каков человек», «Что человек из себя представляет», «О физиогномике» и др.

Еще Демокрит (460 – 371 до н. э.) замечал, что лучше побуждать к добродетели внутренним влечением и убеждением, чем назиданием, законом и силой. Марк Фабий Квинтиллиан (ок. 35 – ок. 96) писал: «Учение должно быть для него (ученика) забавою...» [1, с. 25].

В современной трактовке, суждения античных авторов звучат так: оба говорят об отношении к процессу воспитания и образования, причем Квинтиллиан указывает на обязательность переживания детьми успеха своей деятельности как важнейшего

фактора, стимулирующего дальнейшее личностное развитие. При этом формы воздействия отбираются в соответствии со стремлением возбудить в ребенке желание совершенствоваться.

Итальянский философ-утопист Т. Кампанелла в своей книге «Город солнца», проводит мысль о ненасилии в педагогическом воздействии и иллюстрирует ее примером технологического обустройства предметно-пространственного окружения. Французский гуманист М. Монтень (1533 – 1592) замечает: «Желательно, чтобы он не только мог увлекать своим рассказом, но и слушал своего ученика». Высочайшего уровня технологического обобщения он достигает при описании «общения с другими», выделив в рекомендации следующее: не выставлять себя напоказ; воздерживаться в расходовании знаний; избегать заносчивости и др.

Одним из первых обнаружил идею технологизации учебного процесса выдающийся чешский мыслитель-гуманист, педагог, общественный деятель Ян-Амос Коменский (1592 – 1670), утверждая, что школа является мастерской, «живой типографией», которая «печатает» людей [Великая дидактика]. Учитель, по его мнению, в педагогическом процессе пользуется теми средствами для воспитания и образования детей, что типографские работники, создавая книгу. Технология учебного процесса, по убеждениям Я.-А. Коменского, должна гарантировать положительный результат обучения. Функционально она должна быть своеобразной дидактической машиной, которая, при условии правильного пользования ею, обеспечивала бы ожидаемый результат. Для этого следует четко обозначить цели, умело выбрать средства, установить жесткие правила их использования. Все это свидетельствует, что и Я.-А. Коменский рассматривал технологизацию как важное средство внедрения ведущих дидактических принципов.

Выдающийся французский философ и педагог эпохи Просвещения Жан-Жак Руссо (1712 – 1778) основой развития личности считал свободное воспитание, за которого «ребенок живет в радости, самостоятельно чувствуя, слушая, наблюдая мир, духовно обогащаясь, удовлетворяя жажду познания» [2, с. 135]. Внутренней мотивацией этого процесса является стремление ребенка к самосовершенствованию, самопознания, творческого саморазвития.

Швейцарский педагог Иоганн-Генрих Песталоцци (1746 – 1827) актуальной задачей педагогики считал создание «механизма образования», что даст возможность каждому подготовленному педагогу, который приложит много собственных усилий, воспитать любую ребенка [4, с. 64].

Концепция развития личности американского гуманиста Карла Роджерса (1902-1987) основана на противопоставлении когнитивного (усвоение знаний, развитие личности ученика под четким контролем педагога) и опытного (ориентированного на личностное развитие и эмоциональную сферу ученика) типов обучения. По утверждению Роджерса, личный опыт самоценный для ученика и поэтому является единственным критерием оценки жизненных событий. Учения, в процессе которого личность самостоятельно развивается, приносит огромное удовольствие, формируя личность человека.

Представители «педагогике творчества» (Ф. Гансберг, Е. Линде, Г. Шаррельман) осуждали попытки влиять на неповторимую личность ребенка с помощью технологии. Будучи убежденными, что к каждой личности ребенка необходимо подбирать индивидуальные средства воспитания, они не признавали идеи и возможности создания педагогической технологии, которая могла бы стать ключом к душе ребенка. Лев Толстой (1828 – 1910), Константин Вентцель (1857 – 1947), Луиза Шлегер (1863 – 1942) и др. отрицали возможность «технологизации» педагогического процесса, пропагандировали идею создания особого детского мира, «пробуждение души ребенка», стремление сохранить в человеке оригинальность и яркость детства, а успешность или неуспешность работы учебного заведения оценивали не на основании используемых технологий, а ввиду творческой направленности личности педагога, на созданный им климат в процессе обучения и воспитания [5, с. 34].

В начале XX века в Советском Союзе предпринимались попытки использования зарубежных технологий. Они нашли свое выражение в форме бригадно-лабораторных методов [6, с. 34]; прослеживаются некоторые элементы метода проектов (К. Фрей, проектный метод). В бывшем социалистическом государстве педагогические технологии рассматривали как средство реализации большевистской идеологии, что придавало им соответствующей политической заангажированности, требовало учета классовых характеристик индивида в процессе целенаправленной деятельности и т. п. Содержание информации сознательно подбирали с ориентацией на воспитание коммунистического сознания и морали. То есть педагогические технологии использовались как средство формирования коммунистического мировоззрения и поведения.

Трансформация научного термина «технология в образовании» в категорию «педагогическая технология» соответствует изменению его содержания, который охватывает четыре периода: 1) 1940 – 1960 – характеризуются появлением в высших учебных заведениях США разнообразных технических средств получения информации (от записи и воспроизведения звука в проекции изображения), объединенных понятием «аудиовизуальные средства»; 2) 1960 – 1980 – отмечается возникновением и использованием технологического подхода, теоретической базой которого стала идея программированного обучения. Было обосновано и начато использование новейших аудиовизуальных средств обучения: электронные классы, учебные машины, лингафонные кабинеты, тренажеры и др. В отличие от термина «технология в образовании», который был идентичен понятию ТСО (технические средства обучения), под «технологии образования» начали понимать научно-педагогический описание «совокупности средств и методов» педагогического процесса. В 70-е годы специалисты по вопросам программирования образования находят общий научный язык в рамках новой дисциплины – педагогическая технология (ПТ); 3) 1980 – 1995 – характеризуется расширением базы педагогической технологии. Обосновывается теория телекоммуникаций, педагогическая квалиметрия, системный анализ и новые достижения психолого-педагогической науки: а) новые результаты в психологии обучения; б) теория управления познавательной деятельностью студентов; в) новые формы организации обучения в высшей школе; г) научная организация труда

преподавателей. Меняется методическая основа педагогической технологии, осуществляется переход от вербального (словесного) в аудиовизуальное обучения; 4) с 1995 г. – отражает эволюцию понятия «педагогическая технология», которая широко проникает в сознание педагогов. Его характерные особенности – создание компьютерных классов, компьютерных аудиторий, дисплейных классов, рост количества и качества педагогических программируемых средств, использование систем интерактивного видео, компьютерной программы «Internet», появлением новейшей научной литературы.

Предложенная периодизация сочетается с конкретными реальными фактами, напр., в 1946 г. впервые предложено ввести план аудиовизуальной образования в университете штата Индиана, США (автор Л. К. Ларсон); в 1954 г. была выдвинута технология программированного обучения (автор Б. Ф. Скиннер), в 1961 г. открылся факультет технологии обучения в университете Южной Каролины (руководитель П. П. Финк); в 1968 г. разработан и применен язык программирования ЛОГО в Массачусетском технологическом институте в США (руководитель С. Пейнерт); в 1976 г. создан первый персональный компьютер (С. Джоб, С. Уозник); в 1981 г. были применены в обучении специальные программируемые средства в дисплейных классах; в 1990 г. были использованы интерактивные технологии в образовании.

Таким образом, проблема педагогического взаимодействия является ведущей в области педагогики, т.к. условия жизни постоянно изменяются, поэтому необходимо находить эффективные средства воздействия на современного будущего учителя начальных классов. При выборе педагогической технологии взаимодействия молодой педагог имеет возможность получить бесценный теоретический багаж знаний и накопить собственный опыт в течение профессиональной педагогической деятельности и в процессе обучения в вузе по специальности «Педагогическое образование».

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Г. М. Зарубежная социальная психология XX столетия. Теоретические подходы : учеб. пособие для вузов / Г. М. Андреева. – М. : Аспект-Пресс, 2001. – 288 с.
2. Боголюбов В. И. Педагогическая технология: эволюция понятия / В. И. Боголюбов // Педагогика. – 1991. – № 9. – С. 123.
3. Бордовский Г. А. Новые технологии обучения: Вопросы терминологии / Г. А. Бордовский, В. А. Извозчиков // Педагогика. – 1993. – № 5. – С. 12 – 15.
4. Газизова Г. М. Использование методов интерактивного обучения как фактор успешного овладения студентами профессиональными компетенциями [Электронный ресурс] // Труды МЭЛИ : электрон. журн. – 2008. – № 7 (3). – Режим доступа : <http://www.meli.ru/e-magazine/vipusk7.htm> (дата обращения: 19.05.2016).
5. Гаргай В. Б. Повышение квалификации учителей в США и Великобритании: интерактивная модель / В. Б. Гаргай // Педагогика. – 2004. – № 3. – С. 87 – 91. – Режим доступа : <http://www.meli.ru/e-magazine/vipusk7.htm>
6. Докучаєва В. В. Проектування інноваційних педагогічних систем у сучасному освітньому просторі : монографія / В. В. Докучаєва. – Луганськ : Альма-матер, 2005. – 304 с.
7. Кларк М. Технология образования или педагогическая технология? / М. Кларк // Перспективы. Вопр. образования. – 1983. – № 2. – С. 78 – 85.

ФУТУРОЛОГИЯ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Проблема, которую мы поднимаем, достаточно интересна. Она касается довольно сложного социокультурного вопроса об идентичности человека. Речь пойдёт о коллективной и индивидуальной идентичности, то есть о той форме, которая существует как некое начало самоидентификации человека. Само понятие идентичности берёт своё начало в латинском слове *identicus*, означающем тождественность. Идентичность как научное понятие определяется как свойство психики человека, дающее ему возможность отождествлять свою принадлежность к какой-либо социальной группе, то есть к экономическим, национальным, профессиональным, языковым, политическим, религиозным, расовым и другим формам коллективной общности. Также под идентичностью может пониматься феномен отождествления человека с идеальной формой, воплощающей в себе определённого носителя коллективного начала [1]. Нам следует обратить наше внимание на понятие социальной общности. Под социальной общностью мы будем понимать совокупность людей, выделяемых по критерию территориальных и социокультурных параметров и объединяемых устойчивыми связями и отношениями [2]. То есть сущностным ядром социальной общности выступает именно характер связей между людьми, который и определяет функциональные и знаковые возможности группы людей. Социальная общность является целеполагаемым объектом в субъект-объектной связке идентичность – человек. Подобно тому, как в экономике выделяют паритет двух законов – предложение рождает спрос и спрос рождает предложение – мы можем выделить два способа отношения к теоретической конструкции понимания идентичности: 1. Идентичность в связке человек-общество определяется вследствие ориентации человека на уже существующую социальную общность. 2. Человек в процессе своей деятельности бессознательно формирует в группе своих социальных связей социальную общность и только потом принадлежит её существу. Помимо такого разделения по способу формирования традиционно социальную общность разделяют ещё и по структурному способу, в научном обиходе широко известна концепция немецкого социолога Фердинанта Тённиса [3, с. 190], который выделял следующие два типа социальных общностей:

Первая: Гемейншафт (нем. *Gemeinschaft*) – общинные, или социально-органический тип связей. Это общество основано на общности, характеризующейся слитной цельностью и теснейшим внутренним единением индивидов, способных в неё войти. Традиция, авторитет, обряд, необходимость как абсолютный закон, дисциплина, порядок и добросовестность выступают как жизненный императив.

Второй: Гезельшафт (нем. *Gesellschaft*) – общественные, или социально-атомистический тип связей. Общество, где индивиды внутренне разъединены, притязают каждый быть внутри себя самодовлеющими и вступают лишь во внешние связи. Каждый индивид занят обслуживанием другого индивида, чтобы обеспечить и

самого себя. Американским психологом Эриком Эриксоном был выдвинут близкий к термину идентичность термин эго-идентичность [4]. Данное понятие Эриксон определял как состояние неизменной и подлинной личности субъекта. «Я», которое не меняется, попадая в различные ситуации. Проще говоря, подлинное «Я» человека – «Я», которое отождествляется с самим собой. Такое понимание идентичности мы можем описать как индивидуальную форму идентификации (в противовес коллективной форме, о которой мы напишем ниже) Также Эриксоном было выдвинуто понятие кризиса идентичности, в результате которого истинное «Я» человека претерпевало радикальные изменения, в результате чего происходил распад личности.

Индивидуальная идентичность складывается как совокупность коллективных форм идентичности. Отдельно взятая коллективная форма идентичности не существует сама по себе. Она не автономна. Коллективные формы идентичности возникают и исчезают, таким образом существуют архаичные и новые формы идентичностей. Но с чем связано появление той или иной формы коллективной идентичности? Идентичность всегда базируется на фундаментальном онтологическом основании. Возникновение нового такого основания неминуемо влечёт за собой возникновение и возможности для новой коллективной формы идентичности. Мы также будем различать осознанные и не осознанные формы идентичности. Обнаружение и описание скрытой формы коллективной идентичности выводит её в состояние открытости. В данной работе мы обратим наше внимание на корреляцию между возникновением нового онтологического основания и новой коллективной формы идентичности, по части их взаимосвязи на основе технологического фактора. Мы полагаем, что в качестве нового онтологического основания может выступать та или иная форма технологического устройства, взятого как в масштабе конкретного технического изобретения, так и в форме методологического приёма. В данной работе мы будем придерживаться следующего определения понятия техники: техника – это обобщающее наименование технических средств [5, с. 7]. Это наиболее условное определение, однако для решения поставленной нами задачи этого определения будет вполне достаточно. Новое технологическое изобретение (техническое средство) может выступить в качестве нового онтологического основания для появления новой формы коллективной идентичности. Так, например, если мы возьмём для рассмотрения такую субкультуру как вейперы, мы увидим, что эта коллективная форма идентификации базируется на вейп-устройстве, то есть на технологическом изобретении. Вейп-устройство является разновидностью электронных сигарет. Электронная сигарета – электронное устройство, создающее высокодисперсный аэрозоль, то есть пар, предназначенный для ингаляции вдыхания. Может использоваться как в качестве средства доставки никотина, так и для вдыхания ароматизированного пара без никотина. Пар создаётся за счёт испарения специально подготовленной жидкости с поверхности нагревательного элемента и внешне похож на табачный дым. Устройство может быть выполнено в самых различных формах, в том числе и в формах, сходных с обычной сигаретой или курительной трубкой. Устоявшиеся термины процесса использования электронных сигарет: парение или вейпинг [6]. Особенность работы устройства и его функций обеспечивает определённые социальные ритуалы,

составляющие основу для содержательного наполнения поведенческих структур новой субкультурной коллективной формы идентификации – вейперов. Такой пример мы можем отнести к тем новым коллективным формам идентификации, которые основаны на онтологии нового технического изобретения.

На основе вышесказанного мы также можем выдвинуть предположение, что новые изобретения повлекут за собой появление новых форм коллективной идентичности. Помимо того, что такие появления могут носить естественный, близкий к спонтанному эффект, мы также выдвинем предположение, согласно которому контроль за созданием искомого технического изобретения может при должной степени аналитической работы привести к созданию ожидаемой (а значит, и контролируемой) новой коллективной формы идентичности. Все подходы и все вопросы, связанные с поисками и описанием ещё не существующих, но, вероятно, возможных форм идентичности, мы обозначим как футурологию коллективной идентичности. То есть под этим мы будем понимать направление научной работы, связанное с поисками ответов об одной из граней будущего человечества, а именно о том, как будет выглядеть будущее человеческое общество.

Далее рассмотрим более радикальный пример футурологии коллективной идентичности, в качестве появления кибернетических организмов среди людей, или, проще говоря, киборгов.

Национальная философская энциклопедия определяет понятие «киборг» следующим образом: киборг – это персонаж научно-фантастических произведений: существо, являющееся результатом объединения в одном организме естественных, созданных природой, и искусственных, созданных человеком, частей. Биомеханическая, биоэлектронная система. Обычно имеется в виду высокая степень интегрированности в интеллектуальные области деятельности (робот с человеческим мозгом, человекоподобное существо с искусственным мозгом, человек с измененной физиологией) [7]. В научной сфере этим понятием занимаются такие науки как гипотетика, футурология, прогностика, а также все части существующих наук, имеющих выход на прогнозы.

Киборги – потенциально реально возможные существа мира будущего, а значит реальная научная проблема уже сегодня. В данной работе мы рассмотрим гипотетику появления киборгов в реальном обществе, в качестве нового онтологического основания для появления новой коллективной формы идентичности. А точнее для возможности появления сразу нескольких новых форм коллективной идентичности. Мы имеем в виду прежде всего диалектическую гегелевскую модель тезиса, антитезиса и синтеза, на основании которой мы можем выделить по крайней мере три крупных формы идентичности: чистое человечество, как классическую форму идентификации людей друг с другом как с единым видом, в качестве тезиса. Киборгов, как людей с особыми возможностями, в качестве антитезиса. И синтез людей и киборгов, в качестве особой идентичности социального взаимодействия между ними в качестве построения коммуникативных практик и других форм практического взаимодействия, что, в свою очередь образует социальную систему люди-киборги, с выходом на различные формы организации таких структур, как доминантных или же рецессивных, относительно

людей или же киборгов.

Кибергизированное общество – это общество, в состав которого входят кибергизированные организмы, наделённые правами и свободами наравне с обычными людьми. Процесс кибергизации – это, гипотетически, процесс в обществе, характеризующийся постоянным увеличением численности киборгов среди людей. Существует похожий термин «киборгизация» – означающий непосредственный процесс превращения человека в киборга. Таким образом «кибергизация» относится к процессу, проходящему в обществе, а «киборгизация» термин, характеризующий индивидуальный процесс изменения человека. Философский словарь даёт такое определение понятию киборг: «Киборг – персонаж научно-фантастических произведений: существо, являющееся результатом объединения в одном организме естественных, созданных природой, и искусственных, созданных человеком, частей. Биомеханическая, биоэлектронная система. Обычно имеется в виду высокая степень интегрированности в интеллектуальные области деятельности (робот с человеческим мозгом, человекоподобное существо с искусственным мозгом, человек с измененной физиологией и т. п.)» [Там же]. Согласно Википедии: «Кйборг (сокращение от англ. cybernetic organism – кибернетический организм) в медицине – биологический организм, содержащий механические или электронные компоненты; в научной фантастике в отдельных случаях используется в качестве термина для обозначения андроидов» [8]. Мы можем сделать вывод, что термин киборг означает человека, физически улучшенного за счёт технологий. Одним из понятийных оснований кибергизации общества должно стать понятие постэволюции. Основание самой постэволюции – сама эволюция. Под эволюцией мы понимаем биологическую эволюцию человека. Согласно научно-техническому энциклопедическому словарю: «Эволюция Человека – это процесс развития человека, от его древних предков. Восстановление хода эволюции человека по окаменевшим остаткам его предков имеет пробелы и до конца не ясна. Некоторые ученые полагают, что наша родословная может быть отслезжена от одного или более видов *Australopithecenes* (см. АВСТРАЛОПИТЕК), обитавших в северной и восточной Африке примерно 4 – 1 млн лет назад. Другие ученые полагают, что мы произошли от какого-то иного, пока еще не открытого предка. Самые ранние окаменелости, которые могут быть идентифицированы как человеческие, – это *Homo habilis* (человек умелый), датируемый 2 млн лет назад. Следующей эволюционной ступенью был *Homo erectus* (человек прямоходящий), появившийся примерно 1,5 млн лет назад. Самые ранние окаменелости нашего вида, *Homo sapiens* (человек разумный), датируются примерно 250 000 лет назад. Другой вид, по всей видимости, представляющий собой побочную ветвь развития, НЕАНДЕРТАЛЬЦЫ (*Homo sapiens eanderthalensis*), существовали в Европе и западной Азии примерно 130 000 – 30 000 лет назад. Полностью современные люди *Homo sapiens sapiens*, или кроманьонцы, впервые появились примерно 100 000 лет назад. Все человеческие виды, кроме *Homo sapiens sapiens*, к настоящему времени вымерли» [9]. То есть биологическая эволюция человека – это естественный процесс биологического развития человека от его предков к нему самому. Комплексно биологическая эволюция человека закончена, человеческий вид – завершённая часть живой природы. Любые

крупные биологические изменения – невозможны. Незначительные отклонения между поколениями – это мутации или результат биологической адаптации человека по отношению к внешним условиям окружающей среды. «В условиях современного общества влияние на эволюцию человека таких факторов, как естественный отбор, волны численности и изоляция, значительно снизилось. Неизменным осталось лишь влияние мутационного процесса. Таким образом, в обозримом будущем ожидать существенного изменения биологического облика человека не придется» [10]. То есть биологическая эволюция человека уже завершена. И так как процессы кибергизации – это явный метаморфизм человека, его видовое усложнение, и эти изменения не могут быть классифицированы как биологические (природные) то мы приходим к выводам, что необходимо внедрить новый термин, объясняющий процесс неприродного улучшения человека. В данном исследовании я предлагаю ввести термин постэволюция. Постэволюция – это продолжение биологической эволюции человека методами науки и техники. Главным критерием, отличающим эволюцию от постэволюции, станет критерий источника изменений. В постэволюции это воля человека к изменениям, неутолимая тяга к самосовершенствованию. Посредством технического прогресса человек продолжает свою видовую эволюцию. Кибергизация общества открывает ряд политических, культурных и цивилизационных преимуществ. Поэтому в данной работе мы приходим к выводам, что это должно быть выгодно политически, потому должно произойти молниеносно, с момента фактической возможности изменять человека. Главное, чтобы не произошло так, как писал в своей книге «О дивный новый мир» Олдос Леонард Хаксли: люди не должны захлебнуться в своих новых возможностях. Они не должны променять реальные ценности на эрзац-заменители. Человек в обществе должен понимать всю ответственность той свободы, которой он наделяет себя. Постчеловек в кибернетическом обществе – это черепаха в своём панцире. Постчеловек и кибергизированное общество – это взаимообусловленные части целого, гармония человека с собой и целым миром. Человек стал постчеловеком, чтобы привести общество к кибергизированному обществу, теперь кибергизированное общество воспитывает новых постлюдей.

В итоге мы можем отметить, что безусловно заблаговременное обнаружение новых коллективных форм идентичности является важной частью современной футурологии. Конечно, нам следует так же сказать, что описание новых коллективных форм идентичности связано с определённой сложностью и их точном описании, однако всё же данная работа полезна и необходима в современной науке, так как открывает новые перспективы для всё большего понимания процессов, происходящих внутри общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Идентичность [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Идентичность> (дата обращения: 3.04.2017).
2. Социальная общность [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy/1127/СОЦИАЛЬНАЯ (дата обращения: 1.04.2017).
3. Маркс К. Соч. : в 50 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Политиздат, 1955 – 1981. – Т. 46. Ч. 1. – 1968. – 560 с.
4. Identity's Architect: A Biography of Erik H. Erikson (Lawrence J. Friedman and Robert Coles,

1999).

5. История техники / А. А. Зворыкин, Н. И. Осьмов, В. И. Чернышев, С. В. Шухардин. – М. : Соцэкгиз, 1962. – 772 с.

6. Электронная сигарета [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/Электронная_сигарета (дата обращения: 2.04.2017).

7. Киборг [Электронный ресурс] // Национальная энциклопедическая служба. – Режим доступа : <http://terme.ru/termin/kiborg.html> (дата обращения: 2.04.2017).

8. Киборг [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Киборг> (дата обращения: 3.04.2017).

9. Эволюция человека [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://gufo.me/content_naukteh/jevoljucija-cheloveka-38249.html (дата обращения: 2.04.2017).

10. Антропогенез [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://gufo.me/content_bes/antropogenez-3116.html (дата обращения: 2.04.2017).

УДК 355.018:323.11(477)

*Г. И. Королёва,
г. Луганск*

ПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗОВ КРЕСТЬЯН-КОЛХОЗНИКОВ В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ (вторая половина XX в.)

В настоящее время, с утверждением норм капиталистического (западного) мира, который ментально противоположен цивилизационной линии СССР, метод социалистического реализма в искусстве подлежит закономерному отрицанию и даже осмеиванию. Но именно он во многом определил подлинно гуманистическую основу советского искусства той эпохи. Этот стиль имеет свою специфику и особенности. Разнообразие тем, сюжетов живописи и средств их воплощения свидетельствует о настойчивом стремлении определить основные принципы подхода к новой, быстро развивающейся жизни, выработать метод ее художественного освоения. Весомым в формировании творческого метода социалистического реализма является вклад украинских живописцев.

Целью исследования является анализ средств и методов, которые в качестве нормы утвердились в советской период истории второй половины XX века для презентации образов крестьян-колхозников в живописной традиции.

Послевоенные годы в истории советской, в том числе украинской культуры – это сложный период, насыщенный проявлениями культа личности Сталина. Художественная культура этих лет была, безусловно, идеологически ангажированной. Это был период расцвета социалистического реализма в искусстве. Коммунистическая идеология послевоенных лет продолжала укреплять свою парадигму социального бытия, ставя деятелей культуры в рамки определенной тематики.

Заметим, что в украинском, как и в русском советском искусстве, нашла своё дальнейшее воплощение тенденция, возникшая ещё в 1920-х гг. – это станковая живопись с четко обозначенными чертами монументальности. Сюжет и композиция картин не просто повествовали о каком-то событии, а изобразительными средствами раскрывали смысл происходящего.

В конце 1940-х гг., после трагичных событий Великой Отечественной войны, советская украинская живопись переживала бурный подъём, вызванный общим подъемом экономики и культуры страны. Народ, одержавший великую победу, принялся за восстановление разрушенного хозяйства. Основой роста служила мечта о мирной, благополучной жизни, полной счастья и созидания. Подобные настроения поступательно отразило советское искусство 1950-х гг. Произведения ведущих живописцев данного периода практически определили основные тенденции развития советской живописи до 1960-х гг. Доминирующими в тематике живописцев были героизм и мужество советских людей в период Великой Отечественной войны и тема мирного творческого труда.

В послевоенное время традиционную для украинской живописи крестьянскую тему в монументальном плане представил целый ряд художников. Так, новый образ крестьянина-труженика ярко воплотила картина А. Г. Максименко «Хозяева земли» (1947 г.). Глубокий психологизм образов, строгая продуманность композиции, насыщенный колорит – основополагающие черты этого крупнейшего произведения живописи. Особенно это проявляется в полотне Т. Н. Яблонской «Хлеб» (1949 г.) [1]. Как внимательна автор к происходящему действию, как удивительно точно переданы образы женщин, загорелые лица которых светятся внутренней силой и спокойствием. Особая роль в этой картине отведена крепким ногам и сильным рукам тружениц. Всё в образе героинь заставляет проникнуться уважением и преклонением перед ними.

В данный исторический период были продолжены творческие поиски мастеров портретного жанра, где социалистический реализм также укрепил свои позиции. Образ крестьян-колхозников – создателей материальных и духовных богатств страны – представлен в полотнах В. И. Зарецкого «Лен берут (Портрет звеньевой П. Сыроватко)» (1960 г.) и М. И. Вайнштейн «Земля (Портрет механизатора, Героя Социалистического труда А. Гук)» (1972 г.) [2]. Достаточно интересная работа с красками не отвлекает внимание от образов тружениц, чьи сильные тела, узловатые, привыкшие к работе пальцы выписаны художником с реалистической точностью. В картине Г. М. Глюка «Лесорубы» композиционно-пластические средства и декоративно воспринятый цвет создавали впечатляющий образ труда-праздника. Художник подчинил единому ритму всю композицию, огромные бревна, освещенные ярким солнцем, над которыми возвышались нарядно одетые в белые рубашки сильные, уверенные в себе молодые парни.

Ведущей линией всех этих картин является превалирование идеи коллективного труда как духовно-облагораживающего процесса, влияющего на формирование человека. Весь замысел состоял в том, чтобы выразить осознание каждым человеком на селе ответственности за урожай, и радость от того, что их успехи в сельском труде сделают легче и радостнее жизнь целой огромной страны. Эта включенность каждого человека в общую хозяйственную жизнь во многом обеспечила мощный экономический рост СССР, названный позднее «экономическим чудом».

Художники данного периода отдавали дань истории становления человека нового типа. Так, картины «Первая комсомольская ячейка на селе» В. А. Чеканюка, «Первые коммунары» Г. С. Васецкого и «Шаг Века» А. А. Туранского

демонстрировали выразительные, запоминающиеся образ жителей села, которые делали первые шаги на пути построения нового общества.

По-новому переосмысливали живописцы и содержание народных традиций и проявлений как внешней формы глубинных культурных оснований. Философский вопрос их всеобщности и универсальности был поднят в картинах Т. Н. Яблонской «Жизнь идет» и «Копны». С одной стороны, картина «Копны» демонстрирует новые черты сельского пейзажа, вызванные историческими переменами в жизни крестьянства; с другой – раскрывает нерушимую и гармоничную взаимосвязь человека и земли, на которой он живет и работает. Особое место в советском искусстве и культуре занимает полотно «Жизнь идет» – это народный гимн преемственности поколений, который утверждает идею бессмертия рода человека-труженика, неистребимость его мощного корня, от которого он берет свое начало. Каждая деталь картины имеет свое определяющее весь замысел значение. Одежда и позы крестьян раскрывают все грани крестьянской жизни, ее тяготы и радости. Мотив этой картины напрямую перекликается с замыслом фильма А. Довженко «Земля».

Итак, в творчестве украинских советских художников послевоенного времени прослеживались наряду с классическими чертами социалистического реализма и реалистические демократические традиции русской и украинской живописи второй половины XIX – начала XX века [3].

Увлечение размахом созидательного труда в изобразительном искусстве предопределило распространение тенденции к подчеркнутой обобщенности образа советского человека.

Романтический пафос традиционного направления был ярко выражен в таких картинах как «Бабье лето» Л. Л. Пушкаш и «На полонине» Л. И. Чичкан, «Подруги» Т. Н. Голембиевской. Вместо утонченных, нарумяненных, белокожих, но в то же время беспомощных героинь XIX – начала XX века презентуются образы женщин/девушек из простого народа, наполненные естественного очарования и преобразующей жизненной силы [4 – 5].

Таким образом, анализ презентации образов крестьян-колхозников в советской, в том числе украинской живописи второй половины XX в. показывает, что в картинах по-новому осмысливался и раскрывался тип народа, построившего первое в мире социалистическое государство. Это был новый мир, где безраздельно господствовал совместный творческий труд, коллективное освоение природных богатств и новых человеческих взаимоотношений на основе искренней дружбы и братства. Живые и яркие человеческие эмоции были обращены на высокие цели. Это выводило живопись на новый уровень обобщения и философского осмысления процессов социальных, политических, экономических, а в итоге и смысла человеческой жизни. Образы крестьян-колхозников предстают могучими, полными внутреннего достоинства и жизненной силы. Невзирая на то, что стилистически живопись Украины, как и других советских республик, была совершенно неоднородна (одни художники искали новые средства художественной выразительности, другие работали в традиционной манере), её объединяла единая линия – утверждение гармонии и красоты народной жизни. Именно в ней формировался неутомимый человек-творец, готовый на благо будущего

не только обрабатывать землю, но в великой борьбе покорять новые просторы, осваивать космическое пространство, преобразовывать себя и свою жизнь. Все это было бы невозможно без связи с народными корнями, без коллективного труда и без взаимного уважения людей друг к другу. Этот образ напрямую антагонистичен типу общества, состоящего из людей, жаждущих наживы и борющихся за личное «место под солнцем».

ЛИТЕРАТУРА

1. Манин В. С. Русская живопись XX века. Т. II : 1920 – 1950 гг. / В. С. Манин. – М. : Аврора, 2007. – 456 с.
2. Манин В. С. Русская живопись XX века. Т. III : 1960 – 1990 гг. / В. С. Манин. – М. : Аврора, 2007. – 552 с.
3. Хачатурян Д. К. Словарь по искусству (архитектура, живопись, музыка) / Д. К. Хачатурян. – М. : Омега, 1999. – 320 с. : ил.
4. Український живопис. Сто вибраних творів : альбом / авт.-сост. Ю. В. Беличко. – К. : Мистецтво, 1989. – 191 с. : іл.
5. Всемирная история живописи // Кругозор. Мир интересных фактов и неразгаданных тайн [Электронный ресурс] : Документ. Фильм : Диск 16. – СПб. : ЗАО «Видео-комп», 2006. – 1 электрон. опт. диск DVD : 2 стороны. – Назв. с контейнера.

УДК 778.5:7.01

*М. А. Кулабухова, В. А. Кулабухова,
г. Белгород, Российская Федерация*

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ М. И. РОММА: ЦЕННОСТНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ

Жизнь то и дело с поразительной силой, внезапностью, очевидностью предъявляет тебе феномены, перед которыми ты останавливаешься в недоумении и тревоге, ибо они требуют немедленного ответа – принятия или отторжения, а ответ приходит не скоро, иногда через годы. Между тем твой замысел начинает казаться тебе плоским и негнуцимся, как чугунная сковорода, перед лицом ни с чем не сравнимой по сложности и непредвзятости подлинной жизни.

М. И. Ромм

В условиях навязывания рамок образованщины, насаждения приоритетов стандартизации (примитивизации) мышления, наступательной техногенизации жизни человека и общества особое значение приобретают самостоятельность личности, её способность к отстаиванию духовных ориентиров, творческих возможностей и

потребность в совершенствовании (самообразовании) и создании нового. Преодолению многочисленных вызовов гуманитарного кризиса, связанных, в первую очередь, с обнищанием духовной жизни человека, его нравственным развращением, способствуют заветы классиков отечественной культуры, в том числе и творческое наследие Михаила Ильича Ромма (1901 – 1971), кинорежиссёра, сценариста, народного артиста СССР (1950), вырвавшего, не подавляя свободы и не отрицая ответственности как меры существования личности, художника, гражданина, замечательную плеяду мастеров экранного искусства, среди которых – Г. Чухрай, Т. Абуладзе, В. Шукшин, А. Тарковский.

Среди именитых современников, обладавших «завидными качествами: масштабностью мышления, уважением к собственным позициям, высочайшей гражданственностью, категорическим профессионализмом, творческой волей и стремлением к соответствию общих принципов и конкретных деяний» [1], М. И. Ромм всегда занимал особое, никем не заменимое место, обладая непререкаемым авторитетом, не только благодаря «редкому дару общения <...> редкому дару речи <за которыми – > глубокий ум, наблюдательность, привычка к анализу и исследованию, редкая память, талант художника и особая страсть делиться интересным и удивительным <...> драгоценная часть нашей культуры, без которой неполным будет наше духовное существование, и само царственное слово литературы лишится доли нашего понимания и сочувствия» [1]. Сопричастность происходящему, малому и большому (отсюда, кстати, требование «двойного зрения» художника, который должен быть способен одновременно «охватывать глазом огромные временные и пространственные категории <должного> видеть эпоху, страну, народ» [4, т. I, с. 102]), нераздельность ясной и глубокой мысли, явленной в слове, и подчас молниеносного поступка, постоянный поиск выразительных средств и страстное стремление запечатлеть вечное, отвечая на главные вопросы времени, – лишь некоторые качества его цельной, феноменальной натуры, способной, «обнаруживать скрытые связи, сохраняя при этом не только пафос анализа, но и наслаждение созерцанием целого, красотой окружающего мира, гармонией природы, прелестью возвышенных душевных порывов человека» [2, с. 107].

Не отрицая опыта корифеев отечественного кино С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, преклоняясь перед сделанным состоявшимися мастерами и осознавая потребность в освоении многомерного пространства искусства и культуры (о чём, в частности, свидетельствует воспоминание М. Ромма о С. Эйзенштейне: «Он для меня был учителем. Не учителем ремесла, а учителем в более высоком смысле. Это был человек огромной эрудиции, сложного иронического склада, глубокой мысли. Мне приходилось готовиться к беседам с ним – очень уж высок был уровень его знаний и быстрота ассоциаций» [4, т. II, с. 334 – 335]), Михаил Ромм, осознавая сложность природы киноискусства и стремительность его эволюции, никогда не считал себя единственно правым, в том числе рядом с собственными учениками (не раз подчёркивая: «Может быть, я не прав, но я так решил» [4, т. II, с. 326]), и в теории, и на практике отстаивая принципы творческой свободы, взыскательности (прежде всего, к самому себе) и ответственности, благодаря которым рождается и теория

выразительности кадра, и «высокая журналистика» (Р. Быков), и понимание, что «в области наблюдения человека кинематограф может всё. Он может заглянуть в глаза, услышать его мысли, не выраженные вслух, увидеть его руки, дрожание губ, проследить за ним по улице, посидеть с ним наедине. Кинематограф может провести час в одной комнате, но может и пронестись по всей стране; он может молчать неограниченно долго и может сказать что угодно от автора...» [3, с. 154].

Осознавая синтетичность кино как искусства, Михаил Ильич не переставал отмечать устойчивый, никогда не прекращавшийся в его пространстве диалог искусств, а также роль литературы в становлении кино, для которого литература – «та питательная среда, без которой невозможно само существование кинематографа» [4, т. I, с. 373], а наследие классики – основа культуры мысли. Поэтому без ложного пафоса, а искренне и честно говоривший и писавший в разных жанрах, признанный кинорежиссёр с обострённым чувством слова снова и снова признаётся: «Пушкин для меня – бог» [4, т. I, с. 374]; или, отмечая особенности русской классической прозы: «Нет народа, который бы создал хоть что-нибудь подобное по глубине, по совершенству, по точной силе слова, по образности, по необыкновенной силе видения мира буквально в каждой строчке. Для того чтобы по-настоящему понимать нашу литературу, нужно быть духовно подготовленным» [4, т. I, с. 375]. И в этом движении в пространство русской словесности (которое открылось Ромму не сразу, не вдруг, но открывшись, предстало во всём своём величии и красоте) – не только интуитивное, но и сознательное (совершенное не без влияния С. Эйзенштейна) осознание того, что принципы монтажа, ракурсное видение и т. д. «вырастают» из литературы.

Классика в творчестве Михаила Ромма, всегда предостерегавшего от инерции, оставалась мерой мироощущения, истоком подлинности, основой выражения личностного – самого заинтересованного – отношения, сопричастности, поэтому «музыка была его личной, в ней проживал он свою личную жизнь... Живопись <...> была не просто сама живопись, а еще и мнение Ромма» [1]. И потому и беседам, в том числе и с учениками, привычной, казалось бы, форме общения (рождающей и жгучие противоречия, неразрешимые творческие коллизии), и монологам М. И. Ромм придаёт форму законченного творческого акта (таковы, в частности, легендарные «Устные рассказы» («шедевры устного творчества, глубокие по содержанию и чрезвычайно артистичные по исполнению» [Там же]).

Успех признанного мастера никогда не позволял почивать на лаврах, и потому М. И. Ромм, говоривший: «Кинематограф – это искусство молодых. Поспевать за ними – это великий труд» [4, т. II, с. 296], «Чтобы говорить о современности, надо всегда быть молодым» (1962), «Главное в кинематографе – открытая ясная мысль» (1971), – не переставал признаваться в тернистости своих творческих опытов, никогда не завидуя коллегам, в том числе и прославленным ученикам. Эвристичность находок Ромма, нередко рождавшихся в умном общении, напряжённом диалоге, в мучительном поиске самого верного, сродни парадоксальности его размышлений: «Мысль тем глубже, чем проще и точнее она выражена» [4, т. I, с. 504].

Обращение к документальному кино для предельно искреннего и честного мастера художественного кино стало вершиной творческой и гражданской эволюции

Михаила Ромма. В документалистике (в первую очередь, «Обыкновенный фашизм» (1965) М. И. Ромм вполне осознанно прибегает к традициям монтажа художественного фильма, стремясь не к констатации фактов, а к созданию обобщённого образа; не к изложению фактов, а к анализу явлений (в данном случае, фашизма как способа растления человеческих душ; разрушения моральных норм; массового психоза; тотальной обработки человека, лишённого собственной воли, ставшего жертвой истерически возбуждённой толпы); не к комментарию, а к размышлению [4, т. II, с. 322], к максимально искреннему и заинтересованному разговору с теми, кто находится по ту сторону экрана, кому адресованы документы (в частности, фотографии), которые «есть правда... <которые> иногда кричат сильнее, чем самый лучший актёр...» [4, т. II, с. 326], с которыми «никакое воображение не может сравниться» [Там же].

Искренне веривший в гуманистический потенциал кино, которому доступно практически всё и которое ответственно на многое, с надеждой взиравший на телевидение как на «звено в развитии духовной культуры человечества», Михаил Ромм вполне обоснованно предупреждал о пагубном влиянии господствовавшего уже в 60-е гг. XX века «облегчённого кинематографа, который предлагает зрителю в течение двух часов перестать размышлять» [4, т. I, с. 326], ревностно создавая иное кино, в котором благодаря свободному монтажу и отказу от бутафории, авторскому голосу и внутреннему монологу «жизнь жителям», живая человеческая мысль и подлинные эмоции обращают к ключевым проблемам времени, вызывают – в том числе и как отклик на резкие, вполне мотивированные смысловые «удары» (проявившиеся в особенностях монтажного решения: «ребёнок – убийство – ребёнок – зверство – ребёнок – смерть...» [4, т. II, с. 326]) – душевное потрясение, напряжённую духовную работу, потребность в возмущении и преодолении асоциальных явлений силой человеческой веры, воли, разума и любви, что нашло отражение в названии последней работы, ставшей завещанием М. И. Ромма, завершённой его учениками и названной искренним порывом мастера: «И всё-таки я верю».

В сценарии своей последней работы «Мир сегодня» («Мир – 68» (1967 – 1968)) М. И. Ромм продолжает тему фильма «Обыкновенный фашизм», обращаясь ко множеству «тупиков» [4, т. I, с. 452] своего времени: «Рост голода. Национальная рознь. Войны. Междоусобицы. Уродливое развитие городов. Уничтожение естественных ресурсов планеты. Угроза тотальной войны и истребления» [Там же]. «Богатство и нищета. Величие техники и её обратная сторона. Третий мир. Индустрия развлечений. Индустрия преступлений. Индустрия эротики. Индустрия наркотиков. Тебя видят, тебя слышат, за тобой следят. Город, который душит тебя. Воздух, вода и земля. Бацилла национализма. Война продолжается. Одиночество и толпа. Автомобильное божество. Ты принадлежишь вещам. Стандарт мысли и стандарт жизни. Новые «боги» и новые «пророки». «Молчаливое поколение» заговорило» [Там же, с. 452 – 453]. К сожалению, почти за полвека с момента появления замысла этого итогового фильма М.И. Ромма угрозы гуманитарного кризиса приобрели поистине чудовищные масштабы (и совсем не фантастически звучит предостережение кинорежиссёра о том, что «стремительное развитие науки и техники ведёт

человечество к катастрофе» [Там же, с. 452]).

Порождённые предостерегающей мудростью и мужественной простотой честного размышления о предназначении человека и человечества, фильмография, собственно научные исследования, литературное и педагогическое наследие Михаила Ильича Ромма являются не только знаковым явлением духовной культуры и умного кинематографа прошлого века, но важнейшим условием воспитания человека, способного к самоидентификации и культурно-историческому самоопределению, решающим средством обеспечения системы духовной безопасности и развития современного киноискусства как достойного наследника классических традиций отечественной культуры, пробуждающего совесть человеческую.

ЛИТЕРАТУРА

1. Быков Р. Михаил Ильич Ромм [Электронный ресурс] / Р. Быков. – Режим доступа : <http://www.pahra.ru/chosen-people/romm/index.htm>
2. Герасимов С. Режиссёр Ромм / С. Герасимов // Ромм М. И. Избр. произведения : в 3 т. / М. И. Ромм. – М. : Искусство, 1980 – 1982. – Т. I / авт. предисл. А. Караганов ; авт. вступ. ст. С. Герасимов. – 1980. – С. 106 – 112.
3. Зак М. Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры / М. Зак. – М. : Искусство, 1975. – 280 с.
4. Ромм М. И. Избранные произведения : в 3 т. / М. И. Ромм. – М. : Искусство, 1980 – 1982. – Т. I. – 1980. – 575 с.; Т. II. – 1981. – 479 с.

УДК 378.147:82.1

*Ю. Н. Лебеденко,
г. Луганск*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДА «СИНКВЕЙН» КАК СПОСОБА РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ СТУДЕНТОВ НА ПРИМЕРЕ ПОЭЗИИ М. МАТУСОВСКОГО

Современные тенденции развития образовательных технологий требуют формирования творческих способностей будущего специалиста. Внедрение новых методов обучения и воспитания направлено не только на получения новых знаний и умений, но и на развитие высшей ступени развития личности – творческих способностей.

В настоящее время усиливается внимание к проблеме развития творческих способностей студентов. Задатки творческих способностей присущи любому человеку. Сегодня каждый студент должен уметь: самостоятельно мыслить, добывать и применять знания; развивать познавательную, исследовательскую и творческую деятельность; находить нестандартные решения любых возникающих проблем; развивать интерес к участию в творческой деятельности.

Способности понимаются как свойства или качества индивидуальности, обуславливающие успешность деятельности или овладения ею, как индивидуальные качества, отличающие одного человека от другого и проявляющиеся в успешности деятельности. Среди разных видов способностей выделяются творческие способности.

Творческие способности – это способность построения своего образа мира, своего мироощущения (в слове, в изображении, в музыке, в действии) и самого себя в этом мире. Творчество – это способность удивляться и познавать, умение находить решение в нестандартных ситуациях, это нацеленность на открытие нового и способность к глубокому осознанию своего опыта.

Актуальность данной темы заключается в том, что метод «синквейн» рассматривается как эффективный метод в развитии творческих способностей студентов.

Цель данной статьи – изучить метод «синквейн», а также показать внутреннюю связь поэзии, живописи и музыки на примере творчества М. Матусовского.

Идея осмысления творчества с помощью творчества достаточно стара и плодотворна. Существуют стихи о поэзии, есть музыка о музыке – это стилизации и пародии; существуют и картины, изображающие художника за работой. Ещё более интересны и многочисленны примеры межвидового взаимодействия искусств: воплощение в музыке архитектуры и памятников литературы эпохи Возрождения Ф. Листом, а также масса программной музыки по литературным произведениям, принадлежащая ему же и другим авторам; песни на стихи и стихи о песне и музыке вообще. Многим, соприкоснувшимся с искусством, хочется творчески осмыслить увиденное, услышанное, прочувствованное. Прекрасно подходящей и доступной каждому формой для этого является **синквейн**.

Синквейн (от фр. *cinquains*, англ. *cinquain*) — пятистрочная стихотворная форма, возникшая в США в начале XX века под влиянием японской поэзии. Форму синквейна разработала поэтесса Аделаида Крэпси (Adelaide Crapsey) [4], опиравшаяся на знакомство с японскими силлабическими миниатюрами хайку [5] и танка [3]. Синквейны вошли в её посмертное собрание стихотворений, изданное в 1914 году и несколько раз переиздававшееся. В дальнейшем эта форма стала использоваться в дидактических целях, как эффективный метод развития образной речи, который позволяет получить быстрый результат [1, с. 28]. С 1997 года синквейн стал применяться также и в России, за это время многие методисты и учёные отметили его эффективность для усвоения и анализа новых понятий, а также развития образной речи. Они определяют данный метод как эффективный способ осмысления изученного материала.

Синквейн – это попытка уместить в достаточно краткой форме свои знания, чувства, ассоциации, и выразить своё мнение по какому-то вопросу, событию или предмету, который и является темой синквейна.

С точки зрения педагогики, синквейн является формой свободного творчества, требующего от его создателя умения находить в информационном материале наиболее существенные элементы, делать выводы и кратко их формулировать. В отличие от обычного сочинения, синквейн требует существенно меньших временных затрат, хотя и имеет более жёсткие рамки по форме изложения, и его написание требует от составителя реализации практически всех его личностных способностей (интеллектуальные, творческие, образные). Таким образом, процедура составления синквейна позволяет гармонично сочетать элементы всех трех основных

образовательных систем: информационной, деятельностной и личностно ориентированной [2, с. 48].

В последнее время в педагогике широко применяется дидактический синквейн. Данный синквейн включает в себя:

- Первая строка – одно существительное или местоимение, выражающее главную тему синквейна.
- Вторая строка – два прилагательных или причастия, описывающие признаки и свойства выбранной темы.
- Третья строка – три глагола или деепричастия, описывающие действия в рамках темы.
- Четвертая строка — фраза из четырёх слов, выражающая отношение автора к описываемому предмету.
- Пятая строка — одно слово-резюме, описывающее суть предмета.

Строгое соблюдение правил написания дидактического синквейна не обязательно. Например, в четвёртой строчке можно использовать три, пять или шесть слов, а в пятой – два слова.

Студенты колледжа ЛГАКИ подготовили серию синквейнов, посвящённых творчеству Михаила Матусовского. Его стихи прекрасно подходят для такой формы работы – они образны и мелодичны, легко доступны для понимания, а музыкальные ассоциации приходят на ум сами собой. Кроме того, М. Матусовский представляет дополнительный интерес, как наш выдающийся земляк. И хотя стихи о малой родине и земляках не так широко известны, как его знаменитые песни, тема родного города занимает почётное место в творчестве поэта. Также одна из любопытных особенностей стихов М. Матусовского – отслеживание событий, происходивших с поэтом в жизни, они тесно связаны с его биографией.

Студенты не остановились на традиционной форме дидактического синквейна и расширили её, добавив зрительные и музыкальные ассоциации. Эта находка органично сочетается с главным принципом синквейна – подбором ассоциаций для выражения своего понимания и впечатления, а также дополняет слова другими средствами выражения, позволяет установить связь между различными видами искусства, осмыслить одно при помощи другого. Такая форма работы сделала использование синквейна в педагогических целях ещё более плодотворным.

Если проанализировать творческие работы студентов в целом, то можно обнаружить три вещи. Во-первых, абсолютное большинство синквейнов составлено на тему именно песен М. Матусовского, что лишний раз показывает место и роль песни в его наследии. Во-вторых, во множестве работ была затронута военная тема, что доказывает её большое значение и распространённость в творчестве поэта. В-третьих, очень часто музыкальной ассоциацией к стихам была песня на эти слова. Здесь видно, что слова и музыка в восприятии людей слились и стали неотделимы друг от друга. К этим интересным наблюдениям добавляются впечатления от каждого отдельного синквейна, в котором, естественно, отразился кругозор и взгляд на мир их автора.

Пример: синквейн студента колледжа ЛГАКИ имени М. Матусовского Алексея Савушкина

БЕРЕЗОВЫЙ СОК

*Лишь только подснежник распустится в срок,
Лишь только приблизятся первые грозы, –
На белых стволах появляется сок,
То плачут берёзы, то плачут берёзы.
Как часто, пьянея от светлого дня,
Я брёл наугад по весенним протокам,
И родина щедро пошла меня
Берёзовым соком, берёзовым соком.*

Михаил Матусовский

Студент А. Савушкин сделал выбор в пользу песни, образы которой оказались близкими и созвучными картине ранней весны и пробуждению природы. Зрительные ассоциации были подобраны довольно быстро. Ими стали картина замечательного русского художника XIX века Исаака Левитана «Березовая роща» и фотография современного русского фотографа Любви Потеряхиной «Туман в березовой роще». Оба изображения вызывают следующие ассоциации: картина И. Левитана вызывает ощущение солнечности, теплоты, сочности, а фотография Л. Потеряхиной – ощущение прохлады и лёгкости. Весне свойственно противоречие между теплотой и прохладой – и то, и другое ощущение чувствуется в песне. Теплота – в опьянении светлым днём, а прохлада – в березовой роще и березовом соке.

Музыкальной ассоциацией стала колыбельная Волховы из оперы «Садко» выдающегося русского композитора, мастера оркестровки Н. А. Римского-Корсакова. В этой музыке чувствуется яркий национальный колорит, лёгкость и свежесть, эти ощущения соответствуют тем ассоциациям, которые вызывает песня «Березовый сок».



И. Левитан «Березовая роща»



*Л. Потеряхина «Туман в березовой роще».
Музыкальная ассоциация: Н. А. Римский-Корсаков –
Колыбельная Волховы из оперы «Садко»*

Для более рельефного отражения данных образов в музыке студент А. Савушкин решил абстрагироваться от слов колыбельной и сделал переложение для виолончели.

Таким образом, использование метода «синквейн» как способа развития творческих способностей студентов решает следующие задачи:

- изученный материал приобретает некую эмоциональную окраску;
- значительно активизируется словарный запас студентов;
- активизируется и развивается мыслительная деятельность студентов;
- совершенствуется умение высказывать собственное отношение к чему-либо.

Главная цель развития творческих способностей – воспитание подлинно творческой свободной личности. Это возможно только в результате педагогической деятельности, создающей условия для творческого развития студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баннов А. М. Учимся думать вместе : материалы для тренинга учителей / А. М. Баннов. – М. : ИНТУИТ.РУ, 2007. – 105 с.
2. Панина Т. С. Современные способы активизации обучения / Т. С. Панина. – М. : Академия, 2008. – 176 с.
3. Танку [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Танка>
4. Творчество Аделаиды Крэпси [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://pennyspoetry.wikia.com/wiki/Adelaide_Crapsey
5. Хайку [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Хайку>

ГОРОД КАК АРТЕФАКТ

Подход к рассмотрению города как артефакта имеет давнюю историю. Впервые такое понимание города и городской среды встречается у Карло Каттанео – итальянского историка, писателя, политического деятеля, жившего в 19 веке. Как предметы исследования и города и артефакты привлекают пристальное внимание специалистов и ученых самых разных дисциплин и отраслей знания, так как являются наиболее интересными и «опредмеченными» следами развития человеческой цивилизации. И этот интерес вполне понятен, потому что о ходе истории нам могут рассказать только сохранившиеся результаты.

В рамках нашего исследования предполагается рассмотреть вопрос: можно ли рассматривать город как артефакт; определить, обладает ли город признаками артефакта и чем такой симбиоз понятий может помочь в исследованиях самого разного рода. Наиболее интересными для исследования являются моменты, когда артефакт доходит до исследователя в непосредственной среде, в которой он был задуман, создан и с которой вместе изменялся.

У специалистов, занимающихся изучением городов, городской среды и различных процессов, протекающих в городах, во все времена возникали проблемы с методологией исследования, систематизацией и классификацией присущих городской среде элементов. Один из первых урбанистов и исследователей городов Карло Каттанео говорит о городе как о физическом предмете, как о продукте человеческого труда: «Труд создал дома, плотины, каналы, дороги» [3]. О городе как изделии, «городе как артефакте» пишет в своей статье Джон Саммерсон [5], а Энтони Н. Б. Гарван продолжает: «Если термин «артефакт» вообще может быть приложен к городу, его следует применять таким образом, чтобы подчеркнуть все те аспекты городской жизни, для которых материальная структура города, его улицы, здания и памятники, в прямом смысле является инструментом или артефактом» [Цит. по: 2]. Архитектор Альдо Росси в своем фундаментальном труде «Архитектура города» развивает теорию «о понимании города как артефакта, как произведения архитектуры или инженерии, растущего во времени; это одна из самых надежных гипотез, которую мы можем развить» [7]. Однако в своей теории посмодернист Росси критикует функционалистический подход, применяемый ко всем городским объектам и городу в целом. Трактовка понятия артефакта в диссертации А. Б. Красноглазова «Функционирование артефакта в культурно-семантическом пространстве» продолжает мысль Гарвана и Росси в свете современных философских взглядов: «Артефакт существует и трансформируется в контекстах различных социокультурных взаимодействий; для обозначения культурного содержания динамики артефактов вводится понятие культурно-семантического поля/пространства, которое порождается скоплением однородных артефактов и одновременно детерминирует их формирование и интерпретацию» [4].

Аналогичные проблемы систематизации, классификации и методов исследования самого разного рода и происхождения артефактов, накопленных за всю историю существования человека и дошедших до наших дней, возникли при зарождении музеологии как науки и связаны с описаниями коллекций, которые во множестве начинают появляться в Европе в эпоху Ренессанса. Одной из первых известных попыток разработать методологию для организации коллекции и систематизации артефактов являлся трактат фламандско-немецкого ученого Самуэля фон Квикхеберга. В 1557 – 1565 годах после изучения опыта европейских кунсткамер он разработал свою систему, изложенную в небольшой книге «Заголовки или заглавия обширнейшего театра», изданную в Мюнхене в 1565 г. В книге предлагалась детальная классификация предметов, составляющих коллекцию, и определялась сама структура такой идеальной коллекции. Традиционно в описании коллекций в 16 – 17 вв. выделяли две категории предметов: артефакты и натуралии (элементы природы). Предполагалось, что натуралии отражают творческую силу Бога, а артефакты – людей.

Все последующие попытки создания классификаций артефактов нацелены на открытие законов, связывающих отдельные классификационные единицы в целое, учитывая сходство объектов в группе и отношения между всеми объектами. Классификация предложенная французским социологом, культурологом и философом-постмодернистом Жаном Бодрийяром в итоговом варианте предполагает систематизацию вещей, основанную на их функциональности в человеческом обществе и объединяет их в следующие системы: функциональная; нефункциональная; мета- и дисфункциональная; социологическая система вещей и потребления [1]. Из современных российских ученых, занимающихся этой проблемой можно процитировать доктора философских наук А. Б. Красноглазова: «Категорию „артефакт” целесообразно представить в трех основных измерениях – технологическом, прагматическом, культурно-трансляционном, которые в необходимой и достаточной полноте позволяют увидеть, как люди создают искусственные объекты, как ими пользуются, и какой культурный опыт из них извлекают» [4].

Если проанализировать разновидности артефактов, изучаемые современной наукой, можно выделить следующие: технические, культурные, археологические, экологические, социальные, экономические, материальные, политические... И список можно продолжать. В городе сосредоточены практически все виды известных артефактов, они все существуют, функционируют и трансформируются в среде культурно-семантического поля города, находятся в тесной связи друг с другом, зависят друг от друга, различным образом изменяются во времени. С позиции культурной антропологии эволюционист Лесли А. Уайт в своей работе «История, эволюционизм и функционализм как три типа интерпретации культуры» доказывает тезис, согласно которому «в культуре существуют три четко разграниченных и вычленимых процесса и, соответственно, существовали и должны существовать три соответствующих способа ее интерпретации. ...Таким образом, мы различаем исторический, формальный (функциональный) и эволюционный процессы в отличие от просто исторического (временного) и «научного» (вневременного)» [6].

Если проанализировать город согласно теории Уайта, окажется, что он

гармонично вписывается в выстроенную схему: каждый город имеет свою неповторимую историю; каждый город в целом и каждый его элемент в отдельности функционален. Функции могут изменяться во времени (церковь может стать музеем, дворец – гостиницей или рестораном; город-крепость может стать торговым городом или туристическим центром), но они будут присутствовать всегда, пока город жив. Отмирание функций без их замены на другие ведет к гибели города. Изменение функций не всегда будет влиять на форму и наоборот. Но если мы посмотрим на трансформации, происходящие в городе как на формально-временной процесс, как на временную последовательность форм, как на происхождение одной формы от предыдущих форм и соответственно интерпретируем этот процесс, это будет эволюционистским исследованием.

Город – это сложный артефакт, состоящий из множества различных артефактов, структурированных в определенные системы (инфраструктура города, транспортные связи, инженерные коммуникации, городская экономика, политика, преобразенный ландшафт, экология, социальный и национальный состав населения, социальные связи и общественная жизнь, городские традиции и т. д.). Набор и состав систем индивидуален и уникален для каждого города. Подход к городу как к артефакту, анализ и изучение его систем в контекстах различных социокультурных взаимодействий в рамках сложившихся в городе культурно-семантических полей позволяет развить гносеологический и аксиологический подходы к изучению города и городской среды. Интерпретации городской среды в историческом, формальном и эволюционном аспектах, знание и понимание всего многообразия процессов, происходящих в системах городской среды позволит не только сохранить и осмыслить ценный опыт предшествующих поколений, но и корректировать процесс развития города, его эволюцию в целях создания наиболее гармоничных, экологических, технологичных и безопасных условий для жизни людей и благополучного течения развития цивилизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М. : Рудомино, 2001. – 224 с.
2. Гарван Энтони Н. Б. «Proprietary Philadelphia as an artifact» [Электронный ресурс] / Энтони Н. Б. Гарван. – Режим доступа : <http://iknigi.net/avtor-aldo-rossi/106841-arhitektura-goroda-aldo-rossi/read/.html>
3. Каттанео К. «Земледелие и мораль» (впервые опубликовано в «Atti della Società d'incoraggiamento d'arti e mestieri» [«Акты Общества содействия искусствам и ремеслам»], 1845) / К. Каттанео.
4. Красноглазов А. Б. Функционирование артефакта в культурно-семантическом пространстве : дис. ... д-ра филос. наук : 17.00.08 / Красноглазов Андрей Борисович. – М., 1995. – 290 с. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/funksionirovanie-artefakta-v-kulturno-semanticheskom-prostranstve>
5. Саммерсон Дж. «Urban Forms» [«Городские формы»] / Дж. Саммерсон // The Historian and the City / ed. by O. Handlin, J. Burchard. – Cambridge Mass : The MIT Press, 1963.
6. Уайт Лесли А. История, эволюционизм и функционализм как три типа интерпретации культуры [Электронный ресурс] / Лесли А. Уайт // History, Evolutionism and Functionalism: Three Types of Interpretation of Culture // Southwestern Journal of Anthropology :1:2:221-248. – 1945. – Режим доступа : http://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil_ant_cult1/phil_ant_cult2.htm#35
7. Aldo Rossi. The Architecture of the City / Aldo Rossi. – The MIT Press Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1982. – 198 p.

ФОРМИРОВАНИЕ БУДУЩИХ ХУДОЖНИКОВ-ПЕДАГОГОВ НА ЗАНЯТИЯХ РИСОВАНИЕМ

При обучении будущих учителей изобразительного искусства учебный рисунок является ведущей специальной дисциплиной, так как на занятиях рисованием у студентов развиваются такие необходимые профессиональные качества для будущей профессиональной деятельности как мышление, познавательная и творческая активность, самостоятельность, творческие способности.

Для того чтобы грамотно учить детей изобразительному искусству, надо самим будущим специалистам научиться осуществлять анализ конструктивной основы изображения, последовательно выполнять любое задание по рисунку [1, с. 4]. Для этого в учебном процессе на занятиях рисованием головы человека студенты знакомились с линейно-конструктивными схемами, разработанными такими художниками прошлого, как А. Дюрер, А. П. Лосенко, А. П. Сапожников, В. К. Шебуев, Н. Н. Ростовцев.

Знакомясь с методическими разработками для рисования головы человека, студенты узнали о том, что многие авторы по-своему старались трактовать метод использования конструктивной схемы. Многие художники-педагоги в своей работе с учениками при рисовании головы человека применяли метод А. Дюрера, другие педагоги предпочтение отдавали схеме Г. Гольбейна, которая основывалась на принципе «крестовины» проходившей по линии разреза глаз и осевой профильной вертикальной линии.

Анализируя со студентами конструктивную основу формы головы по схеме А. Дюрера, мы выяснили, что основная форма головы в его схеме рассекается четырьмя равными параллельными плоскостями, по которым легче определять основные пропорции лицевой части головы по вертикали от начала покрова волос до надбровных дуг, от выступов надбровных дуг до основания носа и от основания носа до основания подбородка.

Перпендикулярно этим плоскостям форма головы в схеме А. Дюрера рассекается осевой линией. Эта осевая линия делит голову по вертикали на две равные симметричные части.

Из истории методов рисования головы человека на занятиях рисунком говорилось, что такие схемы за А. Дюрером разрабатывали многие художники. Так, например, наш русский педагог-художник А. Лосенко в своей педагогической работе разработал серию методических таблиц. В них он показывал закономерность изменения перспективного вида схемы головы человека в зависимости от положения и поворота головы в пространстве.

В этих схемах рисунках показывается направление основных конструктивных пунктирных линий (покрова волос, надбровий, основания носа и подбородка, а также профильной линии). Этим он как бы подчеркивал, что таких линий в действительности нет, что они условны и их необходимо представлять мысленно.

Знакомясь с другим выдающимся русским художником-педагогом А. Сапожниковым студенты узнали о сконструированном им проволочную модель головы человека, которая помогла понять учащимся конструктивную основу формы и явления перспективы.

На занятиях говорилось о том, что во многих учебных пособиях профильную линию проводили отвлеченно, которая соприкасалась с поверхностью лба и кончиком носа. Такая ограниченная трактовка в конструктивном построении может дезориентировать неопытного рисовальщика в дальнейшем построении формы головы, так как неясно, где должны располагаться линии основания подбородка, носа, надбровий, разреза глаз и т. д. В связи с этим для решения данной проблемы в методике рисования головы человека в учебнике по академическому рисунку Н. Н. Ростовцева студентам было предложено познакомиться с линейно-конструктивной схемой формы человеческой головы. В ней в зависимости от закономерностей анатомического строения каждая линия обуславливается особенностями костей черепа.

Студентам следует знать, что при построении рисунка головы человека большое значение будет иметь применение профильной линии. Она позволит рисовальщику легко проследить за расположением парных форм – выступов скуловых костей, глазничных впадин, уголков губ, крыльев носа. Эти парные формы в рисунке рекомендуются намечать одновременно. Например, намечаем верхние веки справа и слева, уголки губ справа и слева одновременно и т. д.

Также на рисунке Н. Н. Ростовцева можно увидеть горизонтальные конструктивные линии между собой параллельными, которые делят голову на три равные части. Линии покрова волос надбровных дуг, основания носа и подбородка. Между линиями основания носа и надбровных дуг располагаются уши. Когда студенты узнали эту закономерность, они быстро и правильно стали определять положение головы в пространстве, определять расположение ушей по отношению основания носа.

Студентам следует сказать о том, что:

– отрезок от надбровных дуг до основания носа, в свою очередь, делится на три равные части: между первой (от надбровных дуг) и второй частью проходит линия разреза глаз, которая пересекает уголки глаз, переносицу и слезники, а точнее, через швы, соединяющие височные и скуловые кости на рисунке показано стрелками;

– линия разреза глаз также может быть разделена на три равные части между крайними уголками глаз, иначе говоря, расстояние между глазами равно величине глаза. Зная эту закономерность, рисовальщик сможет избежать оптических обманов. Так, например, рисуя с натуры, учащиеся часто допускают ошибку, располагая глаза близко друг к другу. Это объясняется тем, что, к примеру, длинный тонкий нос, в особенности у переносицы будет создавать впечатление близкого расположения глаз друг к другу. Здесь надо просто измерить расстояние между глаз, которое всегда равно величине самого глаза;

– расстояние между линией основания носа и линией основания подбородка тоже делится на три равные части, между линией основания носа и второй частью располагается линия разреза губ, которая будет проходить по границе верхней и

нижней губ [3, с. 123].

Известно, что такое закономерное членение головы человека было установлено художниками с древних времен в Египте, Древней Греции и Рима, эпохи Возрождения.

Художники последующих столетий в своей методике при рисовании головы человека так же основывались на таком членении. Это можно увидеть у наших русских художников А. П. Лосенко и В. К. Шебуева.

В работе художника, правила, законы и схемы строения головы человека являются отправной точкой, которые помогают разобраться в ее сложной форме.

Определяя по натуре местоположение конструктивных линий, студентам рекомендовалось искать их не на поверхности лица, а на основе костяка черепа.

На занятиях по рисунку по изображению головы человека мы предусматривали поэтапный подход.

На первом этапе работы студенты компоновали, определяли размер и общую форму головы, без применения тона, светотени, одними линиями.

Говорилось о том, что при линейно-конструктивном методе изображения необходимо добиваться точного соответствия натуре, при этом постоянно надо уточнять характер формы, как всей головы, так и каждой ее части.

Нанесенные студентами в рисунке линии указывали им границы плоскостей. После этого на лицевой части головы проводилась профильная линия, которая делила лицевую часть головы на три равные части. Она проходила от покрова корней волос, надбровных дуг, основания носа и подбородка. Затем велась работа над призмой носа, шаровидными формами глаз, формами губ и подбородком.

Такое ознакомление с историей линейно-конструктивного построения головы человека в учебно-воспитательном процессе на занятиях рисования головы человека помог будущим учителям изобразительного искусства более осмысленно и профессионально подойти к построению изображения в рисунке, добиваться в своих работах более точного соответствия натуре [2, с. 11 – 17].

ЛИТЕРАТУРА

1. Парамонов А. Г. Рисунок: программа и метод. реком. по выполнению аудитор., практ. заданий и сам. работ для студентов 2 курса / А. Г. Парамонов. – Липецк: ЛГПУ, 2001. – 20 с.
2. Парамонов А. Г. Рисунок головы человека. Портрет: учеб.-метод. пособие для студентов Ин-та культуры и искусства / А. Г. Парамонов. – Липецк: ЛГПУ, 2016. – 57 с.

УДК 791.43.049.1.067

*Ю. А. Рутковский, Г. И. Прутков, П. Е. Жудин,
г. Алчевск*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО И ГЕРОИЧЕСКОГО ОБРАЗА КАВКАЗА (ПРИЭЛЬБРУСЬЕ, ТЕБЕРДА, ДОМБАЙ, АРХЫЗ) В ПАТРИОТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ СТУДЕНТОВ ЛНР

Тебердинское ущелье в горах Карачаево-Черкессии издавна считается жемчужиной Кавказа [1]. Этот удивительный край воспет многими поэтами: Михаилом

Лермонтовым, Николаем Тихоновым, Кайсыном Кулиевым, Назиром Хубиевым, Михаилом Матусовским и др.

Лермонтов, будучи молодым поэтом, написал такие строки: «Хотя я судьбой на заре моих дней, / О южные горы, отторгнут от вас, / Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз: / как сладкую песню отчизны моей, / Люблю я Кавказ!» И уже позже он напишет: «Великолепные картины! Престолы вечные снегов. / Очам казались их вершины недвижной цепью облаков. / И в их кругу колосс двуглавый, в венце блистая ледяном, / Эльбрус огромный, величавый, белел на небе голубом».

Известный поэт, друг и соратник Михаила Матусовского Николай Доризо в 1969 г., посетив этот сказочный уголок природы, познакомившись с жителями этого ущелья, написал: «Чтоб мне в горести не отчаяться, чтобы быть спокойным в беде, возьмите меня в карачаевцы, я хочу остаться в Теберде».

Недаром говорят, что красота спасет мир. Поль Брэгг, прославивший себя оригинальными способами продления жизни [2], указывает, что для полноценной жизни и долголетия нужна здоровая нервная система. Первым шагом для ее создания является созерцание красоты. Кавказские горы являются высшим образцом абсолютной красоты, и в этом заключается могучая сила целебного воздействия природы Кавказа и ее курортных мест Теберды, Домбая и Архыза на здоровье пребывающих здесь туристов и отдыхающих. Наш более чем 35-летний опыт активного отдыха и горнолыжного спорта в этих жемчужинах России свидетельствует о том, что достаточно 8 – 10 дней пребывания в этих местах, чтобы полученные эмоциональные впечатления затем отражались положительно на психике человека в течение целого года.

Постоянный вид дымящихся труб металлургического комбината, разбитых за время военных действий дорог и домов, невспаханых полей, заросших травой, разрушенные танковыми снарядами шахтные здания, невозможность совершать поездки на природу в пределах Республики (хотя бы в лес за грибами) из-за наличия неразминированных полей и лесных троп, создают гнетущую обстановку, отрицательно действующую на нервную систему многих людей, живущих в г. Алчевске и других городах Луганщины. Поэтому есть настоятельная необходимость нашим гражданам приобщиться к чудодейственной природе Кавказа, имеющей мощный энергетический и эмоциональный потенциал. Такой энергетической зоной является территория Карачаево-Черкесии с ее замечательными курортами Теберда, Домбай, Архыз. Всего 750 км от Алчевска, и ты в царстве величественных гор – четырехтысячников с их снежными вершинами, ледниками, водопадами, ущельями, озерами и горными реками. Сказка!

В начале XIX века известный педагог и альпинист Песоцкий писал: «Кто идет в горы влекомый их своеобразной красотой, тот возвышает в них свою душу, утончает свои чувства, увеличивает свои физические силы, расширяет свою наблюдательность и обогащает свой ум познаниями. Горы приучают к самостоятельности, формируют характер и нигде человек не чувствует себя так бодро и независимо, как на горных вершинах. Вдали от житейской сутолоки и повседневных забот, на лоне прекрасной природы при созерцании дивных панорам, окружающих местность, измучившийся

нервами человек обновляется, отдыхая душой и телом, и вновь испытывает, может быть, давно утраченное поэтическое настроение».

Экологический туризм в горах Карачаево-Черкесии дает реальную возможность овладеть в совершенстве горными лыжами, видом спорта, которым увлекаются и пятилетние дети, и седобородые старцы. Зададимся вопросом, чем привлекает молодежь горнолыжный спорт? Прежде всего, гармонией и красотой движений. Во-вторых, катание на горных лыжах и сноубордах созвучно динамике жизни современного человека, способствует становлению сильного характера и воспитанию таких качеств, как целеустремленность, настойчивость, решительность. Горные лыжи – это великолепный координатор всех систем организма человека: нервной, мышечной, кровеносной. Занятие горнолыжным спортом тренирует вестибулярный аппарат, вырабатывает скоростную реакцию на преодоление препятствий, тренирует выносливость, делает человека сильным и ловким, неизмеримо повышает его работоспособность. Каждое занятие, каждый выход на гору – это праздник, это радостное событие, которое запоминается надолго, и хочется, чтобы оно повторилось. Вот почему говорят: кто хоть раз стал на горные лыжи и самостоятельно преодолел горную трассу, болеет лыжами навсегда. Так случилось с нами и нашими друзьями, с которыми мы ездим уже более 35 лет в горы Карачаево-Черкесии.

Но чтобы стать с горами и горными лыжами на «ты», нужно овладеть техникой горнолыжных спусков. И здесь нужна система подготовки. Период катания длится, как правило, не более 10 дней, а готовиться и поддерживать нужную физическую форму необходимо целый год. В этом и состоит привлекательность и ценность этого вида спорта.

О Кавказе, о его чудодейственной природе, о гостеприимстве горцев, принимающих нас как желанных гостей, издано много книг и фотоальбомов. Нам во время наших путешествий удалось познакомиться и с героическими фактами, такими как участие шахтерских дивизий и вклад Донбасса в освобождении Кавказа от немецко-фашистских захватчиков в годы Великой Отечественной войны. На горе Эльбрус, высочайшей вершине Европы, сооружен памятник «Героям обороны Приэльбрусья», который выполнен луганскими рабочими-тепловозостроителями и установлен в 1987 году.

Поучительны факты участия наших земляков в покорении Эльбруса. Один из них, Пастухов Андрей Васильевич, выходец из с. Даниловка Беловодского района Луганской области, первым из луганчан поднялся на вершины Кавказского гиганта [3]. Ему на Кавказе поставлен памятник, а на самой горе, на высоте 4800 м, место вынужденной ночевки Пастухова названо «Скалы Пастухова». Альпинисты всего мира, идущие к вершинам этого двуглавого великана, знают это место и нашего земляка.

Приведенные исторические факты о героическом прошлом знаменитого горного края, как и другие, необходимо знать и использовать их в военно-патриотической работе с молодежью. Спортивно-туристический центр «Домбай» ставит своей целью осуществление культурно-просветительной программы во время наших посещений Кавказа.

Курортные районы Карачаево-Черкесии могут стать благоприятной базой для

проведения учебных практик по дисциплинам географического профиля (а в этом очень заинтересован университет имени Тараса Шевченко), а также дисциплинам военно-прикладного характера для студентов образовательных заведений Луганщины. Мы не забываем, что Кавказ всей своей многовековой историей запечатлел свободолобивый дух горцев, их мужество, честь и отвагу, верность родному краю. Он учит нас быть всегда готовыми к защите своей чести и достоинства, своей семьи, своей Родины.

Выбор гор Карачаево-Черкесии как объекта экологического туризма и района учебных практик для луганчан обусловлен такими факторами, как близость расположения горнолыжных курортов, мест отдыха и лечения, спортивного самосовершенствования, развитая инфраструктура, возможность организации содержательных культурно-познавательных мероприятий.

Остается нерешенной одна первостепенной важности проблема: как организовать и удешевить льготными условиями проезд и пребывание в горах Карачаево-Черкесии учащейся молодежи Луганщины? У нас есть все основания надеяться, что Министерства, связанные с воспитанием молодежи, сделают все возможное для решения этой проблемы.

Гостеприимство и доброжелательность жителей Теберды, Домбая и Архыза, их искреннее желание помочь нам в благоустройстве пребывания на Кавказе дают основания полагать, что наш проект по отдыху, спорту и патриотическому воспитанию молодежи в горах Карачаево-Черкесии заработает на всю мощь уже в этом году.

Присутствие в Карачаевске (50 км от г. Теберда) педагогического университета и существование в Теберде государственного природного биосферного заповедника предоставляют возможность установить деловые связи по всем аспектам деятельности луганских вузов, в том числе и Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского. Творческие договоры в области научного и культурного обмена, спорта, участие в совместных исследованиях и научно-практических конференциях, спортивных соревнованиях и учебных практиках и др. обогатят духовный мир наших студентов и преподавателей, расширят и углубят наши родственные связи с Россией, будут способствовать интеграции экологического туризма в нашу повседневную жизнь.

За время отдыха и занятий горнолыжным спортом в горах Карачаево-Черкесии мы воочию убедились в том, что горы и любовь к ним, несмотря на различие в месторасположении, интернациональны и являются достоянием и предметом любви и обожания всего человечества.

Закалка физическая и нравственная, приобретенная молодежью по месту своей учебы и закреплённая на практике во время участия в экологических турах, восхождений на горные вершины и сопутствующего им активного отдыха и размышлений, несомненно, положительно скажется на результатах военно-патриотического воспитания молодежи Луганщины.

И еще раз о патриотизме. В нашем лексиконе это слово греческого происхождения достаточно точно ассоциируется с проявлением любви к Родине. И здесь очень важным моментом является понимание человека, что он этой самой Родине

нужен, что она о нем знает, помнит и заботиться. И тогда он готов своими мыслями, словами, поступками и делами стать патриотом.

Именно о такой Родине писал Михаил Матусовский в своей известной песне:

*Была бы наша Родина богатой да счастливою,
А выше счастья Родины нет в мире ничего!*

Искренне желаем всем нам именно такой Родины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рутковский Ю. А. Отдых в горах Кавказа. Теберда, Домбай, Архыз / Ю. А. Рутковский. – Алчевск : Лад, 2015. – 127 с.
2. Брэгг П. Формула совершенства / П. Брегг. – Минск : ООО «Полифакт-Альфа», 1994. – 496 с.
3. Куценко Г. Н. Книга о здоровом образе жизни / Г. Н. Куценко, Ю. В. Новиков. – М. : Профиздат, 1987. – 265 с.

УДК 82-14

*Н. Т. Рыбас,
г. Луганск*

МАТУСОВСКИЙ И ЛУГАНСК (МОИ ЗАМЕТКИ)

Донбасс подарил человечеству плеяду выдающихся личностей: ученых и писателей, художников и скульпторов. Один из них – Михаил Львович Матусовский. Он всегда с гордостью говорил: я – Луганчанин. Ведь город над Луганью – родина поэта. Луганск всегда, до конца дней, был городом номер один в его жизни.

Семья Матусовских переехала в Луганск в начале XX века. Отец Матусовского был своеобразным фотографом-летописцем города. И даже после революции коммерческое фотоателье продолжало работать. Там всегда было много посетителей. Жители с гордостью говорили: «сфотографировался у Матусовского».

Родился Михаил Львович 23 июня 1915 года. Учился в школе № 13, потом в строительном техникуме.

Его первое стихотворение «Велопробег» было напечатано в газете «Луганская правда», тогда Мише исполнилось всего 12 лет.

В 1935 Матусовский переехал в Москву, чтобы учиться в литературном институте им. Горького. Но став москвичом, никогда не забывал о родном городе. Всегда говорил: «Провинциальный город, но отношения здесь не провинциальные, а настоящие, истинные».

Неслучайно первая книга стихотворений, которую в 1939 году Матусовский опубликовал в соавторстве с Константином Симоновым, была посвящена землякам, их добрым делам, родному городу.

Думаю, что внимание к людям и готовность помогать им – главный талант Матусовского. Ведь любить людей – не так легко, очень не многие могут это.

Матусовский обращался и к песенному жанру. Песенным дебютом его стал «Сиреневый туман», положенный на музыку студентом Яном Сашиным.

Многие песни Матусовского воспринимались как народные, а иногда и как

старинные романсы. Хотя сам поэт своей первой песней, получившей известность у слушателей, считал «Вернулся я на Родину». В ней было передано настроение молодого человека, выжившего всем смертям назло. Михаил Львович говорил: «Я представлял себе Ворошиловград, улицу Заречную и мою маму «в простой домашней кофточке, в косыночке горошками». И эта песня была связана с любимым городом.

Во время Великой Отечественной войны, работая военным корреспондентом в газетах разных фронтов, – Второго Белорусского, Западного и Северо-Западного, он написал много стихотворений, проникнутых любовью к Родине, патриотизмом и верой в Победу.

В 1942 году он писал:

*И нашу любовь, и нашу месть
Никто не осудит
Россия – была, Россия есть
Россия будет!*

После войны, в стихотворении, написанном в 1946 году, поэт снова обращается к земле своего детства: «...дымясь со всех концов, лежит в цветах сухого молочая Донбасс, Донбасс – земля моих отцов».

У Матусовского практически отсутствует любовная лирика. Но после тридцати с лишним лет брака он посвятил жене такие выстраданные строки:

*Извини за все, что даже
Ты предвидеть не могла...*

У них были удивительные отношения. Когда Евгении Акимовны не было дома, он говорил: «Я плохо себя чувствую, я заболел». Он не мог без нее жить. Это было чувство невероятное.

Матусовский был чрезвычайно интеллигентный, скромный, добрый, отзывчивый.

Одна из ведущих тем Михаила Львовича была тема «малой Родины» – Донбасса. Немного в мире поэтов, кто бы с такой любовью, как Матусовский, вспоминал в своих произведениях город детства и ранней юности, город Луганск:

*Я ваи, я ваи,
Подъемы или спуски
Каменнобродских
Улочек крутых.*

Этой теме посвящены и стихотворения «Поезд идет на Старобельск», «Я помню, как светало в Краснодоне», «Курганы», «Шахта № 5», «Здравствуй, Донбасс» и другие. В 1974 году поэт пишет: «Когда мне станет очень плохо – в Донбасс уеду».

Мы знаем о Матусовском – человеке из воспоминаний современников, из его писем, из его стихотворений. Михаил Львович часто повторял: «Мы состоим из того, из чего состоят наши воспоминания, наша культура. Мудрость человека заключается в том, чтобы понять свою душу, свое предназначение. Память детства острее всего, ее ничем не удалить, не извести». Поэтому-то Матусовский и обращался к земле своего детства, своей юности. Он был человеком мудрым, звал быть осторожным со словами, так как знал силу слов. «Ведь от них остаются раненья, как от мелких, но острых

осколков».

Семидесятые годы делают Матусовского талантливым прозаиком. Он пишет замечательные очерки, путевые заметки, рассказы, воспоминания о современниках, а также сценарии документальных фильмов «Рабиндранат Тагор» и «Мелодии Дунаевского». Появляется и автобиографическая повесть «Семейный альбом», которую поэт назвал «летопись в лицах и книга не остывающей памяти». Первая часть – «Фотографии моего детства», вторая часть – «Снимал ваш корреспондент», третья – «Снимки, сделанные в дороге», четвертая – «Фотографии на память».

Матусовский не был человеком отвлеченных фантазий. Он жил вместе со страной, как обычный советский человек. Много пришлось ему испытать в судьбе, пережить очень тяжелую болезнь и смерть дочери Елены (они похоронены рядом). Его книга «Семейный альбом» была посвящена памяти дочери, так рано ушедшей из жизни.

Матусовский не умел за себя постоять. Но в то же время всегда оставался принципиальным. Он мог всегда защитить другого человека. Его основной принцип: «Не прислоняться»: у тех, кто занимает высокий пост, никогда ничего не просить. И он никогда ни перед кем не лебезил, не пресмыкался, не унижался. Он считал, что самая большая награда для поэта – стать частью своего народа. Вот что для него всегда было главным.

Он живо интересовался всеми событиями, происходящими в нашем городе, все, что было связано с земляками, его искренне волновало. «Я очень ценю доброе слово, а особенно со стороны земляков», – любил повторять он.

1975 год... Своеобразная веха в жизни Матусовского. Летом, ровно через 45 лет после выпускного вечера в школе № 13 состоялась встреча выпускников со своей школьной учительницей Марией Семеновной Тодоровой. Именно ей он посвятил «Школьный вальс», который по сей день звучит во всех школах на выпускных вечерах. Именно в это время Матусовский делает такие записи: «Я бреду по тропинкам памяти. Луганская земля, цветение акаций, которые стали символом весеннего Луганска, родительский дом, Полтавский переулок, 13 школа – все то же, то же. Это твоя малая родина. Куда бы ты ни уехал, все остается в твоём сердце, твоей памяти.

А ведь, сколько лет минуло с тех пор, как я уехал в Москву учиться, но все равно помню здесь каждую улицу, каждый дом, каждое дерево, мельчайшие дела и подробности.

Снова я шел привычной дорогой в школу мимо железнодорожного переезда, где давным давно бабы торговали баранками с маком. Ах, это возвращение в родной город, где мы давно не бывали, это смутное узнавание ворот, крылечек, углов, перекрестков. Это опасная игра, когда одной ставни достаточно, чтобы потянулась целая вереница воспоминаний о несостоявшейся любви, о детских чувствах, тем не менее серьезных и значительных...»

Память достает из глубины души события тех далеких лет. 1975... Столько лет прошло... Тайна времени и тайна чисел недоступны человеку. Время течет в одну сторону – из прошлого в будущее. Мы, пока молоды, ощущаем себя бессмертными, затем это ощущение исчезает. На смену приходят воспоминания. В который раз

вспоминаю Михаила Львовича, Евгению Акимовну, встречу с ними у нас дома. Это одно из самых светлых и добрых событий моей жизни, подарок судьбы. Вспоминая этот день, на душе становится светлее. Я с благоговением слушала разговоры Матусовского с моими родителями об общих знакомых, много говорили о пьесе моего отца «Живая цепь», о поэте Николае Упенике, о газете «Луганская правда» (Матусовскому всегда было интересно все, что публиковала эта газета), о Луганске, об улице Ленина, на которой находился фотосалон Льва Матусовского – отца поэта, луганской акации – обо всем, что он считал главным в своей судьбе.

А потом Матусовский предложил прогуляться по любимым местам его юности. Подошли к Историческому музею на улице Карла Маркса, где раньше находился строительный техникум. Потом пошли на улицу Ленина (бывшая Петербургская), потом – в Полтавский переулок, Булацелевский участок, где когда-то жила семья его друга поэта Николая Упеника. Матусовский рассказывал о каждом доме, о каждом дереве, грустил об ушедших людях. Этот веселый человек с большим чувством юмора со слезами на глазах подходил к каждому дереву и гладил их, как будто они живые.

То было так называемое чувство родного угла, память сердца. Я тогда еще этого не понимала. Я просто старалась все запомнить, но увы... Сейчас все чаще и чаще вспоминаю этот день. Время, когда все были живы, счастливы, полны надежд.

Потом был июнь 1985 года. Матусовский посетил город и область. Здесь проходили дни советской литературы, посвященные пятидесятилетию стахановского движения и его семидесятилетию. Снова поэт навестил памятные места: дом в Полтавском переулке, завод им. Октябрьской революции, где работал на стройке десятником, редакцию газеты «Луганская правда».

Последний сборник Матусовского «Горечь». Это исповедь, монолог поэта, осмысление прожитого с позиций нынешнего дня. Он как бы просил прощения у самого себя.

Весной 1987 года, уже больной Матусовский, последний раз приехал в свой родной Луганск. Ему было присвоено звание «Почетного гражданина города». Поэт тихо сказал: «Хорошо, что не посмертно!». В филармонии был праздничный концерт из произведений Матусовского. А в «Луганской правде» он написал: «Милые мои земляки, я счастлив и горд тем, что получил постоянную прописку в Вашем (а теперь и в нашем) городе».

16 июля 1990 года Матусовского не стало.

Нет уже тех акаций, которые так любил и воспевал Матусовский. Потеряла свой лоск улица Ленина. К сожалению, не сохранился фотосалон отца Матусовского.

Покинули этот мир Михаил Львович Матусовский и мой отец Тарас Михайлович Рыбас. Ушли от нас в вечность и многие-многие другие. Лишь остались воспоминания и щемящая боль по тем временам, по тем людям, которые были так дороги, с которыми расстались навсегда, но которые будут вечно жить в нашей душе, в нашем сердце.

В конце 1990 года астрономами крымской обсерватории была открыта новая планета, которую назвали «Матусовский» в честь великого поэта. И теперь свет этой далекой звезды озаряет наш город. Словно издавека нам доносятся слова прекрасной

песни любимого поэта-земляка как бесценный дар и гимн трогательной любви к малой родине и луганчанам:

*Целую ночь
Соловей нам насвистывал.
Город молчал. И молчали дома.
Белой акации гроздьба душистые
Ночь напролет нас сводили с ума.
.....
Годы промчались
Седьми нас делая.
Где чистота этих веток густых?
Только зима да метель эта белая
Напоминает сегодня о них.*

УДК 18:130.2:316.773

*Д. А. Серджан,
г. Луганск*

ВЗАИМОСВЯЗЬ КОММУНИКАЦИИ И МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

Средства массовой информации и массовая культура неразрывно связаны между собой, создавая полотно современного культурного пространства, поэтому представляется актуальным рассмотреть язык, посредством которого осуществляется внедрение и влияние информационных технологий на общество.

Понятие массовая культура, (латинского *massa* – ком, кусок), социальный феномен XX века, представляющий собой особый тип производства и потребления культурных ценностей, характерный для постиндустриального общества [2, с.76].

Массовая культура охватывает многообразные и разнородные явления культуры XX века, получившие распространение в связи с научно-технической революцией и постоянным обновлением средств массовой коммуникации. Производство, распространение и потребление продуктов массовой культуры носит индустриально-коммерческий характер. Смысловый диапазон массовой культуры весьма широк – от примитивного китча (ранний комикс, мелодрама, эстрадный шлягер, «мыльная опера») до сложных по своему содержанию и насыщенности формы (некоторые виды рок-музыки, «интеллектуальный» детектив, поп-арт). Для эстетики массовой культуры характерно постоянное балансирование между тривиальным и оригинальным, агрессивным и сентиментальным, вульгарным и изощренным. Актуализируя и опредмечивая ожидания массовой аудитории, массовая культура отвечает её потребностям в досуге, развлечении, игре, общении, эмоциональной компенсации или разрядке. Массовая культура не выражает изысканных вкусов или духовных поисков народа, обладает меньшей художественной ценностью, чем элитарная или народная

культура, однако имеет наиболее широкую аудитория. Она удовлетворяет сиюминутные запросы людей, реагирует на любое новое событие и отражает его. Поэтому образцы массовой культуры, в частности шлягеры, быстро теряют актуальность, устаревают, выходят из моды. Она может быть интернациональной и национальной: этрадная музыка – яркий пример массовой культуры, она понятна и доступна всем возрастам, всем слоям населения независимо от уровня образования, социального статуса.

Еще во второй половине XVIII века в «Исследовании о происхождении языка» И. Г. Гердер высказывает мысль о том, что язык, как творческое создание человеческого разума, представляет собой лакмусовую бумагу, по окраске которой мы можем судить об уровне культуры народа, особенностях национального менталитета, уникальности психических элементов его представителей [1, с. 56]. В статьях о Шекспире и Оссиане он вырабатывает основу нового отношения к народной поэзии как к проявлению духа народа, раскрывающего его уникальность. То есть, изучая вершинные произведения индивидуального творчества, по мнению Гердера, возможно, близко подойти к пониманию тайны и сути этнической культуры. Изучая язык массовой культуры, возможно понять сознание человека массы, технологии воздействия на него и выстроить защитные механизмы против подобного массированного воздействия в эпоху постмодерна.

С точки зрения психологии привлекательностью массовой культуры является то, что она существенно упрощает задачу, фактически лишая индивида права выбора. Выбор осуществлять, по сути, не нужно – он сделан за тебя. О последствиях человек массы не задумывается, так как он не привык или отвык думать. Тем не менее они не заставляют себя ждать, и для личности эти последствия губительны. По мнению Ортега-и-Гассет, испанского философа и социолога, причина выдвигания масс на первый план истории заключается в низком качестве культуры, когда человек «...не отличается от остальных и повторяет общий тип». Исходя из его суждений, можно сделать вывод, что культуре грозит опасность, когда неспособный к критическому мышлению «массовый» человек навязывает свои несвязанные мысли везде и всюду [4, с. 309].

Индивидуальный вкус не развивается, атрофируется сама система оценок, эстетическая иерархия принципов у такого человека отсутствует, пылливость мысли уходит на задний план. Массовая культура несёт с собой феномен суррогатных норм. В отличие от традиции, обычая, обряда, того что является неотъемлемой частью традиционной культуры, суррогатная норма, даже если она декоративно надевает на себя маску народности – только декор, форма без содержания или же содержание без глубины. Подлинная глубинная сторона народного или национального здесь утрачена. Обман предельно прост и действенен. Она массова, значит актуальна, в моде, следовательно – верна, правильна, необходима. Основной характеристикой личности, которой овладело массовое сознание, становится праздность мысли.

Формирование массовой культуры напрямую связано с развитием промышленных технологий и новых средств осуществления социокультурной коммуникации. Одновременно в культуре складывается совершенно иной уровень

интенсивности культурных контактов (и межиндивидуальных, и межгрупповых), обуславливающий иные объемы и интенсивность коммуникативных процессов [3, с. 158].

Актуализуется проблема преодоления межиндивидуальных и межгрупповых культурных барьеров и культурной дистанции между представителями различных сообществ. Решение этой проблемы начинает осуществляться не по пути насильственного введения определенных национальных и культурно-технологических образцов поведения и социальных отношений, а по пути распространения и утверждения этих образцов в приемлемой для разных культур формах, преимущественно в формах художественного творчества, и с ориентацией на «общечеловеческие ценности», то есть на актуальную для любого человека базовую совокупность ценностей и представлений. Внедрение таких практик в мировых масштабах позволило уменьшить число конфликтов в культурных контактах и сформировало основные характеристики современной человеческой культуры.

В современном мире культурное пространство человека в основном формируют различные средства массовой информации. Телевидение и Интернет вытеснили из культурных потребностей современного человека посещение театров, библиотек, музеев.

В процессе формирования культурного пространства, человек осуществляет свой способ видения мира. В свою очередь культурное пространство воздействует на человека. И не только через создание внешних знаковых форм (архитектура, интерьер, костюм и т. д.), но и через изменение образа жизни, конструирование его нового облика.

В эпоху постмодерна актуализуется проблема преодоления межиндивидуальных и межгрупповых культурных барьеров и культурной дистанции между представителями различных сообществ. Решение этой проблемы начинает осуществляться не по пути насильственного введения определенных национальных и культурно-технологических образцов поведения и социальных отношений, а по пути распространения и утверждения этих образцов в приемлемой для разных культур формах, преимущественно в формах художественного творчества, и с ориентацией на «общечеловеческие ценности», то есть на актуальную для любого человека базовую совокупность ценностей и представлений. Внедрение таких практик в мировых масштабах позволило уменьшить число конфликтов в культурных контактах и сформировало основные характеристики современной человеческой культуры.

Одновременно формирование массовой культуры позволило решить ряд внутрисоциальных проблем, связанных, прежде всего с изменением механизмов социальной стратификации и форм социализации в современных обществах, а также с профилактикой девиантного поведения. Однако развитие коммуникативных технологий вывело массовую культуру за пределы модернизированных обществ и сделало ее распространение процессом глобального характера. Основные формы массовой культуры стали популярными в большинстве современных обществ и на сегодняшний день являются одной из приоритетных сфер создания и распространения культурных инноваций. Стереотипный характер культурных образцов массовой

культуры, эксплуатация тематики, актуальной для большинства людей, высокий уровень привлекательности форм репрезентации массовой культуры, ее латентность к культурным вариациям (этнокультурным и субкультурным особенностям), ее гибкость и динамичность сделали массовую культуру доступной для большинства, и, одновременно, помогли сгладить негативные последствия этой глобализации. Именно через массовую культуру человечество сегодня представляет результаты своего культурного творчества.

Основными формами проявления массовой культуры в ситуации радикального плюрализма являются радиовещание, телевидение, Интернет.

Виртуализация реальности, подобно любой социально-информационной технологии, является амбивалентным процессом, обладает двойным назначением, то есть характеризуется не менее мощным социальным негативом. Благодаря новому информационному режиму современный социум становится проницаемым для любых информационных импульсов. Информационное общество, обретя невиданную ранее свободу, единство в многообразии, динамизм развития, обрело и новую степень уязвимости перед деструктивными факторами и различными социальными девиациями. Негативные факторы, получившие в эпоху постмодерна новые стимулы и возможности, разнообразны, их диапазон простирается в границах от международного терроризма до хакерства, стандартизации культурных ценностей, распространения манипулятивных технологий и т. п.

Очевидно, что мировое сообщество еще не овладело в полной мере новыми инструментами социального управления, не освоилось с реальностью глобальной информационной системы, не научилось обуздывать своеволие информационных игроков. Необходимо формирование новой культуры – информационной, новой этики – этики виртуальных коммуникаций, новых знаний и умений, обучение новым профессиям и технологиям. Именно в этом векторе развития общества и личности можно видеть источник социального оптимизма.

Глобальная информационно-коммуникационная система кардинально изменила условия для культурного обмена и взаимодействия, образования, бизнеса, межличностного общения, всё более успешно стирая пространственные, временные, социальные, языковые и иные барьеры, формируя единое информационное пространство массовой культуры.

Позитивное значение данных процессов трудно переоценить. Благодаря им огромные пласты людей были вызволены из информационно ограниченного круга бытия с преобладанием материальных, социальных параметров и погружены в постоянно расширяющееся информационное пространство нового времени. Человек современного общества получил возможность постижения мира в режиме он-лайн и интерактивного участия в процессе культурогенеза, границы его восприятия постоянно расширяются.

Сегодня именно наука создает информационный образ мира, адекватный окружающей реальности и способный успешно ориентировать человека в сложной действительности. Человек, в сознании которого сформирован примитивный образ мира, в своей повседневной жизни будет совершать поступки, которые могут наносить

вред ему, как отдельному индивиду, и человечеству в целом. На основании этого следует полагать, что культурная значимость научных представлений о мире не только не утрачивается, а напротив, усиливается в современном обществе. Но для того, чтобы рядовой член общества осознал новые научные результаты, необходимо, прежде всего, адаптировать эти результаты к его уровню понимания. Это означает, что должна существовать продуманная система адаптации, ориентированная на различные уровни образованности граждан. Заботу о создании такой системы могло бы взять на себя научное сообщество. Сами способы адаптации, подходы в изложении новых научных достижений, – это прерогатива системы образования.

Динамизм коммуникативных процессов и значительное расширение актуального коммуникативного пространства постепенно стирают грани между различными этническими культурами, национальными образованиями; специализированным и обыденным уровнями культуры во всех ее формах и технологиях.

Наше представление о значимости какого-либо события или явления возникает благодаря его демонстрации средствами массовой коммуникации, что является неотъемлемой частью массовой культуры в ситуации радикального плюрализма. Язык, являясь системой символов и способом передачи информации, претерпевает существенные изменения в современном информационном обществе. На этот факт особое влияние оказал НТП, вследствие которого появляются новые носители, создав новое информационное поле передачи информации.

Социальная значимость информации, в том числе научной, определяется не соответствием её общепринятой идеологии и теориями, а её актуальностью в решении прикладных проблем и её эвристическими возможностями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гердер И. Г. Исследование о происхождении языка / И. Г. Гердер. – М. – Л. : Гос. ун-т худож. лит., 1959. – 392 с.
2. Грушевицкая Т. Г. Основы межкультурной коммуникации : учебник для вузов / Т. Г. Грушевицкая, В. Д. Попков, А. П. Садохин ; под ред. А. П. Садохина. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2002. – 352 с.
3. Карцева Л. В. Социология культуры / Л. В. Карцева, Ю. В. Шабалина. – 2-е изд. – М. : Издательско-торговая корпорация «Дашков и К», 2008. – 232 с.
4. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс : пер. с исп. / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Наука, 1991. – 309 с.

УДК 78.071.2:784.7

***А. Я. Сидяченко,
г. Луганск***

ИМИДЖ ИСПОЛНИТЕЛЯ-ВОКАЛИСТА В СОВРЕМЕННОМ ШОУ-БИЗНЕСЕ

Имидж вокалиста как интегративное свойство личности является инструментом общения с массовым сознанием. Желание предстать перед другими в нужном ракурсе рождает необходимость оболочки-имиджа, который чаще всего в русском языке

называется «образом» или «обликом». Восприятие человека аудиторией является двояким, так как в нем участвуют не только глаза, но и мозг. На первой фазе люди смотрят внутренним взором, ориентируясь на прошлый опыт, прежде всего, на стереотипы. Они не осознают мелкие перемены, незначительные эмоциональные нюансы, особенности прически и т. д. В результате воспринимается обобщенный «образ». В данной ситуации усилия имиджмейкера должны быть направлены на выявление и создание точек, за которые цеплялся бы взгляд воспринимающего, а также на активизацию процессов, синхронных восприятию. В основном это касается визуального имиджа, т. е. внешних качеств образа.

В другом случае множество различных версий и ипостасей персонажа невольно складываются в целое, лишенное точных очертаний, но узнаваемое. Здесь создание имиджа становится разработкой динамической системы, предполагающей изменения внутри определенных профессионалом и обстоятельствами границ. Имидж представляет собой определенную систему, которая включает в себя различные элементы, увязанные между собой логикой представляемых качеств. Для того чтобы система эффективно функционировала, необходимо учитывать обратную связь с аудиторией. Если не будет аудитории, то исчезнет и имидж, и прежде всего сама потребность в нем.

Истоки всего, что есть в имидже, кроются в социальной коммуникации, т. е. в отношении «человек – другие люди». Поэтому структура имиджа включает следующие аспекты:

1) социальный, поскольку имидж несет информацию о месте в обществе, статусе, профессиональной или партийной принадлежности, семейном положении и т. п.;

2) этический, так как имидж, будучи «оболочкой», стремится донести информацию о внутреннем «наполнении» человека, побуждает к социальному поведению; если разрыва между внутренней и внешней формой нет, то имидж становится фактором, обеспечивающим перспективу и развитие;

3) психологический, поскольку для создания имиджа требуются не только природные психологические предпосылки (коммуникабельность, обаяние, харизматичность, рефлексивность), но и приемы подачи себя, способствующие донесению необходимой информации;

4) эстетический, связанный с точностью выражения основной идеи имиджа, адекватностью формы и символических значений и идеализацией объекта;

5) художественный, обеспечивающий эмоциональную эффективность и реализацию имиджа в социальной ситуации.

Итак, имидж (англ. «образ») – это сложившийся в массовом сознании, имеющий характер устойчивого социального стереотипа, эмоционально окрашенный образ кого-либо или чего-либо. Позитивный имидж рассматривается как важное условие личного и профессионального успеха. Управляемый имидж является одним из ведущих внеценных рычагов конкурентной борьбы в различных сферах социальной жизни: политике, шоу-бизнесе, торговле и производстве.

Сегодня большинство исполнителей на эстраде похожи друг на друга, как

клоны. Только те, кто имеет свой неповторимый имидж, способны достаточно долго продержаться на гребне популярности. Уникальностью можно обладать от природы, а вот узнаваемость приходит благодаря, например, использованию какого-либо архетипа.

Прежде всего, создание имиджа стало актуальным для актеров и эстрадных певцов, которые благодаря развитию телевидения из «ролей» и «голосов» начали превращаться в «персоны». Постоянное нахождение под прицелом фото- и кинокамер требует соответствующего поведения и внешнего вида в самых разнообразных жизненных ситуациях и специальных усилий для достижения этого. Иначе можно растерять аудиторию, лишиться коммерческого успеха. С самого начала имидж связан с экономическими и карьерными соображениями, в отличие от статусных и стилевых решений, прежде существовавших в истории.

Многие люди, возможно, и не стали бы знаменитыми, если бы не средства массовой информации. Сегодня ни одно из средств массовой информации не обходится без звезд, которые благодаря СМИ становятся суперзвездами. «Звездность» поп- и рок-исполнителей, актеров, моделей, спортсменов создается конкретными людьми: продюсерами, имиджмейкерами. Эти специалисты переписывают их биографии, занимаются фан-клубами. Они также находят для своих подопечных оптимальные варианты «звездного» поведения.

Эстрадный имидж исполнителя должен воплощать в себе качества, предъявляемые к нему потенциальной зрительской аудиторией и обладать признаками харизмы. Харизматичный имидж – это образ, притягивающий к себе окружающих людей благодаря огромной внутренней энергии. Харизматичная личность привлекает внимание, вызывает сильные чувства, удовлетворяет явные или скрытые потребности людей, предлагает идеи, убеждает, демонстрирует уверенность, ведет за собой. Популярное сегодня слово «харизма» ввел в обиход немецкий социолог Макс Вебер. Харизму он определял как «качество личности, признаваемое необычайным, благодаря которому она оценивается как одарённая сверхъестественными, сверхчеловеческими или, по меньшей мере, специфически особыми силами и свойствами, не доступными другим людям». Существуют следующие характеристики имиджа, образующие в различных сочетаниях харизму:

- близость (доступность образа, его способность вызывать ощущения принадлежности к данной аудитории);
- экспрессивность (пылкость, динамичность, эмоциональность, яркость образа);
- чувственность образа, способность притягивать внимание зрителя;
- доминантность (властность, сила образа, его способность вызывать желание подчиняться и следовать за прототипом);
- агрессивность (разрушительный потенциал, способность имиджа вызывать страх или провоцировать гнев);
- эпатажность *от фр. – épatage* (умышленно скандальная выходка или вызывающее, шокирующее поведение, противоречащее принятым в обществе правовым, нравственным, социальным и другим нормам, производимые с целью привлечения к себе внимания);
- архетипичность (отражение в образе древнейших представлений и импульсов);

- эталонность (воплощение в имидже родительских предписаний, доминирующих социальных ценностей и установок, способность формировать положительность образа).

Все эти качества необходимы имиджу исполнителя в шоу-бизнесе и помогают ему выделиться среди многих других знаменитостей. Для того чтобы «сделать» звезду, нужно использовать, а может быть и симитировать данные составляющие харизмы.

Ярким примером созданного артистом имиджа является творчество Александра Вертинского. Певец нашел печальный образ, в котором публика всегда хотела видеть любимого исполнителя (песни «Мадам, уже падают листья», «Ваши пальцы пахнут ладаном», «Я жить устал»). Музыку песен Вертинский писал на свои слова, а также на тексты Игоря Северянина, Саши Черного, Анны Ахматовой, Николая Гумилева и др. Известно, что Вертинский не обладал сильным голосом, однако блестящее владение актерским мастерством, удивительной пластикой рук, мимикой позволяло артисту перевоплощаться в героев своих песен, романсов, баллад.

Вот как вспоминал о выступлениях Вертинского Е. П. Гершуни: «Он появлялся на сцене в образе разочарованного Пьеро, с набеленным лицом и „страдальчески„подведенными глазами. Черный цвет костюма и траурный креп на шее дополняли впечатление некой таинственной порочности, столь привлекательной для падкой на „красивую грусть“ и экзотику обывательской публики» [1, с. 15].

Подобным мастерством перевоплощения обладал и Леонид Утесов. Через всю сценическую жизнь Леонида Осиповича проходят красной нитью два элемента: творческие эксперименты и смех. Его эстрадный образ заряжал слушателей оптимизмом, создавал душевное единение зала. Каждое концертное произведение в исполнении Утесова превращалось в маленький запоминающийся спектакль («Все хорошо, прекрасная маркиза», «Пароход»).

Г. Скороходов в книге «Звезды советской эстрады» приводит цитату из статьи И. Бабеля (1939): «Сценическое создание Утесова – великолепный этот, заряженный электрический парень и опьяненный жизнью, всегда готовый к движению сердца и бурной борьбе со злом, – может стать образцом, народным спутником, радующим людей» [2, с. 42].

Марк Бернес, не обладавший яркими вокальными данными, признавался, что он поет не голосом, а сердцем. И именно этим он покорял слушателей (вспомним песню «Журавли» в его исполнении, которую весь зал слушал со слезами на глазах). А в высокотрагическую картину песни «Враги сожгли родную хату» артист сумел внести ноты восхищения подвигом солдата. В этой песне, как и в песне «Грустные ивы» некоторые послевоенные критики, не вдаваясь в глубокий анализ, усмотрели только «ненужный пессимизм».

Борцы с «пессимизмом» говорили, что не надо беречь раны, нанесенные войной, еще не успевшие зажить, и, казалось, к их словам надо бы прислушаться. Однако на поверку эта гуманная позиция оборачивалась требованием изображать войну в розовых красках, как лишенное трудностей победное шествие.

К особым театральным приемам часто обращается Алла Пугачева. Уже в ранний период творчества она пользовалась приемами цирковых мимов («Арлекино», «Все

могут короли»)), создавая рельефные характеры персонажей. Одни ее образы можно назвать комическими («Посидим, поокаем»), другие трагикомическими («Арлекино») или трагическими («Женщина, которая поет»).

Пугачева показала зрителю женщину-современницу: достаточно трезво смотрящую на мир и легко заблуждающуюся; свободную от предрассудков и мечтающую о том, чтобы эти предрассудки вошли в ее жизнь; взбалмошную, прекрасную в своем желании быть сильной и остающуюся слабой и беззащитной; женщину, которая не может довольствоваться малым и согласится на все, лишь бы быть рядом с любимым; женщину, осознающую, как прекрасен этот мир, ценна эта жизнь; верующую в счастье и несущую это сознание, это понимание, эту веру зрителям.

Валерий Леонтьев с первого появления в любой концертной программе захватывал слушателей не только ярким сценическим образом, но и удивительной «ртутной» подвижностью и энергетикой.

Напротив, имидж многих эстрадных исполнителей базируется не на видимой театральности, а на внутренней психологической передаче песенных образов. К выдающимся мастерам передачи тончайших нюансов человеческих переживаний без внешней режиссуры можно отнести Муслима Магомаева, Эдиту Пьеху, Иосифа Кобзона, Льва Лещенко, Нани Бреговдзе, Юрия Антонова, Валерию и др. И даже невозможно представить, чтобы они, например, двигались по сцене, как Леонтьев, Вайкуле, Газманов или Орбакайте.

И все же можно сделать вывод, что эстрадное пение невозможно без актерского мастерства.

Правильно подобранный имидж является наиболее эффективным способом работы с массовым сознанием; отражая ключевые позиции, он способен вызывать автоматические реакции у населения. В PR интерес к имиджу проистекает из общей целевой установки, заключающейся в установлении, развитии и поддержании отношений и взаимопонимания между стремящимся к успеху объектом с одной стороны и общественностью – с другой. Внимание к имиджу в большей степени определяется необходимостью смотреть далеко вперед, заботиться о будущих перспективах. С позиций PR-технологий рыночная состоятельность объекта находится в зависимости от того, как он воспринимается окружающими, стихийность формирования и неконтролируемая подвижность его имиджа расцениваются как постоянно нависающая над данным объектом угроза провала.

Имиджмейкинг как связанное с имиджем самостоятельное направление деятельности в рамках общей системы PR является важной составляющей коммуникации и долгосрочного процветания в обществе. На современном этапе своего развития имиджмейкинг располагает большим количеством технологий и приемов управления имиджем: символизация внешнего облика объекта, привлечение и удержание внимания публики на его выигрышных характеристиках, предупреждение и быстрое реагирование на появление негативных сообщений об объекте в СМИ посредством своевременного распространения удобной альтернативной информации и пр.

Имиджмейкинг позволяет добиваться того, чтобы имидж помогал публике идентифицировать данный объект и выделять его среди многих других на рынке, способствовал формированию долгосрочной привязанности к объекту уже имеющихся заинтересованных лиц и обеспечивал необходимый кредит доверия со стороны общественности для удержания ранее достигнутых высот в сложных рыночных ситуациях.

Итак, развитие рыночной экономики характеризуется увеличением числа субъектов, которые заинтересованы в правильном и действенном формировании своего имиджа. Взять, например, ошеломляющую популярность звезд эстрады, кино, славу которых иногда умышленно ассоциируют с загадкой той или иной личности. Сама суть, прежде всего, кроется в технологии создания образа.

Многие люди, выбирая творческую профессию, должны отдавать себе отчет, что творческая среда, будь то мир моды, модельный или шоу-бизнес, актерская среда и т.п. – это иной мир, за который надо платить сменой личных предпочтений, окружения, поведения, биографии и даже мнения. Звезды часто берут псевдонимы, поскольку привычные имена не работают в новом контексте.

Назначение мероприятий имиджмейкинга личности – конкуренция, имеющая целью формирование управляемого имиджа личности, моды, идеологии и т. п. Эти мероприятия представляют собой систему взаимосогласованных акций, направленных на общество. Основными целями таких мероприятий является позиционирование объекта, возвышение имиджа, антиреклама (или снижение имиджа), отстройка от конкурентов и контрреклама.

Как показывает общественно-культурная практика, люди не соприкасаются со «звездами», не познают их в процессе повседневной жизни, а черпают информацию о них из других источников, в которых они имеют дело с имиджем «звезды», а не с реальным отображением присущих данному человеку характеристик. В ситуации, при которой массовый адресат не имеет личных контактов со «звездой», он должен реагировать на ее символическое представление в виде имиджа, который зачастую становится основной информацией о данном объекте. Следовательно, имидж «звезды» – это инструмент общения с массовым сознанием.

Итак, имидж – это долговременная и инициативная коммуникативная роль, долговременная ролевая маска, которая «надевается» «звездой» для достижения популярности, завоевания внимания, поддержания интереса к своей личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гершуни Е. П. Рассказываю об эстраде / Е. П. Гершуни. – Л. : Искусство, 1968. – 254 с.
2. Скороходов Г. А. Звезды советской эстрады / Г. А. Скороходов. – М. : Сов. композитор, 1986. – 184 с.

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА ЛУГАНЩИНЫ

Проблемы сохранения и изучения музыкального фольклора как духовной основы национальной культуры все более остро стоят перед исследователями-фольклористами. На рубеже XX – XXI веков национальная культура Украины претерпела существенные трансформации в русле европейских и глобальных тенденций. В современной украинской науке наблюдается некоторый перекося сторону возвеличивания «титульной» нации и одновременно – субальтернации, занижения роли культур иных национальностей, проживающих в Украине.

Луганская область Украины всегда была поликультурным регионом, в котором мирно сосуществовали русские и украинцы, чуваша и евреи, поляки и немцы...

Материалы фольклорных экспедиций Луганского колледжа культуры и искусств и Луганской академии культуры и искусств им. М. Матусовского свидетельствуют о преобладании двух культур: русской и украинской, – и о таком же билингвизме.

Цель данной статьи – показать на примере жанровой системы музыкального фольклора Луганщины родство двух культур.

В словаре А. Н. Булыко дано классическое определение термина «жанр» (фр. *genre*) – исторически сложившееся внутренне подразделение во всех видах искусства со свойственными ему художественными особенностями [1, с. 215]. Однако определение жанра в музыкальной фольклористике требует особого подхода. В фольклоре жанры по-разному связаны с окружающей действительностью. Чаще всего под жанром понимается его функция. Жанры могут быть приуроченными или неприуроченными. К приуроченным относятся трудовые песни и припевки, колыбельные, обрядовые, плясовые, которые не принято исполнять в других условиях. Неприуроченные могут исполняться в любое время года, в любых условиях. Если же функция ярко не выражена, или воспринимается слишком объемно, тогда жанр определяет содержание песни, её тематика. При таком подходе следует рассматривать исторически сложившуюся жанровую структуру в тесной связи с определением рода: эпосом, лирикой, драмой.

К эпическим произведениям (эпос – от гр. *epos* – слово, повествование) в фольклоре принято относить следующие жанры: русские былины, украинские думы, исторические песни, баллады. К роду лирики (лирика – от гр. *lyrikos* – чувствительный) относятся песни, отражающие жизнь через образ-переживание: социально-бытовые (солдатские, рекрутские, чумацкие, казацкие, батрацкие и др.), и бытовые (о семейных и любовных отношениях, шуточные, танцевальные и др.). Драматический род (драма – от гр. – *действие*) в фольклоре предполагает ролевое участие, диалог, театрализацию. Это касается, прежде всего, обрядовых жанров, а также некоторых хороводных песен, при исполнении которых разыгрываются сценки, соответствующие содержанию.

Границы жанров, как и родов, в фольклоре не являются абсолютными. Встречаются образцы, объединяющие в себе качества разных родов или жанров. Определение жанра – неотъемлемая позиция научного исследования фольклора, поскольку изучение всегда предполагает классификацию имеющегося материала.

В истории и культурном развитии нашего народа можно с некоторой определенностью выделить несколько периодов, с которыми связано создание новых песенных слоев. Периодизация развития славянской музыки убедительно сформулирована профессором Е. М. Орловой [3].

Обрядовые жанры (календарные, семейные) берут свое начало еще в дохристианскую эпоху на Руси. Тогда же сложились трудовые и некоторые бытовые, в частности, колыбельные песни.

Период расцвета Киевской Руси ознаменован появлением эпоса и его главного жанра – героической, богатырской былины, в которой сложился новый, напевно-декламационный тип интонирования. Установление христианства, апокрифическая литература и византийские влияния обогатили фольклор не только новыми темами, но дали импульс к созданию песен религиозного содержания.

На протяжении периода «позднего музыкального средневековья» – XIV – XVII вв. – [2, с. 19] все больше и больше выявляются как общенациональные черты русского искусства, так и своеобразные отличия других славянских культур – украинской и белорусской. В этот период складывается новый тип русского мелоса на основе двух видов протяжной песни: лирической и исторической. В музыкальном языке этой эпохи существенным завоеванием является зарождение и развитие многоголосия подголосочно-полифонического склада в протяжной песне. Тогда же возникает уникальный жанр украинского народа – дума (изначально «плач невольников»).

«Новый период» (со 2-й половины XVII в.) отличается заметным влиянием западно-европейской музыкальной культуры, причем не только в аристократических кругах (в связи с реформами Петра I), но и в музыкальном фольклоре городской среды. В музыке возникает принципиально новый тип интонирования – гомофонно-гармонический. В военных музыкальных капеллах рождается хоровой жанр – кант. В домашнем быту широкое распространение получает так называемая городская песня с инструментальным сопровождением. В этих жанрах присутствует гармоническая вертикаль, четкая метричность, мажоро-минорная основа ладового мышления, подчиненность напева логике гармонических функций.

«Классический период» (XIX в.) развивает тенденции нового периода. Жанр романса является своеобразной стадией расцвета городской народной песни. Изменения в общественной жизни питают искусство этого столетия, его тематику, круг образов, эстетические критерии. Так возникает революционная песня, отразившая этапы освободительного движения в России. В среде фабрично-заводских рабочих в конце XIX в. рождается частушка.

Советский период также нашел отражение в народно-песенных жанрах: песни гражданской войны, песни колхозной деревни, песни Великой Отечественной войны, песни стройотрядов, бардовские песни и т. д.

Народная песня Луганщины развивалась на всем своем пути как многотемное и многожанровое искусство. До настоящего времени в сельском быту сохранились многие из приведенных выше жанров.

К древнейшим из них относят обрядовые календарные песни. В нашем регионе хорошо сохранились зимние обряды и песни новогоднего содержания. Обычай обхода дворов с пением величальных поздравительных песен – колядование – сопровождалось колядками «Коляда, коляда, у віконце загляда», «Колядин, колядин, я у батька один», «Коляд, коляд, колядниця, добра з медом паляниця». Древний (языческий) праздник поворота солнца на лето совпал с церковным Рождеством Христовым, который находит отражение в рождественских колядках («Ішла звізда краєм світа», «Небо і земля», «Бог ся рождає»).

Канун Нового года называют «щедрым вечером». Щедрование по обряду идентично колядованию, но песни звучат другие: «Щедрик, ведрик, дайте вареник», «Щедрівочка щедрувала, до віконця припадала», «Щедерь-ведерь, добрый вечер», «Ходит комар в конце стола». На Луганщине во многих селах не щедруют, а меланкуют. Наиболее распространенный текст «Меланка ходила, Василька просила» исполняется на разные мелодические формулы.

К песням весеннего цикла относятся веснянки, которые в нашем регионе встречаются крайне редко и являются «хрестоматийными», т. е. распространены на территории всей Украины («Вийди, вийди, Іванку», «А вже весна, а вже красна»). От представителей народности лемков, которые после переселения в наш край в 1945 – 1946 гг. сохранили свою набожность, были записаны пасхальные песни («Страдальна мати під хрестом стояла»). На территории Луганской области встречаются также троицкие (семицкие) песни. Самым популярным жанром весеннего периода являются необрядовые хороводные песни («На улице карагод», «Ой цветёт моя грушица», «Кто с нами пашеньку пахати?»).

Летний период календарно-обрядового цикла представлен только купальскими песнями («Ой на Івана, та й на Купала», «Ай ходил я, гулял»).

Семейно-обрядовый фольклор встречается во всех исследованных нами районах Луганщины. По рассказам информантов записаны и украинские, и русские свадебные обряды и песни. В традициях украинского народа во время различных этапов свадебного действия звучат короткие песни с разным содержанием, но на одну и ту же мелодию, так называемые «ладканья» («Та світи, зірко, з раю, та нашому короваю», «Та чи не рада мати своєму дитяті», «Та замітайте двори, та застеляйте столи»). В каждом селе существует 2 – 3 напева типа ладкань (термин встречается в «Словарі української мови» Б. Д. Гринченко, 1908 г.), на которые исполняются десятки разных текстов, целые группы. На этом основании Ф. М. Колесса назвал такие мелодии «групповыми» [2, с. 370]. Групповые мелодии в современной фольклористике имеют еще одно название – напевы-формулы (термин введен Е. В. Гиппиусом в 1927 г.).

Кроме формульных песен на свадьбах исполняются лирические песни жалобы (в украинских селах – «журні пісні»), которые сопровождают обряды девичника, завивания деревца («гільця»), расплетания косы и др. Эти песни в отличие от ладкань имеют более развитые мелодии с широким амбитусом, свободным метро-ритмом и

обилием распевов. Таковы песни прощания с невестой (жених увозит невесту): «Сахарное яблочко», «Катя-Катерина», «Выманули, выманули у свашеньки дочку», «Ой ходила Галюсечка», «Збирайся, родонько», «Ой проламаю густий терен», «Як поїдуть купці за покупками». Встречаются песни, исполняемые для невесты-сироты («Ой ти, сира земелька»).

Величальные песни наиболее характерны для русской свадьбы. Их поют в честь невесты («У ворот моя матушка»), жениха («Ты кудрявчик, кудрявчик мой», «По улице, по широкой» – во время встречи свадебного поезда), молодой паре («Вдоль по улице метелица метёт»).

Широко распространены шуточные корительные величания («перебранки»): «Старший боярин», «Свашка-неліпашка», «Ми думали, що свати багаті», «Брешете, дружки-раки», «А в нашего свата», «Дружко коровай крас», «На городі кріп-кріп».

В отдельных русских селах на Луганщине сохранились плачи-притания невесты, которые исполнялись на девичнике во время пения подругами невесты лирической песни-жалобы.

Жанр плача-притания (голосіння) – необъемлемая часть семейно-обрядового фольклора. Основная тема пританий – смерть близкого человека. Кроме того, притали при расставании с родными, при долгой разлуке с ними, при пожаре или каком-либо другом стихийном бедствии. Этот жанр является своеобразной формой музыкально-поэтической импровизации, связанной с выражением горя, скорби. В естественных условиях этот жанр записать очень сложно из-за этических соображений. В экспедиционной работе нам все-таки удалось уговорить женщин показать, как они притали над покойником (голосіння «Та моя ж мамочка, та моя рідненька...», «Та моя ненька, та моя рідненька...», «Дочко моя...»).

Существуют в музыкальном фольклоре Луганщины и шуточные притания: по свёкру, по пьяному мужу.

Псалмы (в народе – сальмы) – жанр, сопровождающий также обряд похорон, но не в храме, а в домашних условиях. Это уже не яркое выражение эмоций, а философское осмысление произошедшего. Сборник псалмов нашей области «Благослови, душе моя, Господа» был издан Центром народного творчества в 2007 г. Как правило, этот жанр исполняется многоголосно, имеет красивые, легко запоминающиеся мелодии («О Господи Боже», «Не тоскуй ты, душа дорогая», «Пресветлый ангел», «Житейское море», «От всех волнений»).

К семейно-бытовому фольклору относятся колыбельные песни «Гуси-гуси, лебедята», «Баю-баю, баюшки, шовковії вирвички», исполняющиеся традиционно для убаюкивания ребенка.

Жанры эпического рода на Луганщине встречаются редко. Уникальной является эпико-новеллистическая песня «Поехал казак во чужбину», записанная в 1975 году в Станице Луганской. Она имеет признаки импровизационного былинного жанра, но в отличие от былин является произведением небольшого размера. Это рассказ о гибели казака в чужом краю. Музыкальные же особенности песни (свободный метро-ритм, сочетание речитативно-декламационного склада мелодики с распевностью) свидетельствуют о влиянии южнорусских (донских) былин.

Исторические песни «За Сибіром сонце сходить» («Про Кармелюка»), «Зібралися всі бурлаки» (о том, как Екатерина II подарила немцам некоторые земли России), «Звенел звонок насчет поверки» («Про Ланцова») рассказывают о конкретных исторических личностях и событиях.

Жанр баллады объединяет эпос и лирику. Народные баллады – это многокуплетные строфические песни с развитыми сюжетами, остродраматического содержания. В них описываются бытовые конфликты с трагической развязкой. Балладный жанр в фольклоре формировался под влиянием повышенного внимания человека к страшным и необычным событиям, которые волнуют и остро показывают проблемы добра и зла. Особенно часто в балладах воссоздаются бытовые и любовные драмы. Балладные сюжеты известны всем народам Европы. Они – наиболее интернациональная составная часть фольклора.

Исходя из содержания, выделяются основные группы баллад: с фантастическими и легендарными сюжетами, где особенно часто случаются превращения людей в цветы, травы или деревья («Виряжала мати сина у солдати»); про семейный быт и любовные конфликты, отравления, убийства из-за ревности или про наговоры («Ой дайте с горочки спуститься», «Рыбаки»). Баллада «Шуміла діброва» повествует о коварной девушке, запросившей у парня за свою любовь сердце матери.

Род лирики является наиболее любимым в народе. Чаще всего в экспедиционной работе мы встречались с лирическими песнями, как бытовыми, так и социальными. Тематические группы бытовых песен охватывают огромный спектр отношений. Самую большую группу представляют песни об измене: «А в городі верба рясна», «А в неділю рано», «Калина-малина», «Пливло, впливало десь два лебедя», «Та й орав мій миленький», «Тихо, тихо на вулиці буде», «У меня под окном», «Що за місяць, що за ясний», «Чудный месяц». Многочисленна также группа песен о разлуке, о расставании с любимым: «Аленький цветочек», «Вишенька-черешенька», «Горит лампадочка», «Ой під калиною», «По-над речкой сидел», «Посіяла огірочки», «Уж ты, сад». Любовные отношения парня и девушки отражены в песнях «А в нашем садочку», «І відтіль гора, і відтіль крута», «Ой на покосі вітер віє», «Ой плавали два лебедя». Причем, из-за любви девушка может многое вытерпеть от парня, как в песне «Чорноморець» – девушка всю ночь стоит босая на морозе. В песне «Ой там, на покосі» парень приводит в дом свою любимую, которая родила от него ребёнка, и уговаривает мать принять невестку и внука. В песне «В мене батько лихий» муж заступает перед своими родителями за молодую жену. Очень часто в лирических песнях поется о тяжелой женской доле, о жизни в чужой семье, где свекровь злая и муж недобрый: «А в полі береза», «Найшла чорна хмара», «Ой зацвіла роза край вікна», «Ой із-за гори вітер повіває», «Ой проламаю густий терен». Встречаются песни об одинокой старости («Варила горілку»), о вдовах, оставшихся с детьми («Ой із-за гори, гори»), о гибели любимого в чужом краю («Зійшов же місяць із-за хмари», «На горі калина»), о наговорах («На городі верба рясна»), об одиночестве на чужой стороне («Не пой же, соловейко», «Як піду я в ліс по дрова»), о брошенной девушке, которая ждет ребенка («Ой гора, гора, гора високая», «Ой дівчино неможна», «Чого соловейко»), о женитьбе сына на вдове («По-над лугом зелененьким»), о предсказании беды («Цыганка-гадалка»). Песня «По-над ярушком-

ярочком» по сюжету приближается к социальной лирике: мать провожает сыночка на службу. Интересной по своему развернутому сюжету является песня «Ходила Нюрочка», в которой героиня тайно родила ребенка, хотела его утопить, но рыбаки спасли младенца, и Нюрочка пошла по суд.

Песни социальной лирики не столь распространены. Нами записано несколько солдатских песен: «А в полі береза» (сын вернулся с войны через 3 года), «За лесом солнце засияло» (забирают сына на военную службу), «Ой да ты, калинушка» (о долгой солдатской службе). Рекрутская песня «Ще сонце не заходило» передает горе девушки, которая провожает любимого в рекруты. Встречаются песни и тюремной тематики («Сидел я в темнице», об ожидании мужа женой), и так называемые «заробітчанські пісні», в которых говорится о гибели казака, уехавшего на заработки («Та й поза гайом»). В донских казачьих песнях патрилинейной традиции содержание нередко передается путем эпического повествования («Пушкарь», «На Дальнем Востоке», «Из-за лесу тучки»). В лемковском фольклоре социальная лирика представлена, прежде всего, эмигрантскими песнями («Я в чужині проживаю», «Гори наші, гори Карпати», «Там, в горах Карпатах»).

Лирическую же линию продолжают так называемые «мещанские» или «жестокие» романсы, хотя истинно романсовую сольную традицию они все же утратили, исполняются хором. Эти произведения, отмеченные влиянием городской, часто русскоязычной культуры, занимают определенную нишу в музыкальном быту села. Благодаря своему содержанию они являются любимейшими для исполнителей и местных слушателей, а их возраст в сознании народных певцов связывается с песнями давними, переданными через несколько поколений («Я бачив, як вітер березу ламав», «Чего соловейко», «Васильки», «Соколовский хор», «Листья падают с клёна», «Катя-пастушка»).

Особой популярностью на Луганщине пользуются шуточные, сатирические песни и частушки, отражающие исторический оптимизм народа. Для шуточных песен характерен добродушный смех, комизм ситуаций («Вареники», «Ой сад-виноград», «Ах хотела меня мать да за первого отдать», «Як служив я в пана», «Наша баба на базарі була», «Ой калина – не верба»). Сатирические песни высмеивают различные пороки и аномальные поведенческие черты: лень («Ой підемо, жінко», «Побреду, побреду по коліна в лободу»), праздность («Два городи обробила»), супружескую неверность («Я ж тебе, жінко, не лаю», «Ой кум до куми залицявся»), дерзкое ухаживание старика за молодой («У місяці маёчку»).

Жанр частушки имеет такое же содержание (шуточное или сатирическое), но представляет собой иную форму. Частушки – это коротенькие песенки строфической формы, где в 4-6 строках выражена законченная мысль («Глянь, милёночек, на небо», «У подружки два Ванюшки», «Раздайся народ на четыре части», «Мой милёнок, как телёнок»). Чаще всего частушки исполняются под акомпанемент баяна (гармошки, балалайки) и сопровождаются плясовыми движениями.

Существуют и специальные песни для танца, пляски. В нашем регионе это либо шуточные песни («Ой посіяв дід овес»), либо плясовые («Краковяк», «Яблочко»).

Народно-песенное творчество Луганщины, сформированное на протяжении

более трёх столетий, раскрывает перед нами всю неоднозначную историю этого края, являясь его летописью. Все перечисленные фольклорные жанры представлены как украинскими, так и русскими песнями. Следует отметить, что сельскохозяйственные районы Луганской области заселялись преимущественно украинцами, а промышленные (городские) – выходцами из России, причем не только русскими по национальности. В украинских селах знают и любят русские народные песни разных жанров, а в русских соответственно исполняют украинские песни.

В наше время необходимо задействовать все возможные способы, чтобы сохранить обрядовую, жанровую, лексическую, а главное – ментальную автентичность песенного наследия народа Луганщины, его национальные традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булыко А. Н. Большой словарь иностранных слов / А. Н. Булыко. – Изд. 3-е. – М. : Мартин, 2010. – 710 с.
2. Колесса Ф. М. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті / Ф. М. Колесса // Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / Ф. М. Колесса. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 368 – 398.
3. Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки / Е. М. Орлова. – М. : Музыка, 1977. – 383 с.

УДК 792.03(477.61)

*В. Н. Титова,
г. Луганск*

ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ ЛУГАНСКОГО УКРАИНСКОГО МУЗЫКАЛЬНО- ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА (1940 – 50-е гг.)

Популярность Луганского академического украинского музыкально-драматического театра на Оборонной подтверждается признанием на уровне не только нашего региона, но и на международном. Свидетельством творческих успехов театра стали многочисленные награды, полученные на театральных фестивалях, конкурсах и т. д. О спектаклях театра находим много рецензий и статей, авторами которых стали выдающиеся театральные критики. Именно Луганский академический украинский музыкально-драматический театр на Оборонной как до событий 2014 года, так и сейчас активно влияет на формирование культурного пространства региона. Сегодня в Луганской Народной Республике существует только один украинский драматический театр, который стал центром сохранения и развития традиций украинского театрального искусства и культуры в целом.

Следует отметить, что сегодня на сцене театра идут спектакли классического репертуара, в постановках которых режиссеры находят новейшие формы и интерпретации драматургии. Примером этого являются спектакли «Сватання на Гончарівці», «Кайдашева сім'я». В то же время состоялись премьеры спектаклей современных авторов (Б. Васильева, Э.-Э. Шмитт), чьи произведения получили мировое признание.

Современная жизнь театра, обусловлена многолетней историей, творчеством режиссеров и актеров, деятельность которых связана с театром.

В 1941 году из группы актеров, накануне войны работающих в западных областях Украины, был создан Харьковский украинский театр. В годы Великой Отечественной войны коллектив этого театра, как и многие другие театры Украины, был на фронте, обслуживая своими выступлениями фронтовые части Северного Кавказа, Закавказья и Черноморского флота. Бойцы воинских частей в минуты короткого затишья смотрели концерты и спектакли театра. По воспоминаниям ветерана театра Ю. Морфесси, каждое выступление, а их давал театр по 4 – 5 в день, было событием для воинов. Бывало, только начинается концерт, как объявляется воздушная тревога. После ожесточенного боя слушатели снова занимают свои места – концерт продолжается.

В ноябре 1943 года в состав Харьковского театра вливается новая группа украинских актеров, и театр получает название «Харьковский украинский театр музыкальной комедии». Художественным руководителем был назначен В. Довбыщенко, ученик известного украинского режиссера, педагога Киевского музыкально-драматического института им. Карпенко-Карого В. Василько.

Театр играл такие спектакли, как «Дай сердцу волю, заведе в неволю» М. Кропивницкого, «Наталка Полтавка» И. Котляревского, «Сватання на Гончарівці» и «Шельменко-денщик» Г. Квитки-Основьяненко, «Наймичка» И. Тобилевича, «Без вины виноватые» А. Островского и другие. Часто средства, собранные после спектакля, шли на строительство танков, артиллерии.

Первым директором этого театра был А. Сычевский. Среди ведущих актеров: Ф. Лукьяненко, В. Вацаев, Л. Зубцова, М. Лотешко, Ю. Морфесси, режиссер-постановщик А. Громов. В декабре 1943 года театр пополняется талантливыми артистами Т. Вечерою, С. Харковецким и И. Пригодой.

В мае 1944 года согласно постановлению правительства Украинской ССР коллектив театра из Тбилиси, где он находился в то время, переводится в Луганскую область и с тех пор становится Ворошиловградским украинским областным музыкально-драматическим театром. Сначала пребывания театр не имел постоянного помещения, все театральные и клубные помещения в Луганске во время войны были уничтожены. Коллектив работал в сложных условиях: сначала базировался в городе Ровеньки, затем в городах Коммунарске (Алчевске), Лисичанске, Попасной.

В сентябре 1944 года с должности директора увольняется А. Сычевский, и должность директора занимает главный режиссер театра В. Довбыщенко, а через год назначают нового директора И. Скачко.

После войны театр переводится на базовое помещение Дворца культуры им. Ленина и в сентябре 1945 года открывает свой первый мирный сезон спектаклем М. Старицкого «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (режиссер В. Довбыщенко). Прекрасное сценическое оформление, чарующая музыка, чудесное освещение и хорошая игра актеров сделали спектакль возвышенным и праздничным. Эта премьера была праздником не только для творческого состава театра, но и для зрителей: «Йшли, як на свято, вдягали краще, що залишилось з благенького гардеробу. А оплески перших

глядачів – знесилених окупацією і важкою роботою, напівголодних – були для виконавців кращим визнанням їх таланту. Люди аплодували не лише акторам, але й мистецтву, яке не вмерло, боролось» [3].

В первые годы пребывания в Луганской области коллектив театра значительно окреп, он начал осуществлять постановки ряда произведений советской и классической драматургии. В частности, были поставлены «Победители» Б. Чирскова, «Вперед, на Запад» А. Билана, «Партизаны в степях Украины» А. Корнейчука, «Мачеха» О. Бальзака, «Украдене щастя» И. Франко (режиссер В. Довбыщенко).

Именно с именем В. Довбыщенко связано творческое становление коллектива. Он также поставил «Марусю Богуславку» М. Старицкого, оперу «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского, «Наталку Полтавку» И. Котляревского и другие. Летом 1946 года театр успешно провел свои первые гастроли за пределами области в г. Ростов-на-Дону. Трех работникам театра впервые присвоено звание заслуженный артист УССР – главному режиссеру В. Довбыщенко, актерам Т. Вечоре и С. Харковецкому.

В сентябре 1947 года театр претерпевает изменения в руководстве. По собственному желанию с должности директора увольняют И. Скачко (он работал с 1945 по 1947 годы) и назначают на эту должность А. Росикова, главным режиссером назначается Н. Макаренко, В. Довбыщенко переезжает в Киев и работает там преподавателем Киевского института театрального искусства. Н. Макаренко позже, после ухода из Луганского украинского театра, работает на Киевской киностудии А. Довженко и становится широко известным режиссером после фильма «Кровь людская – не водица».

Главным направлением режиссер Н. Макаренко выбирает спектакли на героическую тематику и классическое наследие. В 1947 году он поставил спектакль «Молодая гвардия» (первый, без партийных указаний, вариант романа А. Фадеева). Актеры ездили в Краснодон, встречались с родителями молодогвардейцев. Консультантом представления была мать Олега Кошевого – Елена Николаевна Кошечая. Особенно болезненно и актуально звучал этот спектакль во времена траура Краснодона, дети которого были замучены фашистами. Заслуженные деятели искусств Украины В. Агибалов, В. Мухин, В. Федченко стали соавторами художественного оформления спектакля, который глубоко волновал земляков и тех зрителей, с которыми театр встречался на гастролях [2].

Спектакль стал значительным событием не только в Луганской области, но и в республике, хотя в том же году этот спектакль поставили в Киеве и Москве. В Киеве – Гнат Юра, в Москве – Николай Охлопков в театре им. Маяковского.

В состав труппы в этот период входят такие артисты, как заслуженная артистка УССР Т. Вечора, С. Харковецкий, Ю. Морфесси, Д. Сиринёк, Т. Момот, С. Левченко, М. Лотешко и другие.

Летом 1947 года театр с успехом гастролирует в городах Грозный, Сызрань, Астрахань, Сталинград, Куйбышев. В этом же году на республиканском конкурсе театру было присвоено имя выдающегося драматурга Александра Островского за постановку пьесы «Гроза», где в главной роли Катерины выступила Т. Вечора.

В 1949 году театр, будучи на гастролях в г. Орск, ставит спектакль «Тарас Шевченко» Ю. Костюка (режиссер Н. Макаренко). Пьеса рассказывала о ссылке Шевченко в г. Орск, о тяжелом прошлом Украины, о мечте украинского народа быть свободным и счастливым.

В 1949 году прошло объединение областного украинского музыкально-драматического театра со Старобельским Украинским передвижным театром. Из передвижного театра в состав Луганского театра вошли талантливые актеры Н. Досенко, заслуженная артистка УССР В. Ольховская [1].

В начале сезона 1949 – 1950 годов в целях укрепления режиссерских кадров театра на должность главного режиссера приглашается П. Белоконь, очередного режиссера – Г. Иванов. В составе театра 42 артиста, среди них: заслуженные артисты Украины С. Харковецкий, С. Левченко, М. Лотешко, Ю. Морфесси, В. Бабич, Н. Савельева, Т. Момот, Н. Досенко, Л. Журавлева, И. Тарасов, Д. Сирик и другие.

Через год главным режиссером становится В. Давыдов, который успешно поставил один спектакль «Калиновый гай» А. Корнейчука.

5 января 1950 года в г. Луганске вводится в эксплуатацию новое здание театра по улице Пушкина, 2, в котором до войны работал оперный театр. Решением облисполкома в нем располагается областной русский театр, а украинский театр базируется в г. Кадиевке (ныне г. Стаханов) во Дворце культуры им. Горького. Театру было трудно работать в таких условиях и поэтому с целью улучшения творческой и производственно-финансовой деятельности его переводят в г. Луганск в помещение филармонии (ул. Ленина), декорации находились в русском театре. С 1951 года театр работает вместе с российским театром по улице Пушкина, 2, но поочередно: полмесяца один театр работает на базе, второй – по области.

В 1951 году на должность директора был назначен К. Швец. С марта 1951 года главным режиссером становится известный мастер украинской сцены заслуженный артист УССР Р. Ефименко, который работал до 1958 года. Первая премьера в постановке Ефименко – «Назар Стодоля» по пьесе Т. Шевченко. В репертуаре театра появляются такие пьесы о героическом прошлом, как: «Гибель эскадры» А. Корнейчука, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Кремлевские куранты» Н. Погодина, где в главной роли В. И. Ленина впервые в этом театре удачно выступил Ф. Лукьяненко. Творческий успех в этих спектаклях также имели Е. Селецкая и Н. Козленко (Оксана, Гайдай «Гибель эскадры»), В. Стороженко (комиссар «Оптимистическая трагедия»), И. Лопатниченко (Вожак «Оптимистическая трагедия»).

В 1953 – 1956 гг. театр им. Островского осуществил постановку четырех сатирических комедий «Не називаючи прізвищ» В. Минко (режиссер Р. Ефименко), «Кто смеется последним» К. Крапивы (режиссер Б. Крыжановский), «Вибачте, коли ласка» А. Макаёнка (реж. Р. Ефименко и А. Семененко) и «Мораль пани Дульской» Г. Запольской (реж. В. Шевченко).

В 50-х годах театр переживал период творческого подъема. Наиболее ярко это проявилось при постановке произведений украинской классики, когда можно было широко использовать фольклорное богатство, дать вторую жизнь полузабытым народным обрядам и обычаям. Воплощение на сцене театра нашли произведения

М. Кропивницького «Дай сердцу волю, заведе в неволю», «Пока сонце зійде, роса очі виїсть», «Гитарівна». Последняя пьеса создана по одноименной поэме Т. Г. Шевченко. Главное внимание постановочный коллектив уделил здесь волелюбивому, искреннему душой народу. Но он осуждает тех, кто пренебрегает своим национальным («За двома зайцями» М. Старицкого). Художники словно предупреждают: игнорирование своих обычаев, родного языка приводит к беспамятству, отрыву от корней [1].

В 1956 году для пополнения театра молодыми способными актерами Р. Ефименко открывает при театре студию. Выпускники этой студии после шестимесячного обучения работали в театре. Среди выпускников студии – будущие заслуженная артистка Украины Н. Чоп, артистка С. Живанкова – известная киноактриса, народный артист Украины В. Куркин и другие.

В театральном сезоне 1958 – 1959 года с большим успехом шел спектакль «Наталка Полтавка» И. Котляревского, который еще в 1950 году ставил режиссер Н. Макаренко. Этот спектакль сохранялся в репертуаре театра более 10 лет. Разумеется, что в течение этого времени были сделаны вводы многих исполнителей. Особым успехом у зрителя пользовался спектакль с участием молодой артистки Н. Чоп в роли Наталки и В. Кологривого в роли Петра. Актеры демонстрировали прекрасные голоса; их арии и дуэты всегда проходили на «бис». Другие роли в спектакле блестяще исполняли Ю. Морфесси (Возный), С. Харковецкий и И. Лопатниченко (Выборный), Т. Момот (Мать), В. Бабич и И. Тарасов (Мыкола). Спектакль показали почти во всех городах и районах области, а также на гастролях в городах России.

В 1958 году Р. Ефименко идет на заслуженный отдых, а должность главного режиссера занимает Альберт Бондаренко, выпускник Харьковского театрального института. Это талантливый режиссер, уникальный мастер, эстет, философ. Он работает до 1962 года. А потом позже с 1977 по 1987 год снова работает главным режиссером. Его первая постановка – спектакль «Ніч та полум'я» Н. Зарудного, посвященный борьбе за советскую власть на Украине в 1918 году. Убедительно играли свои роли И. Дегтярев (Григорий), И. Быков (Тарас), Л. Полищук (Марина). Старого Крутояра-отца удачно исполнил С. Левченко. Хорошо играли подпольщиков И. Тарасов, О. Чаплыгина, И. Попков, С. Харковецкий, Ф. Лукьяненко.

Среди поставленных А. Бондаренко выделяются своей режиссерской отточенностью, глубокой философией, неутомимым поиском спектакли: «Город на заре» А. Арбузова, опера Н. Аркаса «Катерина» в главной роли Н. Чоп, «Виндзорские кумушки» В. Шекспира, «Я люблю тебя, жизнь» и «А нас, братцы, пятеро» Ф. Вольного, «Цыганка Аза» М. Старицкого, «Наймичка» И. Тобилевича.

Культурная жизнь Луганщины прошлого века напрямую связана с популяризацией театрального искусства. II половина XX века ознаменована началом деятельности Луганского областного украинского музыкально-драматического театра. В наше время этот театр один из ведущих театральных коллективов республики. История театра включает творческую деятельность многих талантливых режиссеров, актеров, сценографов и т.д. С первых шагов Луганский украинский театр определил личную эстетику и принципы. На сцене были поставлены спектакли, которые уже вошли в украинскую театральную сокровищницу («Молодая гвардия», «Ніч під Івана

Купала», «Тарас Бульба»). Луганский областной академический украинский музыкально-драматический театр во многом определяет культуротворческие процессы, которые сегодня происходят в Луганской Народной Республике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Куркін В. Г. Театр мого серця : монографія / В. Г. Куркін. – Луганськ, 2007. – 95 с.
2. На бистрині часу: Луганському обласному українському музично-драматичному театру – 50 / ред. О. І. Савченко. – Луганськ : Ред.-вид. відділ облуправління по пресі, 1992. – 32 с.
3. Штанько С. А музи не мовчали / С. Штанько // Молодогвардієць. – 1984. – С. 5.

УДК 78.072.2

*Н. Г. Феденко,
г. Луганск*

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА М. Л. МАТУСОВСКОГО В АНИМАЦИОННОМ ИСКУССТВЕ КАК ФЕНОМЕН ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

*... И волнуйтесь, волнуйтесь –
Это очень полезно!*

М. Л. Матусовский

Творчество Михаила Львовича Матусовского в данной статье рассматривается в контексте визуальной культуры. Анимация как один из составляющих элементов современной культуры, «как техника визуализации ведёт нас в область взаимодействия чувств» [7, с. 32].

Анимация как вид искусства «в современном понимании состоит в создании иллюзии движения путём последовательной съёмки изображений – кадр за кадром – с использованием любых материалов и техник» (определение из Устава АСИФА; июнь 1980 год). Но и эта официальная трактовка не отражает в полной мере феномена анимации. По своей природе этот вид искусства очень синтетичен: в одном произведении авторы общаются со зрителем литературным языком, языком музыки, театра, изобразительного искусства. Это разнообразие выразительных средств и их, порой необычное сочетание рождает анимационные произведения. Не удивительно, что искусство анимации обратилось к песенному творчеству М. Л. Матусовского.

Первым мультфильмом, который был создан в 1965 году на основе популярной песни «Подмосковные вечера», на слова М. Матусовского и музыку В. Соловьёва-Седого, стала лента «Песня летит по свету» (режиссер А. Каранович). Очень интересна история появления песни. Музыка была написана еще в 1953 году, а слова – в 1955 году по заказу московской студии документальных фильмов, которая снимала картину о I Спартакиаде народов РСФСР «В дни Спартакиады» (режиссеры В. Бойков, И. Венжер) [12]. Изначально авторским названием песни было «Ленинградские вечера», но по сценарию фильма звучать песня должна была на фоне кадров из Подмосковья, где спортсмены отдыхали на спортивной базе. Впоследствии

Матусовский заменил название на «Подмосковные вечера». Песня была показана худсовету, который её раскритиковал: слова скучные, музыка не выразительная... Но времени для написания другой песни не было, и «Подмосковные вечера» разрешили включить в документальный фильм. На тот момент одним из популярных артистов был Марк Бернес, которому и предложили исполнить песню. Музыка ему понравилась, но о словах он сказал: «Ну, и что это за песня, которая слышится и не слышится? А что за речка – то движется, то не движется?»

И песню исполнил актёр Московского художественного театра Владимир Трошин. В фильме песня прозвучала как фон, и её не сразу заметили, но фонограмму прокрутили по радио. И в адрес Радиокomiteта стали приходить тьюки писем от слушателей с просьбой повторить песню «о речке, которая движется и не движется».

Почему же аудитории так понравилась эта песня? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо рассмотреть тот исторический отрезок времени, в котором и произошло рождение песни. В марте 1953 года умер И. Сталин, а в декабре 1953 в журнале «Новый мир» появилась публикация прозаика Владимира Померанцева «Об искренности в литературе». Там прозвучали слова: «История искусств и азы психологии вопиют против деланных романов и пьес. Степень искренности, т. е. непосредственность вещи, должна быть первой меркой оценки. Искренность – основное слагаемое той суммы даров, которую мы именуем талантом» [8, с. 218]. Именно потому, что слова Матусовского «о речке, которая вся из лунного серебра» были искренними для миллионов советских слушателей, песня стала любимой и популярной не только в Советском Союзе, но и за рубежом.

Рассматриваемый нами период в истории искусства именуется «оттепелью». Это небольшой по времени отрезок, с 1953 по 1964 год, когда в жизни всей страны и простого советского человека начали происходить глобальные изменения. Началось переосмысление основ художественного творчества, на первый план вышли такие жанры поэзии, как гражданская и лирическая, прошли всевозможные выставки и фестивали. Назовем только некоторые события:

- 1955 год – вышло постановление ЦК КПСС и СМ СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», которое завершило эпоху Сталинского ампира и положило начало массовому жилищному строительству по типовым проектам панельных домов.

- 1956 год – выставка Пабло Пикассо в Москве.

- 1957 год – VI Всемирный фестиваль молодёжи и студентов, в рамках которого 30 июля был открыт Международный кинофестиваль, где были представлены 125 фильмов из 30 стран. Там же была секция мультипликации: золотой медалью был награждён мультфильм режиссёра Ольги Ходатаевой «В яранге горит огонь». В рамках фестиваля проходили выставки художников-абстракционистов. Был создан мультфильм «Привет друзьям!», посвященный Всемирному фестивалю (режиссёры: Д. Бабиченко, Б. Дёжкин, М. Пашенко), где совмещены документальные съёмки и рисованная анимация;

- 1957 год – учреждён Союз художников СССР;

- 1959 год – Американская выставка в парке «Сокольники», где были

представлены работы Джексона Поллока (абстрактный экспрессионизм), Ива Танги (сюрреализм), Марка Ротко (абстрактный экспрессионизм), Виллема де Кунинга (абстрактный экспрессионизм).

- 1961 год – Французская выставка, где были представлены работы художника-новатора Ива Кляйна.

Такие активные международные контакты в сфере культуры и искусства привели к необходимости появления символа СССР в песенном искусстве. К 1963 году этим символом стала песня «Подмосковные вечера», которая была исполнена Георгом Отсом на английском и французском языках, а в 1964 году Анатолий Соловьяненко исполнил её на итальянском языке и занял третье место на песенном конкурсе, проходившем в Италии.

1965 год – это время рождения кукольного мультфильма «Песня летит по свету» режиссёра Анатолия Георгиевича Карановича. Это был человек, влюблённый в кукольную анимацию, который с 1956 года связал свою жизнь с созданием объёмной мультипликацией. Уже в 1959 появился мультфильм, который стал символом хрущёвской «оттепели», – «Волшебное облако», созданный совместно с Романом Качановым. Работа была отмечена на многих зарубежных кинофестивалях, это первый из советских мультфильмов, награждённый призом Международной федерации кинопрессы. Фильм, выполненный в редчайшей смешанной мультипликационной технике, для зарубежных зрителей стал символом перемен, происходящих в СССР.

М/ф «Песня летит по свету» так же выполнен в смешанной технике: барельефные марионетки, кукольная и рисованная анимация; использовались различные по фактуре материалы: соломка, газетная бумага, верёвки, кусочки меха, пластик и т. д. Этот мультфильм стал символом дружбы и мира между народами.

Второй мультфильм, где впервые прозвучала песня «Что тебе снится, крейсер „Аврора“?» на слова М. Матусовского (музыка В. Шаинского) под названием «Аврора», вышел на экраны в 1973 году. Это также кукольный мультфильм режиссёра Романа Качанова. Если в м/ф «Песня летит по свету» песня «Подмосковные вечера» играет главную роль, где сюжет и визуальный ряд подчинены и иллюстрируют музыку, то в мультфильме «Аврора» песня неразрывно связана с сюжетом и является ключевым фактором его развития. Мультфильм «Аврора» посвящен героической истории крейсера, которая вплетена в канву обычной житейской истории из жизни простых мальчишек ленинградского двора. Спор мальчишек о том, как назвать деревянный корабль на детской площадке, приводит одного из них к композитору. И выясняется, что о крейсере «Аврора» практически ничего не известно. Композитор ведёт мальчика в музей крейсера «Аврора», где перед зрителями визуализируется вся история легендарного корабля: от парусного фрегата времён Крымской войны XIX века до могучего крейсера 1903 года. Показаны моменты из истории Великой Отечественной войны, когда орудие с крейсера «Аврора» обороняло Ленинград от фашистов. Знакомство с историей корабля помогает композитору создать песню, которая меняет сознание детворы. Ещё в начале своей карьеры Р. Качанов сформулировал творческое кредо, где на первое место поставил «воспитание любви к Родине» [1, с. 56]. И м/ф «Аврора» языком анимации воспитывает любовь к героической истории страны.

В этот период изобразительный язык отличается сдержанностью, условностью, лаконичной композицией и обобщённой формой, порой даже аскетичными образами и очень условным цветом. И такими немногочисленными изобразительными средствами достигалась метафоричность, символичность и эмоциональность. Надо отметить тот факт, что в это время в мировой мультипликации происходили изменения, связанные в первую очередь с протестным молодёжным движением. Это была эпоха хиппи и битников, когда в кино главным героем стал простой человек, показанный без кинематографических изысков. В анимации был глобально переосмыслен вопрос о целевой аудитории, так как раньше этот вид искусства рассматривался исключительно как «искусство для детей» (У. Дисней). С 1970-х годов в мировую анимацию устойчиво вошла система двухуровневого кодирования информации. Режиссёры-аниматоры ещё на стадии разработки сюжета включали в анимационное действие моменты детского и взрослого порядка. Роман Качанов в мультфильме «Аврора» ввёл в сцену посещения мальчиком квартиры композитора несколько слоёв информации. Дети увидят первый слой, собственно саму сюжетную сцену, а внимательные взрослые увидят визуальные символы эпохи: на стене над пианино висит портрет Дмитрия Шостаковича. Это композитор, который написал и исполнил музыкальный символ блокадного Ленинграда, Седьмую симфонию, в зале Ленинградской филармонии 9 августа 1942 года. А песня «Крейсер „Аврора”», написанная по сюжету мультфильма, стала символом Ленинграда после 1973 года. Надо сказать, что жанр портрета в этот период стал ведущим в изобразительном искусстве. Но в изобразительном искусстве портретов Шостаковича на тот момент было немного: это графический портрет 1919 года Бориса Кустодиева, где изображён 12-летний Митя Шостакович и живописный портрет кисти Вильямса Петра Владимировича 1947 года. В 1974 – 1976 годах Таир Салахов написал последний прижизненный портрет Шостаковича в пронзительной тёмно-зелёной гамме. Освальд Шпенглер называл этот цвет «цветом судьбы» [11, с. 333]. Это цвет «связанности настоящего момента с прошедшим и будущим, судьбы имманентного предопределения Вселенной» [Там же, с. 331]. В мультфильме сюжет в комнате композитора выполнен в зелёной цветовой гамме, которая объединила прошлое, настоящее и будущее. Режиссёр связал этот цвет с идеей пространства и времени, с «цветом судьбы». В этих кадрах можно заметить и ещё один уровень смыслов: если мы посмотрим на обои в комнате композитора, то увидим жёлтые королевские лилии на зелёном фоне. Такой символ можно рассматривать как факт преклонения перед творчеством композитора: «Шостакович – король музыки!» Доктор философских наук, музыкант Виктория Константиновна Суханцева расшифровала этот символ на основе личных воспоминаний. В 1970-е годы она была приглашена в гости к восьмидесятилетней даме дворянского происхождения. Виктории Константиновне очень запомнился интерьер старинной ленинградской квартиры: антикварная резная мебель, огромное количество книг и обои темно-красного цвета, на которых сияли золотом королевские лилии. Как рассказывает Виктория Константиновна, обои с лилиями – это один из самых популярных мотивов в квартирах ленинградцев. Тот же мотив мы и видим в мультфильме «Аврора».

Рассматривая песенное творчество М. Л. Матусовского в анимации, мы

рассматриваем кукольную анимацию СССР как феномен визуальной культуры. Если мы проследим историю возникновения мировой анимации, то увидим такую закономерность: и в Европе, и в США анимация зародилась как рисованная. Отец мировой анимации, французский изобретатель Эмиль Рейно 28 октября 1892 года в парижском Музее Гревен представил изумлённой публике свои «светящиеся пантомимы», нарисованные на длинных листах цветные изображения. История американской анимации начинается с 1906 года, когда на экраны вышел первый черно-белый рисованный мультфильм «Смешные переходы забавных лиц». В России же первый мультфильм был кукольным. Киновед Виктор Бочаров в 2006 году случайно обнаружил в архивах пленку с танцующими куклами из проволоки и папье-маше. Автором этого мультфильма был балетмейстер петербургского Мариинского театра Александр Ширяев. Фильм, датированный 1906 годом, он снял как учебное пособие для балерин. До этого открытия основателем российской анимации считался Владислав Старевич, который в 1912 году снял кукольный мультфильм «Мечь оператора» с участием насекомых в роли кукол. Именно Старевич разработал методы и приёмы создания объёмной анимации, которые сформировали особое образное видение.

К вопросу видения обращались многие исследователи, в том числе и Г. Вёльфлин, основатель искусствovedения, который рассматривал историю искусств как науку «возникновения современного видения» [6, с. 156]. С точки зрения генетического подхода изучал особенности образного мышления русский искусствoved Ф. И. Шмидт [10, с. 578]. Он ввёл понятие «доминанты» в теории циклов, где форма – композиция – движение – свет – пространство являются постоянно повторяющимися доминантами в любом историческом цикле.

В начале XX века русский философ А. А. Богданов по-новому рассмотрел категории времени, пространства и материи. В труде «Тектология» – науке об общих принципах и законах организации – он вводит понятие «системы» [5, с. 53]. Культуру он рассматривает со всех сторон, системно. Эта концепция наиболее ясно выражена в работе «Культурные задачи нашего времени» (1911), где высшую цель культуры он представляет, как универсальное преобразование мира и человека [4, с. 105]. Главной задачей культуры Богданов определяет «жизнестроительную активность» [Там же, с. 117]. Понятие культуры у него неразрывно связано с понятием труда. Он вводит такие понятия, как «искусность», «мастерство» и «профессионализм» [Там же, с. 119]. Его знаменитое выражение «о слиянии искусства и жизни через производственное искусство» стало основой для создания Пролеткульта, организации, появившейся ещё до революции, в сентябре 1917 года по инициативе А. В. Луначарского. Он был не только другом Богданова, но и почти родственником. В 1909 году по инициативе А. А. Богданова была создана литературная группа «Вперёд», в которую входили А. В. Луначарский, Максим Горький, организовавший на свои деньги на Капри школы для русских рабочих. Пролеткульт просуществовал до 1932 года и насчитывал в своих рядах уже к 1920 году около 800 тысяч человек. Это время, когда в искусстве господствует авангард и время зарождения производственного искусства, теоретиками которого называют Н. М. Тарабукина и О. М. Брика. Они рассматривали производственное искусство как универсальное средство преобразования предметной

среды проектным способом. И появление в России кукольной анимации можно объяснить как закономерный процесс эволюции проектного видения. Философ Н. Н. Александров в работе «Генезис пространствоощущения в истории» отмечал, что «эстетическое состояние общества отображается в образах, и образами пронизана вся человеческая деятельность и её продукты. Материалом образов является эстетический хронотоп – время и пространство художественного типа» [2, с. 12]. Преклонение перед инженерией в начале XX века порождает мировоззренческую концепцию тотального «жизнестроения» и конструктивизм как стиль [3, с. 91]. Александров рассматривает становление видения как поэтапное развитие от одномерности к двухмерности (плоскости), трёхмерности (объёму) и далее – к пространству (четырёхмерности) [3]. По Освальду Шпенглеру, Запад – это мир в пространстве, а Восток – мир во времени [11, с. 438].

Кукольная анимация России – это феномен визуальной культуры, где пространство и время сосуществуют. Александр Ширяев, Владислав Старевич, луганчанин Александр Птушко, Анатолий Каранович, Роман Качанов создали уникальный вид визуализации, которая воплощается и сейчас в мировом кинематографе. Песенное творчество Михаила Матусовского, являясь символом целой эпохи, не могло не воплотиться в уникальном виде искусства – в кукольной анимации. «В музыке же, оперирующей квази-пространственным состоянием (пространством, данным через время), преодолевается предметность и вещьность бытия. Последнее субъективируется и приобретает интимность... Тем самым очеловечиваясь и одухотворяясь» [9, с. 17]. Песни Матусовского в анимации очеловечивают и одухотворяют, и в этом феномен этого синтетического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асенин С. В. Мир мультфильма: Идеи и образы мультипликационного кино социалистических стран / С. В. Асенин. – М. : Искусство, 1986. – 288 с.
2. Александров Н. Н. Генезис пространствоощущения в истории. Академия Тринитаризма / Н. Н. Александров. – М., Эл. N 77-6567, публ. 16425, 09.03.2011.
3. Александров Н. Н. Учение А. А. Богданова о культуре и пролетариате. Академия Тринитаризма / Н. Н. Александров. – М., Эл. N 77-6567, публ. 18061, 08.03.2013.
4. Богданов А. А. О пролетарской культуре. 1904 – 1924 / А. А. Богданов. – Л. ; М. : Книга, 1924 (на обл. 1925). – 344 с.
5. Богданов А. А. Тектология: Всеобщая организационная наука. Кн. 1 / А. А. Богданов. – М. : Экономика, 1989. – 198 с.; Кн. 2. – М. : Экономика, 1989. – 333 с.
6. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вёльфлин. – М. : В. Шевчук, 2009. – 344 с.
7. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры / М. Мак-Люэн. – Киев : Ника-Центр, Изд. дом ДМИТРИЯ БУРАГО, 2003. – 205 с.
8. Померанцев В. Об искренности в литературе / В. Померанцев // Новый мир. – 1953. – № 12. – С. 218 – 225.
9. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (От идеи Вселенной – к философии музыки) / В. К. Суханцева. – Киев : Факт, 2000. – 176 с.
10. Шмидт Ф. Избранное. Искусство: проблемы теории и истории / Ф. Шмидт. – СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 912 с.
11. Шпенглер О. Закат Европы. Образ и действительность / О. Шпенглер. – Новосибирск : ВО «Наука», 1993. – 553 с.
12. Госфильмофонд. Документальный фильм «В дни Спартакиады», 1955. Кинодокумент № 4701, 7 частей. Хронометраж: 00:47:05.

ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРНО-ПРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ КАЗАЧЕСТВА ЛУГАНЩИНЫ

Вопросы исследования культуры, традиций и обычаев прошлого Луганщины особенно актуальны в нынешнее время. Культура Луганского края уникальна и многогранна. Все больше молодых людей интересуются историческим прошлым края, где им суждено было родиться. Кто же они Луганские казаки?

Последние четверть века этому вопросу не уделялось должного внимания, поэтому эта работа, попытается осветить важные исторические вопросы для всех, кому небезразлична исторически культурно-нравственное наследие прошлого Луганщины.

С конца 15 века казаками стали называть вольных поселенцев на Дону и его притоках, которые проживали в границах современной Ростовской области РФ и отчасти Донецкой и Луганской Народных Республик.

В сообщении путивльского воеводы М. Троекурова (1546 г.) казаки, живущие на Диком поле, разделялись на «черкасцев», «киян» и «твоих государевых». «Те разбойники живут на Дону без нашего ведома, а от нас бегают» (1547 г.)

Первым официальным свидетельством о существовании донского казачества являлась грамота царя Ивана Грозного от 03.01.1570 г. о том, чтобы казаки, живущие на берегах Северского Донца, слушались во всех делах царского посланца Ивана Новосельцева, который едет в Царьград через Дон и Азов, и этим послужили царю, за что будут жалованы за службу.

В грамоте, 1600г., обращенной к казакам, живущим по Северскому Донцу, Осколу и их притокам, выражаются вполне определенные притензии власти на земли казаков: от царского имени казаки «жалуются реками, которые они заняли, с обязательством служить государю «против татар и черкас». Кроме того в грамоте предписывалось составить «ропись» атаманов и казаков с указанием их владений. В последней четверти 16 века, Войску Донскому за службу в пользу Русского государства стало высылаться «хлебное», «денежное», и «пороховое» жалование.

Массовое заселение казаками Луганских степей относится ко второй половине 17 в. Возникновение в бассейне Донца постоянных населенных пунктов-городков происходило немногим позднее, чем на Дону. Хронология возникновения Луганского казачества (в соответствии с сохранившимися историческими свидетельствами) следующая: Гундоровский юрт (1636 г.), Трехизбянский юрт (1647 г.), Краснянский и Айдарские юрты (1656 г.), Боровской городок (1672 г.), Луганский, Староайдарский, Теплинские городки (1673 г.), Сухарев и Трехизбенские городки (1675 г.), Гундоров (1678 г.), Краснянский городок, Новоайдарский юрт (1683 г.), Беленской, Закотенский, Обливы (1696 г.), Осиновый Ровенек и Новый Айдар (1700 г.) Осиновский юрт (1701 г.), Кабаний юрт (1702 г.), Шульгин (1705 г.), Герасимова Лука, Осинова Лука, Новый Боровской, Беловодск, Меловой Брод, Сватова Лучка, Евсуг (1707 г.) [5, с. 15].

Итак, во второй половине 17 века значительная часть левого берега в среднем течении Северского Донца осваивалось в ходе расселения донского казачества. Расцвет строительства на Северскодонетчине припадает на 70 – 80-е гг. 17 в. А в конце 18 века границей восточных владений Земли Войска Донского считался Северский Донец, генеральная карта от 1797 г., но еще в 30 – 40-е годы происходили значительные переселения украинцев на Дон. Так или иначе, сами донцы не отказывали украинцам в приеме, поселяли их, но они находились в подчиненном состоянии, являясь подданными казацкой старшины, а то и рядовых казаков. Однако причина переселения заключалась в том, что несмотря на свое социальное положение в казачьей среде и необходимость платить налог, мигранты, принимая казацкие традиции, обычаи и законы, оставались лично свободными, «вольными». В силу такой исторически сложившейся особенности в рамках Земли Войска Донского продолжал сосуществовать полиэтнический состав населения.

Историки описывают многие стороны внутрисословной жизни, раскрывающие ментальность казаков. Важную роль в формировании ментальных установок играла семья, казачья община, школа, религия. Казачий социум поощрял такие качества, как честность, отвага и удаль, добродетель, умение хозяйствовать и содержать семью в достатке, трудолюбие и почтение к старшим.

Специфика социальной и духовной жизни казаков определяла их отношение к семье, влияние так называемых «мужских» традиций в воспитании казака воина. С этим связаны особые посвятительные обряды мальчиков и юношей: физическая и психологическая подготовка молодежи к социальной, хозяйственной, брачно-семейной и духовной жизни общества.

Игры у казаков были отражением воинской деятельности и в то же время подготовкой к ней. В разное время служба казака определялась разными сроками. До 1875 года они служили 25 лет, а указом 1875 года по Войску Донскому срок службы был уменьшен до 20 лет: три года — в приговорительном разряде, в двенадцать в строевом и пять — в запасном. На действительной службе находились на четыре года, остальное время на сборах и дома, где у казака всегда наготове был боевой конь с амуницией, шашака, пика, карабин, а также шинель, мундир, сухари, подковы, «ухнали» (гвозди для подков) в переметных сумках, овес в «саквах» (парные кожаные мешки цилиндрической формы, каждый на 10 – 12 фунтов овса)... По сигналу тревоги казачья сотня выстраивалась на станичном майдане в полной боевой готовности.

Самым значительным и торжественным у казаков были проводы на службу, обряды проводов реконструированы по рассказам жительниц станицы Луганской. В определенное время в курене новобранца собирались родственники и друзья. Все девушки, приглашенные на проводы, готовили ему носовые платки с вышитым уголком. Приходя на проводы, каждая прикрепляла новобранцу на грудь свой платок с бумажным цветком. Возлюбленная казака прикрепляла свой платок и восковой цветок поближе к сердцу. И эта традиция соблюдалась во многих казачьих хуторах, до 70-х гг. XX века, о чем свидетельствуют семейные фотографии того времени.

Основой обрядовой атрибуты был хлеб. С хлебом встречали мать с новорожденным, гостей, впервые входили в новый дом, Обряды с хлебом

сопровождали наиболее важные этапы свадьбы. В свадебном обряде хлеб символизировал объединение молодых в семью, а двух, ранее чужих семей – в родственные. Переход молодых из низшей по социальному статусу группы в наиболее высокую (девушка/женщина, юноша/мужчина, юные/взрослые). Главным свадебным хлебом был «каравай» («лежень»). Пекли каравай и в доме жениха, и в доме невесты [2, с. 51].

Вообще при организации встреч, на всех этапах свадебного обряда вопрос об угощении гостей был в числе первых. Накрывая на стол, хозяйка заботилась о «наедках», хозяин о напитках. Застолье сопровождалось многочисленными обрядами, выполнявшими обереговую функцию. Все эти действия связанные с угощением имели смысл оберега молодых «от порчи дурного глаза и от различных чар колдовства» и выполняли функцию защиты новой семьи.

После венчания пировали в доме жениха, где «бабы с ранней зари, стряпухе (кухне) готовят каравайный обед». Для гостей устраивали «брачный пир-беседушку», где хозяин и хозяйка «поштовали» разнообразными «явствами». После свадьбы гости благодарили куховарку «за хорошую стряпню бросая ей за это в тарелочку деньги».

Таким образом, мы видим, что обрядовое питание, на свадьбе было неотъемлемым атрибутом этой важной формы социального общения «задабриванием» гостей угощениями, «дабы молодым не принести несчастье», имело магический смысл защиты и оберегания новой семьи.

Донской фольклор определялся разграничением жанров по функционированию во внешнем и внутреннем быту. К жанрам внешнего быта, могут быть отнесены исторические предания, устные рассказы, военные заговоры, исторические и лирические «молодецкие песни», различные по форме (преимущественно протяжные разного уровня, распетости) и маршевые пешего и конного строев (под шаг или аллюры коня). К жанрам внутреннего быта могут быть отнесены внеобрядовые - сказки, предания, легенды и былички, заговоры, связанные с различной магией, обрядовые песни – календарные (зимнего и весенне-летнего цикла), семейно-бытовые(предназначенные детям песенки и приговорки, свадебные и похоронные песни и причитания), хороводные, игровые и плясовые) и балладные песни, лирические различной тематики, духовные стихи и псалмы [4, с. 22].

Среди прозаических жанров индивидуализированы исторические и топонимические предания. Промежуточной формой между преданиями и устными рассказами являются сказы о действительных событиях казачьей жизни донского края.

Устные рассказы, представляющие собой переработку фрагментов литературных произведений, исторических трудов школьных и иных учебников, в среде казаков были чрезвычайно популярны. Они были не только принадлежностью дореволюционного военного быта, но активно бытовали и в годы Великой Отечественной войны.

Довольно прочно удерживаются в сознании носителей заговоры (включая воинские). Носители традиций именуют их «молитвами».

Поэтические приемы и стилистика заговоров определяются адресатом и обстоятельством исполнения.

Сказочный репертуар, наиболее отражен в волшебных и бытовых сказках. Среди них «Ивашечка», «Гуси-лебеди», «Сестра Аленушка и братец Иванушка», «Лисичка-сестричка и Волк».

подавляющее большинство донских сказок совпадают с записями из различных областей России (в частности южных) идентичность донской традиции в именовании персонажей казаками и казачками, в использовании реалий социальной организации (круг атаман) диалектных названий птиц, животных, растений и прочих.

Самобытны малые жанры фольклора- пословицы, поговорки, тосты. В них отразились любовь к родному краю, жизненные обстоятельства, природа общинных и межличностных отношений, обрисован казачий характер: «Казачья воля была на бранном поле, а в дому хоть надевай суму», «Слава казачья, да жизнь собачья», «Песню до конца не доигрывают, жене всей правды не сказывают». Легенды представлены в основном христианскими сюжетами, о чудесных явлениях и видениях.

Духовные стихи и псалмы являются общим достижением, русских и украинских христиан. Казачий фольклор в двух его составляющих песни и прозаических жанрах — обладает образно-поэтической и сюжетной общностью.

Казачий фольклор развивался под сильным воздействием письменной культуры. Здесь христианская древнерусская литература, церковное певческое искусство, жанры профессиональной вокальной и инструментальной музыки, поэзия. На протяжении 18-19 веков, с включением Луганских казаков в состав частей русской армии, происходит ассимиляция форм вокальной и инструментальной военной музыки и усвоение, общерамеекого репертуара.

Своеобразие фольклора Луганских казаков состоит в том, что казачья культура на протяжении веков впитала и ассимилировала традиции, нравы, быт многих народов. Поэтому в традиционной культуре Луганских казаков мы можем найти много схожего в бытовании фольклора с традициями южнорусских областей России и, отчасти, украинской культуры, выявить присутствие восточных мотивов и сюжетов и, в то же время, обнаружить массу самобытных черт.

Вопросы сохранения культурно-нравственных ценностей казачества Луганщины имеют большое значение в социокультурные, художественно-творческой, организационно-педагогической деятельности казаков [3, с. 67].

Традиционная народная культура казачества Луганщины должна быть сохранена, должна жить и активно развиваться, а для этого она должна быть интересна прежде всего молодежи.

Сотрудниками Станично-Луганского музея проводится большая работа по сбору информации о традиционных обрядах и фольклору казачества.

Сохранению и возрождению казачьих традиций способствуют различные формы музейной работы. Большой интерес вызывают проводимые более десяти лет совместно с военкоматом театрализованные проводы юношей в армию, выступления фольклорных ансамблей в экспозиционных залах музея, проведения свадебных обрядов и игровых программ с детьми.

С точки зрения личностных качеств, гражданских, патриотических инициатив, роста эстетической, нравственной, политической культуры этнокультурные ценности,

бережно сохраняемые и развиваемые, безусловно, способствуют духовно-нравственному воспитанию молодежи, укреплению единства нашей Луганской Народной Республики.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Люблю тебя, мой милый край!» : материалы науч.-метод. семинара «Культурное наследие, опыт, традиции, сохранение русского мира» / под ред. Е. Н. Харина, И. П. Зайцевой, В. М. Ярового, Ю. А. Белан. – Луганск : Шико, 2009. – 184 с.
2. Локотош Б. И. Очерки истории Луганска / Б. И. Локотош. – Луганск : РИО обл. управления печати, 1993. – 140 с.
3. Саенко І. В. Минуле українського козацтва на Луганщині / І. В. Саенко. – Х. : СІМ, 2010. – 100 с.
4. Матеріали регіональної конференції, присвяченої 300-річчю Булавинського повстання. 10 – 11 жовт. 2007 р. – Луганськ : ТОВ «Віртуальна реальність», 2007. – 200 с.
5. История Луганского края : учеб. пособие / А. С. Ефрешов, В. С. Курило, И. Ю. Бровченко и др. – Луганск : Альма-матер, 2003. – 432 с.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 659.1

*В. В. Стась, Е. В. Бугаец,
г. Луганск*

PRODUCT PLACEMENT В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Мы встречаем ЕЁ на каждом шагу: когда мы идем на работу, когда мы отдыхаем, когда общаемся с друзьями и коллегами. Она пронизывает все пространство вокруг нас. Не секрет, что она завоевала весь мир, и она же его создает. Она, как химера, меняет свои формы и иногда даже тяжело сказать кто же она такая. Речь идет о **рекламе**. И поскольку мы все имеем к ней отношение, предполагаем, что работы на тему рекламы могут быть интересными для всех.

Актуальность работы обуславливается тем, что современный человек живет в медиа-пространстве, которое непосредственно связано с рекламой. Мы, как люди, имеющие отношение к рекламе, должны понимать, что из себя представляет product placement и как использовать этот весьма эффективный инструмент.

Продакт-плейсмент (англ. product placement, дословный перевод «размещение продукции») — приём неявной (скрытой) рекламы, заключающийся в том, что реквизит, которым пользуются герои в фильмах, телевизионных передачах, компьютерных играх, музыкальных клипах, книгах, на иллюстрациях и картинах — имеет реальный коммерческий аналог.

ПРОДАКТ ПЛЕЙСМЕНТ — разновидность скрытой рекламы, размещение определенной торговой марки, самого товара/услуги или упоминания о нем в кино-, телевизионном фильме, телевизионной программе, спектакле или другом представлении [2, с. 135].

Согласно статистическим данным, во всех странах мира самую большую популярность заслужило размещение продукции в кинофильмах и телепередачах, когда их герои пользуются каким-либо продуктом. Это связано с тем, что просмотр кино и телепередачи более распространённое явление, нежели поход в театр или картинную галерею.

Выделяют следующие виды так называемой демонстрации продукции в телепередачах и фильмах:

- Визуальная демонстрация – просто демонстрация логотипа.
- Аудио-невербальная демонстрация – например, звучание мелодии, которая вызывает ассоциации с продуктом.
- Аудио-вербальная демонстрация – произнесение героем конкретного рекламного текста (характерно больше для телепередач, чем художественных фильмов).
- Кинестетическая демонстрация – прямая демонстрации продукта.

Чем же продакт-плейсмент так привлекает рекламодателей? Современные объекты влияния рекламодателей научились фильтровать рекламу. Мы приглушаем звук, переключаем каналы, подсознательно переключаем внимание, видя рекламу в печатных изданиях. Эксперты отмечают, что для этого полностью понятны причины, связанные в первую очередь с тем, что реклама занимает все больше места в информационном пространстве, становится менее эффективной в силу непрофессионализма производителей рекламы и недефференцируемости ряда товаров со схожими характеристиками, что отражается и в рекламе (чем в рекламе отличаются кремы от целлюлита?). Также эксперты сходятся на том факте, что еще одна причина - уменьшение влияния традиционных рекламных каналов коммуникации с потребителем. Маркетологи вынуждены искать обходные пути, пытаясь обеспечить узнаваемость и запоминаемость рекламы, расставляя рекламные ловушки так, чтобы избежать их было невозможно. На сегодня ведется активный поиск каналов и способов коммуникации, способов «достучаться» до потребителя.

Стоит также обратить внимание на то, как законодательство относится к product placement. В России, согласно закону «О рекламе», product placement даже не числится в ее рядах. В Украине действует закон о запрете скрытой рекламы, однако product placement ловко обходит его. В Украине product placement используется редко.

История возникновения product placement начинается с персонажа моряка Полая, который был создан в 1929 году. История о том, как шпинат волшебным образом увеличивал силы главного героя, привела к росту потребления консервированного шпината на 30% по всей территории США. Для фирмы Spinach Can, производителя консервированного шпината, эти мультфильмы оказали существенную поддержку, и Product Placement стал основным рекламодателем.

Идею product placement с успехом продолжил продюсер сериала об агенте 007 Альберт Брокколи, подняв на качественно новый уровень. Начав работу с рекламы водки и автомобилей в «Dr. No» 1962 года, позднее грамотно вписал в фильмы рекламу крупного универсального магазина и молочную компанию, а также массу других брендов.

В фильме Стивена Спилберга «Инопланетянин» 1982 года появились сладости Reese's Pieces от компании Hershey's. В фильме дети приготовили по своему рецепту «сладкую пиццу», и Е.Т. перед таким искушением не устоял. После выхода картины в прокат Reese's Pieces вошли в «меню мечты» американских детей как неизменный атрибут. Продажи производителя взлетели на 65%.

Мировой кинематограф давно стал копилкой прекрасных примеров неявной рекламы. Но классика жанра, конечно же, «Бондиана». Спросите у прохожего содержание нескольких фильмов про Джеймса Бонда, что было в той картине, а что в этой? Далек не каждый вспомнит. Зато первые ассоциации со знаменитым персонажем – часы Omega и Rolex, смокинги от TomFord, коктейль Martini с водкой и так далее [1, с. 36].

Том Круз в «Рискованном бизнесе» 1983 года спас от безвестности модель Wayfarer компании Ray-Ban. В год выхода фильма были проданы 360 000 солнцезащитных очков.

Также в «Лучшем стрелке» 1986 года Том Круз носит авиаторы Ray-Ban, продажи которых возросли на 40% вскоре после выхода фильма на экраны.

Продакт-плейсментв России никак нельзя назвать ненавязчивым. Бывает, что герои фильма или телесериала чуть ли не прямым текстом произносят слоганы рекламируемых товаров, а логотипы фирм или их продукция показывается крупным планом.

За примерами далеко ходить не надо. К примеру, фильм «Ирония судьбы – 2» некоторые зрители вообще назвали одним большим рекламным роликом (немудрено: в фильме удачно «разместились» такие бренды, как «Билайн», Toyota Camry, Nokia, Calve, Nestle, «Золотая бочка», «Аэрофлот», «Русский стандарт», «Тройка диалог» и другие). Или продакт-плейсмент водки «Урожай» и сигарет «Петр I» в «Особенностях национальной охоты» и «Особенностях национальной рыбалки». Или занудная донельзя реклама витаминки «Пиковит» в сериале «Папины дочки».

Однако, похоже, ни рекламодателей, ни режиссеров навязчивость отечественного продакт-плейсмента не смущает. Слишком частое упоминание брендов в том или ином фильме пока не стало причиной падения посещаемости. А значит, россиянам и дальше «светит» наткнуться на логотипы известных брендов при просмотре кино и сериалов.

В Йельском университете (США) был проведен эксперимент, посвященный различным методам применения product placement и их результативности.

В эксперименте приняли участие 373 студента. В качестве предмета исследования выступили напитки популярных марок. Каждому студенту демонстрировали один из пятнадцати двадцатиминутных клипов, «вырезанных» из известных американских картин. В середине каждого клипа был «спрятан» продукт, который и интересовал исследователей. Все объекты productplacement были заранее тщательно отобраны, для того чтобы быть одинаково привлекательными для зрителей. Кроме того, все продукты были разделены на три категории: мелькающие на фоне, то есть не играющие никакой роли в истории; использованные персонажем (например, напиток, который пьет главный герой); и непосредственно связанные с сюжетом, то есть исполняющие одну из ключевых ролей в ходе повествования.

После просмотра клипов, студентов попросили «поиграть в слова». Организаторы выдали участникам карточки со словами, в которых были пропущены некоторые буквы и попросили их дополнить. Целью этого этапа исследования было выяснить, насколько студенты склонны вспоминать названия брендов, которые они, так или иначе, увидели в просмотренных ранее клипах. Пример задания – слово C_KE. По-английски его можно дополнить как СОКЕ (Coca Cola) или САКЕ (пирожное). Помимо слов, которые могли быть использованы в продемонстрированных клипах, студентам предложили и те, которые никакого отношения к эксперименту не имели. В заключение этапа, участникам прямо задали вопрос: какие бренды они заметили в видеоклипах, которые недавно посмотрели? Затем полученные данные суммировали. Результаты первого задания приведены на диаграмме (рис. 1).

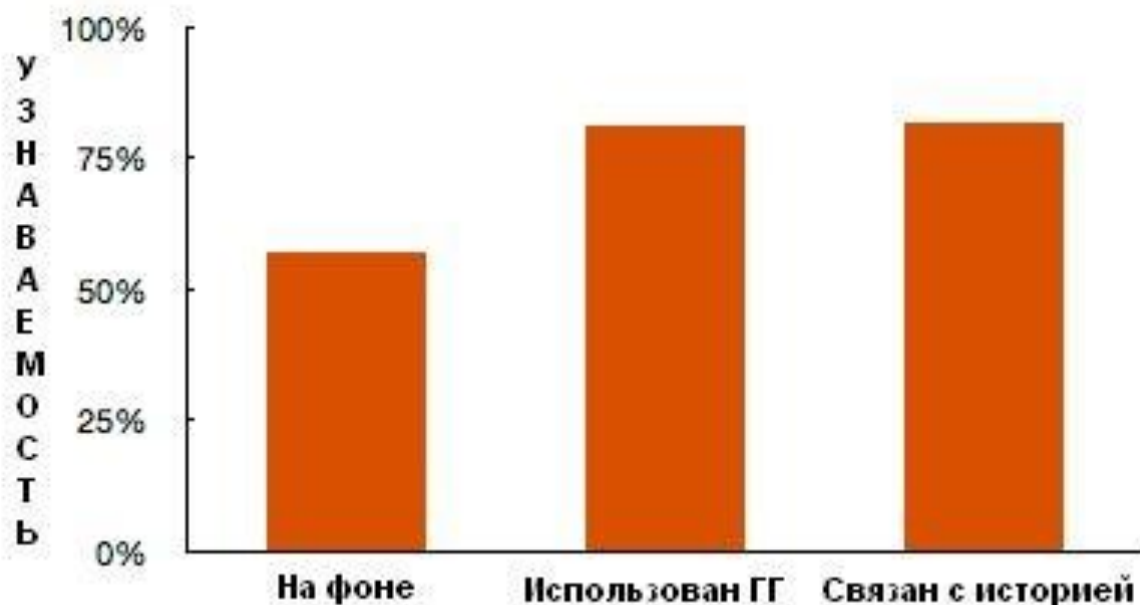


Рис. 1. Результаты исследования

Диаграмма показывает, что узнаваемость продукта была выше, если он каким-то образом был использован в клипе, а не просто был частью фона. Тем не менее, существенного преимущества у продуктов, которые играли ключевую роль в сюжете фильма, не наблюдалось. Напротив, в фильме «Смерч», где герои сделали пропеллеры из банок Pepsi и запустили их в центр торнадо, только 50 процентов опрошенных успели заметить название бренда. Возможно, это вызвано тем, что банки Pepsi появились в очень темной, с точки зрения освещения, сцене фильма, и зрители просто не разобрали названия. Вывод: продукты, принимающие непосредственное участие в фильме запоминаются немного лучше, чем те, которые герои просто «употребляют», не акцентируя на этом внимание. Но эта разница все же не слишком существенна.

Ни один рекламодатель не станет продвигать продукт с помощью фильма, в сюжет которого его реклама не вписывается. Ведь productplacement рассчитан на ненавязчивое воздействие на подсознание зрителя. А значит, появление каждой надписи и произнесение каждого слова, прославляющего ту или иную марку, должно быть обусловлено развертывающимся на экране сюжетом.

Рассмотрим возможные варианты интегрирования продуктов в выбранный для анализа фильм. Например, сюжет фильма закручен вокруг разного рода свиданий, а значит, реклама любых мест, где их возможно провести, весьма уместна: бары, рестораны, кафе, кинотеатры, парки развлечений и др. Все это вполне может незаметно для зрителя влиться в кино. Абсолютно ненавязчиво будет выглядеть и продвижение различных фирм по организации досуга, магазинов, специализирующихся на продаже и доставке букетов, салонов красоты, а также всего, что может быть куплено в подарок любимому или любимой.

Не стоит забывать и о том, что свидания вполне могут проходить в условиях квартиры, где много домашней техники, мебели известного производителя, книг популярных авторов, бытовой химии и т. д.

Кроме того, нет ни одного фильма, в котором люди ничего не едят и не пьют. И потому так часто встречается реклама продуктов питания, а также служб их доставки, и напитков, причем не только безалкогольных. Таким образом, product placement становится едва ли не лучшим способом рекламы для компаний алкогольной индустрии.

Особенно активно в современных фильмах продвигаются и различные марки автомобилей, кредитные карты, компьютерные фирмы – то, что, по представлениям рекламодателей, является неотъемлемой частью жизни человека XXI века.

Вывод. Такой эффективный инструмент, как product placement, – отличный вариант, имеющий богатые перспективы в области рекламы. Действительно, работать с product placement можно еще долго, придумывая все новые и новые варианты его применения. В России product placement сейчас требует модернизации: методы рекламы в кино сегодня грубы и угловаты, но надежда сделать их изящнее и искуснее есть.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березкина О. П. Product Placement. Технологии скрытой рекламы / О. П. Березкина. – СПб. : Питер, 2009. – 206 с.
2. Маркетинг : большой толковый словарь / под ред. А. П. Панкрухина. – 3-е изд., стер. – М. : Омега-Л, 2011. – 261 с.

УДК 792.01

*Е. Н. Гребеник,
г. Луганск*

ПЕРСПЕКТИВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В театре на рубеже XX – XXI веков произошли существенные изменения, коснувшиеся всех сторон его деятельности, связанные с применением информационных технологий. Современный театр становится на инновационный путь развития, используя достижения инновационных технологий в основных составляющих постановочного процесса: режиссерской экспликации, создании эскизов декораций и костюмов, а также в осуществлении сценографического решения спектаклей. Инновационные технологии оказывают огромное влияние на развитие театра как вида искусства: появляются уникальные формы спектаклей, инновационные театральные специальности, специфические технологии постановочного творчества и театрального дела [1, с. 122].

Современный этап развития театра требует новой формы планирования и управления театральным проектом, что актуально для оптимизации творческого и

материального постановочного комплекса, как в государственных, так и в частных театрах.

Инновационные технологии сценографических решений позволяют совершенствовать процесс осуществления гастрольной деятельности, расширяет возможности обмена культурных связей между народами, а также столицей и регионами.

Информационные технологии в сценографии увеличивают диапазон возможностей создания уникальной формы представлений в учебном театре. Их использование в учебном процессе также способствует оптимизации временных и материальных ресурсов.

Несмотря на то, что в развитии современного театра существуют положительные тенденции, остается много проблем. Их решение требует реализации комплексных мер организационного, правового, экономического характера, которых невозможно добиться без тесной координации всех вовлеченных в этот процесс сторон.

В настоящее время наступил новый этап в сфере развития искусства, который заключается в том, что, перейдя на самокупаемость, театральное предпринимательство сталкивается с жесткими требованиями конкурентоспособности на рынке искусств, что приводит к необходимости участия театральных постановщиков в решении экономических проблем.

В связи с этим в традиционном театре появились потребности в применении инновационных театральных технологий, совершенствовании управления театральной деятельностью, расширении диапазона информационного обеспечения постановочного процесса, исследовании интересов и состав театральной аудитории. Эстетическая оценка представления в системе «рыночной ценности», его соответствие запросам зрителя, то есть покупателя, становится все более социально дифференцированной [3, с. 15].

Сценографы и режиссеры театра все чаще используют прием «виртуальной реальности» для достижения своих творческих замыслов. Театр является синтезатором различных сообщений, и именно в театре родились виртуальные миры в целостном виде, где изображение, трехмерная сцена, музыка, тексты, игра актеров погружают зрителей в виртуальные миры. Виртуализация общества еще более усилилась с появлением кино, потом телевидения, а в дальнейшем с возникновением интерактивного кино на основе компьютерных технологий. И так же, как это происходило на всех этапах развития кино и телевидения, техника и творчество в театре находятся в сложном взаимодействии, то тормозя процесс взаимного развития, то его обогащая.

Проблема повышения качества театрального процесса делится на две основные составляющие: проблема внедрения инновационных технологий в процесс показа спектаклей, в том числе экономических, способных стимулировать процессы обеспечения конкурентоспособности спектакля и проблема повышения качества создания материальной части спектакля [4, с. 149].

В период создания декорационного оформления спектаклей в театрах России, Литвы, Украины нами были выявлены основные трудности развития театрального дела

в художественно-производственных цехах:

- отсутствие молодых специалистов, которые могут перенять секреты мастерства;
- отсутствие доступности книжных изданий в помощь театральным специалистам и самое главное;
- снижение интереса к конечному результату – спектаклю, в связи с отсутствием целостного восприятия постановочных задач.

В режиссерской концепции сценографического решения с использованием современных технологий также наблюдается некоторая посредственность, предсказуемость постановочных решений с использованием «стандартного» набора средств мультимедийного минимализма (звук, свет, видеоряд, спецэффекты) [2, с. 89].

Наблюдается и тиражирование эффектных решений сценографии с применением новых технологий, часто созданных молодыми постановщиками в условиях жесткой экономии и временного ограничения [3, с. 17].

Но, кроме проблем, связанных с применением новых технологий в постановочном процессе, есть и перспективы. Прежде всего, это новые идеи изобретателей в области дальнейшего применения и развития новых технологий в постановочном процессе. Частично подтверждением этому служит целый ряд изобретений и патентов в области театральной деятельности.

Использование новейших достижений науки (перспективные разработки средств автоматизации, сетевых технологий и информационной системы, высокотехнологичное радиоэлектронное оборудование для нужд театральной деятельности) открывают новые горизонты творчества, создают условия для широкого доступа профессионалов и зрителей к произведениям театрального искусства и способствуют поиску новых форм популяризации мировых культурных традиций.

В заключение следует отметить, что формирование единого информационного театрального пространства (с технологиями защиты авторского права) с целью понимания роли и задач театральной деятельности в современных условиях, будет способствовать более эффективному решению проблем, повысит художественный уровень театрального искусства, конкурентоспособность «продукта» на театральном рынке и позволит успешно реализовать перспективу интенсивного развития новых технологий постановочного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базанов В. В. Сцена XX века / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1990. – 240 с.
2. Березкин В. И. Открытая сцена Давида Боровского : летопись творчества в контексте сценографии мирового театра второй половины XX – начала XXI века / В. И. Березкин. – М. : Книж. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 380 с.
3. Гройс Б. Апология рынка / Б. Гройс // Декор. искусство СССР. – 1991. – № 2. – С. 15 – 19.
4. Иконникова С. Н. Диалог о культуре / С. Н. Иконникова – Л. : Лениздат, 1987. – 205 с.

ПРОБЛЕМА ОСМЫСЛЕНИЯ МЕЖВИДОВОГО СИНТЕЗА ИСКУССТВ

Среди проблем современной эстетической теории проблема видов искусства занимала особенное место, поскольку далеко не всегда включалась в контекст этой теории или оставалась на обочине основных направлений ее развития. Определенное время отмеченную проблему считали, скорее, искусствоведческой, чем эстетической. Теперь, те принципиальные сдвиги, что их испытало искусство на рубеже XIX – XX веков и в первые десятилетия прошлого века, убедительно взрастили эстетическую почву ряда художественных экспериментов и способствовали становлению межнаучного подхода, «создавая» паритет между искусствоведением и эстетикой. Сегодня к этим наукам активно приобщаются психология, этика, педагогика, поскольку проблемы видов искусства не может остаться в традиционных профессиональных пределах.

Как известно, историческая традиция осмысления проблемы видов искусства связана с именами Платона, Аристотеля, Леонардо да Винчи, Лессинга, Канта, Гегеля, Ф. Шеллинга. По нашему мнению, в позициях этих исследователей преобладает желание систематизировать виды искусства и выделить те основополагающие принципы или «приоритеты», опираясь на которые, целесообразно было бы отнести их к той или иной группе. Подчеркнем, что еще со времен Леонардо да Винчи считалось целесообразным предоставлять видам искусства конкретные места, учитывая их потенциал и влияние на аудиторию. Сегодня теоретики этого не делают, поскольку выявление внутренней сущности того или иного вида искусства показывает специфические возможности каждого из них.

Рихард Вагнер (1813 – 1883) – выдающийся немецкий композитор чрезвычайно высоко оценивал эстетико-художественный потенциал синтеза искусств, считая, что такое слияние способно образовать новую, единственную, гармоничную целостность – Gesamtkunstwerk. Искания Р. Вагнера, которые кое-где носили метафорический характер, определенным образом повлияли на соответствующий подтекст размышлений русских исследователей, в частности, Александра Скрябина (1872 – 1915), который светомузыку – синтез звука, света и цвета, – рассматривал как специфический феномен, близкий к космологическим философским исканиям. Самым выразительным художественным носителем «светомузыки», по мнению А. Скрябина, является мистерия (от лат. mysterion – таинство). История «мистерий», как известно, сочетала два самостоятельных процесса, а именно: мистерия как богослужение, как тайные культовые собрания и мистерия как жанр европейского средневекового театра. А. Скрябина, бесспорно, интересовал первый «мистерияльный» феномен, ведь «божественный» подтекст мистерии позволял органично соединить «Материю и Дух» – материальное и духовное. В такой трактовке синтез выступал не в качестве средства углубления эстетико-художественных возможностей ряда видов искусства, которые, взаимодействуя между собой, обнаруживают скрытый потенциал собственных

выразительных средств, приобретение мистических черт. Идеи синтеза – в интерпретации Скрябина – должны были воплотиться в масштабном произведении «Мистерия», над которым композитор работал перед своей преждевременной смертью. По мнению Скрябина, эстетико-художественный потенциал мистерии позволяет объединить звук, цвет, запах, движение. Творчески сконцентрированная «энергия» отмеченных компонентов, способная передать то психофизиологическое состояние человека, которое больше всего интересовало композитора, а именно: импульсивность, нервозность, тревожность. Все отмеченное, считает Скрябин, может приблизиться к передаче средствами музыки экстаза (от греч. *ekstasis* – неистовость) – состояние сильного возбуждения, которое может переходить в экзальтацию. Следовательно, для А. Скрябина синтез искусств это не только – и не столько – путь к появлению какого-то нового вида искусства, сколько средство расширения выразительных возможностей разных видов искусства, в частности, музыки.

По нашему мнению, особенного внимания заслуживает позиция Василия Кандинского (1866 – 1944), который приложил серьезные усилия ради обоснования значения взаимодействия цвета и звука, заботился, прежде всего, выявлением потенциала синтеза в процессе создания абстрактной живописи. Кроме этого, его интересовала возможность воплощения основополагающих принципов абстрактного искусства в поэзию и музыку. Анализируя опыт теоретической разработки и практического воплощения идеи синтеза искусств, который связан с фамилией В. Кандинского, следует учитывать, что в течение нескольких десятилетий своей жизни художник, изменив три страны обитания, – Россия, Германия и Франция, – активно популяризировал не только живописные наработки, но и собственные теоретические идеи, находя все новых и новых сторонников феномена синтетических произведений искусства. На наш взгляд, полностью логическим является тот факт, что именно русский живописец «открывал» для европейцев эстетико-художественные возможности и выразительную силу синтеза искусств. Абстракционизм – беспредметное искусство, над созданием которого работал В. Кандинский, планировался им как синтетическое искусство, которое способно проявить себя и в живописи, и в поэзии, и в театре, и в кино, и в музыке. В таком аспекте речь шла о межвидовом синтезе искусств. Кроме этого, на уровне выразительных средств – формировался внутривидовой синтез, в процессе которого смело, использовались смежные художественные средства. По нашему мнению, особенного внимания заслуживает позиция Василия Кандинского (1866 – 1944), который приложил серьезные усилия ради обоснования значения взаимодействия цвета и звука, заботился, прежде всего, о выявлении потенциала синтеза в процессе создания абстрактной живописи. Кроме этого, его интересовала возможность воплощения основных принципов абстрактного искусства в поэзию и музыку. Во времена В. Кандинского понятия «цветная поэзия» и «цветная музыка» были широко употребимыми: создавалось впечатление, что благодаря синтезу будет происходить процесс создания новых искусств. И в своем основном теоретическом труде «О духовном в искусстве» (1911), и в многочисленных статьях он смело соотносит красный цвет – «теплый», «живой», «подвижный» – с «звучанием фанфар». По мнению В. Кандинского,

коричневый цвет «иллюстрирует» удары барабана, а фиолетовый ассоциируется со звуком английского рожка или фагота. На страницах работы «О духовном в искусстве» В. Кандинский достаточно детально воспроизводит не только процесс взаимодействия «цвет – звук», но и психо-физиологические реакции человеческого глаза или уха на эти раздражения. Он, в частности, пишет: «Вообще цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу. Цвет – это клавиша; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль» [2, с. 45]. В контексте отмеченного, художник, по мнению Кандинского, – это «рука, которая с помощью той или иной клавиши приводит в вибрацию человеческую душу» [Там же]. В. Кандинский активно использует понятие «слушание красок», и, соглашаясь с объективностью этого понятия, подчеркивает: «Понятие слушание красок настолько точно, что не найдется, по-видимому, человека, который попробовал бы передать впечатление от ярко-желтого цвета на басовых клавишах фортепиано, отмечая, что синтез цвета и звука художник использовал в процессе создания сценической композиции «Желтый звук» (1909). Следует подчеркнуть, что постановка «Желтого звука» предусматривалась на сцене театра, то есть В. Кандинский пытался в полной мере использовать потенциал синтеза, который может быть реализован именно благодаря эстетико-художественным средствам сценического искусства. Особенное внимание он уделяет цветному решению картин, ведь в течение действия первого или третьего «акта» постоянно изменяется цвет лучей, которые сопровождают действие. Особенное ударение делается на порядке изменения цветов в процессе постепенного «перехода» от красного к желтому. Известно, что В. Кандинский в процессе реализации «Желтого звука» – сценической композиции, которую он относил к жанру мистерии, – работал с композитором Фомой Гартманом, давая ему достаточно четкие задания относительно музыкального оформления собственного замысла.

Таким образом, музыка оказалась еще одним компонентом эксперимента с синтезом искусств. Позже собственные музыкальные вариации на тему «Желтого звука» создали Гюнтер Шуллер, Антон Веберн и Альфред Шнитке. То, что в современном искусстве существует чрезвычайный интерес к экспериментам с синтезом подтверждает следующий факт: между 1972 и 2011 годом постановка сценической композиции «Желтый звук» происходила девять раз в ведущих театрах Нью-Йорка, Парижа, Лондона, Москвы. Известно, что в течение многих лет творчества живописец пытался найти «абсолютный» цвет, который наиболее адекватно передавал бы субъективную чувственность и того, кто создает художественное произведение, и того, кто его воспринимает. В качестве «абсолютных» выступали разные цвета, пока Кандинский не увлекся «белым»: «Белый скачок за белым скачком. // И за этим белым скачком опять белый скачок. // И в этом белом скачке белый скачок. // В каждом белом скачке белый скачок» [3, с. 7]. Чрезвычайно близкой к позиции В. Кандинского была творческая ориентация Арнольда-Франца Шенберга (1874 – 1951) – яркого австро-американского композитора, дирижера, педагога и музыковеда. Наиболее выразительно этот метод был использован композитором в процессе создания оперы «Моисей и Аарон», в которой главную роль – Моисея – выполнял чтец. Таким образом, отметим, что попытку В. Кандинского заниматься художественным творчеством сразу в

нескольких видах искусства, разделяли и другие его современники, видя в этом, с одной стороны, практическую поддержку идеи межвидового синтеза искусств, а из второго – специфический признак искусства XX века. Интересные эксперименты на поприщах межвидового синтеза были представлены в первые десятилетия прошлого века и французскими художниками. Важно подчеркнуть, что французы, так называемой, базовой моделью избирали кинематограф и уже к нему «добавляли» другие виды искусства. Известный французский историк и теоретик кино Жорж Садуль (1904 – 1967) достаточно детально реконструировал ту ситуацию, которая сложилась во французском кинематографе в середине 20-х годов. Среди специфических признаков этого периода развития кинематографии Ж. Садуль выделяет активное привлечение к кинопроцессу представителей других видов искусства, в частности, живописцев. Следствием такого сотрудничества стал фильм «Механический балет» (1924), который вошел в историю европейского и мирового кино. Этот фильм снимался при непосредственном участии Фернана Леже (1881 – 1955) – выдающегося живописца, одного из основателей европейского кубизма. Как отмечает Ж. Садуль, «Механический балет» в полном соответствии со своим названием представляет собой танец предметов и зубчатых колес, объединенных общим ритмом или смонтированным за формальным подобием. Благодаря определенной творческой смелости Ф. Леже, еще в начале становления кинематографа как самостоятельного вида искусства был задействован в синтезе кино, хореографии и живописи. Если говорить, о практическом аспекте, то примеров, когда художники в течение первой половины XX века пытались продемонстрировать возможности синтеза, можно привести немало. В этом аспекте экспериментировали и итальянец Филиппо-Томмазо Маринетти (1876 – 1944), и норвежец Эдвард Мунк (1863 – 1944), и испанец С. Дали (1904 – 1989).

Отметим, что в течение прошлого века, как проблема видов искусства, так и проблема синтеза все активнее начали анализироваться учеными, которые разрушали пределы искусствоведческого подхода, смело дополняя его эстетическим и психологическим. Обращение к опыту французской постмодернистской эстетики делает логичным на уделении внимания проблеме видов искусства, представленной в теоретическом наследии Жюль Делеза. Обратим внимание на монографию Жюль Делеза «Кино» – фундаментальном исследовании природы становления и развития этого вида искусства. Почвой к анализу отмеченного аспекта в теоретическом наследии Ж. Делеза служит расширенное интервью, которое провел Ришар Пена. Как известно, Р. Пина занимает достаточно заметное место в современной культуре. Он известный композитор и гитарист, которого европейские музыканты называют «отцом» французской экспериментальной музыки. Кроме этого, Р. Пина связывали настолько дружеские отношения с Ж. Делезом, что это позволило композитору называть себя его учеником. Важно подчеркнуть, что – как это было и в монографии, посвященной кино, – Делеза, прежде всего, интересует феномен времени, но не в его кинематографической интерпретации, а в музыкальной. Предложив принципиально новую проработку феномена времени в музыке, философ заставил на рубеже XX – XXI веков «увидеть» некоторые образцы классической музыки в совсем новом ракурсе: он подтвердил, что наше знание даже классических видов искусства, а музыка один из

них, далеко не полное. Да, остановившись на древнегреческой традиции осмысления времени, где Хронос – это «время тел», а Эон – «время бесплотного», Ж. Делез пытается ввести в обиход понятия «пульсирующее время». Он, в частности, отмечает: «Я предлагаю говорить, что пульсирующее время имеет место, когда вы обнаруживаете себя в трех координатах. Пульсирующее время – это всегда территориализованное время» [1]. Под идею «пульсирующего», «непульсирующего» и «территориального» времени Ж. Делез достаточно интересно «подводит» примеры из классической музыки, в частности, останавливаясь на феномене птиц, «образ» которых пытались передать разные композиторы. Он считает, что «птицы Моцарта – это не тоже именно, это не коллаж; в тот момент, когда музыка становится птицей, птица становится чем-то другим, а не птицей, здесь целый блок становлений, точнее, два асимметричных становления: птица становится чем-то другим, чем музыка, в то время, как музыка становится птицей» [1]. Поскольку Ж. Делез пользуется и понятием «биологическое» время, то в искусстве, по его мнению, идет постоянное изменение времени «биологического» полета птицы, на «эстетико-художественный» полет той же птицы, но в разных часовых измерениях, «работать» в которых композиторам чрезвычайно трудно. Кроме Моцарта, в поле зрения французского постмодерниста – в контексте проблемы времени – попадает творчество Шумана, Берга и др. Обновляя искусствоведческие представления о природе музыки как вида искусства, Ж. Делез постоянно пытается использовать тот теоретический опыт, который накоплен в философии, эстетике, даже, в современной фольклористике, ведь, по его мнению, феномен «птица – время» изменяется, если композитор привлекает фольклорные мотивы. Попытка объяснить, те бесконечные «почему?», что возникают в процессе проработки природы музыки, и есть, по нашему мнению, тем приобретением, которое приносят в современную эстетико-искусствоведческую теорию французские постмодернисты. А ни Ж. Делез, а ни другие теоретики не способны ответить на все поставленные вопросы. Следовательно, для современной гуманистики чрезвычайно важным является сам факт существования этих вопросов, которые, несомненно, выступают стимулирующим фактором исследовательского процесса. Отметим, что в условиях конца XX и начала XXI века наблюдается процесс сближения практики искусства с эстетико-искусствоведческой теорией. В то же время эта теория – как мы пытались показать на примере проблемы видовой специфики искусства – имела признаки общеевропейского движения и в определенных своих измерениях. Своеобразие же развития искусства было пропорциональным динамике привлечения эстетико-искусствоведческой мысли к осмыслению творчески-поисковых процессов. Следовательно, на грани веков наблюдается позитивный феномен обоюдного обогащения. Кроме отмеченного, необходимо отметить актуальность новой систематизации существующего понятийно-категориального аппарата исследования проблемы видовой специфики искусства, а также продолжение научных поисков относительно широкого круга вопросов, связанных с синтезом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Постмодерн [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://postmodern.in.ua,p785>.
2. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – М. : Б. и., 1992. – 112 с.

3. Кандинский В. Ступени / В. Кандинский. – М. : ИЗО Наркомпроса, 1918. – 58 с.
4. Канудо Р. Манифест семи искусств / Р. Канудо // Немое кино. Из истории французской киномысли (1911 – 1933) : сб. – М. : Искусство, 1988. – С. 20 – 24.
5. Садуль Ж. Всеобщая история кино : в 6 т. Т. 1 / Ж. Садуль. – М. : Искусство, 1958. – 549 с.

УДК 784.5

*Н. А. Князева,
г. Луганск*

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ХОРОВАЯ ШКОЛА ЛУГАНЩИНЫ

Профессиональная хоровая школа в Луганске начала свое формирование с открытия музыкального училища и отдела хорового дирижирования в 1945 году. Хоровой коллектив начал своё существование как учебный коллектив, и состоял из студентов всех отделов – хормейстерского, народного, духового, фортепианного и струнного, образуя сводный хор. С 1948 года сформировался количественный состав хора из учащихся только хормейстерского отдела, которые в работе с этим хоровым коллективом приобретали практические навыки и обеспечивали исполнение Государственной программы по дирижированию с хором. Каждый год в связи с учебным процессом менялся состав хора и обновлялся его репертуар. Среди выпускников хорового отдела Луганского музыкального училища много деятелей культуры, известных в стране и за её пределами: ректор Национальной академии музыки им. П. И. Чайковского с 1973 г. по 2004 г., Народный артист Украины, профессор О. С. Тимошенко; заведующий кафедрой хорового дирижирования Донецкой государственной музыкальной академии им. С. С. Прокофьева профессор В. Л. Бахарев; художественный руководитель и главный дирижер камерного хора Харьковской филармонии, Народный артист Украины, заведующий кафедрой Харьковского государственного института искусств им. И. П. Котляревского, лауреат Национальной премии им. Т. Г. Шевченко, профессор В. С. Палкин; Народная артистка Украины, главный хормейстер Донецкого академического государственного театра оперы и балета им. А. Соловьяненко Л. С. Стрельцова.

Первым руководителем учебного хорового коллектива и заведующим отделом хорового дирижирования был Мина Михайлович Буряк. В репертуаре хора под его управлением звучали классические хоровые произведения и лучшие образцы оперной хоровой классики. С 1948г. Буряк Мина Михалович, выпускник Киевской консерватории. При нем с 1952 хор выделяется в самостоятельную творческую единицу и начинает функционировать как смешанный хор дирижерско-хорового отдела. Первым концертмейстером был Орлянский Владимир. Уже в те времена хор достиг такого мастерства, что исполнял сложные образцы мировой хоровой литературы, сцены из опер, кантаты, обработки украинских и русских народных песен, оригинальные произведения композиторов-классиков и современных композиторов (А. Ревуцкий «Хустина», хоры Б. Лятошинского, К. Стеценко, обработки

Н. Леонтовича, А. Свешникова, Арутюнян «Кантата о Родине», В. Калинин «Зима», «Жаворонок», С. Танеев «Вечер», Новиков – 1 ч «Победной кантаты», П. Чайковский, Вальс из «Евгения Онегина», Ш. Гуно, Вальс из «Фауста», Арениский «Анчар», Дунаевский «Это идет молодежь на фестиваль», «Летите, голуби» и др.).

С 1954 года с хором работал Н. О. Красс, выпускник Одесской консерватории. В это время программы хора приобретают новые краски, присущие его руководителю – лиричность, тонкость и выразительность исполнения.

С 1955 года руководителем хорового коллектива музыкального училища становится выпускник Одесской консерватории Эммануил Григорьевич Белявский. В это время хор исполнял сложные программы, в которые входят произведения крупной формы: фрагменты кантаты Й. Гайдна «Времена года», кантата Н. Римского-Корсакова «Свитезьянка», кантата Л. Ревуцкого «Хустина», оратория Д. Шостаковича «Песнь о лесах», «Поэма об Украине» А. Александрова. В 1957 впервые в Луганске был исполнен «Реквием» В. А. Моцарта в сопровождении симфонического оркестра Луганской филармонии. Солистами выступили преподаватели музыкального училища Т. Шарапова, А. Титов, Е. Дмитриева и Э. Белявский. Большое значение для формирования профессиональной хоровой школы Луганщины имело исполнение учебным хором программ, состоящих из хорового наследия Н. Леонтовича, Й. Гайдна и др. Мастерство хора растет, репертуар усложняется. Э. Г. Белявский вносит в репертуар хора произведения молодых композиторов, совершенствуя современную палитру звучания коллектива. Концерты хора становятся значительным явлением в культурной жизни города. В 1957 году хоровой коллектив Луганского музыкального училища впервые выступил на фестивале в г. Киеве, где произвел самое благоприятное впечатление на публику.

После своего ухода из училища Э. Г. Белявский руководил отделом и учебным хором в Донецком музыкальном училище, где продолжал большую концертную и методическую работу. Создал методику исполнения современной хоровой музыки, которая дала толчок многим хорам на Украине к освоению сложных образцов современной хоровой музыки, как русских, так и украинских композиторов: Л. Дичко, Е. Станкевича, В. Кирейко, А. Флярковского, Уно Найсоо. В дальнейшем с хором работали Т. Д. Шарапова (Харьковская консерватория, 1962 г.), с 1962 по 1966 г. Р. Д. Семенова – выпускница Луганского училища 1955 г., окончившая Ташкентскую консерваторию, С. Г. Жигалова, окончившая Харьковскую консерваторию.

С 1966 по 1981 г. руководителем хорового коллектива и заведующим хоровым отделом музыкального училища становится О. А. Чирка. Под его руководством хоровой коллектив восстанавливает части из «Реквиема» В. А. Моцарта, исполняет произведения крупной формы: Р. Шумана «Цыгане», кантату В. Сорокина «Утро Отчизны», хоровую сюиту В. Макарова «Река-богатырь», исполняет сложные программы произведений а capella композиторов П. Чайковского, В. Салманова, А. Давиденко, Р. Бойко и в эти годы хор становится лауреатом конкурса учебных хоровых коллективов в городе Донецке.

1981г. – 1983г. – хором руководит Н. Н. Иваницкая. В это время хор принимал участие в творческом отчете Луганской области в столице Украины Киеве, в

подготовке программы к отчету совместно с Н. Н. Иваничкой принимал участие преподаватель отдела хорового дирижирования, выпускник Донецкой консерватории П. Т. Мальцев, который с 1983 по 1984 г. руководил хором музыкального училища.

В 1984 году к руководству хором приступает Н. А. Князева, выпускница Национальной академии музыки Украины, класс профессора, лауреата Национальной премии им. Т. Г. Шевченко, Народного артиста Украины, главного хормейстера Национальной оперы Льва Венедиктова.

В это время хор исполнил сложную и интересную программу духовной музыки и получил творческое имя «Благовест». Коллектив много гастролирует и выступает с концертами современной украинской и зарубежной музыки в престижных залах города и области. Творчество коллектива характеризуется высоким профессионализмом, изысканностью звучания, большим и разнообразным репертуаром.

1993 год – участие во II Всеукраинском конкурсе хоровых коллективов им. Н. Леонтовича (г. Днепрпетровск).

1995 год – осуществилась первая международная гастрольная поездка коллектива во Францию (г. Рош-ля-Мольер). В г. Сэнт-Этьен хор получил Гран-при на международном фестивале хоровых коллективов.

1997 год – лауреат 1 степени III Всеукраинского конкурса хоровых коллективов им. Н. Леонтовича

1997 год – лауреат II Международного фестиваля хоральной музыки в Польше, г. Люблин.

1998 год – участие в IX международном музыкальном фестивале «Київ Музик Фест - 98»

1999 год – лауреат 1 степени Международного фестиваля-конкурса «Виктория».

1999 год – хор награжден почетной грамотой Национальной музыкальной академии Украины

2000 год – лауреат 2 степени Всеукраинского конкурса им. Д. Сичинского (г. Ивано-Франковск).

2000 год – лауреат VII Всеукраинского фестиваля духовного песнопения «Від Різдва до Різдва» (г. Днепрпетровск).

2001 год – лауреат 2 степени I Международного конкурса камерных хоровых коллективов им. С. Дегтярева и Г. Ломакина (г. Белгород, Россия).

2002 год – лауреаты фестиваля хоровой музыки «Мрия» г. Львов

2002 год – участие в I Всеукраинском Певческом Соборе на Святых Горах, г. Славяногорск

В репертуар хора вошли произведения крупной формы, впервые исполненные в залах города и записанные на CD диски:

1. Ф. Нововойский. «Messa» для хора и органа. Орган – К. Шаров, Беларусь.
2. Дж. Перголези. «Stabat mater» с камерным оркестром «Серенада», рук. Н. Козлова.
3. Й. Гайдн. «Missa brevis in B-dur» с камерным оркестром «Серенада», рук. Н. Козлова.
4. Г. Форе. «Requiem» с камерным оркестром «Серенада», рук. Н. Козлова

(впервые в г. Луганске).

В 2002 году, с открытием Луганского института культуры и искусств, выпускники хора «Благовест» продолжили традиции уже в высшем учебном заведении. Хор «Alma mater» Луганского института культуры и искусств под руководством Заслуженного работника культуры Украины Натальи Князевой работает над обновлением репертуара и занимает призовые места на Всеукраинских и международных конкурсах. Хор «Благовест» колледжа культуры и искусств совместно с хором «Alma mater» института культуры и искусств неоднократно принимали участие в творческих отчетах Луганской области на главной сцене страны – дворце «Украина», г. Киев.

2002 год – хор стал лауреатом 1 степени на IV Всеукраинском конкурсе им. Н. Леонтовича.

2002 год – гастрольный тур хора в Германии, гг. Кельн, Бонн.

2003 год – хор становится лауреатом 1 степени Международного конкурса камерных хоровых коллективов в г. Кишиневе (Молдова).

2003 год – лауреат 2 степени IV Всеукраинского конкурса им. Д. Сичинского (г. Ивано-Франковск).

2003 год – гастрольный тур хора «Alma mater» во Франции.

2003 год – исполнение программы духовной музыки в Киево-Печерской лавре.

2004 год – Участие в фестивале «Рыцарские турниры» с программой музыки эпохи Ренессанса (г. Люблин, Польша).

2004 год – совместно с хором колледжа культуры и искусств был исполнен «Requiem» Эндрю Уэббера в сопровождении молодежного симфонического оркестра под управлением С. Н. Йовсы (впервые в г. Луганске).

С 2004 года к руководству хором «Благовест» колледжа культуры и искусств, приступает выпускница Луганского музыкального училища и Донецкой консерватории Л. Н. Пилипец. Хор получает диплом 1 степени на IV Всеукраинском конкурсе хоровой музыки им. Л. Украинки, (г. Луцк, 2004 год), занял 2 место на VII Всеукраинском фестивале духовной музыки «Наддніпряньські пасхальні піснеспіви» (г. Днепропетровск, 2010 год), 2 место – на XIX Всеукраинском фестивале духовного песнопения «Від Різва до Різва» (г. Днепропетровск, 2012 год), 1 место на международном музыкальном интернет-конкурсе InternetMusicCompetition (2013 год).

Репертуар хора пополнился произведениями крупной формы – «Gloria» Ф. Пуленка (2006 год), «Gloria» А. Вивальди (2007 год), «Messa G-dur» Ф. Шуберта (2008 год), «Курские песни» Г. Свиридова (2009 год), исполненными в сопровождении Молодежного симфонического оркестра под управлением Сергея Йовсы. Под её руководством с успехом прошел авторский вечер классика украинской музыки, профессора Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского, секретаря правления Национального Союза композиторов Украины Л. В. Дычко.

С 2005 года хор «Alma mater» становится самостоятельной единицей и продолжает выступления на фестивалях и конкурсах страны и за рубежом.

2005 год – лауреат 1 степени на Международном хоровом конкурсе «Виктория», г. Ялта.

2005 год – хор «Alma mater» отмечен наградой Академии искусства Украины.

2006 год – лауреат 1 степени на IV Международном фестивале духовной музыки «Магутны Божа» (г. Могилев, Беларусь).

2006 год – исполнение программы «Музыка народов мира».

2007 год – исполнение «Requiem» Л. Керубини. с камерным оркестром «Серенада», рук. Н. Козлова (впервые в г. Луганске).

2007 год – хор принимает участие в постановке оперы А. Даргомыжского «Русалка» (совместно с хором «Благовест»).

2007 год – лауреаты 1 степени фестиваля молодежного творчества «Белые ночи» (г. Санкт-Петербург, Россия).

2007 год – лауреат фестиваля-конкурса «Молодая гвардия».

С 2007 года хором «Alma mater» руководят выпускницы Луганского колледжа и института культуры искусств И. В. Соленая и О. П. Украинец. Под их руководством в 2008 году впервые в Луганске была исполнена «Коронационная месса» В. А. Моцарта и в этом же году хор принял участие в постановке оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин»

С 2008 года с хором «Almamater» работает выпускница Луганского музыкального училища и Харьковского государственного университета искусств им. И. П. Котляревского (класс лауреата Национальной премии им. Т. Г. Шевченко, Народного артиста Украины, профессора В. С. Палкина) Т. А. Кротыко.

В 2009 г. хор принимает участие в творческом отчете мастеров искусств и художественных коллективов Луганской области в г. Киев «Луганщина окрилена моя!», постановках опер А. Харютченко «Ромео и Джульетта» (2009 г.) и «Монтекки и Капулетти» (2010 г.) – мировая премьера.

2010 год – участие хора в творческом вечере композитора, Заслуженного деятеля искусств России А. Кулыгина – впервые в Луганске исполнена кантата «Листая страницы», солисты – Народный артист России Сергей Яковенко (баритон), Заслуженный артист России Юрий Тканов (альт).

2010 год – поездка в г. Ялту и участие в Международном фестивале «Великое русское слово».

2010 год – концерт в рамках творческого обмена институтов культуры и искусств Белгорода и Луганска– Д. Россини «Маленькая торжественная месса», финал II действия оперы «Травиата» Д. Верди.

Совместно с Молодежным симфоническим оркестром (дирижер – С. Йовса) и хором «Благовест» (художественный руководитель Любовь Пилипец) в 2010 году были исполнены «Stabatmater» Ф. Пуленка и «Чичестерские псалмы» Л. Бернштейна в 2011 г.

2011 год – хор стал лауреатом II премии в категории «Хоры музыкальных учебных заведений» XXX Юбилейного международного фестиваля церковной музыки «Хайнувка – 2011» (г. Белосток, Польша).

2011 год – вокальный ансамбль хора «Almamater» становится лауреатом I премии II Международного конкурса вокальных ансамблей им. Д. Бортнянского (г. Киев).

2013 год – Золотой диплом XIV Международного хорового конкурса

(г. Будапешт, Венгрия).

С 2012 года хор начинает активно сотрудничать с Академическим симфоническим оркестром Луганской областной филармонии. Совместно были исполнены премьеры произведений современных композиторов К. Дженкинса «Requiem», дирижер – Заслуженная артистка Украины Виктория Жадько, в 2014 году М. Палмери «Missa a Buenos Aires», дирижер – Ирина Соленая, 2016 году – «Stabat mater» К. Дженкинса (дирижер А. Щуров).

Весной 2016 года была исполнена программа духовной музыки «Радуйся, Благодатная...» в Свято-Петропавловском кафедральном соборе.

На протяжении всех лет большую лепту в организации концертной и творческой жизни хорового коллектива музыкального училища, а с 1997 года колледжа культуры и искусства, внесли концертмейстеры В. Л. Саксонский, Б. В. Раубель, А. Н. Алексеева, А. Г. Ардачьева, М. О. Дунаевский, Т. Н. Буршина, Н. И. Чирка. Более 20 лет отдала хоровому отделу ведущий концертмейстер Т. А. Майер, выступавшая с хоровым коллективом ещё и как солистка партии сопрано.

Благодаря высокопрофессиональной работе преподавателей и концертмейстеров отдела хорового дирижирования многие выпускники поступили и окончили дирижерско-хоровые факультеты консерваторий страны, некоторые из них возглавили консерватории, музыкальные училища, дирижерско-хоровые отделы, работают с профессиональными, учебными и самодеятельными хорами.

Тимошенко О. С. – народный артист Украины, профессор, в 1973 – 2004 гг. ректор Национальной академии музыки им. П. И. Чайковского.

Бахарев В. Л. – профессор, в 1986 – 1997 гг. ректор Донецкой государственной музыкальной академии им. С. Прокофьева

Палкин В. С. – профессор Харьковской консерватории, руководитель муниципального камерного хора г. Харькова

Лобко Е. А. – создавший и возглавивший Северодонецкое музыкальное училище, бывший директор Луганского музыкального училища, директор Луганской филармонии.

Стрельцова Л. С. – народная артистка Украины, главный хормейстер Донецкого театра оперы и балета

Миленина Н. Г. – доцент Одесской консерватории

Особая заслуга в формировании певческой культуры хормейстеров принадлежит преподавателям вокала. Они смогли сформировать неокрепшие, не поставленные голоса студентов, дать им правильное направление, увлечь перспективой обучения на вокальном факультете консерваторий. В разное время весомый вклад в вокальное обучение хормейстеров сделали преподаватели Е. А. Дмитриева, М. В. Яровая, Е. Ф. Перовская, П. Л. Переверзев, М. Г. Матинян, Н. Г. Коломойцева, Г. Г. Климова, Л. И. Теплухина, Л. А. Манасян.

Студенты дирижерско-хорового отдела часто и успешно выступали с сольными концертами, награждались грамотами и дипломами. Среди выпускников хорового отдела, впоследствии окончивших вокальные факультеты консерваторий народный артист Украины В. Н. Курин, солистка Донецкой оперы, заслуженная артистка

Украины Н. П. Нарожная, солистка Большого театра С. В. Шилова, заслуженные артистки Украины, солистки Киевского театра оперетты Т. Ходакова, И. Беспалова, В. Тулис.

Развитию, становлению и прогрессу хорового искусства в Луганске и области активно способствовали и способствуют своим беззаветным трудом преподаватели-хормейстеры дирижерско-хорового отдела М. М. Буряк, Э. Г. Белявский, Р. П. Семенова, Н. О. Красс, Т. В. Печеневская, А. М. Ливентуб, Н. Н. Иваницкая, О. А. Чирко, С. Г. Жигалова, П. Т. Мальцев, Н. А. Князева, Т. А. Самородова, Л. Н. Пилипец, Т. А. Кротько, которые внесли значительный вклад в развитие хорового искусства Луганщины

УДК 78.071.2

*Л. А. Колесникова,
г. Луганск*

ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ ПЕВЦА-АКТЕРА

В искусстве всегда существовало два мнения: одного придерживаются сторонники внешнего проявления образности в искусстве, другого – те, кто стремится овладеть знаниями, которые способствовали бы созданию художественного образа. Мудрость мистерий, в недрах которых зародилось искусство театра, гласит: тот, кто учится внешнему, получает и знание внешнее.

Часто под перевоплощением подразумевается переодевание в конкретный сценический костюм, пользование гримом, использование форм пластического самовыражения. Наблюдается не только отход от шаляпинской традиции, но и искажение понятия «перевоплощение», а с ним исчезновение типа певца-актера.

Обеднение оперного театрального искусства сказывается в появлении певцов, которые действуют «очень искренно, правдиво и логично, но только от своего собственного лица, вне всякого характера. Такой подход ликвидирует творческое начало в искусстве актера, он не создает образ, воплощающий авторскую идею» [2, с. 22 – 24].

Инволюция видна в сценическом почерке многих молодых исполнителей. Современная задача оперного певца – владеть знаниями, о том, благодаря каким действиям внутренних сил душевная жизнь обретает данную форму самовыражения, и освоить примеры управления им.

Материал, достойный научного исследования, – возможности творческой природы певца-актера в рамках традиции перевоплощения требуют обобщения опыта выдающихся мастеров современной оперной сцены, метода создания личности персонажа, что способно поднять исполнителя на новый уровень самосознания и профессионального совершенства.

Высказывание Ф. Степуна, что «артистическая душа» как психологический тип исполнителя может сойти с театральной сцены, а живое оперное искусство может стать

«музейным экспонатом», подтолкнуло избрать тему данной статьи.

Данная проблема опирается на сложную диалектику внешнего и внутреннего. Возможности внутренней природы оперного исполнителя в создании персонажного сознания и его воплощение в вокально-сценических формах, которое включает образно-смысловое интонирование – таков предмет данной статьи.

Акцент в поставленной проблеме падает на понятие «перевоплощение», которое подразумевает изменение содержания исполнительского сознания, как системы личностных смыслов, так как в результате перестройки системы личностных смыслов исполнителя и смещения центра установок на другое Я – личность оперного героя – может быть обретаена живая сценическая форма объективизации персонажного сознания.

В контексте искусства вокально-сценического исполнительства исследуется касающиеся главной проблеме, а именно: влияние музыкального фактора на процесс перевоплощения; психологические механизмы понимания исполнителем текста – сознание героя; природа искусства перевоплощения; музыкально-сценические образы и формы внутреннего и внешнего действия персонажа; вокальная интонация. Так же углублено отношения к слову в вокальной произведении: здесь поставлены законы художественной речи, что решает задачу театральности исполнения вокальных произведений, а обнаружение скрытого в слове динамического образа позволяет работать над образностью фонем, вызывая к воображению певца и устраняя формализм в работе над вокальной дикцией.

Актуальность поставленной проблемы и интерес к ее аспектам выступает на фоне анализа сборников и научных статей об оперном искусстве за многие десятилетия: синтезирующий толчок придал решению этой проблемы в драматическом театре А. Д. Попов в 60-е годы прошлого века публикацией нескольких статей в сборнике «Материалы занятий творческой лаборатории» и «Проблема образа в сценическом творчестве».

В статье Б. Мейлаха «Психология художественного творчества» даются рекомендации по осуществлению системного подхода, который способствует воссозданию целостной картины процессов творчества. Проблема перевоплощения рассматривается на пересечении изысканий в области психологии творчества певцов, композиторов, актеров, режиссеров, писателей, литературоведов, искусствоведов.

Опорные знания обретенны в трудах основоположников русского театра, которые сумели теоретически закрепить принципы реалистического психологического театра. Это авторы и их труды: М. Щепкин «Записки актера Щепкина», К. Станиславский «Работа актера над собой», Ф. Степун «Основные типы актерского творчества», Ф. Шаляпин «Маска и душа».

Монографии о выдающихся оперных певцах, их личные воспоминания дали бесценный материал для анализа особенностей психологии певцов, способа работы над ролью, приемов воплощения. Это следующие книги: С. Левик «Записки оперного певца», А. Иванов «О вокальном образе», И. Архипова «Музыка жизни».

Работы Л. Дмитриева «Основы вокальной методики», В. Морозова «Искусство резонансного пения», В. Жданова «Информационная емкость вокальной речи»

позволяют увидеть разногласия между природой драматического и оперного артиста, которые порождают данные особенности исполнительства и требуют особых приемов в работе над ролью.

Цель данной статьи – доказать влияние внутренней природы на процесс перевоплощения в условиях сознательного стимулирования и организации ее возможностей с помощью специальных приемов, а так же скорректировать законы и закономерности процесса перевоплощения с учетом доминирующего воздействия музыкального фактора.

В статье предпринята попытка преодолеть антагонизм художественного инстинкта и современного научного знания. Необходимо внести в спонтанно-субъективное творчество певца-актера существенную долю объективных знаний и навыков в работе с материалом искусства, зыбким и требующим ответственности как психика исполнителя, «чтобы создавать произведения искусства, человек должен сначала овладеть особым искусством: управлять своими психическими орудиями искусства» [5, с. 81 – 82].

Цель данной статьи помочь певцу-актеру обрести знания и умения, которые позволят ему создать оперный персонаж в соответствии со своей уникальной природой. Для этого на фоне систематизированных знаний о природе перевоплощения исполнителя предлагаются практические приемы персонального сознания и формирования личности оперного персонажа, так как перевоплощение предполагает соединение двух личностных содержаний – исполнителя и персонажа или частичное вытеснение первого вторым.

Сочинить персонаж – значит создать индивидуальную композицию из элементов, которые вовлечены в творческий процесс информационных источников.

В процессе аналитической работы с музыкальным, драматическим, поэтическим текстом вокального произведения и возникает образ самостоятельного человека, скорректированный концепцией роли, жизненным опытом исполнителя. Чем глубже и отчетливее задуман образ, тем больше на пути исполнителя незнания о персонаже, тем больше это будит артистическую натуру фантазировать, наполнять вымыслом, так называемую экзистенциальную пустоту.

Слово «метод» переводится с греческого языка как «путь к чему - либо»: оно дает возможность провести исполнителя вокального произведения логическим путем, начиная с оценки своих природных возможностей, через этапы процесса изменения содержания сознания к состоянию перевоплощения в оперный персонаж, создания модели личности персонажа и определения драматургии его судьбы, а затем предложить способы исполнительской объективизации персонажного сознания в мысли, чувстве, в действии, в характере, пластическом рисунке роли, музыкально-сценических образах посредством образно-смыслового интонирования.

Режиссер В. Фельзенштейн остро ставил вопрос « о новом педагогическом подходе к подготовке певцов для сцены, вопрос о подготовке профессиональной смены, которая наряду со всеми интерпретаторскими способностями получала бы ясное представление о своих творческих задачах, которая имела бы свое мнение в эстетических вопросах и была бы в состоянии помочь установлению правильного

отношения теории и практики» [3, с. 13].

Б. Покровский, который придавал проблеме воспитания певца-актера актуальное значение: «Время дарит чудо рождения явления, которое называется “Шалапин”. Оно настоятельно требует изучения его науки, познания его теории освоения его школы» [2, с. 22 – 24].

Опираясь на шалапинский метод перевоплощения, углубляет и развивает его основы за счет новых знаний, наблюдений, результатов изучения природы оперного артистизма, профессиональных откровений выдающихся певцов современности, преподавательской практики, с тем, чтобы актуализировать его для оперной сцены, раскрыть его практическую перспективу.

Последняя четверть XX века ознаменовалась возрастающим интересом к психологической жизни человека. Психология становится интегральным предметом, который пронизывает любую науку о человеке. Искусство в своей художественной практике есть психологическая деятельность человека. Актерское искусство в опере представляет феноменальное поле для исследования психологии творчества.

Современная психология позиционирует себя как науку о душе, связывая с ней глубокое познание и понимания человеческого поведения, объяснение поступков, переживаний, ощущений, воспоминаний, мыслей, чувств и других тончайших излучений внутреннего мира. Это одинаково относится к исполнителю и персонажу, которому присуще все человеческое. В искусстве сценического и музыкально-драматического образотворчества не только исполнитель представлен эволюционирующей личностью, но и оперный герой как личность впервые показан с позиций его возможной эволюции.

Огромным дополнением к картине природы исполнительского творчества стала теория Н. Носова, которая расширила представление о возможностях сознания создавать и удерживать посредством воображения устойчивую реальность, обладающую признаками материального мира, а исполнителя существовать в ней в качестве себя – другого процессуально.

Виртуалистика открывает новые перспективы в исследовании сознания и его жизни в пространстве сцены. Приложение специфических свойств виртуальной реальности к феноменологии перевоплощения певца-актера дает неуловимому явлению научное основание, призывает рассматривать театр не только как эстетическое явление, но как один из важнейших институтов человекознания.

Виртуальность – обусловленное природой и присуще человеку качество сознания. Инструментом приспособления психики к вероятным событиям является воображение.

Наиболее полное представление о закономерностях творческого процесса, который берет свое начало в глубине бессознательного и завершающегося созданием художественной ценности дается в работе П. Энгельмейера «Эврология или всеобщая теория общества». Фундаментальной характеристикой художественного творчества является его процессуальность: именно в процессе создания исполнителем персонажного сознания как художественного произведения, а так же процессуальность перевоплощения и персонажного чувственного мышления, в силу сосуществования с

музыкой как временным искусством. «Текучей природой исполнительского сознания обусловлен принцип в сотворении персонажного сознания и его воплощением под управлением разных модулов» [4, с. 131].

Перевоплощаемость исполнителя связана с реконструкцией его собственной личности, как носителя комплекса смыслов и осуществимо благодаря иллюзорности его личности. Личность предстает всегда обновляющимся текстом – сознание. Так, в оперном исполнительстве текст – сознание персонажа создается сознанием артиста, присвоившим запечатленный в музыке текст – сознание композитора. Исследовать оперного героя как реального человека значит понять внутреннее содержание и присвоить его, что является необходимой стадией перевоплощения.

Бытие человека – экзистенция, открытая непосредственному переживанию. Музыкальное произведение является способом запечатлеть его экзистенцию.

И опера, которая стремится к сквозному действию и разомкнутым вокальным формам, обнаруживают свою экзистенциальную природу, так как предлагает своих героев существующими «здесь и теперь».

Анализ художественного текста, каковым предстает текст сознания персонажа, организует работу с нотным текстом – исследование. Благодаря этому формируется задача исполнителя: «понять личность персонажа, анализируя музыкально-поэтический язык артист следует приему герменевтики – способа толкования многозначных символов. Так как нет более многозначного символа чем личность, певец – актер, который интерпретирует содержание персонажа как личность» [1, с. 27].

На современном театроведческом языке герменевтика означает метод интеграции текста или представления, состоящий в том, что бы передать какой либо их смысл с учетом позиции высказывания и оценки исполнителя. Согласно современной концепции нет конечного смысла произведения и спектакля, есть относительная свобода интерпретации. На протяжении жизни произведения личность персонажа приобретает серию конкретизации, хотя музыкальный материал, в отличие от драматургического, диктует свои ограничения.

Герменевтический подход к тексту-сознанию персонажа позволяет через особенности стиля, речи, построение фразы и всего произведения в целом, постичь его как выражение автором его индивидуальности героя. Особенно это важно при работе над партитурой, клавиром, что бы проникнуть в композиторский, драматургический, поэтический замысел и дать возможность исполнителю воспроизвести творческое действие художественного произведения, а значит, осуществить перевоплощение.

Творческая деятельность оперного персонажа, в силу принадлежности произведения к театральному жанру, могла быть исследована лишь в условиях многоаспектного внимания к ней.

На протяжении столетнего периода разновременных и разножанровых обращений к означенной проблеме сомкнуть наблюдения ученого, откровения певца – актера, композитора, режиссера и опыт психолога, выводы искусствоведа и мысли философа. Благодаря этому дана полная картина причин, процессов, приемов, которые обеспечивают обретение исполнителем состояния перевоплощения с учетом особенностей его психофизической природы.

Важнейшим результатом исследования проблемы перевоплощения является то, что признаки виртуальной сценической реальности соотносятся с виртуальным сознанием персонажа, а не на бытовом исполнителя. Только при осуществлении вокально-сценического перевоплощения возникает психически однородная система.

Новизна подхода к перевоплощению заключается в том, что перед исполнителем открыта возможность отнести к нему как реально существующей личности, уникальной целостной системе, со всеми присущими ей свойствами и характеристиками.

Тема перевоплощения в ее различных аспектах вызывает интерес исполнителей, режиссеров, дирижеров, искусствоведов, психологов и практиков вокально-сценического искусства.

Перевоплощение в другую личность нашло достойное воплощение в соответствующей ее природе сценической экзистенции певца – актера. Тогда и опера не станет, как ей грозят «музейным экспонатом», ожидающих от режиссеров причудливых внешних форм реанимации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Проблема образа в сценическом творчестве : (Материалы занятий) / Творческая лаборатория нар. артиста СССР А. Д. Попова. – Вып. 1. – М. : ВТО, 1959. – 99 с.
2. Покровский Б. А. Шаляпин сегодня / Б. А. Покровский // Текст. Катарсис : сб. / ред.-сост. И. Силантьева. – М. : Сфера 1994. – С. 22 – 24.
3. Фельзенштейн В. О. О музыкальном театре / В. О. Фельзенштейн. – М. : Радуга, 1984. – 407 с. : ил.
4. Энгельмейер П. К. Эврология, или всеобщая теория творчества / П. К. Энгельмейер // Вопросы теории и психологии творчества : сб. – Харьков, 1914. – Вып. 5. – С. 131 – 160.
5. Якобсон П. М. Психология сценических чувств актера / П. М. Якобсон. - М. : Гослитиздат, 1936. – 212 с.

УДК 784

*Т. А. Кротко,
г. Луганск*

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ХОРЕ

Коллективное хоровое исполнительство существует в различных формах (будь то вокальный ансамбль, камерный хор (смешанный, однородный), капелла и т. д.) и направлениях (академическое, народное). И всегда качество звучания коллектива зависит от профессионализма и личностных качеств руководителя. Труд хормейстера – это в некоторой степени труд подвижнический, требующий много энергии, самоотверженности и самодисциплины. Мы имеем дело с самым хрупким инструментом – человеческим голосом, поэтому, необходимо руководствоваться одним из принципов медицинской этики «прежде всего – не навреди».

В связи с этим мы можем отметить следующие моменты в работе с хоровым коллективом:

организация и организованность: заключается не только в систематичности репетиций, но и в умении распределить время распевания и работы над произведениями: очень часто хормейстеры работают методом «накатывания», т. е. многократного повторения одного и того же материала. При этом исключается возможность разнообразия формы работы и теряется острота восприятия.

речь: умение кратко и понятно изложить суть проблемы, помня, что множество слов можно заменить одним показом; темп речи и разнообразие интонаций, умение четко ставить задачи: ни в коем случае нельзя просить «спеть еще раз» без пояснения «зачем». Только таким образом участники коллектива становятся не просто исполнителями воли руководителя, причем достаточно часто бездумно, автоматически, но и непосредственно через мысль, эмоцию становятся соиздателями интерпретации.

Как композитор и педагог Д. Кабалевский говорил о трех китах в музыке – песне, танце, марше, так и мы можем сказать, что профессионализм хормейстера, как комплекс знаний и умений, зиждется на трех китах – строй, ансамбль, дикция:

интонация (строй): необходимо помнить, что интонировать нужно только в тональности, исходя из принципа подчинения ступеней в ладу и принципа вводнотоновости, выработанных еще П. Г. Чесноковым [2]. Как показывает практика, самыми сложными для интонирования являются не широкие интервалы, а самые узкие – секунды, поэтому слуховой контроль над такими интервалами должен быть повышен. Многие забывают о значении константы – опорной ноты во фразе, вокруг которой гораздо проще выстроить интонационные связи.

ансамбль: начинается с умения дышать вместе (только так вместе вступят в первую долю). В этом случае мы должны руководствоваться следующей формулой: вдох (равен одной доле исполняемого произведения) – задержка дыхания (настройка голосового аппарата к работе и предслышание первой ноты, таким образом исключается portamento) – начало пения (выдох). Следующий этап – темпометроритм (термин С. А. Казачкова [1]) – это понятие основано на принципе «от общего к частному», где общее – то, что объединяет все произведение – это темп, но фиксируется он благодаря более мелким составляющим – метру и ритму, которые, в свою очередь, зависят от внутридолевого пульсации (ВДП). Динамический ансамбль – как одно из средств выразительности, непосредственно влияет на фразировку. Чем шире палитра динамических оттенков в хоре, тем более выразительно звучание. В начинающем коллективе методически более грамотно начинать работу с неподвижных средних нюансов: *mp*, *mf* (так как форте и пиано требует владения опорой дыхания и может перерасти в первом случае либо в форсированное напряженное звучание, во втором – неактивное, вялое пение «на выдохе»). *Crescendo* и *diminuendo* предполагают постепенность увеличения или уменьшения силы звука без ускорения и, соответственно, замедления. Очень часто мало внимания уделяют фактурному ансамблю, а ведь благодаря ему выстраиваются выразительные возможности произведения: при гомофонно-гармонической фактуре выделяется главный мелодический голос, при гармонической – соблюдается относительное равновесие голосов, при полифонической – выделяется тематический голос.

дикция: как показывает практика, слушая любой хоровой коллектив, мы

обращаем внимание на три составляющих: понятное слово (четкость произношения гласных и согласных), донесение смысла (умение выделять главные слова в предложениях и благодаря этому, выстраивать кульминации), а также музыкальность, которая воплощается в образном исполнении того или иного произведения.

Основные проблемы, связанные с хоровой дикцией, можно обозначить следующим образом:

- несоблюдение принципа нейтрализации и ровности звучания гласных на всем диапазоне. Например, гласная «и» часто звучит глубоко в низкой тесситуре и пестро в высокой. Эта проблема должна решаться благодаря постоянному слуховому контролю хормейстера и правилу «разные буквы — один певческий тон». Хрестоматийный пример распевки «ми-мэ-ма-мо-му» не должен уходить из певческой практики.

- исполнение на legato за счет «проглатывания» согласных. Такая проблема существует и у вокалистов и у хоровых коллективов. Нужно помнить, что кантилена исполняется за счет дыхания и максимально распетых гласных, но при этом четкой работе артикуляционного аппарата на согласных.

- невыполнение правила «открытого слога» и встраивание лишних призвуков между несколькими согласными. Например: слово «встречный» часто исполняется как «выстреч-ный», нужно «встре-чный».

- несоблюдение правила «одно слово – одно ударение».

- в простом предложении – обычно одно главное слово – имя существительное.

- смысловая основа произведения (соответственно, образ) должна рассматриваться с самого начала изучения произведения, так как лучше всего запоминаются эмоции, а не сухие технические замечания.

Обобщая вышесказанное, хочется отметить, что каждая репетиция – это живой творческий процесс, где хормейстер из многочисленного арсенала средств, может выбрать ту или иную методику работы, опираясь на принцип «цель одна — средств и методов ее достижения много». Но в любом случае, работа должна приносить удовольствие, только заинтересованностью всех участников можно достичь хороших результатов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Казачков С. А. От урока к концерту / С. А. Казачков. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1990. – 343 с.
2. Чесноков П. Г. Хор и управление им : пособие для хоровых дирижеров / П. Г. Чесноков. – М. : Госмузиздат, 1940. – 241 с.

**ПАРОДИЯ-КОНТРАДИКЦИЯ КАК ТИП СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ
В ОПЕРЕ «НОС» Д. ШОСТАКОВИЧА**

Пародия в своих истоках первоначально является литературным жанром. Этот термин (от греческого буквально «пение, сочинение стихов наизнанку») обозначает вид сатирической и юмористической литературы, основанный на утрированном комическом подражании определённому произведению какого-либо автора или целой писательской школе. Родоначальником литературной пародии стал античный писатель Гиппонакт (VI в. д. н. э.).

И тем не менее, несмотря на свою литературную принадлежность, этот жанр занял немаловажное место в музыке. Однако проблема единой классификации пародии не являлась предметом изучения в музыковедении, как впрочем, и в литературоведении. В данных тезисах использована пародийная типология, предложенная О. Соломоновой в своей монографии «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселиться ум: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики» [2]. Сам термин «пародия» здесь расшифровывается как жанр, рассчитанный на опознание иницирующей его темы-идеи и являющийся, таким образом, иронической вариацией на известную тему.

Музыкологом выделяются четыре типа данного жанра: пародия-контрадикция, пародийное цитирование высокого прообраза с инверсией смысла, пародийная имитация и пародия-примитив. Анализируя оперу, которая является объектом изучения данной работы, можно сделать вывод, что один из распространённых методов пародирования, применяемых Д. Шостаковичем, является тип пародии-контрадикции. Она «представлена относительно паритетным соотношением «высокого» и «низкого» стилистических параметров, каждый из которых заявлен и опознаваем слухом» [Там же, с. 189].

Неоднократно пародия-контрадикция использована композиторами для экспонирования того или иного оперного образа. В спектакле Д. Шостаковича это Цирюльник Иван Яковлевич.

Рассматривая применение пародии в опере «Нос», нельзя не остановиться на оригинальном небольшом вступлении, в котором сфокусирована вся суть комедийного действия, предполагающего целый каскад неожиданностей, комических ситуаций, откровенной пародии на негативные явления действительности.

Основную тему предваряет колористический микроэпизод, состоящий из удара там-тама и дроби малого барабана, триольного взлёта меди, и отвечающего ему одинокого «взгвизгивания» флейты *piccolona gis*³. Отметим, что такие внезапные «выкрики» в очень высоком регистре (цц. 1, 13, 17) станут характерными для стилистики многих вокальных партий героев (прежде всего Квартального). Озорная, хроматическая и угловатая мелодия у трубы *solo* начинается с падающей большой септимы и, в целом, охватывает полторы октавы, почти весь двенадцатитоновый

звукоряд. Эта инструментальная тема является не столько характеристикой какого-либо персонажа, сколько предстаёт в качестве основы развёртывания полифонической формы канона (ц. 1). Она становится как бы «эпиграфом» оперы, устанавливаясь с первых же тактов. Её имитация поручена сначала валторне, а затем тромбону (ц. 3), и далее этот колоритный терцет продолжает развитие тематического материала. Частая смена размера и отсутствие тонального центра приносят в образную сферу комизм и некую хаотичность.

На смену терцету меди вступает группа струнных, открывая второй раздел вступления. Устанавливается тональность *e-moll*, лёгкость фактуры, внезапная смена тембров и иная оркестровая палитра (танцевальный аккомпанемент с притаптыванием на сильной доле) резко изменяют характер музыки (ц. 9). Солирующему гобою поручена мелодия, которая послужит основой для начальной интонации темы канона из 2-й картины («Иван Яковлевич мечется на набережной», ц. 46). Здесь композитор не только «проращивает» будущую восходящую терцовую интонацию, но и сохраняет фактуру сопровождения (остинатное повторение одного аккорда). Такого рода музыкально-интонационные связи, пронизывающие различные эпизоды, можно встретить и в дальнейшем изложении материала. Этот принцип развития симфонической ткани прочно цементирует действие.

Однако после непродолжительного развития, данный тематизм сменяется краткими мотивами отдельных инструментов, разбросанных по всему диапазону оркестровой палитры, и создающими ощущение квазипуантистики благодаря многократным внезапным сменам регистров и тембров. *Glissando* тромбона и вторящий ему ксилофон вносят элемент буффонады (ц. 12). Возобновляющаяся смена размеров (практически в каждом такте) окончательно смыкает ощущение стабильности и логичности музыкальной ткани (цц. 13-15).

Пародия-контрадикция заявляет о себе уже в начале 1-й картины оперы, действие которой проходит в Цирюльне, причём, его развитие начинается сразу же с кульминационной точки: цирюльник Иван Яковлевич находит в хлебе чей-то Нос. Светлое и воздушное *divisi* струнных на тоническом и субдоминантовом аккорде *C-dur* (ц. 22) напоминает усмешку композитора, так как он тут же смеётся над довольно неэстетичным вздохом Цирюльника (ц. 23).

Несмотря на то, что в дальнейшем развитие оркестрового и вокального пластов происходит как бы в разных измерениях, здесь, как и в некоторых других случаях, где темпоритм отдельной сцены или диалога нетороплив, реплики персонажа иногда могут быть вписаны в полифоническую оркестровую ткань. Она состоит из нескольких голосов, которые взаимодействуют по принципу контрастного дополнения. Этот приём мы можем наблюдать в начале 1-й сцены, когда Цирюльник просыпается и вступает в разговор с Прасковьей Осиповной (ц. 24).

Далее композитор несколько изменяет стилистику оркестра, вводя, подобно мелькающим кинокадрам, несколько контрастных микроэпизодов. Их быстрая смена и образное диссонирование с вокальными партиями составляет весь комизм сцены. Песенный размашистый мотив у трубы с романсовым аккомпанементом сменяется взлётам 32-х и скерцозными аккордами медных (ц. 26). А в момент вступления голоса

Прасковьи Осиповны, световым бликом звучит краткая 4-тактовая тема народного склада с покачивающимися терциями и нисходящим поступенным движением гобоя (ц. 27). Она служит основой краткого трёхголосного канона. Её второе проведение поручено фаготу со сдвигом на уменьшенную октаву, а третьим проведением на большую септиму вниз является выделенная с помощью данной оркестровой полифонии вокальная реплика Ивана Яковлевича («То есть хотелось бы и того и другого», ц. 27). Мастерство полифонического развития в сопряжении с примитивным прозаическим текстом «гастрономического направления» является сутью данной пародии-контрадикции. Также из вышесказанного мы видим, что оркестру принадлежит главенствующая роль, как в конструировании целого, так и в определении некоторых образно-семантических и пародийных акцентов.

Пародия-контрадикция коснулась и самой сценической ситуации в опере. В 1-й картине явление призрака, столь характерное для самых разных жанров высокого искусства, и в частности, для романтической оперы, превращено в комический трюк, так как для смертельно запуганного Цирюльника Квартальный является самым страшным явлением в жизни. Появление его призрака (ц. 44) сопровождается пародийным звучанием марша из «Пиковой дамы» П. Чайковского («Гром победы, раздавайся»), мелодия которого удвоена нижней септимой. У Шостаковича ощущение гоголевской драматургии заключается в быстроте, мгновенной смене темпоритма действия: бурную ссору Ивана Яковлевича и Прасковьи Осиповны композитор смеряет резким замедлением, вводя под грохот тамтама данную пародийно-деформированную тему.

Пародия-контрадикция присутствует в сцене на Набережной во 2-й картине, которая построена на основе комедийности ситуации: Цирюльник пытается незаметно выбросить злосчастный нос, но каждый раз ему что-то мешает. В суতোлке петербургских улиц охваченный отчаянием герой мечется, не зная, куда ему деть нос майора Ковалева. В музыке это изображено пятнадцатиголосным свободным канонам для группы струнных инструментов на равномерном остинато большого барабана (ц. 51). Мрачная тема канона, обрастает новыми голосами, усиливая общее напряжение, и сопровождает картину стремительного и безумного бега Цирюльника. Прерывается канон, когда, отчаявшись избавиться от носа, он встречает Квартального, и тот начинает допрос.

Появление фигуры Квартального композитор акцентирует пародийно торжественным звучанием просветленного аккорда *C-dur* у домр и фортепиано с победной фанфарой медных (ц. 61). Надутый от сознания собственной значимости, Квартальный голосит визгливым тенорком. У Цирюльника же от страха пропадает голос, и он отвечает на расспросы блюстителя порядка шёпотом. Шостакович здесь следует тону и характеру гоголевской повести. Писатель в данной сцене поставил как бы многоточие, написав: «Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом», – и кажется, что Н. Гоголь просто не в силах представить себе исход этого «жуткого» допроса. Композитор завершает сцену в таком же стиле, ставя ремарку: «Наступает абсолютная тьма». Последний вопрос Квартального прерывается при напряжённом, восходящем движении голоса, его сопровождают трагические тремоло в оркестре и два

грозных удара (ц. 65). В конце 2-й картины образ Квартального показан как нечто почти мистическое. Его необычно высокий тембр (тенор-альтино) способствует созданию специфического напряженного колорита.

Здесь следует отметить, что, используя в опере пародию-контрадикцию, Д. Шостакович практически всегда осуществляет это с помощью контрафактуры, основанной на синтезе семантически противоположных музыкального и словесного пластов.

Так, например, можно рассмотреть второй раздел 6-й картины (ц. 268), который содержит единственный в опере краткий монолог Ковалёва (в остальном же действие разворачивается на основе более или менее протяжных реплик, их сцепления, будь то реплики ведущих персонажей, хора или его групп). Условно форму монолога можно назвать двухчастной с небольшой кодой со сквозным развитием. Он полон трагизма, и здесь присутствует вся атрибутика, характерная для скорбных монологов героических персонажей: несколько сдержанная мелодия в начале развития, с вкраплением героических восходящих интонаций в вокальной партии, остановка на высоких нотах, нисходящая ляментозная интервалика во второй части монолога. В тематизме нет ни намёка на пародию или комичность. Однако, как говорил сам Д. Шостакович об опере, здесь «музыка не носит нарочито пародийной окраски. Нет! Несмотря на весь комизм происходящего на сцене, музыка не комикует» [3, с. 12]. Но слова, произносимые героем, идут в разрез с трагическим образом. Серьёзность, с которой Ковалёв рассуждает о том, что, возможно, виной пропажи носа является ненароком выпитая им водка (он натирал ею после бритья бороду), не даёт слушателю проникнуться скорбью и состраданием к коллежскому ассессору.

Ярко пародийный характер имеет хор полицейских из 7-й картины, которые сидят в засаде в ожидании появления Носа (ц. 299). Они затягивают многоголосную архаичную мелодию в народном стиле, напоминающую бурлацкую лирику. Здесь композитор вновь применяет пародию-контрафактуру (разновидность пародии-контрадикции), синтезируя семантические и жанрово-стилистические антиподы, представленные словесным текстом и музыкой. Заунывная и монотонная, пронизанная непрерывным остигатным пульсом на звуке *d* у альтов, однако, лишённая всякого оттенка пародийности, скорбная мелодия соединена с совершенно непонятным и глупым текстом. Музыкальная сторона пародии проявляется в завершении хора при появлении «солиста» Квартального (ц. 301), который в самый кульминационный момент начинает завывать (ц. 304).

Таким образом, опера «Нос» Д. Шостаковича унаследовала от своего прототипа, гоголевской повести, сатирическую атмосферу и обличающий характер. Сходство у композитора и писателя обнаруживается в категории юмора – печального, балансирующего на грани трагедии, когда лёгкая улыбка вдруг превращается в гримасу ужаса.

Первая опера Д. Шостаковича оказала большое влияние на развитие этого жанра в советской музыке. Последователи композитора сохранили понимание им творчества Н. Гоголя, которое пронзительно чётко фокусирует социальные страдания общества в персонажах несчастных «маленьких» людей, либо марионеток, ставших безропотными

винтиками государственной машины. Идеи Д. Шостаковича развиваются в таких гоголевских операх, как «Мёртвые души» Р. Щедрина, «Записки сумасшедшего» Ю. Буцко, «Шинель» и «Коляска» А. Холминова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Манн Ю. Постигая Гоголя / Ю. Манн. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 206 с.
2. Соломонова О. «И когда смеётся лицо – вместе с ним не веселится ум»: смеховое зазеркалье русской музыкальной классики : монография / О. Соломонова. – Киев : ТОВ «Задруга», 2006. – 360 с.
3. Шостакович Д. К премьере «Носа» / Д. Шостакович // Рабочий и театр : сб. ст. – 1929. – № 4. – С. 12.

УДК 784.96

*И. М. Макшанцева,
г. Луганск*

ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ ВОКАЛЬНО-ЭСТРАДНОГО НОМЕРА

Отличительной особенностью художественной структуры эстрадного номера является то, что оно включает в себя не только вокал, но целый комплекс других выразительных средств. И среди них на важном месте – актерское мастерство исполнителя, на что точно обратил внимание Ю. Дмитриев: «Эстраде нужны не только профессиональные музыканты, но и музыканты-артисты, умеющие действовать, жить на сцене, как живут артисты драматические» [2, с. 14].

Современного зрителя практически невозможно удивить только прекрасной вокальной техникой. Также в выступлении исполнителя важно наличие интересного пластического рисунка во время пения и актерских способностей. Искусство эстрады требует от исполнителя применять эти средства музыкальной выразительности в комплексе. Поэтому следует анализировать их синтез, сосредоточившись на специфических методологических принципах его образования в вокально-эстрадном номере. Природа организации художественной структуры вокально-эстрадного номера требует от певца петь не только голосом, но как бы это странно не звучало головой, сердцем и всем своим существом

Но поскольку речь идет о вокально-эстрадном искусстве, то главенствующим выразительным средством в этом синтезе является вокал, и именно пение в конечном итоге аккумулирует комплекс всех выразительных средств жанра, через него в первую очередь артист доносит до зрителя художественный образ, заложенный в песне.

На эстраде так же возможны и исключения, за счет использования других выразительных средств успешно выступали и выступают певцы, которые не обладают сильным, поставленным вокальным голосом. Не имея вокального голоса, но обладая необычной индивидуальностью, они сумели приспособить свой актерский талант во время пения, и именно использование в полном объеме комплекса выразительных

средств дало им возможность стать выдающимися исполнителями эстрадного вокального репертуара.

К примеру, на современной эстраде существует проблема того, что некоторые исполнители, поют, абсолютно не имея вокального голоса. Однако они забывают, что его отсутствие должно быть компенсировано другими частями комплекса выразительных средств. В результате, такие исполнители и не поют, и не танцуют, и не владеют актерским мастерством и это губительно сказывается на репутации эстрады как искусства.

Таким образом, прослеживается некая тенденция развития эстрадной песни, как синтеза актерского и вокального искусства; поскольку такая эстрадная песня очень хорошо принимается публикой. Как следствие и возникло такое понятие как «театр песни».

Такой театр песни создала, например, С. Ротару, она обладала не только голосом, но и талантом драматической актрисы. Сюжетная песня, песня-этюд, песня-сценка заняли в ее творчестве важное место. Также несомненным талантом обладала Пугачева, она мастерски соединяла в своем образе все существующие средства выразительности. Каждая ее песня это моноспектакль, театр одного актёра. Назовем это, именно театром, потому что Пугачёва не просто прекрасно поёт, она создаёт зримый образ песни – ёмкий, выразительный. Она умело пользуется всеми своими природными данными, дополняя образ, то «волшебством рук», то «магией глаз», роскошью волос и походкой. То она скорбная и элегантная, то слегка угловатая и летящая. Следует отметить, что она также виртуозно владеет своим уникальным голосом: нежнейшее пиано, проникновенное звучание на форте, экспрессия и филигранность музыкальной фразы, отличная дикция.

Помимо создания сюжетной песни-сценки, нужно остановиться на еще одном приеме эстрадной песни, существует еще так называемая, песня-спектакль, где артист создает персонаж, от имени которого поется песня. «Песня – это маленький, но особого эстрадного свойства спектакль. И здесь – судьба человека, и певец должен раскрыть ее» [1, с. 37]. В основе этого приема решения эстрадной песни – перевоплощение, создание характера персонажа и даже целого эстрадного образа.

Еще одним из специфических методологических принципов песни-спектакля, является создание характера. В этом смысле у артиста певца больше возможностей, чем у актера. У певца есть возможность создавать и выражать характер и при помощи пения – в манере вокала, в интонации, в тембровой окраске. Но при этом существует и дополнительная сложность, если характер персонажа созданный средствами пластики, мимики, жеста, костюма, грима, не находится в органическом единстве с самим пением, не находит выражения в вокале, то не возникает органичного синтеза театра и вокала. В результате этого номер не имеет целостности: артист поет в одной манере, а сценически действует в другой. Достижение этого единства – одна из самых главных задач, которая стоит перед исполнителем в работе над музыкальным номером. Малейшая неискренность в слове, интонации, жесте, как случайно взятая фальшивая нота, может нарушить гармонию драматургии этого спектакля, разорвать связь со зрителем.

В эстрадном искусстве сейчас сложилась ситуация, которую в большей мере можно отнести к саморазрушению и деградации данной культуры. Термин эстрады часто соприкасается с понятием массовой культуры, и именно это, в значительной степени объясняет наличие негативных аспектов в профессиональных, эстетических и вкусовых достоинствах эстрадных произведений. Уже в самом слове массовая, заложена ориентировка на потребление в большом количестве, а как правило количество не означает качество. На подмостки эстрады все чаще выходят второсортные исполнители и коллективы. Эстрада постепенно начала забывать о высокоэстетических ценностях, и поэтому возникает актуальность возврата к рассмотрению вопроса подготовки эстрадного певца как артиста. Существует необходимость выявления компонентов приводящих к популярности и притягательности образа исполнителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера : учеб. пособие / И. А. Богданов. – СПб. : ЧиСПБГАТИ : Чистый лист, 2004. – 319 с.
2. Дмитриев Ю. А. Эстрада и цирк глазами влюбленного : сб. ст. / Ю. А. Дмитриев. – М. : Искусство, 1971. – 207 с.

УДК 792.028

*О. В. Малахова,
г. Луганск*

САКРАЛЬНАЯ ПЕРВООСНОВА ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ЭВОЛЮЦИИ ТЕАТРАЛЬНОГО КУЛЬТУРОТВОРЧЕСТВА

На современном этапе, к сожалению, не существует до конца разработанной методологии воспитания актёра. Данная проблема глубоко противоречит острой потребности в актёра новой формации, что обусловлено, с одной стороны, стремительной коммерциализацией искусства, а с другой – недостаточно разработанной методологической и технологической базой актёрского искусства.

Поэтому возникает потребность исторического обоснования факторов возникновения, формирования, развития и становления актёрского искусства, которое направлено, прежде всего, на познание природы человека как такового и природы творца в процессе духовного становления личности и профессионального творчества.

История формирования актёрского творчества нуждается в новых более детальных исследованиях. Ради того, чтобы, по высказыванию В. Иванова, вернуть театр Богу [3, с. 218], надо сделать возврат в коренную первооснову актёрского искусства.

Платоновская академия сплошь отмежевалась от игры. Если одержимые Богом корибанты, у которых по Платону, «хватит и телесных движений и слов». Не свидетельствует ли то о том, что действительное божественное вдохновение способно разбудить физическое тело без любых техник? И да, и нет! Нет, потому что за

длительное время, которое предшествует первым шагам, в частности искусство актёра, подростки теряют первобытные задатки. И это вынуждает открывать всё сначала. «Баубо-царица передаёт Деметре своего сына Демофонта, если бы и его нянчила. Деметра натирает ребёнка амвросием и ночами кладёт огонь, ребёнок не касается груди, но хорошо растёт. Баубо подсматривает колдовство Деметры ночью через двери и вскрикивает. Разгневанная Деметра отвечает: Неумные, несчастные люди! Не приводят ни грядущего на вас зла, ни добра!.. Я, Деметра, которой посылают изменение времён года, прекрасная подарками. Кто из небесных богов или смертных людей похитил Персефону и обманул её милое сердце?» Поэтому разговор называется «Восхождением». Не помешай царица богине, и наделила бы мальчика вечной жизнью и молодостью без тяжёлых и длительных посвящений.

Нас интересует, что это за «огонь», который достоин многих лет подготовки и прохождения нескольких инициаций? Баубо (материя, физическое лицо) принимает облик ребёнка, что бы получить право примирить душу – Деметру – с её новым состоянием: невинную интеллектуальную душу завлечь в новую земную тюрьму путём показа невинного детства. «Детство» семени пшеницы, его гибель и рождение пшеничных колосьев демонстрируют Элевсинии.

Как на практике воссоздать этот обряд, это сакральное «Восхождение», материализовать его в актёрской практике? Актёр – «скульптор из снега» и раб образов, которые «преследуют» художника и «вынуждают» освободить их через воплощение. И в то же время он – неразработанная глыба, из которой ещё только должен высечь искру и форму, обречённую на катарсическое «самоуничтожение».

А. Арто сгущает краски: «Мы должны быть подобные обречёнными на казнь, что их сжигают, а они продолжают подавать толпе знаки из своих костров» [3, с. 104], «благодаря своё пожарнице» [Там же, с. 12]. Не о том ли огне речь А. Арто и в Берлинском папирусе со сказанием об огне Деметры?

В традиции, отличающейся от симптоматического мышления (З. Фрейд), символ более высок понятия. К. Юнг, К. Керени, М. Элиаде, Ж.-П. Вернан связывают символ с усилием выразить то, что в интимном опыте души или коллективного бессознательного выходит за пределы понятия, что неподвластно уму, не может быть известно, но может мыслиться в категориях необусловленности, бесконечности, целостности или, говоря языком религиозной феноменологии, открытости священному, которую сопровождает неосознанное возвращение к религиозности. Естественное тяготение к заполнению вакуума относительно осознания единства с могучим Творцом, подсознательная жажда возврата к потерянной целостности души и тела непропорционально разделила человечество на тех, кто ищет эту целостность и ритуала, и интеллектуалов, которые воспринимают и осознают Бога физическим умом.

К. А. Свасьян сосредоточивает внимание на толковании дифиниции «теория» – «от исконон веков греческих смыслов «зрелище», «виденье» и даже – с фалесовским обортоном боговидения» к современным позитивистским механизмам теорий, которые «работают» и «не работают». Эти судьбы, которые озвучивают весь контрапункт истории мысли, разыгрываются порой с действительно сценическим пафосом, считает исследователь.

Жан де Зальцман, духовный потомок Г. Гурджиева, неожиданно, учитывая «традиции», призывает к освобождению от ассоциаций, которые держат в плену и пассивности, – волей к взлёту. Ради открытия себя мысль должна разорвать нити, которые держат её в мире слов образов и форм, потому что именно такой груз обессиливает способность распознавать. Она должна освободиться из-под давления эмоций, потому что лишь в свободном течении можно осознать, что именно оставляет ощущение собственного Я.

Система не фабрикует вдохновение, не готовит к нему, а склоняет к нему, ищет к нему не прямые пути. Лицо, которое действует по системе К.С. Станиславского в представляющей жизни, видит не себя, а лишь то, что его окружает. Активный участник событий, она внутренне отзывается на всё, что происходит вокруг, в это мгновение активных мечтаний у неё создаётся то состояние, которое называется «я есть».

По К. С. Станиславскому, ответ на вопрос, какая катастрофа делает возможным выход актёрской личности из состояния испуга, страха, радости, при условии создания «я есть», открывает путь к креативному состоянию и настоящему, производительному, целесообразному и непрерывному действию. Секрет в том, уверен К. С. Станиславский, что логика и последовательность физических действий и ощущений привели вас к правде, правда вызвала веру, и всё вместе создало «я есть». А что такое «я есть»? Оно означает: я существую, я живу, я чувствую и мыслю одинаково с ролью.

Правде нельзя не верить. А там, где правда и вера, там само собой создаётся на сцене «я есть», к труду привлечена органическая природа с её подсознанием. Заметим, что К.С. Станиславский не даёт своего толкования понятия «подсознание». Поэтому именно этот дискурс нуждается в углублённом исследовании.

В. Иванов едва не цитирует К.С. Станиславского, когда пишет, что в экстазе человек выходит из собственной ограниченности, для него не существует ни времени, ни пространства, она созерцает грядущее как нынешнее время [3, с. 212]. Это явление В. Иванов прямо связывает с определением катарсиса, что его дал в своём «Федоне» Платон, и толкованием страстного обряда как наследование божественным страстям. В «Ионе» Платон развивает эту идею. По его мнению, это существо лёгкое, крылатое, священное, и он способен создавать лишь тогда, когда делается вдохновенным и неистовым.

Ради того Бог и вычитывает в них ум и делает их своими слугами, божественными вещателями и пророками, чтобы мы, «слушая их, знали, что не они, лишенные ума, говорят настолько драгоценные слова, а говорит сам Бог и через них подаёт нам свой голос».

«Поэтика» Аристотеля касается современной ему трагедии, а ещё точнее, её зрителя, которым он был в IV веке, когда уже не чувствовал себя прямым участником действия, оторванного от религиозных и дифирамбных корней. То есть, Эсхила вдохновляла другая теория, «другая поэтика»? Если это так, то, по нашему мнению, именно на её перекрестке с «Поэтикой» Аристотеля потеряна истина о происхождении трагедии. Это и стало причиной того, что вопрос о происхождении В. Иванов, П. Пави считают «противоречивым, а кое-где безнадежно тёмным» [Там же, с. 219].

Ф. Ницше осознаёт актёра как дионисийского человека, что при настоящей судьбе, видит образ роли, которую выполняет, с полной ясностью, как что-то осязаемое, пред своими глазами. Его поэт лишь тогда поэт, когда он «видит себя в кругу образов и созерцает их тайную сущность». Он настаивает на том, которого нет ничего более достоверного за эти обиды. Трагический герой античной трагедии – «не уродливо замаскированный человек, а будто порождённый их его собственного заколдованного и восторга виденья»

Там же Ф. Ницше провозглашает мистериальные учения о трагедии как основном познании о единстве всего, что существует, взгляд на индивидуализацию как исконную причину зла, и искусство – как радостную надежду, невозможность преодоления заклания индивидуализации, как предчувствие восстановительного единства.

По убеждению В. Иванова, мифу не удаётся пластично и окончательно очертить Дионисов вид. Бог, который вечно превращается и проходит чрез все формы: бог – бык, бог – козёл, бог – лев, бог – барс, бог – олень, бог – змея, бог – рыба, бог – лоза, бог – плющ, бог – дерево, бог – столб, бог – юноша, бог – мужчина бородатый, бог – ребёнок, бог – дева, бог – огонь, бог – бездна морская, бог – дождевая влага, бог – солнце, бог – ночь и смерть, бог в колыбели, бог в гробу, бог – на дельфинах и т. д.

Можно ли говорить об эстетическом эффекте мистерии? Если это процесс трансмутации и сознания личности, её выхода за пределы собственного «я» на уровень «Я Есть Присутствие», то не трудно допустить, что меньше всего мистерия заботилась о внешней стороне процесса и, как следствие, об эстетическом эффекте. «Так что сквозь ореол, которым в более поздние времена окружили эти обряды поэзия и философия, как далёкий пейзаж сквозь марево, что его пробивает солнце, – уверенно отмечает Дж. Фрейзер, – рассматривает простой сельский праздник, предназначенный для того, чтобы оплодотворить широкую Элевсинскую равнину густыми нивами и пролить на голую землю благодатные ливни, обвенчав богиню злаков с небесным богом». Эта мысль должна была возвести Элевсинскую мистирию до уровня эзотерических аграрных ритуалов ради триумфа господствующего материализма.

Какие признаки должны быть свойственные самой природе актёра, который воплощают образ Прометея? Где грань или, учитывая современный театр, бездна между трансформацией личности в тайных посвящениях эзотерических мистерий и отражением такой трансформации в доступной общественности трагедии?

Не станет ли «катарсис» трагедии лишь бледной тенью катарсиса герметичных мистерий? Можно ли вообще говорить о действительности трагического катарсиса?

Ф. Ницше считал, что Афинская трагедия «закончила жизнь самоубийством, достигнув преклонных лет». Кроме того, что самые выдающиеся трагики предшествовали «Поэтике» Аристотеля, мы не можем утверждать ничего окончательного о природе актёрского искусства в древнегреческом театре. Ницше считает греков вечными детьми, которые не осознали, какого величия игрушка была создана их руками, а потом – разбита.

Театр Катакали вынуждает зрителя изучать скрытый от профанов шифр идеограмм, которые складывают пластическую партитуру драмы. Неспособность к

восприятию их специфического символизма исключает понимание представления. Причём речь идет не толь о вербальной составляющей театр, а об интегральной целостности жестикуляции, мимики актёра, партитуре глаз, ритмическую утончённость, ловкость и замысловатость движений, без которых, по слова Е. Барби, «все артистические усилия восточного танцора останутся всего лишь визуальной бессмыслицей».

Здесь всё имеет решающее значение: от девяти видодвижений головы и одиннадцати разновидностей взгляда – до шести движений бровей и четырёх позиций шеи. Шестдесят четыре движения тела включают движения ступней, пальцев ног, пяток, щиколоток, торса, бедер, наконец, всех суставов тела. Жесты рук и позиции пальцев актёра выполняют «эпическую» функцию, и все они исконно детерминированы устоявшимися композициями, складывая азбуку языка актёрской игры.

Е. Барба сосредотачивается на руках актёра, на их исключительной подвижности. То есть, руки актёра – это эпическая матрица. Наконец, лицо – это партитурная интеграция движений и выражений глаз, зрачков, ресниц, бровей, губ, зубов, носа, ушей, подбородка, щёк и языка, которыми актёр выражает психологические процессы героя в тончайших нюансах. За всеми этими «механическими» элементами – концентрация воображения и всего комплекса психических интеллектуальных способностей актёра. Все эти сложные выразительные средства так сочетают в игре актёры театр Катакали, к которой возникают в результате ощущения «нечеловечности», если по «человечностью» понимать натуральность, будничность повседневного поведения.

Сакральные танцы имеют цель – трансмутация сознания, достижение трансцендентального состояния, погружение в область воображения, которое способно создавать образы. По убеждению А. Арто, представление Балийского театр, в котором «чрезвычайно мало от театр психологического, как мы его понимаем в Европе, возвращает театр в область чистого и автономного творчества, с присутствием галлюцинации и страха» [1, с. 144].

Танец и игра в Индии, как утверждает Е. Барба, является разновидностью молитвы, духовного действия, настоящего психического перевоплощения. Театр Катакали – зримое жертвоприношение.

Согласно Платону, муза наделяет вдохновением избранных, а уже от них «тянется цепь других одержимых божественным вдохновением, они в состоянии неистовости создают, становятся вакханками и одержимыми», и пирует гармония и ритм.

Следовательно, основной проблемой исследования эволюции научной мысли относительной природы и актёрского искусства становится то, что с одной стороны, определены научные высказывания, существенно опережающие развитие театрального искусства и соответствующий системы воспитания актёра, с другой стороны, устойчивость научного мнения определённых и исторических эпох тормозит как развитие общества, так и развитие театр, присущего этому обществу, и, наконец, кое-где театр на практике существенно преобладает уровень господствующей науки.

Учитывая это театр «объективного» искусства пытается гармонизировать теорию и практику на почве признания приоритета первобытной природы актёра над любыми субъективными факторами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиппиус С. В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – СПб. : Речь, 2001. – 346 с.
2. Гротовский Е. От Бедного Театра – к Искусству-проводнику : сб. ст. / Ежи Гротовский ; пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 351 с.
3. Шмаль О. М. Проблема узуальной культуры в царині експериментальної режисури / О. М. Шмаль // Мистецька освіта в Україні : традиції, сучасність, перспективи : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 25 – 27 берез. 2009 р.). – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2009. – С. 328 – 330.

УДК 786.2

*Т. Р. Мачитидзе,
г. Луганск*

КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ «ЮМОРЕСКИ», ОР. 20 Р. ШУМАНА

Немецкий композитор Р. Шуман манифестировал новые принципы искусства, как в музыкальных сочинениях, так и в публицистической деятельности. Его фортепианное творчество является квинтэссенцией романтизма, и по сей день вызывает неугасаемый исполнительский и музыковедческий интерес. Важность осмысления диалектического принципа единства и борьбы противоположностей в музыкальном воплощении и роли формообразования в создании образных сфер в циклах-сюитах единого строения Р. Шумана, является одним из ключевых моментов в понимании авторского замысла, что **актуализирует** потребность в рассмотрении данной темы. Проблема роли композиционно-драматургических особенностей в данном аспекте мало освещена.

Целью настоящей работы является рассмотрение композиционно-драматургических особенностей «Юморески», ор. 20 Р. Шумана в проекции на их формообразующую функцию. Намеченная цель обусловила необходимость решения следующих *задач*:

- кратко осветить основные черты фортепианных произведений Р. Шумана;
- рассмотреть композиционно-драматургические особенности «Юморески» Р. Шумана в единстве с закономерностями формы;
- проанализировать зоны семантических трансформаций основных образных сфер сочинения и выявить их роль в формировании драматургической целостности;

Главная черта фортепианных произведений Р. Шумана – быстрая смена материала, разнохарактерность эпизодов. Такое впечатление складывается на первый взгляд по причине своеобразного и тонкого отражения в шумановских сочинениях композиционной техники мастеров предшествующих эпох. Приведем цитату Д. Житомирского: «Жизнь тематического материала внутри шумановской малой

формы уведена вглубь. Слух, привыкший на достаточно обширном временном поле различать «изложение», «развитие», «переходы» и т. п., может просто не заметить шумановского чрезвычайно сжатого и интенсивного хода мыслей. Автор «Карнавала» в этом отношении сделал необычайно смелый бросок в будущее, предвосхитив совершенно новое ощущение времени в музыке» [1, с. 381].

Инновацией Р. Шумана в области фортепианной музыки XIX столетия стал цикл пьес, что связано с важнейшим композиционным принципом – стремлением группировать миниатюры-образы в единые построения и объединять их с помощью сквозных нитей. В наследии композитора присутствуют как циклы пьес, имеющих названия и объединённых программным замыслом: «Карнавал», «Детские сцены», «Фантастические пьесы»; так и циклы-сюиты единого строения [2], примером которых наряду с «Крейслерианой», «Танцами давидсбюндлеров», «Бабочками» и «Ночными пьесами» можно назвать «Юмореску», попавшую в объектив исследовательского внимания.

Из письма Р. Шумана будущей жене К. Вик: «Всю неделю я сидел у клавира и сочинял, и писал, и смеялся, и плакал попеременно; все это ты найдешь красиво нарисованным в моём ор. 20 – «большой юмореске»» [1, с. 178].

Основная тональность цикла – *B-dur*. Произведение условно можно разделить на четыре раздела и развёрнутый эпилог, где каждый раздел представляет сложную форму, которая включает в себя различные по характерам пьесы-эпизоды и вводит слушателя в созданный Шуманом мир красочных, контрастных образов. Рассмотрим композиционно-драматургические особенности «Юморески» с точки зрения формообразования сочинения. Первый раздел написан в концентрической трёх-пятичастной форме с центральным разделом, представляющим по форме вариации с сокращенной репризой. Обозначим части как *A-B-C-B-A*, где *C* содержит в себе тему *a* и вариации (*b, c, d, e*).

Первая часть, обозначенная нами как *A* и выполняющая функцию экспозиции, написана в характере «*einfach*», что в переводе с немецкого обозначает «просто». Первая часть *A* начинается в основной тональности и представляет собой простую трёхчастную форму (*a-b-a*) с развивающей серединой и кодой. Часть *a*, написанная в форме периода из двух предложений с одинаковыми каденциями. Часть *b*, выполняющая функцию разработки, уводит в тональность *ges-moll*, расширена за счёт секвенции. Далее часть *a*, являющаяся буквальная репризой, возвращает нас в основную тональность. После репризы следует кода в характере «*etwas lebhafter*» (нем. «более живо»), построенная на предшествующем материале.

Во второй части *B* на смену простой неторопливой мелодии приходит совсем иная по настроению тема в подвижном темпе, оживлённом, шутливом характере, обозначенном автором как «*sehr rasch und leicht*» (быстро и легко). Часть *B* написана в двухчастной форме. Первая часть является периодом, состоящим из трёх предложений и связки, которая выполняет функцию модуляционного построения к тональности нового раздела *F-dur*. Вторая часть состоит из трёх предложений, первое и второе в тональностях *B-dur* и *E-dur* делятся по четыре такта, третье предложение расширено за счёт двухкратного кадансирования. В конце части *B* присутствует дополнение, которое

утверждает основную тональность и завершает форму. Ритмическая формула является главенствующей для всей части *B* и определяет характер движения.

В третьей части *C*, представляющей собой вариации, характер сменяется на более решительный, темой здесь является линия баса, находящаяся в интонационном родстве с темой части *B*. В начале присутствует авторское указание «*Noch rascher*» (в переводе с немецкого языка «в более быстром темпе»). Для каждой вариации основное значение также имеет ритмическая формула и полифоническое развитие материала.

Четвёртая часть *B* практически повторяет вторую, за исключением третьего предложения второй части, где происходит расширение и увеличиваются масштабные пропорции за счёт многократного повторения заглавного мотива. Пятая часть *A* выполняет функцию сокращённой репризы и исполняется, согласно авторскому указанию, в первоначальном темпе. В конце присутствует расширение из четырёх тактов, утверждающее основную тональность *B-dur*.

Второй раздел написан в сложной трёхчастной форме с дополнением, где вновь присутствуют черты вариационности. Обозначим части этого раздела *D-E-D*.

Первая часть *D*, согласно авторскому указанию исполняется в стремительном темпе и представляет собой простую трёхчастную форму *a-b-a* с развивающей серединой и практически дословной репризой. Часть *a* звучит в тональности *b-moll*, параллельно основной. В части *b* происходит отклонение в *c-moll*, тональность первой степени родства. Реприза возвращает материал в начальную тональность раздела.

Средняя часть *E* состоит из нескольких эпизодов, которые можно обозначить как a^1 , a^2 , a^3 и a^4 . Первый эпизод отличается стремительным характером за счёт преобладающей динамики *forte*, пассажей шестнадцатыми длительностями, акцентированной линии баса и насыщенной фактуры.

В следующих далее эпизодах ключевое значение имеют две линии – это заглавная линия баса, на ритмическом рисунке которой строится ряд последующих эпизодов и тема верхнего голоса, дающая непрерывность движения, стремительный характер. Здесь уже закладываются перспективы дальнейшего динамического и фактурного развития. Последующие эпизоды вырастают в результате многократных ритмических и фактурных изменений первоначальных тем.

Первый период репризы представляет собой структурный элемент, в котором в виде залигованных аккордов дан краткий гармонический план первого периода части *D*. Со второго периода фактура принимает прежний вид, за исключением отсутствия линии «внутреннего голоса». За счёт авторского указания *ritardando*, пауз, постепенного затухания и двукратного повторения преобразованного тематического материала происходит плавный переход к коде в темпе *adagio*, построенной на новом материале. *Arpeggiato*, динамика *p*, триоли и *ritardando* создают успокоение и повествовательный характер. Также, в коде происходит модуляция из тональности *F-dur* в основную тональность *B-dur* и ее утверждение.

Третий раздел представляет собой сложную трёхчастную форму с дополнением, обозначим данное построение ее как *F-G-F*.

Первая часть *F* в форме старинного рондо, обозначенного нами схематично как $a-b-a^1-c-a^1$, вновь открывает сферу лирики. Ключевую роль здесь имеет основной

рефрен в форме периода – светлая, душевная тема песенного характера в верхнем голосе, звучащая просто и нежно, согласно авторскому указанию. Рефрен видоизменяется – если при экспонировании темы он имеет незавершённый характер (начавшись в тональности *g-moll*, оканчивается в *F-dur*, тем самым плавно переходя в тональность первого эпизода *b*), то при втором и третьем проигрывании приобретает черты завершенности за счёт утверждения основной тональности части *b-moll*. Эпизоды в данном случае не являются контрастными по отношению к рефрену, они дополняют сложившийся образ [3]. Несколько приподнятый характер первого эпизода *b* создается с помощью пунктирного ритма в подголосках и мажорного лада. Второй эпизод сохраняет основной посыл рефрена, это развивающее и преобразовывающее тематический материал звено, более уплотнённое в фактурном отношении за счёт проведения верхнего голоса в октаву во втором предложении, а так же более насыщенной фактуры. Третье проведение уже изменённого в третьем периоде рефрена вновь утверждает тональность *b-moll*.

Вторая часть *G*, выполняющая функцию эпизода, написана в характере токкаты, что выражено непрерывным параллельным движением шестнадцатыми длительностями, преобладающим динамическим нюансом *f*, обилием акцентов и *sf*. Эпизод-токката по форме представляет трёхчастное строение с развивающей серединой. В средней части наблюдается фактурное и мелодическое развитие основного материала с рядом отклонений в родственные тональности, при этом характер предыдущего периода сохраняется, таким образом, середина не является контрастной по отношению к крайним частям. За репризой (*F*) следует кода в темпе *adagio*, построенная на материале крайних частей, которая завершает раздел в параллельной тональности *b-moll*.

Четвёртый раздел «Юморески» написан в сложной трёхчастной безрепризной форме, части условно назовем *H-I-J*. Первая часть *H* в характере *Innig* (нем. «искренне, прочувствованно») является пятичастным рондо с кодой. Обозначим схематично части раздела *a-b-a-c-a + кода*, где *a* – рефрен, *b* и *c* – эпизоды. Тема рефрена, написанная в основной тональности *B-dur* имеет полётный, мечтательно-возвышенный, но в то же время стремительный характер, что достигается с помощью синкопированного ритма в мелодической линии. Эпизоды контрастны по отношению к теме. В первом эпизоде меняется темп на *Shneller* (нем. «быстрее»), согласно указанию автора. Главенствующий штрих *staccato* на динамике *f*, резкая смена настроения будто врывается в просветлённый рефрен, вносит насмешливость, колкость, после чего вновь возвращается основная тема, на смену которой приходит уже менее контрастный эпизод. Здесь имеют место вопросно-ответные интонации, синкопы отсутствуют. После просветлённого рефрена кода вносит некоторую неустойчивость, однако завершение раздела происходит в основной тональности.

Вторая часть *I* в характере *Sehr lebhaft* (нем. «очень живо»), представляет собой ряд неоднократно сменяющихся тематических эпизодов. Темы, построенные на схожем в ритмическом и интонационном отношении материале, взаимопроникают, образуя некий импровизационный поток со сквозным строением. Построение, озаглавленное автором как «*Stretta*» выполняет функцию финала части *I*.

Третья часть *J* носит связующий характер между четвёртым разделом и эпилогом, по форме является простым трёхчастным построением с кодой. Исполняется в характере «*Mit einigem Pomp*» (нем. «с некоторой торжественностью»), указанном автором. Аккордовое изложение, ход баса октавами, присутствие *sf*, динамический нюанс *forte* создают патетическую направленность, ощущение приподнятости. В коде фактура остается неизменной, однако на смену динамике *f* приходит на *pp*, отсутствуют *sf*, утверждается тональность *F-dur*.

Эпилог выполняет функцию финала произведения, является смысловой кульминацией «Юморески». Раздел имеет заглавие «*Zum Beschluß*», что в дословном переводе с немецкого языка означает «принять решение». В финале присутствуют элементы фантазийности, импровизационности. Музыкальная ткань насыщена полифонией, фактура многослойна. Тематический материал несёт декламационный характер, однако, в целом, построение напоминает размышление. Кода в темпе *Allegro (ma non troppo)*, построенная на материале финала, возвращает основную тональность *B-dur* после ряда тональных сдвигов и завершает «Юмореску» на динамике *forte*.

Проследим некоторые закономерности в построении: крайние части разделов всегда представляют лирическую сферу (исключением является четвёртый раздел, написанный в безрепризной форме), а средние имеют активный характер [5]. В течение пьесы наблюдается усложнение образов, ярким подтверждением этому служит контрастирование, которое в первом разделе происходит между пьесами, далее же контрасты все чаще встречаются внутри эпизодов. Кроме того, особенностью композиционного построения является наличие дополнения-коды в конце второго и третьего разделов, где дополнение вносит успокоение и утверждает тональность, подчёркивает завершение. Кроме того, отдельные части разделов имеют форму свободных вариаций, также встречается классическое и старинное рондо, часто присутствуют черты импровизационности.

В первом разделе перед нами предстают два ключевых образа, две сферы, которые на протяжении произведения проходят через ряд трансформаций. Первый образ, открывающий произведение – это светлая лирика, мечтательность, что достигается посредством вокальной мелодии и «парящих» фигураций. Второй образ (часть *B*) носит лёгкий, шуточный, подвижный характер, в нем слышится беспечная игривость. Часть *C* олицетворяет активное начало, непрерывную пульсирующую энергию. Во втором разделе лирика уже несколько иная – часть *D* отличается многогранностью образа, психологической сложностью, трепетом, некой неустойчивостью. Середина раздела вносит стихийный, порывистый характер движения – это энергетический выплеск, за которым в репризе следует успокоение, все та же неустойчивость, а дополнение вносит просветление. Третий раздел открывает вновь лирика, но теперь это светлая, напевная, естественная музыка с рельефной фактурой, где подголоски будто «подпевают» основной мелодии. Середина с чертами токкаты – это энергия, стремительность, остиная устойчивость. Реприза возвращает в прежнее состояние светлого образа, а дополнение имеет характер эпилога и отличается задумчивостью. В четвертом разделе окрылённая, возвышенная тема рефрена резко сменяется острым скерцозным эпизодом, напоминающим скептическую

шутку, после чего вновь рефрен вносит душевную устремлённость, одухотворённость образа. Второй эпизод менее контрастен по отношению к теме, здесь пробегает тень сомнения, содержатся вопросно-ответные интонации. Середина четвёртого раздела – это безудержный порыв, стихийность, бурный, вихревой характер, присутствуют черты импровизационности. Завершает раздел торжественный, волевой марш, после которого следует эпилог и кода. Мучительное раздумье эпилога символизирует подведение итогов, здесь присутствуют эмоциональные всплески, напряжённость, что достигается посредством наложения голосов, и моменты успокоения в эпизодах *Adagio*. Кода-итог олицетворяет безжалостный «приговор судьбы», «сметающий все на своем пути» (по выражению А. Меркулова) [4, с. 55]. Исходя из вышесказанного, мы можем проследить трансформацию образов, данных в первом разделе. Сфера лирических мечтаний преобразуется в философское размышление эпилога, а активное начало, которое в первом разделе отличалось подвижностью, лёгкостью, скерцозностью второй части и ритмической пульсацией и устремлённостью третьей, в коде произведения приобретает неумолимый, роковой характер.

Сквозное развитие эпизодов достигается не только с помощью логического выстраивания эпизодов по принципам контрастов, но и посредством «вытекания» нового материала из предыдущего – темы будто нанизываются одна на другую, таким образом, вся ткань «Юморески» пронизана чертами вариационности. Помимо вышесказанного, части цикла объединяет интонационное родство. Во многих произведениях Шумана, возьмем для примера «Карнавал» и «Танцы дабидсбюндлеров», встречается тема-символ или так называемый «эмбрион» темы, пронизывающий произведение и создающий интонационную связь между номерами. В «Карнавале» это звуки *A-Es-C-H* или *As-C-H*, предстающие в четырёх вариантах в течение всего произведения, в «Танцах дабидсбюндлеров» таковым зерном является тема из мазурки, написанной К. Вик, отмеченная Шуманом как «*Motto von C.W.*». В «Юмореске» автор не заявляет открыто о каком-либо интонационном единстве пьес-разделов, однако, по мнению А. Меркулова интонационное цементирующее начало присутствует и в данном сочинении – это восходящая полутоновая интонация от повышенной II ступени лада к III [4]. Вышеназванный комплекс проникает в большинство разделов цикла, звучит в разных тональностях, однако носит различную смысловую нагрузку в зависимости от контекста. В первом разделе – это мечтательность, лирический восторг в части А и шутливость, скерцозность в части В, однако после ряда образных трансформаций в эпилоге аналогичные интонации олицетворяют трагизм, стенания, а в заключении уже нисходящее движение по малым секундам символизирует роковую обреченность. Вышесказанное подтверждает недопустимость вычленения пьес из цикла и исполнения как отдельных номеров, так как все эпизоды объединены между собой и образуют единое целое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
2. Лахути А. О роли образного контраста в «Крейслериане» Шумана / А. Лахути // О музыке. Проблемы анализа : сб. ст. / сост. : В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский ; ред. И. Бобыкина. – М. : Сов. композитор, 1974. – С. 209 – 218.

3. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. Мазель. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.

4. Меркулов А. М. Фортепианные сюитные циклы Шумана. Вопросы целостности композиции и интерпретации / А. Меркулов. – М. : Музыка, 1991. – 96 с.

5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

УДК 788.51

*М. В. Перепелица,
г. Луганск*

СПЕКТР ПРИМЕНЕНИЯ ФЛЕЙТЫ-ПИККОЛО В СИМФОНИИ «МАНФРЕД» *h-moll*, op. 58 П. ЧАЙКОВСКОГО

«Манфред» – единственная программная симфония (поэма) в 4-х картинах, написанная по драматической поэме Байрона. Как всегда начало работы продвигалось с большим трудом. Но, когда П. Чайковский окончил её, он называл данную симфонию «удачной вещью», «лучшим из всего им написанного». В философской драме «Манфред» столкновение сил жизни и смерти, вопросы познания смысла и цели жизни приобретают особую остроту. В облике мятущегося, не находящего точки опоры в окружающем мире и его неразрешимыми противоречиями байроновского героя композитор видел своего современника, искренне сострадав ему.

Первый большой раздел начала симфонии посвящён Манфреду, где с трагическим пафосом раскрываются его отчаяние и страдания. «Поступь основной темы крайне характерна в своём уверенном ритме, но уверенность её странная, словно отталкивание духа от какой бы то ни было опоры, отказ от спасательных кругов общения с жизнью: «Знаю, что гибну, и хочу гибнуть, прошу оставить меня в покое»» [1, с. 126]. Основная тема открывается в напряжённом и мрачном звучании унисона трёх фаготов и бас кларнета.

Драматизм I части, доходящий иногда до трагизма, обострён сопоставлением лейттемы Манфреда с темой Астарты. Композитор использует синтетическую форму с признаками сложной трёхчастной и сонатности. Она напоминает расширенную сонатную экспозицию с широким показом основных образов, за которой следует развёрнутая кода, где представлен новый вариант лейттемы.

Весь этот эпизод – желание утешить больную душу и создаёт характер стремления к покою и забвению.

Второй раздел первой части (*Andante*) – явление Астарты. Благодаря исполнению струнными с сурдинами и остановкам на неустойчивых аккордах создаётся лирический образ, олицетворяющий женственность и великую всепрощающую любовь. Для Манфреда образ Астарты связан с радостью, но из-за утраченного счастья, одновременно несёт и страдания. Соответственно и развитие музыки второго раздела от нежной любовной светлой лирики движется в сторону трагического, скорбного звучания кульминации трагедии Манфреда. Раздел состоит из коротких фраз, проходящих у разных инструментов (тт. 171 – 288). В их переключки

вовлекаются деревянные духовые, словно выхватывая из основной темы отдельные попевки. В процессе завоевания верхнего регистра и ускорения ритмического движения (появление у струнных пассажей 32-ми в тт. 221, 223) возникает первая волна напряжения, в которую вовлекается малая флейта сначала в тт. 231 – 232, достигающая c^4 как предвестник своего появления в формировании кульминационного раздела перед кодой (тт. 256 – 266). Здесь она звучит в унисон с флейтами и гобоем, подчёркивая выразительность верхнего регистра.

Кода одновременно служит и репризой главной темы-образа Манфреда. Это ярко выраженное отчаяние, когда на фоне синкопированного ритма остигатных триолей и синкоп меди, низких струнных сначала скрипки, а затем валторны произносят тему Манфреда, трансформированную в «рыдания» всего оркестра. Флейта-пикколо вступает в разделе *Piuanimato*, дублируя вихреобразный пассаж дерева и струнных, играя разрываемые паузами фразы, захлёбывающиеся в триольном ритме. Она словно парит над оркестром в 4-й октаве, обнажая трагизм всего раздела.

Крайние разделы Второй части – «музыка водопада», а средняя – лирико-драматическое трио – диалог феи Альп и Манфреда. Первый *Vivacecomspirito* обладает характерной и острой мелодикой. Множество выразительных мотивов сменяют друг друга в быстром темпе. В этих мелодиях слышится радостное оживление, душевная теплота и ласковая приветливость.

Восходящие октавные «репетиции-капли» дерева, которым отвечают нисходящие октавные мотивы струнных, предваряют основную тему скерцо. Она построена на стремительном нисходящем триольном пассаже у 3-х флейт, а затем кларнетов. Возникает картина явления феи в брызгах водопада, обозначенная в программном подзаголовке части. Второе проведение темы основано на переключках флейт. Их словно фиксирует в своих терцовых попевках малая флейта, передавая свою «роль» в этом действе гобоям. В процессе становления тематизма всё это необычайно оживляет звуковую картину (тт. 32 – 33, 36 – 37, 42 – 43). В третьем проведении основной скерцозной темы флейта-пикколо звучит в унисон с первой флейтой, сообщая новую тембровую краску воздушному мерцающему образу (тт. 71 – 73).

Следующая волна развития основана на переключках наигрышей струнных на звуках тоники *e-moll*, разбросанных в верхнем регистре. Они звучат в сопровождении остигато альтов на звуке c^1 . В ответных репликах флейты-пикколо, появляются знакомые октавные ходы, вступления. Только в данном разделе они меняют направление движения, устремляясь в самый высокий регистр. Предшествующая им восходящая тирата в сочетании с пониженной квинтой тоники у флейт и струнных создают таинственный колорит (тт. 77 – 81, 85 – 93). Последнее появление флейты-пикколо в данном разделе связано с его заключением, где на переключках остигатных шестнадцатых струнных, повторяющих мотив второй арфы в уменьшении, она произносит на *ff* свои терцовые мотивы, преобразованные из робких умягчающих в начале на *pp* в мужественные, требовательные, таким образом, участвуя в трансформации тематизма (тт. 128 – 131).

В трио дан образ самой феи, её мелодию П. Чайковский окрашивает нежным тембром арфы. Она переходит от одного инструмента к другому, словно каждый из них

пытается насладиться её красотой. «Именно здесь и в других подобных местах своего «Манфреда» П. Чайковский как великий оптимист и гуманист показал ту прекрасную действительность, которую отрицает Манфред и которая лишь намечена у Байрона» [2, с. 178]. Тема феи постепенно исчезает, когда вновь появляется тема Манфреда в своём мрачном облике. В репризе скерцо роль флейты-пикколо не меняется. Она необходимый элемент в музыкальной изобразительности, диктуемой программным замыслом, активно включается в разработочные разделы формы, необходимый элемент в динамизации тематизма. Лёгкое движение скрипок и арф в последнем разделе этой части является кодой. Грустная мелодия расставания замирает в трепетных трелях солирующей скрипки и исчезает, как промелькнувшее видение.

Третья часть – Пастораль. «Картина простой, бедной, привольной жизни горных жителей». Здесь господствует идиллический, безмятежный характер, раскрываемый в трёх мотивах. Два начальных развивают и дополняют друг друга. В них слышны неторопливость и покой, сочетающиеся с живостью и полнотой чувств. Более развёрнутая и напряжённая новая динамическая волна приводит к появлению темы Манфреда, вновь сопровождающейся тревожным трепетом струнных инструментов и не в состоянии утешить страдающее сердце.

Четвёртая часть симфонии содержит ряд остродраматических моментов: появление Манфреда на адской оргии в чертогах Аримана, зывание к тени Астарты, прощение и смерть Манфреда.

Картина адской оргии построена на двух темах. Первая тема основывается на ритмически ускоряющемся гаммообразном движении вверх. Начальное проведение поручено оркестровому *tutti* за исключением труб и тромбонов. В повторение грозного призыва включается флейта-пикколо (тт. 5 – 6), и после его мощного проведения у струнной группы оркестра она вместе с флейтами словно перебивает целенаправленное восходящее движение сигналами на звуке h^2 , завершая первый этап развития гаммаобразным взлётом к g^3 . Её яркое звучание фиксирует переход к следующей волне развития на стремительно скатывающихся фигурациях струнных (т. 23).

Далее, выполняя аналогичные функции, малая флейта участвует в нагнетании напряжения, сначала дублируя поступенные в объёме квинты пассажи первой флейты (тт. 49 – 50, 53 – 54), а затем напряжённый контрапункт группы флейт, сопровождающий развитие мелодии основной темы (тт. 72 – 80). Всё это приводит к кульминации, итогом которой является вторая тема в т. 80. Она написана в духе удалой пляски, на что указывают её жанровые истоки.

Затактовые «притаптывания» шестнадцатых, имитирующие танцевальные па веселящейся толпы, подстёгиваются озорными взвизгиваниями форшлага малой флейты на звуке a^3 и трелеобразными мотивами (тт. 81 – 96). Эти «дразнилки» как будто завлекают тематический материал в самый высокий регистр в кульминационную область, где флейта-пикколо играет мелодию темы в унисон с первой флейтой и первыми скрипками (тт. 120 – 126). Её следующее вступление в т. 133 имитирует наигрыши на народных инструментах.

Средний раздел части *Lento* – развитие темы Манфреда, воплощён в музыке трагическими стонами и вздохами.

Повторение заключительного раздела I части (*Andante con duolo*) – высший момент мучений Манфреда и решающее утверждение тщетности его попыток вернуть былое счастье, потерянную любовь и умерить его страдания. В репризном проведении тематизма функции малой флейты остаются неизменными: она дублирует партию первой флейты, участвует в проведении второй плясовой темы (тт. 236 – 240), делает более яркой кульминацию части (тт. 254 – 266).

В коде наступает развязка трагедии. Торжественные и громогласные звуки органа, усиленные духовыми инструментами оркестра, олицетворяют покой и величие смерти. Речитация на первой части темы Манфреда, перебиваемая интонациями «музыки ада», вызывает видение Астарты (*Molto piu lento*), после чего появляется хорал с участием флейты-пикколо (тт. 349 – 352). Её звучание в кульминационном проведении темы Манфреда придаёт этому разделу больший трагизм, обнажая контуры мелодии в высоком регистре (тт. 411 – 429). Дублирование фигураций первой флейты, сопровождающих тему Манфреда у низких духовых и струнных, напоминает сдавленные рыдания (тт. 437 – 443).

В результате анализа симфонии можно утверждать, что малая флейта играет большую роль в драматургии сочинения. Композитор умело пользуется её колористическими особенностями в самом высоком регистре, отдаёт ей должное место в трансформации тематизма, в формообразовании, широко применяет в кульминационных моментах, а также в изобразительных эпизодах..

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1972. – 375 с.
2. Должанский А. Симфоническая музыка Чайковского / А. Должанский. – М. : Музыка, 1965. – 240 с.
3. Житомирский Д. Заметки об инструментровке Чайковского / Д. Житомирский // Житомирский Д. Избр. статьи / Д. Житомирский. – М. : Сов. композитор, 1981. – С. 172 – 193.
4. Туманина Н. В. Чайковский. Великий мастер. 1878 – 1893 гг. / Н. В. Туманина. – М. : Изд-во АН СССР, 1968. – 500 с.

УДК 785.6

*Н. А. Прищепа,
г. Луганск*

РЕАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕРТНОЙ ЛОГИКИ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ В. А. МОЦАРТА № 17 *G-dur* (К. V. 453)

Одним из наиболее ярких новаторов в области фортепианной концертной музыки является В. А. Моцарт. Благодаря концертам композитора фортепиано превратилось в солирующий инструмент с яркой индивидуальностью.

Фортепианные концерты В. А. Моцарта демонстрирует новое видение каденции, тематизма, трансформируют отношения солиста и оркестра, в них по-новому реализуется игровая концертная логика, которая служит неповторимому сочетанию

лирического, комического, драматического и эпического начал. С её помощью в классическом фортепианном концерте осуществляется организация монологических и диалогических элементов музыкальной ткани. Различные интонационные фигуры игровой логики могут ассоциироваться с появлением того или иного «персонажа» (образа), а тематический материал неожиданно получает новое смысловое «освещение», начинает играть новыми красками, приобретает черты маскарадности.

«Концерт для фортепиано с оркестром *G-dur* (К. V. 453), написанный композитором в 1784 году и адресованный ученице композитора Бабетте Пройер («*per la signora Barbara Ployer*»), отличается особым своеобразием и глубиной, поражает разнообразием музыкальных образов и мыслей. Несмотря на внешнюю ясность, в концерте много слоёв содержания и формы, открывающихся постепенно» [3, с. 288].

Данное произведение отражает различные ипостаси бытия личности (человек действующий – человек размышляющий – человек играющий). Однако, в отличие от симфонии, исследуемый концерт предоставляет широкие возможности для индивидуального высказывания. Несмотря на то, что анализируемое сочинение являет собой традиционный классический вариант, его музыкальный язык, драматургия, методы развития отличаются своеобразием и оригинальностью. Произведение может служить примером творческого отношения к требованиям исследуемого жанра. Индивидуальный замысел подчиняет себе структуру цикла, преобразуя сложившийся, освящённый традицией стереотип.

Определяющим жанровым принципом фортепианного концерта является игровая логика. Следует отметить, что в Концерте В. А. Моцарта *G-dur* (К. V. 453) данный постулат реализуется достаточно глубоко и многообразно, а именно:

- на уровне многообразия тематизма;
- на уровне ладовых и тональных соотношений, их переменности;
- на уровне музыкальной драматургии с калейдоскопичностью образов, продуманной логики сквозного развития.

Одной из отличительных особенностей анализируемого концерта является тематическое многообразие. Наличие контрастных образов характерно для всех частей сочинения В. А. Моцарта. Так, проникновенной главной партии I части с пасторальными, светлыми звучаниями контрастирует минорная светотень побочной партии. Интересна тематическим разнообразием разработка, в которой прослеживается наличие новых тем. Во II части концерта основной теме контрастирует новый тематический материал среднего раздела. В финале вариационность эпизодов основана на контрастном сопоставлении разных типов фактуры, регистров, мелодического варьирования и смене тематического материала.

Реализацией игровой концертной логики на уровне ладовых и тональных соотношений в исследуемом сочинении, являются многочисленные отклонения и модуляции, используемые композитором. Целая палитра далёких тональностей представлена В. А. Моцартом уже в разработке I части: *B-dur, a-moll, H-dur*.

Достаточно интересно тональное оформление второго эпизода темы во II части, который начинается в тональности минорной доминанты *g-moll*. Необычно композитор использует тональный поворот на стыке первого и второго раздела *Andante*, который

выражает атмосферу настороженного ожидания. Оркестровое сопровождение утверждает тональность *D-dur*, в то время как следующий сольный эпизод звучит в одноименном *d-moll*. Несколько неожиданно воспринимается модуляция в *Cis-dur*. В. А. Моцарт сопоставляет такие далёкие тональности терцового соотношения, характерного для романтической музыки, *C-dur* и *Es-dur* в репризе II части.

Необычна логика чередования тематического материала I и II части, а также эпизодов в вариационном цикле финала. Всё это демонстрирует драматургическое мастерство композитора. Данный концерт, по праву, можно назвать театрально-инструментальным действием, зашифрованным в нотном тексте.

Достаточно интересно реализован в сочинении и эффект неожиданности, являющийся одним из основных в игровой логике. Тематические, ладовые, тональные повороты, неожиданные отклонения и модуляции, динамические контрасты, регистровые, тембровые переключки, фактурные смещения – всё это активизирует игровое начало концерта, подчёркивает его загадочность и неоднозначность.

Большой интерес вызывает полифонический эпизод во II части концерта: канонический диалог солиста с оркестром. Далее мелодия звучит в терцию очень возвышенно и гармонично. Фактурные смещения характерны для финала, где происходит чередование гомофонно-гармонической фактуры и полифонической. Игровой принцип, как основополагающий в исследуемом сочинении, проецируется и на область ритма, семантика которого в концерте весьма разнообразна. Так, оригинальную метро-ритмическую структуру имеет побочная партия в сольной экспозиции I части; использование триольности в мелодиях финала придаёт эпизоду тревожность, неопределённость, неустойчивость, отчасти вопросительность

Несмотря на то, что В. А. Моцарт, во многом ориентировался на традиции барочного концерта, исследуемое сочинение можно определить как концерт-диалог. «Концертность, как соревнование между солистом и оркестром, в анализируемом сочинении выражена не столь ярко, как в других концертах композитора. Солирующее фортепиано не противопоставляется оркестру. Уже в первой части мы наблюдаем двухплановое взаимодействие солиста и оркестра: с одной стороны – «соревнование», с другой – «согласие». Драматическое обострение конфликтов заменено прихотливым и, как правило, неожиданным чередованием эпизодов, каждый из которых являет собой интерпретацию основной музыкальной мысли» [2, с. 45].

Исследуя особенности концертного наследия В. А. Моцарта, необходимо констатировать влияние на жанр не только симфонии, но также и оперы. Подобные взаимосвязи достаточно явно ощутимы в разбираемом произведении. Мелодические приёмы, принципы развития тематического материала концерта – всё напоминает о театральной музыке австрийского гения, а подчас, даже, превосходит её конкретностью, театральностью идей. Так, достаточно очевидна связь основной темы финала концерта с темой арии Папагено из «Волшебной флейты» В. А. Моцарта. Полиаффектность I части концерта, конкретизируемая быстрыми сменами различных эмоциональных состояний (монологи и диалоги, вопросо-ответные интонации, состояния ожидания, удивления, тревоги, радости или восторга) – результат непосредственного воздействия оперного жанра. Так, на протяжении I части сонатного

Allegro можно проследить целый оперный акт. Родство тематизма со структурой и фактурой моцартовских оперных арий отмечено и во II части сочинения. Образная сфера II части исследуемого концерта близка художественному миру лирических героев, которым присущи те же черты, что и аналогичным оперным персонажам: особая чувственность, патетичность, благородство, изящество, галантность. Привнесение композитором в концертный жанр элементов симфонической, а также оперной драматургии – ещё одна грань реализации В. А. Моцартом концертного игрового принципа.

Игровое начало ещё более ярко реализовано в разработке, смысл которой в неожиданных тематических смещениях, поворотах, в игре гармонии. В данных сменах много свежести и непосредственности: изобретательный гений В. А. Моцарта здесь раскрывается во всей своей искрящейся полноте. Лишённые драматизма, они подводят к повторному проведению начального эпизода (к репризе) без обострения некоторых противостояний.

Как было отмечено ранее, одной из основных особенностей инструментального концерта является импровизационное начало. В Концерте для фортепиано с оркестром *G-dur* (К. V. 453) достаточно интересно и своеобразно реализован принцип импровизационности с неожиданными поворотами в развитии. Примером могут служить вступления солиста, внезапные вариационные преобразования тем, сопоставления их, контрасты гармонии, оркестрового колорита. Однако выявленные нами прихотливые музыкальные трансформации скреплены мудрой музыкальной логикой, которой В. А. Моцарт владел в совершенстве.

Импровизационная неожиданность, являющаяся жанровой особенностью концерта, в исследуемом сочинении реализована посредством вступления солиста (экспозиция I части концерта), внезапных вариационных освещений тем (III часть), сопоставления тем, контрастов гармонии, оркестрового колорита (II часть), а также в каденциях.

Реализацией исполнительского мастерства, виртуозности пианиста являются каденции к I и II части концерта. «Именно каденции предоставляют исполнителю возможность продемонстрировать уровень его понимания характера исполняемого произведения, а также показать уровень глубины осознания и рефлексии стиля композитора» [1, с. 245]. Новизна моцартовских каденций конкретизирована новой техникой, определяемой исследователями, как «непрерывное развитие». Смелые гармонии – результат чередования доминантовых квинтсектаккордов и секундаккордов в сочетании с задержаниями на хроматических нисходящих базах.

Исследовав особенности игровой концертной логики в Концерт для фортепиано с оркестром № 17 *G-dur* (К. V. 453), нужно отметить, что именно игровой принцип определяет все новаторские устремления концертного творчества В. А. Моцарта. Игра, как феномен творческого мышления и деятельности человека, выступает не только в качестве жанрового признака исследуемого произведения, но, одновременно, является основой методологии изучения творчества художника, способствует качественно новому постижению смысла и содержания музыкальных творений австрийского гения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадура-Скода Е. Интерпретация Моцарта / Е. Бадура-Скода, П. Бадура-Скода. – М. : Музыка, 1972. – 373 с.
2. Друскин М. С. Фортепианные концерты Моцарта / М. С. Друскин. – Изд. 2-е. – М. : Музгиз, 1959. – 63 с.
3. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / А. Эйнштейн. – М. : Музыка, 1977. – 454 с.

УДК [78:378]:004

*Н. Н. Самохина,
г. Луганск*

ТВОРЧЕСКАЯ САМОРЕАЛИЗАЦИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Потребность общества в активных, творческих личностях, способных к самостоятельному самоосуществлению, актуализирует значимость проблемы творческой самореализации личности. Понятие «творческая самореализация» – производное дефиниции «самореализация». В психологическом и психоаналитическом словаре понятие самореализации определено как «сбалансированное и гармоничное раскрытие всех аспектов личности; развитие генетических и личностных возможностей» [4, с. 488]. В современной науке существует множество определений самореализации. Так, В. В. Демиденко определяет самореализацию, как осознанное воплощение человеком своих творческих возможностей в жизни [2]. Понимание самореализации, как раскрытие человеческой природы, характеризует позицию О. С. Газмана. Как один из основных структурных компонентов саморазвития, она предполагает постановку цели, овладение способами их достижения и реализации задуманного [1]. По определению Н. А. Лазарева, самореализация – сознательный исполнительно-результативный процесс саморазвития с внутренними и внешними продуктами этого процесса [3, с. 126]. Процессом осознанного, целенаправленного развертывания творческого потенциала личности является творческая самореализация.

Одним из существенных факторов успешной творческой самореализации младшего школьника является обеспечение его всестороннего вхождения в творческую жизнь. В связи с этим, возрастает значимость дополнительного образования, ориентированного на творческое развитие и саморазвитие личности. Следует отметить, что именно во внешкольной деятельности активизируется процесс творческого самовыражения ребёнка, максимально раскрываются задатки и способности обучающегося, удовлетворяются осознанные и неосознанные креативные устремления детей.

Творчество как человеческая деятельность по осуществлению качественно нового, отличающегося неповторимостью, оригинальностью, уникальностью, имеет особое значение в жизни ребёнка. В модусе творчества ребёнок наиболее интегрирован и целен, способен обращаться к своим бессознательным и первичным процессам, он более спонтанен и экспрессивен. Акцентируем внимание на том, что всё творчески

усвоенное детьми становится их прочным достоянием на протяжении всей последующей жизни. Процесс познания в атмосфере творчества приобретает развивающий характер, жизнь ребёнка обогащается новыми чувствами и эмоциями. По мере творческого развития происходят определённые качественные изменения психики: перестройка психических функций, приобретающих особую окраску, переход от простейших творческих проявлений к более сложным, становление качеств, присущих творческой личности (инициативности, творческой активности, целенаправленного произвольного внимания, творческих способностей).

Творчество, оказывающее влияние на человека на протяжении всей его жизни, особенно значимо в период детства (дошкольный возраст). В возрасте 6 – 10 лет ребёнок отличается особой изобретательностью, фантазией, развитым воображением, ему свойственна природная активность, вера в свои творческие возможности. Именно на данном жизненном этапе ребёнок свободен от защитных реакций и ориентирован на естественное, природное творческое самоосуществление. Как свидетельствуют исследователи, дети младшего школьного возраста активно реализуют собственные возможности, выступают авторами новых идей, склонны к нетрадиционному мышлению и спонтанному самовыражению. Не случайно, великий немецкий педагог Ф. Фребель, определял детские творческие самостоятельные проявления краеугольным камнем педагогики, а главный её корень видел в развитии «инстинкта творческой активности». Творчество для ребёнка 6 – 10 лет – необходимое условие для полноценной одухотворённой жизни. Обучение через творчество непосредственным образом способствует проявлению универсальной креативности, которая есть в каждом ребёнке и развитие которой становится всё более очевидной задачей современного образования.

Эффективность творческой самореализации детей младшего школьного возраста в системе дополнительного образования обусловлена спецификой данной системы, а также возможностями, которые предоставляет дополнительное образование подрастающему человеку. Конкретизируем данные возможности:

- возможности непринужденного, неформального самовыражения;
- приоритет внутренних мотивов в процессе использования разнообразных форм и средств деятельности;
- альтернативность общения (как со сверстниками, так и с педагогами, руководителями кружков и секций);
- дифференцированность по интересам и увлечениям;
- уникальные возможности интеллектуального и творческого развития личности.

Достаточно важным является тот факт, что организация деятельности детей в учреждениях дополнительного образования весьма разнообразна. Вся внешкольная воспитательная работа направлена на развитие личности, ее инициативы с учетом потребностей и способностей. В результате подобной организации деятельности детей во внешкольных учреждениях активизируется творческая заинтересованность обучающихся, стремления к нестандартности и оригинальности являются их свободным выбором.

Несмотря на то, что внешкольные учреждения являются составной государственно–общественного образования и воспитания ребенка, они имеют определенную автономию и составляют самостоятельную систему воспитания, обучения и образования младших школьников в свободное время. Структурными составляющими системы дополнительного музыкального образования выступают детские музыкальные школы (ДМШ), Детские школы искусств (ДШИ), Детские хоровые школы и студии, Детские этнографические музыкальные центры и др. Если ДМШ ориентированы на более узкое, профессионально-ориентированное музыкальное образование, то ДШИ, а также другие внешкольные детские творческие организации нацелены на полифункциональное художественно-эстетическое развитие детей. В первом случае обучение призвано обеспечить удовлетворение интересов учащихся, обладающих определёнными задатками и способностями; во втором случае – обучение удовлетворяет потребности широкого круга обучающихся. Однако, несмотря на различные задачи, которые ставят перед собой организации дополнительного музыкального образования, их деятельность объединена общей целью – гармоничное развитие личности и творческая самореализация подрастающего человека.

Усвоение учащимися специальных и общеразвивающих музыкальных знаний, развитие исполнительских умений и навыков активизирует процессы самопознания личностных переживаний детей, способствует осознанию собственных впечатлений, ощущений уникальности и неповторимости в общении с миром искусства. Акцентируем внимание на том, что подобные принципы музыкального обучения открывают широкие перспективы развития способности учащихся к творческой самореализации – максимальному воплощению собственных возможностей, способностей, творческого потенциала в жизнедеятельности. Сольное пение, инструментальное исполнительство, коллективное музицирование являются эффективными средствами в выявлении собственной идентичности; демонстрируют уникальный путь к открытию собственного «Я» ребёнка.

Следует отметить, что для детей младшего школьного возраста специфика дополнительного музыкального образования является достаточно привлекательной. Образность мышления, отсутствие стереотипов, эмоциональность, эстетическое отношение к действительности – все эти качества активизируют процесс творческой самореализации детей 6 – 10 лет. Недостаточность жизненного опыта и знаний компенсируется фантазией. Следует отметить, что после шести лет у детей активизируется процесс развития музыкальных способностей (ладовое чувство (способность эмоционально отзываться на музыку); слуховое восприятие (слуховой компонент музыки); музыкально-ритмическое чувство (способность переживать музыку с помощью движений). Именно в данный возрастной период дети неосознанно стремятся к творческому самоосуществлению и самореализации.

В рамках системы дополнительного музыкального образования возможно как обучение музыке, так и обучение посредством музыки. Процесс обучения музыке предполагает знакомство с новой информацией, знаниями из области музыковедения и искусствоведения, формирование и развитие навыков инструментального, вокального исполнительства, коллективного музицирования. Обучение посредством музыки

способствует эстетическому, нравственному воспитанию ребёнка. Музыка, как один из самых эмоциональных видов искусства, в значительной мере влияет также на сферу чувств подрастающего человека. На это неоднократно указывали современные отечественные и зарубежные ученые. Преобладающие в обществе представления о музыке, как о высоком духовном опыте, который открывается в процессах, имеющих свойство мистического, трансцендентного познания, заслоняет те функции музыки, которые реально актуализируют детство. Именно гедонистическая, прагматическая (организация игры), коммуникативная функция музыки способствуют развитию психологически здорового ребёнка, способного к естественной трансляции своих чувств и эмоций. Благодаря насыщенности эмоционального содержания музыка предстает в учебном процессе источником раскрытия целостной и гармоничной картины мира, полной сенсорных ощущений, с полноценным отражением явлений культуры, духовного опыта многих поколений.

Творчески организованные занятия музыкой в учреждениях дополнительного образования способствуют решению проблемы гармонизации младшего школьника, инициируют раскрепощение глубинных слоёв его внутреннего «Я», создают условия для высвобождения первичной креативности, спонтанных импровизационных проявлений. Музыкально-творческая деятельность способствует активному формированию области эстетических потребностей, глубине и прочности усвоения знаний, качественности формируемых умений и навыков, стимулирует развитие индивидуальных способностей. Постоянное обращение к музыкальному творчеству, в рамках дополнительного музыкального образования, способствует формированию музыкально-творческой активности, выражающейся в активном слушании музыки, музыкальной рефлексии, сочинении собственной музыки. Это, в свою очередь, помогает ребёнку глубже воспринимать музыку, сознательнее усваивать средства музыкальной выразительности и особенности музыкального языка, более глубоко понимать музыкальное произведение. В связи с тем, что в музыкальном творчестве ведущую роль играет синтез эмоциональной отзывчивости с мышлением, абстрактного и конкретного, логики и интуиции, процесс творческой самореализации младших школьников в системе дополнительного музыкального образования конкретизируется следующими задачами:

- научить ребёнка эффективно и экологично использовать собственные возможности;
- способствовать развитию фантазии и творческого воображения;
- активизировать развитие навыков выражения чувства посредством музыкального звука;
- совершенствовать музыкально-слуховые способности;
- развивать способности к концентрации внимания;
- тренировать нервно-психические процессы;
- развивать общую музыкальность;
- способствовать развитию личностных качеств обучаемого (способность экспериментировать, импровизировать, наблюдать и выдерживать собственные чувства, знать возможности организма и др.).

Результатом творческой самореализации детей младшего школьного возраста в системе дополнительного музыкального образования, является формирование и развитие у обучающихся таких психических новообразований, как: самостоятельная творческая активность, творческое воображение; способность быстро принимать решения; умение сознательно и полезно использовать свое свободное время с целью гармоничного саморазвития; повышение личностного статуса ребенка во внешкольном коллективе; активизация творческого мышления; раскрытие способностей ребенка. Творчество ребят связано с самостоятельными действиями, с умением оперировать известными им музыкально-слуховыми представлениями, знаниями, навыками, применять их в новых условиях, разных видах музыкальной деятельности. Именно занятия музыкой, будучи необязательными, естественно «достраивают» незаполненные промежутки социального становления личности подрастающего человека, инициируют развитие его нравственности и духовности.

Таким образом, творческие способности младших школьников мы рассматриваем как совокупность свойств и качеств личности, которые позволяют осуществлять творческий поиск, используя при этом нестандартные средства, догадку, решать интеллектуальные проблемы с установкой на открытие нового, неизвестного для себя. К тому же, способности к творчеству – универсальная способность личности. Универсальность ее заключается в том, что сложившиеся ее компоненты в любом виде творчества, например, художественном, игровом и т.д., могут проявляться и приобретать свое дальнейшее развитие в других видах творческой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Газман О. С. Педагогика свободы : путь в гуманистическую цивилизацию XXI века / О. С. Газман // Клас. руководитель. – 2000. – № 3. – С. 6 – 33.
2. Демиденко В. В. Самореалізація : сутність, становлення, розвиток / В. В. Демиденко // Педагогіка і психологія. – 2004. – № 2. – С. 32 – 37.
3. Педагогічна творчість: методологія, теорія, технології : монографія / за ред. С. О. Сисоєвої, Н. В. Гузій. – К. : НПУ ім. Н. П. Драгманова, 2005. – 183 с.
4. Dictionary Psychology and Philosophy / ed. by J. M. Baccnin. – Vol. II. – London, 1902. – P. 512.

УДК 78.083.4

*С. А. Семёнова,
г. Луганск*

ЖАНР КОЛЫБЕЛЬНОЙ В ОПЕРНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Жанр колыбельной имеет специфическую, в какой-то степени одноплановую образно-эмоциональную сферу. Но если начать рассматривать с истоков: фольклора, затем проследить проникновение в романсовое творчество и, далее, в оперу, то можно заметить богатство этого, казалось бы, незатейливого жанра.

В толковом словаре С. И. Ожегова дается следующее определение колыбельной песни – колыбельная от слова колыбель – род качающейся кроватки, для укачивания ребенка. Колыбельная песня – лирическая, задумчивая песня, которой убаюкивают

ребенка. Один из древнейших жанров фольклора всех народов или эпизод в крупном сочинении (опере, балете, сюите), где жанр народной колыбельной песни преломляется в авторском стиле композитора» [3, с. 129].

Колыбельные – самые древние песни человечества, обладающие огромной силой внушения. Можно даже сказать, что напевая, мать мотивировала ребёнка, вкладывая смысл в текст. Для каждого младенца колыбельная была своя – ее при рождении сочиняла мать. Потом эта песня всю жизнь была для него оберегом. Постепенно привыкая к повторяющимся интонациям, ребенок начинает различать отдельные слова, что помогает ему овладеть речью, понимать ее содержание. С колыбельной песней ребенок получает первые представления об окружающем мире: животных, птицах, предметах и начальные представления о жизни.

Есть мнение, что дети, которым пели в детстве колыбельные песни, вырастают более уравновешенными, добрыми, успешными людьми. На востоке даже есть такая поговорка про злого человека: «Видно, ему мама в детстве не пела колыбельных песен».

Рассматривая некоторые особенности жанра колыбельных песен, можно отметить характерную плавную, зачастую даже монотонную мелодию, без больших интервальных скачков, острого ритма, изложенную в медленном спокойном темпе. Довольно часто наблюдается использование повторяющихся попевок и ритмических фигур. Эти приемы довольно распространены у многих народов.

В XIX веке выходит множество сборников, в составе которых мы встречаем колыбельные песни. Среди них, прежде всего, хотелось бы выделить сборники П. Бессонова (Бессонов, 1868) и П. Шейна (Шейн, 1898). Также появляются первые попытки исследования жанра (Ветухов, 1892). Анализ литературных колыбельных мы только изредка встречаем в рецензиях, из которых большинство относится к "Казачьей колыбельной песне" Лермонтова» [2, с. 315 – 316].

К жанру колыбельной обращался Н. Некрасов, А. Майков, А. Фет, Тютчев и многие современные поэты: В. Высоцкий, И. Бродский, Н. Заболоцкий. Литературная колыбельная, как жанр, не нашла себе должного места в различных литературных справочниках и энциклопедиях, в многочисленных трудах по теории литературы и учебных изданиях. Жанр активно существует в литературном процессе, насчитывает двухвековую историю и представлен богатством творческих опытов, от Шишкова до Бродского, но пока явно обделен вниманием литературоведческой науки. Предназначение колыбельной – успокоение фиксировалось как основное, и поскольку адресатом жанра был младенец, колыбельной добавили и функцию педагогическую. Образный ряд, сюжетику песни часто обозначали эпитетом "нехитрый". Исследуя многообразие поэтических текстов этого жанра, находим обращение автора не только к младенцу, стараясь его убаюкать, но и к другому человеку: любимой, любимому, самому себе с аналогичной целью: успокоение. Умиротворение и покой иногда мы ассоциируем с покоем вечным – смертью. Что и взял за основу Чак Поланик в своем романе «Колыбельная». И эта аналогия встретится нам не раз и в музыкальном воплощении жанра колыбельной. В этом романе главный герой – репортёр исследовал причину детских смертей. Они умирают после того, как им прочтут старинную

африканскую колыбельную из сборника «Стихи и потешки со всего мира». Эту песню читали детям, когда племя перерастало границы своего местообитания, её читали безнадежно больным или раненым воинам, чтобы те умерли без мук. В этом романе автор трансформировал традиционное понимание назначения колыбельной и всего настроения, предполагаемого при чтении художественного произведения.

Камерные произведения – колыбельные писались многими русскими и западными композиторами. Этот жанр является благодатным материалом для воплощения авторских и исполнительских замыслов. Выдающиеся авторы Н. Римский-Корсаков, Э. Григ, И. Брамс, П. Чайковский, М. Глинка, В. Косенко, А. Гречанинов, С. Танеев, М. Рeger и др. работали в этом музыкальном направлении.

Жанр колыбельной относится к жанрам малого фольклора. На рубеже 19 века в русской музыке жанр колыбельной трактуется как трагический жанр и начал эту традицию М. П. Мусоргский в своем романсе «Колыбельной Еремашке».

В этом романсе на слова Н. Некрасова выражена не наивная материнская мечта о счастье ребёнка. Композитор повествует о мире, полном мрака и нищеты, о тупом преклонении забитых тягостной крестьянской, безрадостной жизнью людей, с рабской философией поклонения перед властью. В настойчивом повторении попевки «баю-бай» заключены признаки еще одного народно-песенного жанра – заплачки, причета для изображения глубокой скорби. Этот характер песни позволяет увидеть в ней нечто большее, нежели колыбельную.

Мелодия романса Н. Римского-Корсакова «Колыбельная» полностью, без изменения вошла в «Боярыню Веру Шелогу». Помимо слов самого композитора в «Летописи», о его впечатлении от пения С. И. Зотовой свидетельствует факт посвящения ей трех ранних романсов («Колыбельная», март 1866 года; «На холмах Грузии», май 1866 года; «Свитезянка», ценз. разр. 25 ноября 1868 года).

В Колыбельной **ор. 49 № 4** И. Брамса запечатлены самые теплые, сердечные тона его музыки. Мелодика его приобретает гибкую пластичность и ту естественность развития, которая свойственна народным напевам.

Жанр колыбельной в песнях странствий Ф. Шуберта трактуется как конец скитаний, обретения покоя. Навеваемый страннику природой сон идентичен смерти.

Музыка «Колыбельной» Косенко насыщена интонациями народной лирической песенности: ее ладовыми особенностями, опеванием тоники, пентатоническими оборотами, попевками в натуральном и гармоническом миноре, мелодическим варьированием.

Обращаясь к оперному жанру можно найти использование колыбельных для характеристики образа, описания состояния и чувств героя.

Знаменитая «Колыбельная Волховы» – первый образец, который вспоминаем, говоря об этом жанре в оперном творчестве русских композиторов.

Царевна Волхова – единственный, женский многосторонний и развитый фантастический образ. Первоначально она не отделена от общего плана сказочности. Полюбив гусяра за песни, она не тянется к людям, а наоборот, она увлекает Садко в сказочный мир.

Порожденный водной стихией фантастический образ в седьмой картине

наделен человеческими чертами. Можно сказать, что это кульминационная точка в эволюции образа героини оперы в сторону лиризма, именно её любовь к гуслиару разрушает волшебство. В музыкальной характеристике широко раскрывается внутренний мир героини, где в тесном слиянии находятся человеческие и волшебные начала, а именно в сольном номере в прощальной колыбельной «Сон по бережку ходил» из последней картины.

На берегу Ильмень-озера царевна Волхова прощается с Садко, исчезает, рассеивается легким туманом, и превращается в реку. Сам композитор писал в «Летописи моей музыкальной жизни»: «Вариации её колыбельной песни, прощание с Садко и исчезновение считаю за одну из лучших страниц среди моей музыки фантастического содержания» [4, с. 197].

Песня написана в куплетно-вариационной форме. Эта сцена в опере нарушает статику куплетно-вариационной формы. Черты сквозной драматургии проявляются в расширении последнего куплета за счет введения речитативно-аризонного эпизода. Во всех куплетах мелодия остается неизменной, но изменения претерпевают оркестровые вариации во втором и третьем куплете для изобразительного эффекта.

Куплеты состоят из запева и припева. Анализируя первый куплет можно отметить своеобразную ладовую окраску мелодии в каждой фразе. В первой фразе «Сон по бережку ходил, дрему по лугу» складывается специфическая ладовая структура поддержанная аккордами натурально-ладовой диатонической гармонии.

Во второй фразе «А и сон искал дрему, дрему спрашивал» мы видим пентахорд, с заполненным звукорядом минорного наклонения с признаками эолийского лада.

Так как запев должен прийти в завершение, то есть в законченную мысль третья фраза дает явное понимание плагальных оборотов, что характерно для натурально-ладовой гармонии. Пентахорд, который был во второй фразе, проводится со сдвигом на кварту вверх «А где же спит Садко купав добрый молодец?»).

Припев состоит из нисходящего поступенного трихорда с главным устоем минорной терции. Она является одной из ячеек и предвосхищает появлению темы по гамме тон – полутон, которая принадлежит Морскому царю, отцу Волховы. В проигрыше возникает тритоновый остов, то есть тритоновое соотношение тональностей, называемый симметричными ладами. Мелодический ход по гамме тон-полутон, тремоло струнных и глиссандо арфы передают пробуждение неживой природы.

Во втором и третьем куплете изменение возникает за счет аккомпанемента с гармоническими фигурациями. Тремоло струнных во втором куплете напоминает превращение лебедей и серых утиц в прекрасных девушек, предает волшебный, но все же экспрессивный характер. Царевна убаюкала своей нежной лаской Садко, и проявлено это через динамику и приемом игры на инструменте: *piano* и *legato assai*. Натурально-ладовая гармония и завораживающее остинато производят эффект «подводного миража».

В третьем куплете фактура обогащается за счет введения контрапунктических линии в высоком регистре, в тембровой окраске флейты и арфы, опять же это вводится за счет поэтического текста: «Ты расти, мой тростничок, шитый бранный положок, не

колышья, мурава, зелена да шелкова». Но вторая часть третьего куплета приобретает значимость в тембровой окраске струнных инструментов и гобоя, она повествует, что ее сердце полонили песни Садко.

Далее следует речитативно-ариозный эпизод. Речитатив имеет декламационный характер: «Заря взошла на небеса. Будь славен и счастлив, Садко!». В ариозном эпизоде в первой фразе: «А я Царевна Волхова, подруга вещая твоя, туманом легким растекусь и быстрой речкой обернусь». Звучит взволнованно, но уверенно, как бы утверждаясь. Написан он в форме неделимого периода, что создает ощущение непрерывности и звучит как заклинание. Фраза «Полонили сердце» является кульминационной точкой в тональности до-диез минор, с помощью приема *crescendo* чувствуется нагнетание. И после этой фразы она допевает свою колыбельную на тихой кульминации. Морская царевна рассеивается алым утренним туманом по лугу» [1, с. 79].

Одна из лучших американских опер Дж. Гершвина «Порги и Бесс». Ее замечательные мелодии — знаменитая колыбельная Клары «Summertime» (1 д.) широко известны и исполняемы.

Первая картина рисует слушателю Кэтфиш-Роу — бедный негритянский квартал одного из южных городов США. Теплый летний вечер опустился на приземистые постройки, серые неказистые домишки, узкие улочки и тупики. Откуда-то доносится тихая песня. Это убаюкивает своего маленького сына бедная негритянка Клара, живущая вместе со своим мужем-рыбаком в одном из ближайших домов.

Постепенно на пустыре перед домами собираются жители квартала, возвращающиеся после тяжелого трудового дня. Каждый вечер они занимаются здесь своим любимым развлечением — игрой в кости.

Обаятельны женские персонажи оперы — Бесс, Клара, чьи музыкальные характеристики отличаются мягким лиризмом и поэтичностью.

Музыкальный язык оперы гибок, богат и разнообразен. Главную роль в раскрытии сценических образов играют вокальные партии — выразительные, основанные на яркой песенной мелодике. Песенность — отличительная черта стиля «Порги и Бесс», Щедрый мелодический дар Гершвина раскрылся здесь во всем его обаянии и богатстве: мелодии оперы своеобразны, легко льющиеся «из души», пленяют слушателя и западают в память. Вдохновенной лирикой дышат лучше номера произведения — нежная колыбельная Клары глубоко эмоциональный дуэт Порги и Бесс.

«Summertime» — ария, написанная Дж. Гершвином в 1935 году для оперы «Порги и Бесс». Авторы текста: Дю Бос Хейвард и А. Гершвин (брат Джорджа). За основу для написания арии Гершвин взял украинскую колыбельную песню "Ой ходить сон коло викон», которую он услышал в Нью-Йорке в исполнении Украинского Национального Хора под управлением Александра Кошица.

Ария встречается в опере четыре раза: первоначально как колыбельная, которую Клара поёт своему ребёнку, затем через несколько минут Клара поёт её вместе с хором в сцене с азартной игрой. В сцене четвёртой второго акта Клара поёт только припев. В открытии третьего акта уже Бесс поёт колыбельную ребёнку Клары.

Подчас небольшая песня в эпизодической партии обретает серьезный образный

смысл для всей оперы. Такова колыбельная Клары «Summertime», являющаяся своеобразной лирической экспозицией спектакля. Характерные «качающиеся» интонации афроамериканских блюзов придают ее музыке настроение одновременно и меланхолическое, и чувственное.

И еще один образец вокального воплощения колыбельной уже в рок-опере А. Рыбникова и П. Грушко «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты». Героиня оперы, Тереса, поёт дважды колыбельные полярные по настроению, мелодике и образному наполнению. Первая - умиротворённая, полная спокойствия, простоты, повествования о новом неизведанном ранее чувстве материнства, которое переживает героиня, словно чудо. А уже вторая совершенно противоположна самому пониманию и настроению колыбельных. Она не поётся, потому что это не пение, а крик. Исполнение этого номера рок оперы начинается *a capella* бессильным голосом Тересы и продолжается со стремительным динамическим нарастанием на протяжении двух минут, превращаясь в предсмертные крики матери, не желающей, чтобы её ребенок пришел в «этот мир, где грязь». Мать ребенку говорит: «Не живи, сынок, не живи там, где корчилась мать в крови».

Проследив путь колыбельной песни от фольклора до оперы, с превращением ее из песни в арию, сравнив традиционные и современные колыбельные песни, в поэзии и прозе, можно сделать вывод, что в этом жанре изменились образы, назначение, форма исполнения, поэтика, ритм, мелодия.

В оперном творчестве композиторы используют этот жанр как арию, подчеркивая сюжетную линию, более полно, неоднозначно раскрывая эмоциональное состояние героя в драматургии оперы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Об опере: избр. ст. / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1976. – 322 с.
2. Головина В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе / В. В. Головина. – Турку, Abo. Akademi University Press, 2000. – 451 с.
3. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова ; Рос. АН, Ин-т рус. яз., Рос. фонд культуры. – М. : Азъ, 1992. – 955 с.
4. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков ; под ред. Н. Н. Римской-Корсаковой (Пургольд). – СПб. : Тип. Глазунова, 1909. – 376 с.

УДК 78.071.1

*М. П. Файзулаева,
г. Казань, Российская Федерация*

БОГАТЫЕ ТРАДИЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ ТАТАРСТАНА

Каждое новое поколение композиторов Татарстана вносит свежие идеи и свой взгляд на общее развитие национальной музыкальной культуры республики Среднего Поволжья. В истории становления Союза композиторов РТ, сформированного в

1939 году, творческое сообщество Молодых авторов относится к четвертому композиторскому поколению и успело заявить о себе как о значимом явлении в современном мире академической музыки.

За последние 10 лет сформировалась мощная молодая поросль в композиторском сообществе Татарстана. Радик Салимов, Елена Анисимова, Юлия Бекбулатова, Эльмир Низамов, Эльмира Галимова, Зульфия Раупова – один талантливее другого – в настоящее время они все настойчивее заявляют о себе. Имея опыт камерно-инструментального и симфонического письма, молодежь в последнее время облюбовала сценические жанры – оперу, балет, мюзикл. Одна за другой появляются достойные премьеры музыкально-театральных произведений в творчестве молодых авторов.

Эльмир Низамов с первых же сочинений обнаружил неординарность мышления и заявил о себе как о личности редкого таланта. Несмотря на свою молодость, Эльмир успел много интересного создать в разных областях современного творчества. Его привлекает театр, он с удовольствием пишет музыку к драматическим постановкам казанских режиссеров Р. Аюпова, Д. Самреханова, И. Камалиева, Р. Гараева, Т. Имамутдинова. «Опера, балет, мюзикл – все это вызывает у меня огромный интерес, размышляет Эльмир Низамов. Музыкальный театр – это удивительное соединение музыки, сюжета, драматургии, хореографии, сценографии и многого другого. Это всегда будет привлекательным как для зрителя, так и авторов» [1, с. 163].

Премьера его оперного сочинения «Кара пулат» («Черная палата») состоялась в 2015 году, а заказ на национальную оперу поступил от главы Республиканского фонда возрождения памятников истории и культуры РТ М. Ш. Шаймиева. Либретто написал народный поэт Татарстана Ренат Харис на основе драматической легенды о сожжении болгарских красавиц воинами Тамерлана. Кстати, этот сюжетный мотив встречается и в других эпических сказаниях, к примеру, в «Повести о несгораемой царевне» о разрушении г. Булгара.

Либретто получилось емким, динамично устремленным к трагическому финалу. Стихи Хариса обладают особой ритмикой и удобно ложатся на музыку, рождая изумительную ауру одухотворенной оперной интонации. Поэт хорошо знаком с творчеством Эльмира и характеризует автора как одного из самых значимых фигур молодого поколения музыкантов, сумевшего вобрать в себя яркие свойства предшественников. «В его музыке красиво объединяются татарская мелодия с достижениями современной мировой музыкальной культуры» [Там же, с. 235].

Музыка оперы завораживает, проникает в душу, вызывает яркие ассоциации с трагическими переломными периодами истории и богатейшей культурой предков татарского народа. В ней отражены сильные характеры героев, их жизненные коллизии и трагические судьбы.

Опера-легенда сценична по развитию сюжета. Воины полководца Тимура (основателя государства со столицей в Самарканде, впоследствии разгромившего Золотую Орду) захватили девушек-красавиц при взятии Булгара. Одна из них оказалась дочерью болгарского хана и предназначалась Тамерлану в наложницы. Девушки скрывают от врагов ханскую дочь и помогают ей избежать позора. Воинам становится

известно, что Наргиза не горит в огне. Коварный Карабатыр, так и не определив, кто же из девушек Наргиза, отдает приказ поместить невольниц в Черной палате и сжечь их. Неистовый огонь дотла уничтожил палату, а перед воинами Тамерлана и народом Булгара предстает видение: в белых одеждах, живая и невредимая появляется ханская дочь в окружении стаи белых птиц: это души сожженных девушек прощаются с Наргизой и взмывают в поднебесье.

Действующие лица оперы: Наргиза, дочь болгарского хана (исполнительница партии – Гульнора Гатина), жених Наргизы Турыбатыр (Рузиль Гатин), Карабатыр, военачальник Тамерлана (Артур Исламов), Мамат, приближенный Карабатыра (Денис Ханбаба), сказитель (нар. арт. РТ Зуфар Харисов), а также девушки, подруги Наризы, воины Тамерлана.

Сюжет, достойный театрального либо кинематографического воплощения, нашел блестящее отражение в музыке Эльмира Низамова. Перед автором стояла трудная задача – отразить в музыке эпоху Средневековья, найти мелодический эквивалент того через осмысление древних культурных слоев Востока в сочетании с музыкой сегодняшнего дня – качественных образцов поп-музыки, национальной эстрады, обогащенных современными национальными музыкальными традициями.

Опера изобилует колоритными национальными лирическими мелодиями арий, дуэтов, ансамблей, изысканными женскими и темпераментными, огненными мужскими танцами в динамичных хореографических сценах (постановка Г. Ковтуна и Ф. Исмагилова). В музыке оперы есть истинные открытия, связанные, в первую очередь, с музыкальными характеристиками образов ханской дочери и ее жениха, а также жуткими трагическими сценами сожжения в финале оперы. Много творческих находок в жанровых танцевальных сценах; совершенно по-новому воспринимается интонационная природа речитатива. Основные музыкальные темы сочинения необычайно красивы, вдохновенны и выразительны. Это тема любви, пронизывающая ткань оперы, потрясающая тема лирического дуэта влюбленных, дающая жизнь и остальным важным оперным темам, ария Наргизы, оплакивающей Турыбатыра. А колоритная тема вступления к опере, обрисовывающая болгарскую эпоху, требует особого анализа. На мой взгляд, это настоящее открытие в плане современной трактовки национального материала.

Опера органична по музыке, развертыванию сценического и хореографического действия, четко продуманной в легендарно-сказочной стилистике режиссуре (Г. Ковтун), колоритной сценографии (В. Самохин), живописных исторических костюмах (А. Исмагилова), в эффектной партитуре света и изобретательной компьютерной графике. Украшением спектакля были талантливые, актерски одаренные вокалисты – выпускники Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова, знакомые зрителям по оперным сочинениям З. Рауповой, Е. Анисимовой, Э. Низамова.

Режиссура Георгия Ковтуна тщательно продумана. Сцены, контрастируя друг с другом, стройно выстроены по линии музыкальной драматургии с направлением к трагическому финалу, ярко выделены смысловые и центральные кульминационные сцены оперного действия. Поразительны по силе воздействия дуэт влюбленных

Наргизы и Турыбатыра в начале оперы и в сцене прощания влюбленных, сцена гибели Турыбатыра и трагическая ария Наргизы, оплакивающей любимого; впечатляют сцена пожара и гибели болгарских девушек в финале, а также философский эпилог оперы «Вселенная горит. Мир рухнул! Погибло все!» в монологе Сказителя.

Камерному оркестру «Новая музыка» под управлением Анны Гулишамбаровой удалось раскрыть все сложности оперной партитуры Эльмира Низамова.

Встреча с яркой, современной оперой «Черная палата» оставила незабываемое впечатление и обозначила глубокий интерес молодежной публики к серьезным академическим жанрам, которые в талантливых руках обретают черты живого, подлинно демократического современного музыкально-театрального искусства.

Авторы оперы «Кара пулат» («Черная палата») Эльмир Низамов, либреттист Ренат Харис и режиссер-постановщик Г. Ковтун удостоены театральной премии Министерства культуры РТ «Гантана» («Триумф»).

Вторым музыкально-сценическим произведением, которое мне удалось посетить, был балет Юлия Бек «Небесный код» (год создания – 2012). Молодой талантливый автор Юлия Бек впервые обратилась к жанру балета после интенсивного освоения камерно-инструментальной и оркестровой музыки. Премьера балета-перформанса «Небесный код» состоялось в конце 2014 года. Два года ушло на поиски средств для его постановки: Юлия разработала креативный проект, заинтересовавший Министерство культуры РТ, которое и финансировало постановку «Небесного кода».

Идея сочинить балет пришла автору после знакомства с фильмом Вима Вендерса «Небо над Берлином». В тот момент, по признанию Ю. Бек, ей необходимо было написать о любви. «Я люблю язык танца, эту молчаливую вибрацию чувств, мыслей и разума» [2, с. 57].

Кстати, в музыке Ю. Бек, в частности, в камерно-инструментальной – сильна обрисовка характеров, скульптурная четкость музыкальных тем, столь необходимых в балетной драматургии. Предпосылки создания «Небесного кода» определились ранее в камерных сочинениях: «9/11 для скрипки, фортепиано и электроники» (о трагических днях 11 сентября в Нью-Йорке), а также в симфонической картине «Мерцающий в темноте» и «Вечерах на берегу моря» для флейты, виолончели и фортепиано.

В «Небесном коде» нет определенного развития сюжета, нет интриги в действии, а есть идея постановщиков поведать об истории небесного ангела, спустившегося с небес вслед за возлюбленной испытать на земле прекрасное чувство любви, подлинные страсти и земные страдания, предпочитая, как сказано в буклете балета, бессмертную земную жизнь со всей ее болью, слабостями и несовершенством.

Обобщенность идеи предполагает лаконизм высказывания и афористичность музыкального языка в обрисовке главных действующих лиц: Ангела, девушки а также массовых сцен, отражающих небесное и земное окружение Ангела. Музыка балета захватывает дыханием современности, глубинным философским подтекстом и прелестью лирико-драматических образов. Убедительным оказалось взаимодействие электроники с природным оркестровым звучанием в исполнении Камерного оркестра «La primavera» под руководством народного артиста РТ Рустема Абязова (в записи). По моему мнению, музыка наиболее сильная сторона «Небесного кода» по свежести языка

и оригинальности творческих методов в развитии мелодического языка. Пластическое решение Кобула Амонова и Гузалии Хузиной основано на современной хореографии, пантомиме, элементах художественной гимнастики и спортивно-бального танца. Этот пестрый хореографический язык в большинстве сцен не органичен (особенно в первой части балета «Жизнь на небесах»). Вторая половина, раскрывающая жизнь Ангела на земле, более убедительна и драматургически оправдана. Партии ангела и девушки блестяще исполнили Григорий Кириллов и чемпионка по современной хореографии Анастасия Фаттахова. В массовых сценах задействованы студенты Казанского государственного университета культуры и искусств и хореографический коллектив «Mix style».

Балетную канву оригинально оттеняют поэтические вставки (автор стихов – Артем Корнилов), подчеркивающие идейную концепцию балета. А скупая сценография «Небесного кода» обогащена живописной видеоинсталляцией студии PingWin.

Проба пера Юлии в новом жанре возможно приведет в будущем к более совершенным образцам современного балета в преломлении хореографии различных стилей конца XX – начала XXI вв.

Достижение молодых впечатляют, творчество каждого из них украшают оперы, мюзиклы, балеты, музыка к драматическим спектаклям. Авторы интенсивно осваивают все новые музыкальные жанры и формы, смело вторгаются в современную интонационную сферу, обогащают свой язык мировыми достижениями композиторского творчества. Татарстанской школе композиции есть, чем гордиться! Поколение молодых авторов обещает быть уникальным и жизнеспособным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Звуковое пространство композиторов Татарстана: Очерки. Интервью. Воспоминания / сост. : Р. Г. Усеинова, М. П. Файзулаева ; общ. ред. М. П. Файзулаевой. – Казань : Музыка России, 2014. – 287 с.
2. Бек Ю. Интервью / Ю. Бек // Звуковое пространство композиторов Татарстана: Очерки. Интервью. Воспоминания / сост. : Р. Г. Усеинова, М. П. Файзулаева ; общ. ред. М. П. Файзулаевой. – Казань : Музыка России, 2014. – С. 57.

УДК 769.81

*Л. М. Филь,
г. Луганск*

КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ

В истории книжной иллюстрации особое место занимают английские художницы Беатрикс Поттер и Мэри Сесиль Баркер, творчество которых в наше время вызывает интерес не только у широкого круга читателей, но и среди профессионалов. Много общего в их судьбах. Воспитанные в традициях викторианской Англии, обе девушки получили домашнее воспитание, в котором важное место отводилось занятиям живописью, приобщению к литературе. Яркие способности к рисованию и у Беатрикс Поттер, и у Мэри Сесиль проявились очень рано, а бурное воображение и фантазия помогали девочкам самим придумывать сказочные истории, которые в

дальнейшем и останутся главной темой их творчества.

Обе художницы уже в детстве проявляли интерес к природе, и долгие каникулы в деревне позволяли не только приблизиться к миру природы, но и эмоционально прочувствовать всю его красоту и гармонию. Далее это особое отношение к природе не только воплощается в рисунках, но и формирует художественное мировоззрение Б. Поттер и М. Сесиль.

Именно среди цветов и деревьев зарождается особая волшебная жизнь и продолжает существовать в полной гармонии. Следует отметить, что создание гербариев, коллекций насекомых, зарисовки флоры и фауны – характерная традиция Англии к. XIX – н. XX в. Такие альбомы можно было найти в каждой английской семье того времени. Художницы с ботанической точностью создают рисунки цветов, деревьев, птиц, бабочек и т.д. Здесь можно провести параллель с книгой Эдит Холдон «Природные заметки за 1906 года» («Nature Notes for 1906») (известной как «Деревенский дневник эдвардианской леди»), наполненной очарованием английской природы.

Стоит отметить, что константа творчества художниц – показать гармонию мира детей и природы, которые в своем единстве представляются авторам идеальной моделью мироздания.

Английские художницы Б. Поттер и М. Сесиль не только создают иллюстрации, но и являются авторами литературных текстов своих книг, что определяет глубокий синтез текста и рисунков, взаимодополняющих друг друга. Литературные образы получают свое продолжение в иллюстрациях, которые «оживляют» их.

В 1902 году издатель Фредерик Уорн напечатал «Сказку про Кролика Питера» («The Tale of Peter Rabbit»), принесшую успех Беатрикс Поттер. Художница начинала с создания открыток (так же будет начинать и Мэри Сесиль). А далее появляются милые сказочные животные, о которых Беатрикс напишет удивительные истории. Ее персонажи – прообразы людей, окружавших ее. С ними случаются разные истории, но они всегда добрые и позитивные.

Так, совершенно случайно была создана знаменитая книга «Сказка про кролика Питера». В 1893 году написала письмо Ноэлю Муру, пятилетнему сыну своей подруги и бывшей гувернантке Энни Мур, в котором и рассказала историю о кролике Питере и его приключениях.



«Я не знаю, что тебе написать, поэтому я расскажу тебе историю о четырех маленьких крольчатах, которых зовут Флоспи, Мопси, Ватный Хвост и Питер» [1]. Художница иллюстрирует каждую историю и создает десятки эскизов к ним. Рисунки Б. Поттер нельзя назвать технически совершенными и высокохудожественными, но они поражают своей искренностью и образностью.

По настоянию Беатрикс Поттер первая книга была напечатана в небольшом формате и с черно-белыми иллюстрациями, что никак не умоляет художественного достоинства издания. Впервые на русском языке книга «Все о кролике Питере» была издана в 2013 г. издательством «РОСМЭН», с полными иллюстрациями художницы.

«С наступлением сумерек мир как будто наполнился волшебством; мне показалось, я вижу фей, порхающих над вечерним лугом...» – с этих слов начинается книга «Гайны фей. Дневник наблюдений» Мэри Сесиль Баркер [2].

Мэри Сесиль Баркер известна широкой публике как художник-иллюстратор, хотя талант ее был очень многогранен и ярко проявился и в литературе. Так, М. Сесиль является автором многочисленных стихов и религиозных работ.

Наиболее известными работами Мэри Сесиль Баркер стали: «Flower Fairies of the Spring», «Flower Fairies of the Garden», «How to Find Flower Fairies» и др.

В творчестве художница очень близка к прерафаэлитам, так как ее рисунки наполнены изысканностью и утонченностью, стремлением к совершенной красоте. Творя сказочный мир фей, в иллюстрациях она придерживается принципов реалистичности. Своих фей, художница пишет с детей, которые воспитывались в детском саду ее сестры Дороти. Со всей тщательностью и точностью воссозданы цветы и птицы, озера и леса. Однако причудливость и фантасармоничность работ достигается благодаря тому, что созданные образы поднимаются до уровня их эстетизации.



Из тридцати шести книг, созданных художницей, более известны восемь книг. Следует отметить, что книги Мэри Сесиль издавались с некоторой периодичностью с 1923 года, а начиная с 90-х годов XX в. интерес издателей к ним значительно возрос и книги были переизданы английскими издательствами (Frederick Warne, Blackie).

В настоящее время книги художницы стали доступны и для читателей России и Украины. 2012 г. – издательство «Азбука – Аттикус» выпускает «Королевство фей», проявив оригинальный подход в оформлении книги. «Королевство фей» представляет собой книгу-панораму, где представлено семь объемных фрагментов. При этом полностью сохранены авторские рисунки художницы и тексты. Другим проектом стало издание книги «Тайны фей. Дневник наблюдений» (2012 г.), который реализован этим же издательством. И здесь удалось воссоздать волшебный мир волшебных персонажей, воплотив его в реальных элементах – это и объемные конверты для писем феям, и засушенные листочки цветов, и вклеенные страницы из старого дневника и многое другое, что делает книгу для восприятия ребенка бесконечно интересной и занимательной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Поттер Б. Совершенно особый кролик [Электронный ресурс] / Б. Поттер. – Режим доступа : http://beatrixpotter.ru/beatrix/sovershenno_osobyjj_krolik
2. Борисова А. Vremena goda. Времена года [Электронный ресурс] / А. Борисова. – Режим доступа : <http://boone.ru/chetyre-vremeni-goda-ot-sesil-mehri-barker-vesna.htm>

УДК [070.44:82-92]:78

*Е. В. Фоменко,
г. Луганск*

ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ЖАНРА «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИНТЕРВЬЮ» В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ

Жанр «музыкальное интервью» – один из наиболее распространенных методов получения информации в музыкальной журналистике. Беседы с компетентными

собеседниками могут представлять интерес с точки зрения метода получения сведений, а также быть ценными как информация в виде текста, видео, аудиозаписи. В силу таких особенностей, как прямая речь источника, диалоговый режим передачи сведений, возможность использования различных элементов драматургии, удобочитаемость и легкость восприятия (динамизм, краткость речи, звуковая полифония), интервью является доминантным жанром музыкальной журналистики.

В процессе участия в музыкальном интервью, в качестве интервьюируемого, музыкант имеет возможность проанализировать и разобраться с творческими и профессиональными аспектами деятельности, реализовать личностные интересы, прочувствовать различные эмоциональные состояния. При просмотре, прослушивании или прочтении музыкального интервью музыкант получает дополнительную возможность ознакомиться с новой, интересной информацией в области музыкального искусства и культуры.

В свою очередь, музыкальное интервью, благодаря своей особой природе, способно влиять на такие творческие процессы: интерпретация музыкального произведения, манера исполнителя и исполнения, формирование художественного образа в музыке, цитирование композитора или выдающегося исполнителя.

В контексте педагогики музыкальное интервью призвано обогатить знания о технических и художественных приёмах игры на инструменте, мотивировать учащихся к высоким музыкальным достижениям, формировать эстетический вкус.

Журналистское интервью, будет ли оно напечатано как беседа или даст сведения для материалов других жанров, представляет явление особой социальной значимости. Сведения, полученные в процессе проведения интервью, предназначены не только для удовлетворения любопытства участников разговора или ради личных, профессиональных, корпоративных целей [9, с. 18]. В интервью собеседники – журналист (интервьюер) и его партнер (интервьюируемый) – участвуют в информационном обмене для информационного насыщения главного – третьего участника коммуникации – аудитории [5, с. 14].

С развитием научно-технического прогресса интервьюирование и распространение музыкального интервью стали доступны на радио, телевидении, а также в системе Интернета [2, с. 86]. Становится востребованным узкоспециализированный тематический спектр, охватывающий различные области деятельности людей. Данный спектр требует от журналиста особой подготовки в определенной специальности, а также знания профессиональных тонкостей предмета разговора.

Музыкальное интервью – разнообразный, многоканальный, моно- и политематичный жанр музыкальной деятельности. Данный жанр способен к реализации в различных медиасистемах, СМИ.

Реализация жанра «музыкальное интервью» на различных медиаканалах подчинена общим законам построения и проведения музыкального интервью. Интервью как самостоятельный жанр музыкальной журналистики имеет собственную специфику, обусловленную формой, содержанием, структурой, каналом распространения информации, а также группой интервьюируемых. Для музыкального интервью специфическим качеством является анализ явлений и ситуаций,

комментирование фактов [4, с. 104]. Постановка проблемных вопросов и критика недостатков совершаются, как правило, не интервьюером, а людьми, взгляды и мнения которых представляют общественный интерес [8, с. 91].

Отметим, что традиционная форма интервью – диалог. Однако в современной музыкальной журналистике существует тенденция расширения круга интервьюируемых с целью увеличения количества мнений, суждений, а также создания конфликтной ситуации в рамках установленной темы или проблемы. В данной форме интервью об интервьюере принято говорить как о ведущем.

Так, телевидение обогатило интервью зрелищностью. Источником информации интервью на телевидение становится не только звучащее слово или музыка, но и невербальные средства общения, а также интерьер, аудитория, пейзаж [7, с. 50]. Как правило, жанр «музыкальное телеинтервью» реализуется в интерактивной форме, с телефонами для обратной связи: когда зритель имеет возможность задать вопрос, тем самым изменив ход беседы (например, программа С. Спиваковой «Сати. Нескучная классика»).

Радио раскрыло дополнительные возможности жанра «музыкальное интервью», включив в него третью сторону – аудиторию, которая стала непосредственным слушателем диалога и различного музыкального материала. Радиожурналист является активным посредником между носителем информации и аудиторией. Интервью, передающее «живые» голоса участников разговора, является более документальным и эмоциональным.

Музыкальные журналисты, работающие с жанром «интервью» в Интернете, используют похожие приёмы обработки и подачи информации, что и в публицистике, так как материал и в том, и в другом случае имеет текстовый формат. Однако благодаря мультимедийному качеству Интернета информация может передаваться как в текстовом, так и в аудио- и видеоформате [5, с. 37]. С появлением интерактивности у журналистов возникают новые возможности для общения с аудиторией, когда помимо её информирования в одностороннем порядке решается более объемная задача двусторонней коммуникации.

Особым видом печатного музыкального интервью журналисты и публицисты называют «портретное интервью», которое стало популярным благодаря своей двойственной природе: наличию художественного начала и информационной точности.

В портретном интервью главный интерес сосредоточен на партнере, акцент делается на неординарности личности, чертах, выделяющих личность из числа других [8, с. 60]. Интервью данного вида нацелено на создание яркого эмоционально-психологического портрета; вопросы носят личный характер.

Музыкальное интервью – один из наиболее динамичных жанров в журналистике, играющий важную роль в освещении культурных, музыкальных событий и мероприятий; жанр, позволяющий наиболее полно раскрыть личность собеседника, психологические черты его портрета [4, с. 105].

Отличительной чертой музыкального интервью является ряд классификаций интервью по различным формам реализации жанра. В зависимости от идеи и концепции музыкального интервью выделяются:

1. Классификация по форме организации текста:

- *интервью-беседа* (интервью-диалог) по принципу «вопрос-ответ»;
- *интервью-рассказ* (монолог) – монолитный текст, не расчлененный на пары «вопрос-ответ». В начале монолога содержится краткое сообщение о теме интервью, о том, кто беседовал, какие вопросы обсуждались, далее следует поточный текст;
- *интервью с читательскими письмами в руках* предполагает два этапа. Первый этап – встреча интервьюера с конкретным лицом, которое заранее обрабатывает письма читателей. Второй этап – встреча через определенное время для взятия интервью;
- *интервью-зарисовка* – синтезированный вид музыкального интервью. Состоит из интервью-беседы и образной информации, воспроизводящей портрет собеседника [6, с. 175].

2. Классификация по личности участника:

- *протокольное* музыкальное интервью. Предназначено для получения официальной информации лица высокого ранга;
- *информационное* интервью, цель которого – получение определенных сведений, интересных фактов, знакомство с мнением известных музыкантов, музыковедов, деятелей искусства;
- *интервью-портрет* являет собой яркий образ личности интервьюируемого. Данная форма ориентирована на психолого-эмоциональное состояние собеседника, своеобразие мышления, невербальную информацию;
- *проблемное музыкальное интервью* (или дискуссия) ставит задачу выявить различные точки зрения или пути решения проблемы. Характерной чертой данной формы интервью является публицистичность. В отличие от портретного интервью, где преобладают разговорные интонации, доверительный тон, проблемное интервью позволяет интервьюеру обозначить свою позицию;
- *интервью-анкета* проводится для определения мнения по конкретному вопросу среди различных интервьюируемых, которые не вступают в контакт друг с другом. Интервьюер задает единый вопрос для всей группы участников. Монтаж ответов создает панораму общественного мнения [4, с. 105 – 107].

Таким образом, жанр «музыкальное интервью» является основным и универсальным жанром современного социума. Особенности музыкального интервью считаем: наличие оценки и субъективных суждений; анализ ситуаций и фактологического материала; разнообразие форм и способов презентации интервью; классификацию участников музыкального интервью. Музыкальное интервью является жанром, позволяющим наиболее полно раскрыть личность собеседника, психологические черты его портрета. Также данный жанр реализует важнейшие коммуникационные (дать информацию реципиенту; получить информацию от интервьюируемого) и эстетические (получение удовольствия от работы над музыкальным интервью, от прочтения материала) задачи в современном медиапространстве. Жанр «музыкальное интервью», вне зависимости от канала распространения информации, является преобладающим жанром музыкальной

журналистики для ознакомления, изучения, анализа современной мировой музыкальной культуры и музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ворошилов В. В. Журналистика : учеб. пособие / В. В. Ворошилов. – СПб. : Изд-во В. А. Михайлова, 2000. – 336 с.
2. Ким М. Н. Интервью: технология жанра / М. Н. Ким. – СПб. : Изд-во В. А. Михайлова, 2005. – 198 с.
3. Кузнецов Г. В. Так работают журналисты ТВ / Г. В. Кузнецов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 81 с.
4. Курьшева Т. А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика : учеб. пособие для вузов / Т. А. Курьшева. – М. : Владос-Пресс, 2007. – 296 с.
5. Лукина М. М. Технология интервью : учеб. пособие для вузов / М. М. Лукина. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 87 с.
6. Майданова Л. М. Стилистические особенности газетных жанров / Л. М. Майданова. – Свердловск : Б. и., 1987. – 342 с.
7. Мельник Г. С. Основы творческой деятельности журналиста : учеб. пособие для студентов вузов / Г. С. Мельник, А. Н. Тепляшина. – СПб. : Питер, 2006. – 272 с.
8. Солганик Г. Я. Стилистика текста : учеб. пособие / Г. Я. Солганик. – М. : Флинта : Наука, 2000. – 253 с. : ил.
9. Учёнова В. В. Метод и жанр: диалектика взаимодействия. Методы журналистского творчества / В. В. Учёнова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 231 с.

УДК 78 (091)

*А. И. Шевлякова,
г. Луганск*

ЖАНР МАДРИГАЛА В АНГЛИЙСКОЙ МУЗЫКЕ ЭПОХИ РЕНЕССАНСА

Эпоха Возрождения в Англии характеризуется как зарождением оригинальных английских жанров (консортная песня, лютневая ария, маска и антимаска), так и оперированием общеевропейскими формами, которые подверглись адаптации и приобрели исконно английские черты. В связи с последней тенденцией отдельного рассмотрения заслуживает жанр мадригала, в котором максимально полно проявилась самобытность английской музыкальной культуры того периода.

Первоначально английские композиторы брали в качестве основы итальянскую модель мадригала, что было возможным благодаря развитой нотной печати. Однако следует отметить близкое родство мадригала и песенно-танцевальных истоков, так как непосредственно из этой особенности проистекает оригинальность мадригального жанра в Англии. Ведь итальянские композиторы XV – XVI веков сознательно стремились уйти от фольклорного наследия по причине того, что видели в нем угрозу высокому стилю светского мадригала. В противовес этому, англичане скрупулезно изучали народное творчество своей страны, занимаясь записыванием и гармонизацией музыкального фольклора. К пропагандистам народного творчества следует отнести У. Берда, Д. Булля, Т. Уилкса, Д. Фарнеби, Д. Дауленда. Кстати, в отношении последнего разгорелся спор: исследователи не могут установить, является ли мадригал «Now, O Now, I Needs Must Part» (1598 г.) авторским сочинением Дауленда, либо это

мастерски сделанная обработка народной песни.

Именно на основе синтеза фольклора и профессионального искусства в полной мере проявилась индивидуальность английского мадригала, которая нашла яркое воплощение в такой его разновидности как пасторальный или весенний мадригал. К слову, британские композиторы XX века – Р. Воэн-Уильямс, Ф. Дилиус и Б. Бриттен – возродили этот вид мадригала, создавая его стилизации и используя их в своих сочинениях.

Говоря об истории развития мадригала в Англии, следует упомянуть о следующих музыкальных особенностях английской народной песни: голосоведение в манере кондукта, характеризующееся моноритмикой, куплетная форма, наличие инструментального сопровождения, перекрещивание голосов, орнаментика, а также использование параллельных терций и секст как одного из главных специфических проявлений национальной музыкальной культуры.

Эти отличительные черты английского фольклора напрямую отразились в жанре мадригала. Для английского мадригала характерными являются простота и легкость, которые проявляются как в выборе поэтического текста, так в плане музыкального изложения и фактуры. Также следует отметить большую независимость английского варианта от поэзии, в отличие от итальянского предшественника [2, с. 19 – 21].

Современные музыковеды полагают, что толчком для написания мадригалов в Англии стало влияние итальянца Альфонсо Феррабоско, который работал в Англии в 1560 – 1570 - х годах при дворе королевы Елизаветы I. Он написал много сочинений в форме мадригала, и вскоре его произведения не только приобрели популярность, но и побудили местных композиторов создавать свои собственные образцы. Впрочем, особые условия были созданы развитием сонетной поэтической формы в английской литературе. Исследователи пришли к мнению, что широкое распространение жанра мадригала в английской культуре началось после публикации Николасом Йонджем сборника «Musica transalpina» в 1588 году. «Musica transalpina» представляет собой коллекцию итальянских мадригалов, преимущественно двух авторов – А. Феррабоско и Л. Маренцио, поэтические тексты которых были переведены на английский язык. Вскоре после первого сборника вышло несколько подобных антологий. Сам Йондж опубликовал вторую «Musica transalpina» в 1597 году, в надежде повторить успех первой коллекции.

Мадригальная школа Англии представлена заметным разнообразием как композиционно-технических средств, так и широким диапазоном эмоционально-образной сферы. К примеру, творчество У. Берда являет собой еще несформированный мадригальный стиль, однако представляет ценность в отношении манеры изложения и совершенства владения контрапунктической техникой. Его ученик, Т. Морли, продолжает традиции светской музыки и непосредственно благодаря его усилиям складывается тип английского классического мадригала, одна из основных особенностей которого проявляется в связи с песенно-танцевальным фольклором. Т. Уилкс своим творчеством совмещает две противоположные линии – беззаботность и веселье характера музыки, но также – лиричность и меланхоличность. Д. Уилби смело можно назвать музыкальным философом, так как сфера его мадригальных образов

часто включает в себя элегичные размышления о смысле жизни и бренности бытия. Единомышленником Уилби являлся Д. Дауленд, музыка которого полна мягкой лиричности и проникновенности. К тому же, Дауленд был одним из первых композиторов, в творчестве которого в качестве основного вида укоренился гомофонный склад письма. О. Гиббонса следует считать композитором, чья деятельность способствовала завершающему этапу расцвета жанра мадригала, который позже был вытеснен консортной музыкой и оперной арией.

Уильям Берд был одним из первых английских композиторов, кто начал работать с жанром мадригала. Особенностью творчества Берда было то, что он довольно много экспериментировал с данной музыкальной формой, но фактически никогда не называл свои произведения мадригалами. Берд и другие английские композиторы сочиняли светские изящные пьесы с инструментальным сопровождением, за которыми закрепилось название консортных песен. В сборнике, выпущенном в 1611 году, композитор обращается к особенностям английского фольклора с его характерными образами и тяготением к гомофонно-гармоническому изложению. К числу наиболее известных мадригальных композиций Берда относятся: «Tho' Amaryllis Dance In Green», «Lullaby, My Sweet Little Baby», «This Sweet And Merry Month». Тем не менее, вскоре после написания относительно небольшого количества светских песен в подобном стиле, Берд вернулся к работе над духовной музыкой [3, с. 319 – 322].

Дело, начатое У. Бердом, продолжил его ученик, Томас Морли, который существенно превзошел своего учителя в работе с жанром мадригала. Будучи не только композитором, но музыкальным теоретиком и нотоиздателем, Морли создал классический тип английского мадригала. Также он является автором теоретического труда «Полное и общедоступное введение в музыку», в котором анализирует особенности английских музыкальных жанров эпохи Ренессанса. Т. Морли создал несколько десятков мадригалов на английском языке (к наиболее известным относятся весенние пасторали «April Is In My Mistress' Face», «Now Is The Month Of Maying» и «Hark, Jolly Shepherds»). Композитор в одинаковой степени хорошо владел полифоническим и гомофонно-гармоническим стилем письма. Также его заслугой является внедрение жанра баллетто (англ. ballet) в английскую музыкальную культуру. В общем объеме, светские вокальные жанры в творчестве Т. Морли насчитывают более сотни произведений.

Из всех английских авторов на континенте наибольшей популярностью пользовался Джон Дауленд. Несмотря на то, что он способствовал развитию жанра мадригала, основу его творчества составляет сольная песня с сопровождением лютни, получившая популярность непосредственно благодаря Дауленду. Довольно часто такие композиции предполагали исполнение малыми вокальными формами (трех-четырёхголосие). Четыре тетради песен Джона Дауленда известны своим преимущественно меланхолическим характером, и особенно популярны сегодня. Вследствие того, что Дауленд много путешествовал по Европе, в его вокальном стиле ощущается влияние итальянской монодии и французской куртуазной лирики. Композитор был непревзойденным мелодистом; вокальным партиям в его произведениях присущи распевность, широта дыхания, плавность движения. Гибкость

и выразительность мелодики также проявилась и в умелом оперировании хроматизмами, которые еще больше подчеркивают чувственную природу музыки Д. Дауленда. Именно в творчестве этого композитора утвердился гомофонный склад фактуры с главенствующей ролью мелодии в верхнем голосе. К числу наиболее известных вокальных произведений композитора следует отнести: «Come Again», «Flow My Tears» и «I Saw My Lady Weepe» [4, с. 306 – 309, 327 – 328].

В творчестве Джона Уилби мадригальный жанр представлен относительно небольшим количеством композиций, но его мадригалы отмечены особой чувственностью и наличием выразительных хроматизмов; их невозможно перепутать с итальянскими предшественниками. Уилби был непревзойденным лириком, в центре его произведений – психологический облик человека на рубеже двух эпох – Ренессанса, с кризисом гуманизма, и зарождения новой эстетики барокко, с принципом контраста как первоосновы. В связи с этим в творчестве композитора столь явно ощущается элегичное и даже пессимистичное начало, которое подчеркнутое смелым оперированием диссонирующими созвучиями. Исследователи полагают, что именно на основе мадригалов-«плачей» Д. Уилби сформировались особенности английского оперного Lamento. Однако черты английского юмора проявились даже в творчестве лирика Уилби, ярким доказательством чему является мадригалы «Sweet Honey Sucking Bees» и «Flora Gave Me Fairest Flowers».

Орландо Гиббонс был одним из последних композиторов эпохи Ренессанса, творчеством которого завершился расцвет оригинального стиля английского мадригала.

Бытование мадригала в Англии было еще более коротким, чем в Италии; основной расцвет его пришелся в основном с 1588 по 1627 годы (в Елизаветинскую эпоху). Английские мадригалы подразумевают исполнение как а капелла, так и с инструментальным сопровождением, они более легкие в фактурном отношении (без нагромождения полифонии), и если классическое количество голосов в итальянском мадригале предполагает пяти-шестиголосие, то в английском нет строгой закономерности и количество партий колеблется от трех- до шестиголосного склада. Вначале это были просто транскрипции или подражание итальянским образцам. Однако позже английский мадригал проявил свою индивидуальность: юмористичность, порой ироничность содержания; преобладание гомофонической фактуры; ритмичность и танцевальность.

Мадригалы в Англии продолжали писать в первой половине XVII века, однако постепенно жанр был вытеснен новомодными арией и речитативным стилем. Несмотря на высокий профессионализм и оригинальность стиля английского мадригала, он, тем не менее, проигрывает итальянскому предшественнику в количественном отношении [1, с. 432 – 437].

ЛИТЕРАТУРА

1. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки / Р. И. Грубер. – М. : Музыка, 1965. – 484 с.
2. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века: истоки и этапы развития / Л. Г. Ковнацкая. – М. : Сов. композитор, 1986. – 216 с. : ил.
3. Розеншильд К. К. История зарубежной музыки / К. К. Розеншильд. – М. : Музыка, 1978. – 544 с.
4. Buelow G. J. History of Baroque Music : Music in the Seventeenth and First Half of the

Eighteenth Centuries / G. J. Buelow. – Bloomington, IN : Indiana University Press, 2004. – 485 p.

БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

УДК 025.349

*А. В. Бобрышева, В. А. Клевая,
г. Луганск*

ЭЛЕКТРОННЫЙ КАТАЛОГ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ ДонГТУ КАК ИНФОРМАЦИОННО-ПОИСКОВАЯ СИСТЕМА: ЗАДАЧИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ОРГАНИЗАЦИИ

Сегодняшние условия работы Научной библиотеки Донбасского государственного технического университета (далее – НБ ДонГТУ): обострение военно-политической, социальной, экономической ситуации, существенно повлияли на интенсивность развития ее деятельности. Однако, не смотря на трудности, особое внимание сотрудников и администрации сосредоточено на вопросе повышения качества обслуживания пользователей, являющегося важным показателем работы библиотеки в целом. НБ ДонГТУ старается быть ключевым звеном в информационном обеспечении учебного процесса путем внедрения современных средств и методов накопления и представления информации. Это требует использования специализированной системы, обеспечивающей обработку, хранение, обновление, поиск и извлечение требуемых информационных ресурсов, а также управление доступом к ним. Автоматизация библиотечно-библиографических процессов в ДонГТУ осуществляется с помощью системы UNILIB.

Одной из важнейших задач автоматизации библиотечно-библиографических процессов является организация электронного каталога. Именно электронный каталог, как особая часть справочно-библиографического аппарата, предоставляет возможность быстрого и качественного доступа к информационным ресурсам библиотеки. От его организации в значительной степени зависит качество обслуживания пользователей при выполнении различных видов запросов. Можно сказать, электронный каталог – это визитная карточка библиотеки. Корректно составленное описание, удобный и разноплановый поиск по каталогу, разнообразные дополнительные информационные услуги – все это создает хороший имидж не только библиотеке, но и учебному заведению [1, с. 513].

Целью данной статьи является анализ современного состояния, определение задач и перспективных направлений организации электронного каталога НБ ДонГТУ как информационно-поисковой системы.

Рассматривая вопрос организации электронного каталога, необходимо обратиться к самому понятию «электронный каталог» и терминологии, связанной с ним. ГОСТ 7.76-96 дает следующее его определение: «Электронный каталог – это библиотечный каталог в машиночитаемой форме, работающий в реальном режиме времени и предоставленный в распоряжение читателей и библиотеки». Электронный каталог НБ ДонГТУ представляет собой машиночитаемый каталог, работающий в режиме реального времени и являющийся составной частью справочно-

библиографического аппарата библиотеки и центральным звеном автоматизированной библиотечно-информационной системы. Он раскрывает состав и содержание библиотечного фонда и включает в себя библиографические записи, организованные по единым правилам, предусматривающим общие принципы и способы обработки документов.

Создание электронного каталога в библиотеке началось в 2005 году с ввода новых поступлений литературы. Новые возможности поиска заставили обратить серьезное внимание на использование дополнительных, ранее не востребованных данных при составлении библиографического описания документов. Любая, даже самая современная библиотечная система способна выдать ту информацию, которая в нее заложена, и чем полнее и грамотнее эта информация, тем более плодотворным может быть поиск пользователя. В связи с этим было принято решение раскрывать содержание документов при помощи аннотаций.

На сегодняшний день электронный каталог НБ ДонГТУ насчитывает свыше 300 тысяч записей. В их число входят описания книг, брошюр и других источников. Также он содержит 56011 аналитических описаний журнальных статей. Кроме того, в базу электронного каталога включены и электронные ресурсы (как самостоятельные, так и в виде приложений к печатной продукции). Ежедневно электронный каталог пополняется и доступен не только в локальной сети университета, но и в сети Интернет через web-сайт научной библиотеки ДонГТУ для авторизированных читателей.

Ввод библиографических записей в каталог осуществляется на основании регламентирующих документов и с помощью модулей и функций системы UNILIB. Описание каждого документа также содержит информацию о местонахождении экземпляров, которое обозначается специальной сиглой. База данных электронного каталога библиотеки содержит библиографическое описание монографий, учебников, учебных пособий, сборников научных трудов, справочников, авторефератов диссертаций, специальной литературы, методических изданий ДонГТУ, периодических изданий, поступающих в библиотеку.

Электронный каталог НБ ДонГТУ – это основной инструмент анализа статистических показателей комплектования, книгообеспеченности дисциплин, использования фонда библиотеки, изучения читательского спроса, эффективности работы по обслуживанию читательской аудитории, обработки документальных потоков и созданию специализированных информационных ресурсов. Возможности каталога позволяют производить поиск документов различными способами и получать информацию о них в реальном режиме времени: местонахождении, количестве экземпляров каждого названия и его доступности [2, с. 173 – 177].

Для того, чтобы поиск был продуктивным и качественным, в зависимости от характера запроса, необходимо выбрать один из вариантов поиска перечисленных на экране электронного каталога. Все представленные виды дают возможность осуществлять поиск по основным поисковым понятиям (*Автор, Заглавие, Предмет*), но помимо этого, у каждого имеются свои дополнительные поисковые возможности.

Основными поисковыми понятиями в электронном каталоге научной библиотеки ДонГТУ являются:

– автор – фамилия индивидуального автора, составителя, редактора, соавтора, название коллективного автора;

– название (книги, периодического издания, CD-ROM и т. д.). Поиск по названию журнала или газеты позволяет получить алфавитный список всех периодических изданий, имеющих в библиотеке;

– выходные данные: место издания, издательство, год издания;

– ISBN/ISSN.

Предметная рубрика (основные предметные рубрики, ключевые слова) позволяет получить перечень изданий по теме. При формировании запроса по предмету необходимо учитывать, что предметная рубрика (ключевое слово) – это краткая словесная формулировка, в которой отражается предмет (тема) произведения, тот или иной аспект его рассмотрения. При этом предметные рубрики заносятся в именительном падеже множественного числа, кроме тех слов и словосочетаний, которые используются только в единственном числе. Полочный шифр в НБ ДонГТУ состоит из обобщенных индексов ББК или УДК и авторского знака.

В электронном каталоге НБ ДонГТУ существуют и такие дополнительные виды поиска, как специальный поиск (по номеру базы данных документа), поиск по полям описания, поиск дублетного документа и поиск по штрих-коду документа. Кроме того, немаловажна возможность сортировки результатов поиска. Сортировать источники можно по виду ресурсов, типу ресурсов и по году издания.

Информационно-библиографическое обслуживание определяет направление работы всех подразделений НБ ДонГТУ. Библиотека университета имеет не только богатейшую историю, но и прочную материальную базу. Анализируя опыт НБ ДонГТУ, необходимо отметить, что в настоящее время качество информационно-библиографического обслуживания определяет не столько количество, сколько эффективность развития информационно-библиотечного сервиса. В контексте современных тенденций развития библиотек, а также в условиях обострения военных действий, одним из наиболее важных направлений развития процессов организации электронного каталога является повышение качества обслуживания удаленных пользователей. Необходимо отметить, через сайт библиотеки с 2013 года предоставляются такие востребованные услуги, как «Виртуальная справочная служба» и электронная доставка документов (ЭДД). Всего с 2013 года услугой ЭДД воспользовались более 2140 пользователей. Почти половина из них (1001) – студенты университета. Выполнение информационных запросов пользователей через «Виртуальную справочную службу» осуществляется в среднем более 300 раз в год. Опыт НБ ДонГТУ показывает, что наиболее значимой поисковой системой для реализации ЭДДи работы «Виртуальной справочной службы» является электронный каталог. Исходя из этого, можно выделить главные задачи организации электронного каталога НБ ДонГТУ как информационно-поисковой системы на современном этапе:

– пополнение массива машиночитаемых библиографических записей;

– усовершенствование эффективной поисковой системы;

– формирование выходных форм по результатам поиска;

– повышение качества и оперативности информационно-библиографического

обслуживания пользователей с помощью электронного каталога;

– оформление и реклама электронного каталога.

Решение данных задач позволит НБ ДонГТУ обеспечить максимальную доступность информации, предоставлять различные справки об источнике информации (библиографическое описание, наличие в фонде, местонахождения документа), реализовать наглядность результатов поиска, повысить качество и оперативность информационно-библиографического обслуживания пользователей (в том числе удаленных) и эффективность практически всех наиболее значимых технологических процессов: распределения документов по структурным подразделениям, книговыдачи, ведения статистики, составления библиографических указателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дригайло В. Г. Основы организации работы библиотеки вуза : науч.-практ. пособие / В. Г. Дригайло. – М. : ЛИБЕРИЯ-БИБИНФОРМ, 2007. – 624 с.
2. Подковырина Е. Н. Электронный каталог как современная информационно-поисковая система библиотеки / Е. Н. Подковырина // Діяльність бібліотек вищих навчальних закладів у світлі модернізації вищої освіти : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Севастополь, 19 – 21 трав. 2009 р.) / М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Севастоп. нац. техн. ун-т ; редкол. : А. П. Фалалеев та ін. – Севастополь, 2009. – С. 173 – 177.

УДК 021.4

*А. В. Бобрышева, П. С. Филипенко,
г. Луганск*

КОНЦЕПЦИЯ БОДИПОЗИТИВА В ОРГАНИЗАЦИИ БИБЛИОТЕЧНЫХ КЛУБОВ

Абсолютно все сферы социальной деятельности в последние десятилетия претерпевают изменения. В жизнь человечества вошел интернет, технологии и открытый доступ к любой информации. В результате этого многие социальные институты – библиотеки, школы, вузы, испытывают потребность в изменениях структуры и содержания собственной деятельности, что позволит им функционировать в соответствии с вызовами изменяющегося мира.

Следует отметить, что в 1990 – 2000-х годах значительно изменились подходы к роли библиотек в развитии информационного общества. У публичных библиотек, которые стали ощущать острую потребность в обеспечении собственной конкурентоспособности, возникла необходимость расширять рамки не только информационной, но и социокультурной деятельности. При этом актуальной проблемой стала модернизация традиционных форм массовой работы, в том числе использование новейших идей и методов в работе библиотечных клубов и объединений.

Целью данного исследования является определение возможностей использования концепции бодипозитивизма в организации работы современных библиотечных клубов.

Анализ источников [1 – 3 и др.] показал, что проблема бодипозитивизма в контексте социальной работы библиотеки еще не исследовалась. В основном к данному вопросу обращались специалисты в области медицины, психологии, искусствоведения и др. Понятие бодипозитива достаточно размыто, и практически не имеет научных формулировок. Можно его охарактеризовать как субкультуру, которая еще не рассматривается как обособленное течение. Существуют и приверженцы, и противники данной идеи, однако стоит учитывать, что применение определенных составляющих любой концепции можно направить в благоприятное русло и адаптировать для социальных институтов, которые нуждаются в расширении форм работы.

Бодипозитив развивался на протяжении двадцатого века и формировался как течение контркультуры. Это движение, направленное на принятие собственного тела и разрушение негативных стереотипов общества по отношению к людям, чья внешность отличается от общепринятого стандарта. Это понятие было достаточно узким и изначально включало в себя только осознание индивидуальности как ценности, а позже получило распространение и в глубоко моральном аспекте. Бодипозитив несет пользу не только в формировании самопринятия, но и в духовно-нравственном воспитании человека. Основная категория приверженцев бодипозитива – это подростки, люди с особенностями здоровья и все те, кто страдает от рамок, созданных обществом. Идея бодипозитива позволяет сделать акцент на ценности индивидуальных особенностей тела человека, и, освобождая его от комплексов, раскрыть внутренний потенциал индивидуальности.

На современном этапе бодипозитивное течение – это многоаспектная конструкция, которая включает в себя психологическую поддержку, тренинги и правовую консультацию. Не смотря на первоначальный смысл бодипозитива «body» – тело (англ.) «positive» – положительный или уверенный, идея рассматривает не только особенности физиологии, но и индивидуальность человека: дает поддержку и провокацию на духовное развитие, возможность прислушиваться к собственным желаниям и принятие своих поступков и стремлений как интуитивной составляющей психологии личности. Прогрессивные практики в области психологии уже начали активно применять бодипозитивность.

Наиболее распространенными лозунгами бодипозитивного движения являются такие: «Мое тело – мое дело», «Я – это не только мое тело». Подобные формулировки идеи несут в себе некий протест, но при этом приносят определенное освобождение от комплексов неполноценности и позволяют индивидуумам принимать себя такими, как есть.

Как применить бодипозитивные идеи в рамках библиотеки? – никаких фундаментальных трансформаций для этого не требуется. Первым шагом в этом направлении должно стать изучение вопроса и его положительных сторон. Применить бодипозитивность можно в клубной деятельности, в организации мероприятий, использовании идеи в повседневной работе. Тренинги психологического и развивающего формата позволят участникам рассмотреть себя с другой стороны и поверить в то, что их индивидуальность ценна, как и сама жизнь по своей сути, вне зависимости от того, какой образ сейчас в моде, какие преимущественно фигуры

можно увидеть на экранах и в рекламе. В процессе проведения клубной работы с подростками, будущими матерями, инвалидами – любой категорией пользователей важно не делать основной акцент на физиологии человека. Бесспорно, особую роль в данном случае будет играть сам факт принятия себя, но не только с точки зрения тела, а, скорее, с точки зрения понимания целостности личности, обладающей массой преимуществ и талантов, которые можно реализовывать и развивать, принося, таким образом, пользу обществу.

Актуальными компонентами клубной работы библиотек в бодипозитивном направлении могут быть ролевые игры, фотосессии, поэтические вечера, арт-бук (создание самоизданной книги участниками клуба), создание канала на Ютуб с видеообзорами книг по определенным темам, организация литературных и философских баттлов и т. д. Основная методика разработки сценариев должна базироваться не только на исключительно информационно-повествовательной сути, а скорее, на принципе взаимодействия. Реализация инициатив участников способствует достижению максимально комфортной атмосферы внутри библиотечного клуба. Отличительной чертой таких клубов является также система самоуправления, где по каждому из направлений может быть выбран куратор (один из членов клуба).

Опыт работы Луганской библиотеки для молодежи показал, что внедрение принципа бодипозитива, как концепции гармоничного и равноправного развития творческого и духовного потенциала пользователей, может занять до нескольких месяцев. Однако такая инновация может быть особенно эффективной в работе с социально неустойчивыми группами населения: подростками, людьми с особенностями здоровья, борющимися с наркотической и алкогольной зависимостью, лицами девиантного поведения. Работа по интеллектуальному и духовному развитию, приглашение психологов, специалистов в области медицины и т. д. дает участникам клубов чувство поддержки и взаимовыручки, а так же лишает страха перед возможностью раскрыться, поделиться своим опытом, творчеством, размышлениями.

Таким образом, использование концепции бодипозитивизма в организации работы современных библиотечных клубов может повысить эффективность инноваций в массовой работе и обеспечить организацию клубной работы в новой форме; способствовать формированию новых методических подходов к организации массовых мероприятий, повышению активности волонтеров; развитию нового образа библиотеки как открытой площадки для самовыражения и самореализации различных категорий пользователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боди-позитив как идея и понятие [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.odin-plus-odna.ru/obshhestvo/bodi-pozitiv-kak-ideya-i-ponyatie> (Дата обращения: 18.02.2017).
2. Канева Н. А. Преодоление: деятельность библиотек по социальной адаптации социально-незащищенных групп населения и обслуживание людей с ограниченными возможностями [Электронный ресурс] / Н. А. Канева. – Режим доступа : <http://www.gpntb.ru/win/inter-events/crimea2011/disk/031.pdf> (Дата обращения: 18.02.2017).
3. 50 произведений искусства, поддерживающих идеологию боди-позитива [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://blevada.ru/item/8810606> (Дата обращения: 18.02.2017).

НОРМАТИВНО-ПРАВОВАЯ БАЗА УПРАВЛЕНИЯ ДОКУМЕНТАЦИЕЙ ЗА РУБЕЖОМ

Международные стандарты в области оформления документов являются необходимым инструментом интеграции в современную глобальную экономику. Многие страны при разработке национальных стандартов руководствуются международными нормами в сфере документации. Международные нормы и стандарты, в том числе в сфере документационного обеспечения управления (ДОУ), разрабатываются и принимаются комитетами Международной организации по стандартизации (ISO). Организация ISO представляет собой независимую от правительства организацию, членами которой являются представители 163 стран. Участники ISO играют важную роль в работе по стандартизации. Раз в год происходит встреча представителей на Генеральной Ассамблее, на которой решаются стратегические задачи. Генеральная Ассамблея – высший орган управления и организации. Центральный Секретариат в Женеве и Швейцарии координирует всю систему и работу под руководством Генерального секретаря. Совет ISO заботится о большинстве вопросов управления. При Совете функционируют специализированные органы, обеспечивающие управление и контроль в конкретных сферах.

Члены ISO являются, прежде всего, организациями по стандартизации в своих странах, и у каждого государства есть свой представитель. Физические лица или компании не могут стать членами ISO. Существует три категории членства. Эти категории имеют различный уровень доступа и воздействия на системы ISO. Данное положение даёт возможность каждому национальному органу по стандартизации представлять свои потребности. Полноправные члены имеют право путем голосования влиять на стандарты ISO. Кроме того, полноправные члены могут принимать международные стандарты на национальном уровне.

В каждом направлении стандартизации существуют технические комитеты (technical committees – TC), которые представлены подкомитетами (subcommittees – SC) и рабочими группами (working group – WG). Определённый технический комитет имеет свой номер. Национальные службы имеют свои представительства в комитетах. Комитеты ISO непосредственно осуществляют разработку международных стандартов и охватывают различные стороны работы с документами на всех уровнях. Комитеты в области документационного обеспечения управления имеют такое подразделение:

ТС 1 Информационная технология (объединенный комитет с Международной электротехнической комиссией). Этот комитет предназначен для разработки и формирования системы стандартов в области IT-технологий.

ТС 37 Терминологии (принципы и координация). Областью стандартизации этого комитета являются методы и принципы совершенствования существующих терминологических систем, а также создания новых терминов и их систем в условиях многоязычной коммуникации.

ТС 46 Информация и документация. Данный комитет по стандартизации играет важную роль в сфере документационного обеспечения управления, информации и информационных технологий. Основная деятельность направлена на вопросы международных норм и стандартов в области работы с документами и информацией. Его участником, в том числе, является и Федеральное агентство по техническому регулированию и метрологии России (Ростехрегулирование). Данный комитет рассматривает проблемы, связанные с работой библиотек, архивов, различных информационных центров. Как результат деятельности комитета № 46 являются разработка международного стандарта ISO 5127:2001 Information and documentation. Vocabulary (ИСО 5127:2001 «Информация и документация. Словарь») [7], который содержит основные понятия и термины, используемые в области информационных технологий и документационного обеспечения управления.

Подкомитет №11 создан в целях развития стандартизации в сфере документационного обеспечения управления и архивного дела. К их разработке относятся 3 международных стандарта: две части ISO15489-2001 Information and documentation. Records management (ИСО 15489-2001 «Информация и документация. Процессы управления документами»), первая часть стандарта ISO/TS 23081-1:2004 Information and documentation. Records management processes. Metadata for records. Part 1. Principles. (ИСО 23081 «Информация и документация. Процессы управления документами. Метаданные документов»). Австралийский национальный орган стандартизации представляет работу секретариата этого подкомитета.

ТС 171 Приложения для управления контентом. Реализация стандартизации в таких направлениях как индексирование, хранение, поиск, распространение, обмен, сохранность, целостность, обслуживание и утилизация документов. Стандарт определяет такие положения:

- контроль качества и поддержание состояния целостности документов;
- проверка и процедура контроля качества хранения, использования документов, в том числе и поддержка метаданных;
- применение процесса управления на предприятии в сети Интернет;
- поддержание качества и надежности при обмене информацией между системами;
- процедуры и процессы, обеспечивающие правовой статус, целостность и безопасность;
- информационное обеспечение аудита.

ТС 176 Управление качеством. Стандартизация в области управления качеством (систем менеджмента качества и технологии), а также управления качеством стандартизации в конкретных сферах по просьбе комитета и технического Управляющего Совета ISO. На комитет также возложены консультативные функции на все технические комитеты ISO.

В последнее в разработках стандартов по управлению документами в основном занимаются такие технические комитеты Международной организации по стандартизации (ISO):

- 1) Технический комитет ТС 46 «Информация и документация».

2) Технический комитет ТС 171 «Приложения для управления контентом».

Эти два комитета осуществляют по-разному свою политику реализации стандартов, и имеют некоторые отличительные черты.

Комитет ТС 46, где основным элементом выступает подкомитет SC 11 «Управление документами», отдает предпочтение в разработке стандартов на основе национальных документов стран Европы и Австралии, а также в своей деятельности рассматривает высокоуровневые теоретические аспекты.

В отличие от предыдущего, комитет ТС 171 полагается в основном на опыт США, и его стандарты имеют прикладной характер, направленный в первую очередь на информационную безопасность и информационное право.

Это разделение оказывает влияние и на дальнейшее внедрение и адаптацию стандартов Российской Федерации. Всероссийский научно-исследовательский институт документоведения и архивного дела (ВНИИДАД) занимается стандартами комитета ТС 46. Компания «Электронные офисные системы», а точнее подкомитет ПК технического ТК 459 «Информационная поддержка жизненного цикла изделий» занимается стандартами комитета ISO TC 171.

Среди стандартов в области ДОУ основополагающим считают стандарт ISO 15489-1:2001 Information and documentation – Records management – General (IDT) (Управление документацией. Общие требования) [1]. Стандарт был принят в 2001 году. Действующий стандарт регулирует процессы управления документами организаций любой формы собственности. В 2012 году технический подкомитет ТС 46/SC 11 внёс идею о пересмотре стандарта ISO 15489, аргументируя это тем, что за десять лет с момента первой публикации, в мировом информационном пространстве возникло много изменений и усовершенствований, особенно в области электронного документооборота. Еще одной весомой причиной послужила необходимость в согласовании со стандартами системы менеджмента документов ISO 30300 и ISO 30301, в которые внесены некоторые положения ISO 15489, но еще не в модифицированном виде.

Обновление стандарта приходится на 7 апреля 2016 года. В этом году официально опубликована новая редакция стандарта по управлению документами ISO 15489-1:2016 «Информация и документация – Управление документами. Часть 1: Понятия и принципы». В обновленной версии стандарта ISO 15489 сохранены особенности управленческой документации в условиях современной электронной среды. Актуальными становятся средства и методы контроля документацией – классификация, доступ, безопасность, метаданные, а также дальнейшее решение судьбы документов (их уничтожение или передача на хранение). Одним из изменений является более широкая трактовка некоторых понятий.

Данный стандарт содержит ряд новых идей, ориентированных, в первую очередь, на работу с электронными документами. Содержание стандарта зависит и от российских специалистов, которые принимали активное участие в разработке новой редакции, и которые в какой-то мере повлияли на некоторые аспекты. ПК 4 «Управление документами» ТК 191 СИБИД Ростехрегулирования, являясь зеркальным комитетом SC 11/ТС 46 ISO, принимает участие в этой работе в качестве

созрабатчика через экспертов – директора ВНИИДАД Ларина М.В. и секретаря ПК 4 Варламову Л.Н. на базе ВНИИДАД.

Стандарт ISO 15489-1:2016 имеет отношение ко всем документам (всех форматов и на всех видах носителей), создаваемых или получаемых организацией в процессе своей деятельности или лицом, на которого возложена обязанность создавать и сохранять документы. Также он содержит руководящие указания по управлению документами в рамках процессов управления качеством в соответствии с международными стандартами ISO 9001 и ISO 14001.

Далее следует отметить стандарты ISO 30300:2001 Information and documentation – Management system for records – Fundamentals and vocabulary («Информация и документация – Системы менеджмента документов – Основные положения и словарь») [2] и ISO 30301:2011 Information and documentation – Management systems for records – Requirements («Информация и документация – Системы менеджмента документов – Требования») [3]. Стандарты серии ISO 30300 направлены на обеспечение системного подхода создания и управления документами, которые будут соответствовать целям и стратегиям организации. Стандарты ориентированы на такие сферы деятельности как государственное управление, промышленность и образование. Полагаясь на предыдущие разработки подкомитет TC 46/ SC 11 создал стандарты, которые возводят документационное управление на высокий уровень. Но в то же время стандарты ISO 30300 не содержат в себе новые концепции и подходы.

Стандарт ISO 30301 определяет основные требования к документам в системе управления документооборотом. В стандарте рассматриваются:

- требования, которые должны удовлетворять систему менеджмента документов и способствовать организации выполнять основные задачи, стратегии и цели;

- вопросы разработки и реализации политики в сфере документационного управления;

- рекомендации по мониторингу и изменению эффективности управления документами.

Главное предназначение стандарта заключается в том, чтобы обеспечить включение документов в стратегические цели организации, связать бизнес-процессы с документами.

Практическое применение положений стандарта отразилось в техническом отчете ISO/TR 26122:2008 Information and documentation – Work process analysis for records («Информация и документация – Анализ процессов работы с точки зрения управления документами»). Технический отчет даёт определение таким понятиям как документация, функциональный анализ, транзакция, рабочий процесс и другие. Анализ рабочих процессов с точки зрения управления документами используется для сбора информации о транзакциях, процессах и функциях организации с целью определения требований по созданию документов и управлению ими.

Далее следует выделить серию стандартов ISO 16175 «Информация и документация – Принципы и функциональные требования к документам в электронной офисной среде». В неё входят:

- ISO 16175-1:2010 Information and documentation – Principles and functional

requirements for records in electronic office environments – Part 1. Over view and statement of principles (Информация и документация – Принципы и функциональные требования к документам в электронной среде – Основные положения и принципы) [4];

– ISO 16175-2:2011 Information and documentation – Principles and functional requirements for records in electronic office environments – Part 2. Guidelines and functional requirements for digital records management systems (Информация и документация – Принципы и функциональные требования к документам в электронной среде. Часть 2. Руководство и функциональные требования к системам управления электронными документами) [5];

– ISO 16175-3:2010 Information and documentation – Principles and functional requirements for records in electronic office environments – Part 3. Guidelines and functional requirements for records in business systems. (Информация и документация – Принципы и функциональные требования к документам в электронной среде. Часть 3: Руководство и функциональные требования к системам управления в деловых системах) [6];

ISO 16175-1:2010 определяет основные принципы и требования к программному обеспечению, используемому для создания и управления цифровыми записями в сфере делопроизводства. Этот стандарт функционирует неотделимо от ISO 16175-2 и ISO 16175-3. ISO 16175-1 устанавливает принципы качественной практики, руководящие принципы внедрения, перечисляет возможные риски в управлении документацией в организациях.

ISO 16175-2:2011 определяет требования к системам управления цифровыми записями. Он применим к продуктам, которые часто называют «системами управления электронными документами» или «системами управления корпоративными контентом». Стандарт использует термин цифровые системы управления записями для тех программных приложений, чья основная функция – управление записями.

ISO 16175-3:2010 определяет общие требования и руководящие принципы управления документацией и даёт рекомендации по надлежащей идентификации и управлению доказательствами (документами) деловых операций, осуществляемых через бизнес-системы.

Международный стандарт ISO 30300:2011 Information and documentation – Management systems for records – Fundamentals and vocabulary («Информация и документация – Системы менеджмента документов – Основные положения и словарь») подготовлен подкомитетом TC 46 / SC 11. Этот стандарт определяет термины и определения, применимые к стандартам систем управления записями (MSR). Он применим к любому типу организаций, которые стремятся к созданию, внедрению, поддержанию и улучшению MSR.

В качестве свода правил и рекомендаций выступает Европейская функциональная спецификация по управлению электронными документами – MoReq2 (Model Requirements for Management of Electronic Records), которая фокусируется на функциональных требованиях к управлению электронными документами при помощи автоматизированных систем электронного документооборота (АСЭД). Эта спецификация модульных требований для систем электронных/цифровых записей, которая широко используется в Европе, а также других странах. Впервые

опубликованная в 2008 году, она была предназначена для пользователей и поставщиков систем и услуг электронного управления документами, а также для преподавателей. Её также можно использовать для создания основ аудита существующих систем или служб электронного учёта. Последним выпуском спецификации является MoReq2010. Она содержит 514 требований к ведению делопроизводства, из которых 355 отнесены к категории обязательных, остальные – рекомендательные.

ЛИТЕРАТУРА

1. ISO 15489-1:2001 Information and documentation – Records management – General (IDT).
2. ISO 30300:2001 Information and documentation – Management system for records – Fundamentals and vocabulary.
3. ISO 30301:2011 Information and documentation – Management systems for records – Requirements.
4. ISO 16175-1:2010 Information and documentation – Principles and functional requirements for records in electronic office environments – Part 1. Over view and statement of principles.
5. ISO 16175-2:2011 Information and documentation – Principles and functional requirements for records in electronic office environments – Part 2. Guidelines and functional requirements for digital records management systems.
6. ISO 16175-3:2010 Information and documentation – Principles and functional requirements for records in electronic office environments – Part 3. Guidelines and functional requirements for records in business systems.
7. ISO 5127:2001 Information and documentation. Vocabulary.

УДК 025.2

*Н. К. Литвиненко, М. Н. Лянцева,
г. Луганск*

КОМПЛЕКТОВАНИЕ ФОНДОВ БИБЛИОТЕК В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ: ИННОВАЦИОННЫЕ ФОРМЫ

Отличительной чертой сегодняшнего этапа развития общества является то, что информация существует как в традиционной печатной, так и в электронной форме. Информатизация и мультимедиа, переход к применению современных информационных систем обеспечивают принципиально новый уровень получения и обобщения знаний, их распространения и использования.

Современные библиотеки активно используют сетевые информационные технологии для решения большого спектра задач, связанных с научной, образовательной, профессиональной и иной деятельностью. Сегодня общепризнанно, что наиболее эффективно информационно-библиографическое обслуживание для нужд науки, образования и культуры достигается с помощью создания и функционирования web-сайтов библиотек, хранилищ информационных ресурсов Internet и т. п. Для любой библиотеки как учреждения, собирающего и хранящего произведения печати и письменности в условиях роста информационных потребностей общества, становится объективной необходимостью обеспечения различными средствами доступа к нужной информации. В данных условиях библиотеки осуществляют не только отбор и обработку печатных изданий, но и информационных ресурсов Internet.

Электронные технологии позволяют реализовать комплексный подход к решению информационных задач. Частично проблему создания хранилищ информационных ресурсов решают поисковые системы Internet. Однако они сосредотачиваются на сборе метаданных сетевых публикаций, а задача архивирования их полных текстов практически не решают.

На сегодняшний день существует большое количество серверов различных издательств, подписных агентств, книжных online-магазинов, каталогов библиотек, отраслевых и универсальных баз данных, содержащих достаточный объем информации об изданиях, необходимых для комплектования фонда библиотеки. Но в то же время обилие разнообразных информационных ресурсов требует хорошего ориентирования в их потоке, в противном случае оптимальный результат работы достигается с большой потерей времени. Применение Internet в комплектовании фонда предполагает активное использование его возможностей для выявления и заказа изданий, а также ведения книгообменных операций, с помощью которых обеспечивается поступление зарубежных источников. На сегодня во всем мире книжная торговля относится к отраслям, в которых Internet-технологии используются наиболее эффективно. Этому, безусловно, способствует характер самого продукта. Печатные документы, больше чем другие товары, способны не только рекламироваться, но и продаваться именно через Internet. Используя цифровые технологии, можно без труда обнаружить нужные издания, получить о них всю необходимую информацию и оформить заказ.

На сегодняшний день пользователь может получить полный комплект разнообразных информационных материалов, в том числе и через Internet. Для поиска новой литературы необходимо просто зайти на сайт книжного internet-магазина или на сайт издательства. Но для этого необходимо знать адрес нужного сайта и иметь опыт работы с таким ресурсом.

Все сказанное свидетельствует об актуальности изучения методики внедрения и использования Internet-ресурсов как инновационных, альтернативных источников комплектования библиотечных фондов в современных библиотеках для широкого и оперативного удовлетворения информационных потребностей пользователей.

Основные направления исследований в области Internet-ресурсов как источника комплектования библиотечного фонда развиваются сегодня по следующим направлениям и в работах следующих авторов:

- использование Internet-ресурсов в работе библиотеки – Н. Витушко, И. Вишневецкая, Е. Елицина, Ю. Самодова, Я. Шрайберг и др.;
- комплектование библиотечного фонда электронными Internet-ресурсами – Е. Еронина, Г. Ковальчук, О. Крайнюк, Е. Ливадонова, А. Соляник и др.

Документные ресурсы библиотек – общедоступный и универсальный по содержанию источник информации, объект постоянного общественного спроса, неотъемлемая составляющая культурного национального достояния.

В условиях информатизации и стремительного развития новейших технологий получения, сохранения, обработки и передачи информации именно библиотеки, в совершенстве владея инструментарием упорядочения информационного пространства, становятся базовыми социальными институтами, квалифицированными и

авторитетными коммуникационными посредниками между мировым документным ресурсом и пользователем.

Проблема своевременного и полноценного пополнения библиотечных фондов имеет важное социально-экономическое и культурологическое значение, является одной из приоритетных в мировом библиотековедении и библиотечном фондоведении.

По мнению А. Соляник, кризисное состояние систематического пополнения состава фондов библиотек, вызванное распадом системы государственного централизованного книгораспространения, постоянное недофинансирование комплектования библиотек, отсутствие единой информационной и технологической платформы взаимодействия издательской, книготорговой и библиотечной отраслей, затрудняет качественное удовлетворение информационных потребностей граждан, реализацию их конституционных прав на свободный доступ к информации, приводит к углублению отставания постсоветских стран в освоении новейших научно-технических и технологических достижений [1, с. 79].

Залогом выполнения библиотеками их общественной миссии является аккумуляция самого ценного, социально значимого сегмента мирового документного потока, что возможно лишь при условии использования взаимодополняемой совокупности источников и способов пополнения.

Создание концептуальных основ оптимизации системы пополнения библиотечных фондов, адаптированной к технологическим, демократическими рыночным преобразованиям, происходящим сейчас в обществе, будет способствовать повышению социальной эффективности и престижа библиотечного социального института, ликвидации информационного дефицита, который существенно замедляет темпы развития науки, экономики и культуры.

Совокупность источников и способов пополнения библиотечного фонда как система представляет собой целостное единство генетически сопряженных и закономерно взаимосвязанных составляющих, интегральным результатом функционирования которых является обеспечение процесса систематического и первоочередного пополнения документами библиотек всех типов и видов в соответствии с их задачами и информационными потребностями пользователей. На функционирование системы влияют ее свойства: открытость, динамичность, нелинейность, неоднозначность элементов, стохастичности, управляемость.

Важным аспектом концептуализации системного развития источников и способов пополнения является разработка проблемы их классификации, которую в современных условиях необходимо дополнить такими новыми классификационными признаками:

- по форме собственности (государственные, негосударственные источники пополнения);
 - по доходности (коммерческие, некоммерческие);
 - по ассортименту услуг для библиотек относительно пополнения их фондов (монофункциональные, полифункциональные);
 - по значимости относительно полноты поставки библиотечного фонда (базовые, дополнительные);
-

- по территориальным диапазонам функционирования (местные, межрегиональные, общегосударственные, зарубежные, межгосударственные);
- по видовому составу распространяемых документов (монодокументальные, полидокументальные);
- по возможности предоставления документов через электронную среду.

Таким образом, в настоящее время роль библиотеки принципиально меняется. В традиционной библиотеке основной задачей было и остается формирование собственного фонда на бумажных носителях. В электронной библиотеке приоритет отдается обеспечению доступа к информации и документам вне зависимости от места их хранения.

Исходя из этого, приоритетными задачами развития библиотек являются:

- создание эффективных механизмов взаимодействия со структурными подразделениями, участвующими в научно-образовательном процессе;
- развитие системы менеджмента качества, информационно-библиотечное обеспечение качества подготовки специалистов;
- усиление комплектования библиотечного фонда по новым информационным запросам;
- развитие электронной библиотеки.

В последнее время в практику комплектования библиотек различных типов интенсивно внедряется новое направление: использование изданий на электронных носителях. По технологии распространения электронные издания подразделяются на сетевые, которые доступны неограниченному кругу пользователей через телекоммуникационные сети, и локальные, предназначенные для локального использования и выпускаются в виде идентичных экземпляров (тиражируются) на носителях, которые можно переносить.

Электронные ресурсы библиотеки нуждаются в продуманной системе работы. Организация деятельности библиотеки в работе с электронными изданиями может быть обеспечена решениями в рамках следующих направлений:

- нормативно-правовая база;
- оптимальная навигация;
- отбор, поступление и распределение изданий;
- путь электронного издания в библиотеке и технология обработки;
- особенности использования и сохранения этих изданий;
- учет электронных изданий;
- финансовые вопросы;
- подготовка работников библиотеки.

В библиотеке должна быть соответствующая система нормативных и других документов, регламентирующих работу с электронными изданиями, которые должны включать:

- положение о системе фондов библиотеки;
- концепцию развития фондов, в том числе и электронных;
- положение об электронной библиотеке (ЭБ);

– профиль комплектования электронными документами.

Поступление в библиотеку электронных документов имеет последствия. Как правило, это перестройка традиционной библиотечной структуры.

Путь электронного издания в библиотеке и технологии обработки зависят от специфики библиотеки, от ее профиля, особенностей обслуживания, технической базы, наличия соответствующего программного обеспечения.

Комплектование фондов изданиями на электронных носителях обусловлено особенностями использования, хранения и долговечностью таких видов документов.

Библиотеки благодаря глобальным компьютерным сетям имеют возможность трансформироваться в «библиотеку без стен» и воплотить в жизнь замыслы библиотечников, высказанные автором самой распространенной в мире десятичной классификации Мелвиллом Дьюи: «Если старая библиотека была источником, к которому шли все жаждущие знаний, то новая – это водопровод, который разносит живую влагу по домам» [1, с. 26].

Идея все источники человеческого знания сосредоточить в одном месте очень старая: достаточно вспомнить знаменитую античную библиотеку в Александрии и большие энциклопедические фонды в арабской, китайской и европейской цивилизациях. Благодаря возникновению и развитию Internet, эта идея возродилась, на этот раз в форме «библиотеки без стен» или виртуальной библиотеки.

Формирование фонда электронных документов это новая библиотечная технология. Основное отличие от традиционной технологии формирования фондов связано со спецификой сетевых документов – отсутствием отдельного для каждого документа физического носителя, новыми источниками комплектования (в частности, с Глобальной сети Internet) и путями поступлений, файловой структурой электронных документов и тому подобное.

Internet предоставляет новые возможности для развития всех процессов библиотечной технологии. Начнем с комплектования фондов библиотек. Усматривается три взаимодополняющих направления оптимизации комплектования на основе Internet.

Первый, самый простой из них заключается в активизации использования электронной почты при проведении внутрисударственного и международного книгообмена. Для этого, прежде всего, нужно отработать механизмы сетевого взаимодействия между библиотеками об имеющихся списках документов, предложенных для книгообмена. На основе этого средствами той же электронной почты можно оперативно согласовывать с партнерами книгообменные операции.

Второе направление использования Internet при комплектовании библиотечных фондов заключается в привлечении онлайн-технологий. Сегодня международные подписные агентства и книготорговые организации, осуществляющие комплексное обслуживание библиотек, имеют автоматизированные банки данных с информацией о книгах и журналах, которые могут быть предоставлены библиотекам. Заказ имеющихся в этих банках данных документов и оперативный контроль хода выполнения заказов осуществляется, как правило, через Internet. Однако такая технология комплектования предусматривает адекватную оперативность финансовых расчетов со стороны

библиотек, что в условиях экономических неурядиц сегодняшнего дня является проблематичным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соляник А. Документоснабжение библиотечных фондов : учеб.-метод. пособие / А. Соляник. – М. : Либерей-Бибинформ, 2007. – 128 с.

УДК 023:378.1

*Е. А. Лобовикова, Т. П. Минуллина,
г. Луганск*

ПРОВЕДЕНИЕ PR-АКЦИЙ В ЛУГАНСКОЙ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ УНИВЕРСАЛЬНОЙ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ им. М. ГОРЬКОГО

В условиях становления ЛНР особая роль в патриотическом и духовно-нравственном воспитании молодежи принадлежит библиотекам. Библиотеки всегда были культурными «центрами» и привлекали к себе людей читающих, думающих, творческих. Для того чтобы библиотека была «в авангарде», нужно о ней напоминать – проводить различные PR-акции, мероприятия для поддержания имиджа библиотеки.

Впервые понятие PR (public relations) появилось в США, а его автором считается Томас Джефферсон, американский президент, который употребил его в 1807 году в черновике своего «Седьмого обращения к конгрессу» [2, с. 268]. Под PR Джефферсон понимал наращивание усилий политических институтов для создания климата доверия к правительству в национальном масштабе. Public relations буквально переводится с английского языка как «связи с общественностью», но сегодня существует огромное разнообразие определений этого понятия. В широком смысле – это управление общественным мнением, выстраивание взаимоотношений общества и государственных органов или коммерческих структур для общественного осмысления социальных, политических и экономических процессов.

Сравнительно недавно PR-деятельность (особенно в некоммерческой сфере, к которой относятся библиотеки), начала рассматриваться как особая, но неотъемлемая часть маркетинга. В 90-е гг. прошлого века всемирно известный маркетинголог Ф. Котлер предложил, что к традиционным четырем обязательным «р» маркетингового комплекса product, price, place, promotion (продукт, цена, место, продвижение), теперь следует добавить пятое «р» – «public relations» [1, с. 423]. PR непосредственно связан как с продвижением конкретного библиотечного проекта, так и с продвижением библиотеки и библиотечного лидера. PR-акции призваны привлекать пользователей в библиотеку, формировать положительное эмоциональное отношение к ней, давать общее представление о библиотеке, о составе фонда, о предоставляемых услугах. Другой аспект ее воздействия – побуждение пользователей к действию: посещение библиотеки, ее мероприятий, обращение к справочному аппарату. Есть еще один важный аспект PR-акции – формирование имиджа библиотеки, который «выделяет» именно эту

библиотеку из ряда других, закладывает в сознание пользователей ее неповторимый облик и формирует определенные читательские ассоциации. И если они положительные, то это сказывается на действиях пользователей – посещении библиотеки, взаимодействии с библиотекарями. На современном этапе развития нашей Республики важно сохранить библиотеку, создав при этом условия для ее существования, при которых бы она преуспевала и определенную роль в том играют PR-акции. В настоящее время в библиотеках стали использовать элементы фирменного стиля – логотип, графические декоративные элементы [Там же, с. 512]. В библиотеке им. М. Горького такой логотип существует с 2016 года, он изображен на всех официальных документах, на сайте библиотеки, на читательских билетах и является ее отличительной чертой, позволяющей идентифицировать конкретно наше учреждение культуры. Логотип включает в себя изображение М. Горького и книги. PR использует механизмы дружеских связей и контактов для привлечения внимания к тому или иному делу, а также «трансляцию» различных посланий. Библиотека должна всегда быть в центре внимания, для этого она должна проводить PR-деятельность. Чтобы успешно осуществить какой-либо проект, одного PR-мероприятия мало, требуется проведение целостной PR-кампании. PR-кампания – это комплекс взаимосвязанных мероприятий и событий, направленных на достижение одной цели, охватывающий определенный период времени и распределенный так, чтобы одно мероприятие или событие не просто следовало одно за другим, но и дополняло его. Для того, чтобы стать привлекательным местом для читателей, библиотека должна применять новые современные формы обслуживания, улучшить свой внешний и внутренний облик. Поэтому в Луганской Республиканской универсальной научной библиотеке им. М. Горького постоянно проводятся разнообразные PR-акции, направленные на привлечение новых читателей. Одно из таких мероприятий – это рекламно-информационная PR-акция «БиблиОстановка», которая прошла под девизом «Остановись! Внимание – Книга!». Для подготовки данного мероприятия мы старались разработать необычную концепцию и оригинальную идею, подготовить тексты пресс-релизов, которые бы заинтересовали потенциальных читателей, продумать процесс действий, а также каждую часть PR-акции, старались обеспечить единством оформления композиции и стиля. Целью данного мероприятия было привлечение внимания читателей к библиотеке и чтению. Акция имела следующие задачи:

- широкая реклама всего спектра ресурсов и услуг отделов обслуживания библиотеки;
- повышение степени информированности и интереса у потенциальных пользователей.

В этой акции принимали участие все отделы обслуживания библиотеки. В день открытия на остановке транспорта «Библиотека Горького» была оформлена открытая площадка Луганской Республиканской универсальной научной библиотеки им. М. Горького. В этот день читатели и гости увидели костюмированное представление, потом была проведена литературная викторина «Эрудит», где присутствующим гостям были заданы интересные вопросы, а самые активные участники получили разнообразные призы. Вниманию гостей был представлен

книжный просмотр художественной и отраслевой литературы «Стоит почитать», где они ознакомились с книгами по различным отраслям знаний и новинками художественной литературы. Всем присутствующим была роздана рекламная продукция библиотеки. Те же, кто заинтересовался, могли сразу записаться в библиотеку через гостевой билет. И приятным сюрпризом для всех присутствующих на празднике был буккроссинг, т. е. каждый человек мог взять почитать любую из понравившихся ему книг с выставки, которая так и называлась «Библиотека читателю». В первый день хозяевами праздника был отдел городского абонемента, который познакомил гостей с выставками литературы представленных на «БиблиОстановке». На следующий день свою литературу представлял отдел производственно-экономической информации, который представлял книжную выставку «Как стать богатым и успешным», на которой были представлены книги по экономике, менеджменту, психологии. Они также провели книжный просмотр литературы «Занимательный микс», на котором были представлены популярные книги по разным отраслям знаний. Среди наших потенциальных читателей много студентов, молодых людей, тех, кто любит интернет и хочет научиться, им пользоваться. В этом им помогают сотрудники информационно-сервисной службы, которые с помощью выставки «Наша информация – ваш успех» (популяризировали ресурсы и услуги своего отдела). Они также раздавали рекламные плакаты, библиозакладки, флаеры. Но жизнь невозможна без кино, музыки и танцев. Поэтому отдел литературы по искусству познакомил читателей с книжной выставкой из серии «Любимое кино», танцевальным медиаклажом «Любимые кинотанцы читателей Горьковки», музыкальной палитрой (CD+DVD), а также провели библиоанонс и познакомили будущих читателей с PR-акциями, которые будут проводиться в библиотеке в ближайшие месяцы.

Сотрудники отдела гуманитарной литературы познакомил читателей с выставкой новых поступлений «Книги для вас только у нас», а также провели социологический опрос луганчан в возрасте от 35 – 55 лет. Согласно результатов социологического исследования, проведенного сотрудниками библиотеки, 90% из опрошенных, утвердительно сказали, что библиотека нужна.

Читатели любого возраста найдут для себя в библиотеке что-то нужное и полезное. Очень важным моментом нашей акции стало то, что каждый из отделов не только представлял свои ресурсы, но и каждый день записывал новых читателей в библиотеку.

В век глобализации и международного общения, миграции населения в разные страны невозможно обойтись без знания иностранных языков. В нашей библиотеке есть отдел литературы на иностранных языках, который проводил книжный просмотр «ReadingWritingWell», где были представлены учебные пособия по чтению и письму на английском языке, а также познакомил потенциальных читателей с работой клуба по изучению английского языка, в котором можно заниматься и совершенствовать иностранный язык бесплатно.

В очередной раз библиотека не только подарила луганчанам и гостям города положительные эмоции и хорошее настроение, но и приобрела новых читателей. PR-акция «БиблиОстановка» апеллировала к чувствам читателей, вызвала определенные

ассоциации и воспоминания. В результате проведенной PR-акции «БиблиОстановка» было роздано 703 комплекта рекламной печатной продукции, в библиотеку записалось 202 новых читателя. Многие из них нашли нужную для себя информацию из рекламной продукции, познакомились с работой разных отделов обслуживания, нашли для себя что-то интересное. И если из записавшихся читателей на гостевой билет хотя бы половина станет постоянными читателями библиотеки – это будет положительным результатом рекламно-информационной PR-акции «БиблиОстановка».

PR-акция «Проведи лето с книгой» стартовала в отделе абонемента Луганской Республиканской Универсальной Научной библиотеки им. Горького и проходила с 1 июня по 30 августа 2016 года. С помощью этой акции библиотека пыталась организовать летний досуг наших читателей, привлечь внимание к различным жанрам художественной литературы, а также разнообразить и поддержать читательский интерес в летний период. Для посетителей открылась экспозиция «Книги нашего лета», где представлено легкое увлекательное чтение – книги, которые подарят читателям особое настроение, положительные эмоции и душевное тепло. В разделе «Отпускное чтение» представлены романы с легким ироничным сюжетом. Благодаря разделу «Книгопутешествие» читатель сможет побывать в разных уголках земли, не выходя из дома. В этом разделе представлены приключения, исторические книги, а также книги по географии. Кроме того в экспозиции действовал раздел «Возьми книгу в дорогу», который презентует истории на любой вкус в удобном формате. В этом разделе представлены книги маленького формата, которые удобно читать в автобусе, поезде на пляже. А для самых маленьких луганчан был оформлен раздел интересного чтения «Ура! Каникулы!», где представлены книги, рассказывающие о приключениях детей летом. Посетить экспозицию и выбрать свое книжное лето читатели могли в течении летних канакул. За период PR-акции читатели ознакомились со всеми разделами экспозиции, но наибольшим интересом пользовался раздел «Возьми книгу в дорогу», читателям понравились книги маленького формата и разнообразного содержания.

Сотрудники отдела гуманитарной литературы с 15 июля по 15 августа 2016 г. провели PR-акцию «Лето с Горьковкой». Цель данного мероприятия заключалась в формировании образа библиотеки и привлечение новых пользователей. Работали библиотекари в скверах и парках нашего города, они раздавали прохожим рекламную продукцию библиотеки, флаера, библиозакладки и если кто-то хотел записаться в библиотеку, то мог это сделать с помощью гостевого билета. Сотрудники Горьковки рассказывали о фондах и услугах, а также о возможностях получения информации. Они информировали реальных и потенциальных пользователей о графике работы библиотеки и о новых книжных поступлениях. Создавая нечто новое, мобильное и востребованное, Горьковка постоянно расширяет свое пространство, и эта летняя и другие акции станут очередным шагом навстречу горожанам:

- по предоставлению информации;
- помощи в самообразовании;
- творчестве и досуге.

Современная Горьковка – это огромные возможности для пользователей. В библиотеке есть платный Интернет, и можно с пользой провести свой досуг.

PR-акцию «Начни учебный год с Горьковки» провел сектор регистрации и учета читателей с 1 сентября по 30 сентября 2016 г. Целью акции было привлечение новых читателей в библиотеку. В течение месяца в библиотеке проходила бесплатная запись читателей, а впервые две недели читателям выдавали красочные читательские билеты. Библиотека сотрудничает с большим количеством учебных заведений и именно в начале учебного года библиотека проводила тематические экскурсии. Данная акция произвела положительный эффект, т. к. многие студенты потом стали нашими активными читателями.

Таким образом, PR-акции способствуют привлечению новых пользователей в библиотеку и стимулируют спрос на библиотечные услуги. Библиотека должна идти в ногу со временем, и чтобы она жила и развивалась о ней нужно напоминать, проводя разнообразные мероприятия, внедрять новые технологии и привлекать с помощью постоянных PR-акций новых читателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Панкратов Ф. Г. Основы рекламы : учебник / Ф. Г. Панкратов, Ю. К. Баженов, В. Г. Шахурин. – 13-е изд., перераб. и доп. – М. : Дашков и К, 2011. – 548 с.
2. Панкратов Ф. Г. Рекламная деятельность : учеб. для студ. высш. учеб. заведений / Ф. Г. Панкратов. – 5-е изд., перераб. и доп. – М. : Дашков и К, 2002. – 364 с.

УДК 023:378.1

*Е. А. Лобовикова, М. Д. Хорина,
г. Луганск*

РЕКЛАМНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БИБЛИОТЕКИ: ИННОВАЦИОННЫЕ ФОРМЫ И МЕТОДЫ

В условиях формирования информационного общества библиотеки органично вписываются в новое информационное пространство. Обновление деятельности библиотек становится необходимым условием их функционирования в современной социокультурной среде. Библиотеки позиционируют себя как информационные центры, мультимедиа-центры, культурные центры, центры правовой информации, экологического образования и просвещения, семейного чтения, а также как центры межкультурной коммуникации, обучения, общения, интеллект-центры и т. д. Благодаря рекламе читатели и потенциальные клиенты могут узнать о тех инновационных изменениях, которые произошли в библиотеке. Одной из задач рекламной деятельности библиотеки является обязательная ориентация на потребности пользователей. Библиотеки стараются не только сохранить реальных потребителей, но и привлечь новых, сделать так, чтобы предлагаемые услуги, имеющиеся ресурсы, востребовались в полном объеме. В связи с вышеизложенным представляется необходимым поиск новых форм, идей, средств и методов работы в рекламной деятельности библиотеки.

Ф. И. Шарков определяет рекламу следующим образом: «Реклама (от лат. *reclamare* – кричать, выкрикивать; англ. *advertising, publicity*) – одна из форм

маркетинговой коммуникации, оплаченная рекламодателем и распространяемая через СМИ или другие каналы коммуникации с целью оказать воздействие на целевую аудиторию» [6, с. 267].

Узкие определения рекламы фиксируют то, что реклама представляет собой текст/обращение. Реклама – платное одностороннее и неличное обращение, осуществляемое через СМИ и другие виды связи, агитирующее в пользу какого-либо товара, марки, фирмы, какого-либо предприятия, кандидата, правительства. Реклама – это сообщение, предназначенное для некоторой, заранее определенной группы людей, оплаченное конкретным заказчиком и имеющее целью побудить эту группу к конкретным, желательным для заказчика, действиям.

В словаре реклама определена как «открытое оповещение о товаре, услугах, которое проводится с использованием различных средств, отдельных изданий (проспекты, каталоги, плакаты, листовки), периодической печати (статьи, объявления, вкладки), кино, ТВ и т. д. [1]. В зависимости от используемых средств распространения рекламного обращения различают рекламу: печатную (полиграфическую), в газетах и журналах, радио- и телерекламу, наружную, транзитную, сувенирную и т. д.

Обратим внимание на то, что во многих определениях рекламы делается акцент на её воздействующей функции. Например, американские специалисты У. Уэллс, Дж. Бернет и С. Мориарти рассматривают рекламу как оплаченную, неличную коммуникацию, осуществляемую идентифицированным спонсором и использующую средства массовой информации с целью оказания влияния на аудиторию [2, с. 26].

Можно выделить следующие разновидности рекламы на основе содержательно-целевого критерия:

- *Рекламу информационного характера*, главная цель которой – информировать потребителя о самом существовании фирмы или какого-либо товара (услуги), причем предполагается, что подаваемая информация будет для большинства новостью.
- *Побудительную рекламу*, главная цель которой – добиться от потребителя какого-то конкретного действия».
- *Идентификационную рекламу*, которая знакомит потребителя с преимуществами или несомненными отличиями фирмы по сравнению с другими; основной мотив здесь – уникальность. Она может выражаться в подчеркивании каких-либо особых свойств продукции, применяемого оборудования, системы обслуживания, а также в акцентировании внимания на общественном признании вашей фирмы (наградах, дипломах, сертификатах) или ее привилегированном положении».
- *Напоминающую рекламу*, она наиболее нейтральна и потому весьма действенна, как правило, её используют достаточно известные компании; она основана на выработке положительного эмоционального оттенка за счет ненавязчивости. Смысл – в создании эффекта незримого присутствия в стиле «мы всегда с вами».

Понятие «библиотечная реклама» рассматривается разносторонне и многоаспектно; так, в «Справочнике библиотекаря» она определена как «информация о библиотеке, ее фондах и возможностях с целью повышения популярности библиотеки» [4, с. 334]. Библиотечная реклама – реклама библиотечных ресурсов, услуг и

продукции, комплекс мероприятий и средств, которые воздействуют на потребителя информации в желательном для библиотеки направлении. Прежде всего, это информация о библиотечных фондах, о возможностях библиотеки удовлетворять информационные потребности различных групп пользователей. Цель библиотечной рекламы – повышение имиджа библиотеки и спрос на ее ресурсы и услуги.

Исследователи дают практические рекомендации по использованию рекламно-информационных технологий в библиотечной сфере. В частности, библиотеке необходимо осуществлять коммуникации с различными слоями населения, организациями, поэтому одной из важнейших составляющих маркетинговой деятельности библиотеки представляется система связей с общественностью (public relations) – «шаги к взаимопониманию и сотрудничеству между библиотекой и публикой в широком понимании этого слова» [5, с. 117].

Сегодня мы являемся свидетелями того, что внедрение в повседневную жизнь информационных технологий приводит к изменениям во всех сферах нашей жизни. Массовая компьютеризация библиотек повлекла за собой преобразование всей библиотечной сферы, обусловила бурное развитие компьютерной рекламы.

Компьютерная реклама в библиотеке осуществляется с помощью современных коммуникаций, новейших информационных технологий, электронно-вычислительных систем и сетей и, прежде всего, Глобальной сети Интернет [3, с. 72]. В настоящее время доступ к Интернету для библиотек превращается в неотъемлемое условие их повседневной деятельности.

Реклама, базирующаяся на новых информационных технологиях, создает положительный имидж современной библиотеки. Среди форм библиотечной рекламы, воспроизводимых посредством компьютера, следует отметить:

- баннеры,
- сайты библиотек,
- рекламные заставки, объявления,
- информационные письма по электронной почте,
- адреса рассылок,
- электронные каталоги,
- базы фактографических и библиографических данных,
- рекламно-библиографические материалы в чатах,
- видеоконференции [Там же, с. 104].

Многие библиотеки имеют доступ в Интернет, где создают свои сайты, которые, используются для рекламы библиотеки, раскрывая ее информационные возможности. Обратившись к его услугам, библиотека имеет возможность предоставлять своим пользователям интересную по содержанию информацию. В сети могут быть помещены разнообразные сведения о библиотеке, ее продукции и услугах, условиях обслуживания пользователей, анонсы мероприятий и т. д. При этом информация имеет максимум шансов дойти до потенциальных потребителей, поскольку в Интернет существует ряд справочных систем, классифицирующих поступающие сведения по ключевым словам, областям деятельности, странам и регионам. Имея собственный адрес в сети, библиотека может постоянно поддерживать и обновлять представляемую потребителям

информацию, позволяя им оперативно реагировать на библиотечные сообщения [Там же, с. 116].

Немаловажную роль в информационной работе библиотеки играет сотрудничество со СМИ; статьи, репортажи, обзоры в прессе включают в себя прямую, а иногда и косвенную рекламу.

С целью анализа форм и методов рекламной деятельности, которые применяются в практике современной библиотеки, рассмотрим работу в данном направлении библиотеки-филиала № 13 ГУ «Центральная библиотека для взрослых г. Луганска». Сегодня библиотека обеспечивает качественно новый уровень доступа к информации, благодаря сочетанию традиционного и нового в своей работе:

- виртуальные экскурсии,
- слайд-лекции (беседы, обзоры),
- презентации библиотечных услуг,
- интернет-знакомства с потенциальными читателями,
- видео-беседа (рассказ, урок).

При записи читателям выдается рекламная продукция: визитные карточки, буклет о работе библиотеки, информационные буклеты, которые знакомят пользователей с литературой по различным темам.

Самая популярная и актуальная форма библиотечной рекламы – это книжные выставки, которые ориентированы на информирование пользователей о содержании библиотечных фондов, о новых поступлениях, раскрытие содержания лучших документов.

Библиотека практикует применение инновационных форм и методов работы:

- флешмоб,
- буккроссинг,
- фримаркет,
- скайп-конференции,
- информационные уроки на темы культуры чтения,
- интеллектуальные конкурсы,
- практические занятия по использованию традиционных и электронных

информационных ресурсов.

Эффективным средством рекламы и информирования о новинках литературы являются:

- дни информации,
- информационно-познавательные часы,
- выставки новых книг,
- выставки одного журнала,
- часы интересной информации.

Для информирования и увеличения количества пользователей библиотеки проводятся массовые мероприятия с привлечением специалистов разных отраслей.

Наиболее динамичной развивающейся средой для продвижения и развития библиотеки являются социальные медиа, представляющие собой набор онлайн-

технологий, позволяющих пользователям общаться между собой, делиться информацией, мнениями, материалами. Социальные медиа – это среда для партнерства и диалога библиотекаря и потребителя информации. Для увеличения количества пользователей, как действительных, так и виртуальных, наша библиотека размещает рекламные сообщения (видео, презентации, отчеты о работе) в социальных сетях (Одноклассники, ВКонтакте, Facebook), а также проводит соцопросы.

Элементом рекламы библиотеки, источником оперативной информации, интерактивной связис читателями является блог библиотеки. Блоги отличаются доступностью, оперативностью взаимодействия, отсутствием пространственных и временных ограничений.

На наш взгляд, сегодня сотрудниками библиотечных учреждений усвоено золотое правило: хочешь жить хорошо – сумей подать себя в выгодном свете. Ведь реклама – это умение увлекательно рассказать о своих достоинствах и наглядно демонстрировать их.

Таким образом, успех работы библиотеки по повышению статуса книги и чтения в социальной среде посредством рекламной деятельности, убеждает в том, что чем разнообразнее по содержанию деятельность библиотек, тем больше может быть число ее потенциальных и реальных партнеров.

Развитие библиотечной рекламы, ориентированной на потребности читателей, в конечном счете, служит повышению эффективности работы библиотеки в целом. Именно применение инновационных форм и методов рекламы в библиотеке поможет привлечь новых читателей, совершенствовать работу с постоянными пользователями, сформировать привлекательный имидж, воздействовать на читателя в желательном для библиотеки направлении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильинский С. В. Энциклопедический словарь PR и рекламы [Электронный ресурс] / С. В. Ильинский. – М., 2002. – Режим доступа : <http://www.franklang.ru/download/SII.htm>.
2. Матлина С. Г. Публичная библиотека: пути инновационного развития: избранное / С. Г. Матлина. – СПб. : Профессия, 2009. – 391 с.
3. Песоцкий Е. А. Современная реклама. Теория и практика / Е. А. Песоцкий. – Ростов н/Д. : Феникс, 2001. – 237 с.
4. Справочник библиотекаря / под ред. А. Н. Ванеева, В. А. Минкиной. – СПб. : Профессия, 2000. – 432 с.
5. Сулова И. М. Проектная деятельность библиотек : науч.-практ. пособие / И. М. Сулова, З. И. Злотникова. – М. : ТД Гранд ; Фаир-пресс, 2005. – 175 с. – (Специальный издательский проект для библиотек).
6. Шарков Ф. И. Современные маркетинговые коммуникации : словарь-справочник / Ф. И. Шарков. – М. : Альфа-Пресс, 2006. – 347 с.

**СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ БИБЛИОТЕКИ КОЛЛЕДЖА
ЛУГАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ КУЛЬТУРЫ
И ИСКУССТВ ИМЕНИ М. МАТУСОВСКОГО**

XXI столетие – время бурного развития глобального информационного общества. Эта особенность современной эпохи непосредственно коснулась системы высшего образования, развития образовательных учреждений и всех их структурных подразделений, среди которых библиотека занимает одно из значимых мест. По мере того, как происходили социально-экономические преобразования в обществе, происходило и становления библиотек.

Библиотека – обязательная составляющая каждого учебно-воспитательного заведения, ведь одними из важнейших её функций являются сопровождение учебного процесса и формирование информационной культуры читателей. И эффективность образовательной системы в значительной степени зависит также и от культурологических, воспитательных, развивающих факторов, составляющих сущность деятельности библиотеки как информационно-культурного центра.

Тема нашего сообщения – исторический очерк о трёх библиотеках луганских учебных заведений – художественного училища, музыкального училища и училища культуры, открывшихся в Луганске в разные годы в советское время. Эти училища, объединившись в 1997 году в Луганский колледж культуры и искусств, который возглавил В. Л. Филиппов, ныне ректор Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского, образовали ведущий региональный культурно-образовательный центр, который сыграл огромную роль в формировании культурологического пространства Донбасса и в настоящее время является структурным подразделением Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского. Свой исторический путь вместе с колледжем прошла и библиотека учреждения.

«Учёная литература спасает людей от невежества, а изящная – от грубости и пошлости» – с этого изречения русского писателя Николая Гавриловича Чернышевского можно смело начинать рассказ об истории библиотеки художественного училища, стоящего у истоков колледжа.

Славная история его возникновения относится к концу 20-х годов XX столетия. Именно тогда решением Донецкого областного управления профессионального образования на базе студии завода имени Октябрьской революции была организована профшкола рисования и живописи. В 1930 г. художественная профшкола была переименована в Донецкий художественный техникум. Коллектив техникума в 30-е гг. XX ст. становится центром художественной жизни Донбасса.

С 1935 г. Донецкий художественный техникум был переименован в Ворошиловградское художественное училище. В конце 1930-х годов училище получило отдельное здание на Сенной площади в доме № 2. Укреплялась материально-

техническая база заведения, приобреталось оборудование, учебники и наглядные пособия.

В 1939 – 1940 учебном году в г. Херсоне происходит реорганизация Херсонского культпросветучилища, значительная часть оборудования и учебно-наглядных пособий была передана в г. Луганск. Также ряд ценной антикварной литературы – собрания сочинений М. Ю. Лермонтова (под ред. Арс. И. Введенского, 1905 г.), Н. В. Гоголя (изд. 15, ред. Н. С. Тихопророва, 1900 г.), Ант. П. Чехова (изд. 2, 1903 г.), И. С. Тургенева (посмертное издание, 1883 г.), И. А. Гончарова (изд. Глазунова, 1884 г.), А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1913 г.), У. Шекспира (под ред. С. А. Венгерова, изд. Брокгауза-Ефрон, 1902 г.), Дж. Г. Байрона (под ред. С. А. Венгерова, изд. Брокгауза-Ефрон, 1905 г.), Популярные очерки из мира растений (изд. А. С. Суворина, 1902 г.), А. Брема «Жизнь животных» (1914 г.), Атлас по анатомии человека (Сост. В. Шпальтегольц, 1901 – 1906 гг.), Французская иллюстрация (1910 г.), История России в 19 веке, художественный и литературный журнал «Аполлон», 1916 г. и др. – получили прописку в художественном училище.

В конце 1948 г. Ворошиловградскому государственному училищу было предоставлено помещение по улице Оборонной в доме № 7. В 1990 г. училище переезжает на новый адрес, где и находится по сей день – на ул. Годуванцева в доме № 3.

Естественно, что при создании учебного заведения была укомплектована и библиотека, но первое официальное уведомление о ней появилось лишь в 1946 г. Удалось сохранить удивительный документ, зафиксировавший создание библиотеки как структурного подразделения училища. Это регистрационное свидетельство, в котором говорится, что библиотека специального среднего учебного заведения, которое находится при художественном училище, зарегистрирована 11 декабря 1946 г. в Ворошиловградском отделении культурно-образовательной работы под № 65 [3].

Первые инвентарные книги датируются 1961 годом. Фонд библиотеки был очень разнообразным – это и художественная литература, и периодическая (журналы по искусству), учебная, специальная литература по культуре и искусству. До сих пор сохранились книги под первыми инвентарными номерами: «Изобразительное искусство Советской Украины», Ю. Халаминский «М. В. Греков», М. П. Сокольников «Б. В. Иогансон», К. Ф. Юон: монография, «Советская живопись послевоенных лет», А. Н. Бенуа «Русские художники» и др.

Сотрудники библиотеки пополняли и сохраняли свой фонд. На сегодня он составляет более 11000 экземпляров: учебники, художественная литература, литература по искусству (история искусств, архитектура, скульптура, живопись, графика), репродукции известных и малоизвестных русских и зарубежных художников, энциклопедические словари и справочники, периодические издания по искусству, специализированные периодические издания: «Ателье», «ДФОТО», «Photographer», «Салон», «Керамика», «Decog» и издания по искусству: «Артания», «Образ-М», «Мистецтво та освіта», «Музейний провулок», «Студії мистецтвознавчі».

Библиотека состоит из абонементов, читального зала. В самой библиотеке находятся дипломные работы выпускников колледжа. Фонд формируется в

соответствии с профилем колледжа и информационными потребностями пользователей. Ведется полное и оперативное библиотечное и информационно-библиографическое обслуживание пользователей в соответствии с информационными запросами на основе широкого доступа. Формируется справочно-библиографический аппарат. Осуществляется взаимная работа с библиотекой академии и библиотеками структурных подразделений. В библиотеке постоянно действуют книжные выставки – «Художники-юбиляры», «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!», «Знаменитая «Третьяковка», «День Победы, как он был от нас далек...», «Луганщина, песня моя...».

Одна из действенных характеристик сегодняшнего дня библиотеки – участие в библиотечных конференциях разного уровня («Время. Общество. Библиотека», «Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи» и др.) [1].

Неотделима от истории библиотеки колледжа и история отделения культуры Луганского колледжа культуры и искусств.

Шестидесятые годы XX ст. в истории Луганщины ознаменовались значительным ростом культурно-просветительных учреждений, и в самом городе Луганске произошло значимое событие – 7 сентября 1965 года на кв. Пролетариата Донбасса в доме № 9 было открыто культурно-просветительное училище [1; 3].

Уже в 1966 году открывается специальность «Библиотекарь массовой библиотеки», на дневное отделение которой было набрано 30 человек, на заочное – 40 человек. Начинается процесс подготовки первых луганских специалистов в области библиотечного дела. С 1966 г. начинает организовывать свою работу и библиотека училища. Анализ инвентарных книг позволяет сделать выводы о том, что библиотечный фонд уже при открытии училища был универсальным: классическая художественная литература (А. П. Чехов, А. Н. Островский, У. Шекспир, Л. Н. Толстой, другие поэты и писатели), учебники и учебные пособия, нотные сборники, литература по искусству. До сих пор сохранилась книга с инвентарным номером 1 – Г. А. Фридкин «Музыкальные диктанты», 1965 года издания. Библиотека начинает получать литературу из обменного фонда, из библиотеки им. М. Горького

В 1965 г. были получены книги известного библиографа Горбачевского Б. «Кресты. Костры и книги» и «Люди, книги, библиотеки», в которых идет речь об истории развития книжного и мирового библиотечного дела. Эти книги по сей день стоят на полках библиотеки, и ими пользуются сегодняшние студенты.

С 1974 г. учебное заведение возглавил талантливый организатор, всю жизнь посвятивший подготовке кадров для учреждений культуры, Иван Александрович Комиссаренко. Благодаря его усилиям, аведующей учебной части С. М. Ерошенко и всему педагогическому коллективу училище культуры становится методическим центром Министерства культуры УССР по внедрению интегрированных программ подготовки молодых специалистов [3].

С 1982 г. ведется суммарный учет литературы, согласно которому библиотечный фонд составлял 32178 экземпляров. Из них: нот – 6781 экз., художественной литературы – 5398 экз., учебников – 7672 экз.

В это время в библиотеке создаётся коллектив настоящих специалистов своего дела. Здесь начинали работать Л. К. Шепелева, Л. В. Петрошвили, А. В. Мищенко,

С. Н. Шама, А. А. Гаранжа. Более 20 лет, начиная с 1994 года и по сей день, библиотеку возглавляет С. А. Загребная [1; 3].

Деятельность училища была достойно оценена, и приказом Министерства культуры УССР за № 342 от 1.11.90 года Луганское культурно-просветительное училище переименовано в училище культуры и получило статус Высшего государственного учебного заведения по подготовке младших специалистов.

На сегодняшний день фонд библиотеки училища составляет 34332 экземпляров, из них: нот – 9261 экз., художественной литературы – 8588 экз., учебников – 10860 экз. Дополняют фонд специализированные периодические журналы: «Музыка», «Балет», «Библиотечная планета», «Бібліотечний вісник», «Секретарь референт», «Делопроизводство», «Театр», «Молодежная эстрада», «Народна творчість та етнографія», «Вісник книжкової палати», «Всесвітня література та культура». Библиотека имеет доступ к Интернету.

Со дня основания и до 1990 г. работа библиотеки велась в трех направлениях: идейно-коммунистическое воспитание молодежи, военно-патриотическое и нравственно-эстетическое воспитание. Но главная задача – это информационно-методическое и учебное сопровождение учебно-воспитательного процесса училища. Много внимания уделяется изучению интересов читателей. Проводится анкетирование среди студентов («Правовая культура студенческой молодежи», «О культуре поведения», «Читать престижно»). Особое внимание уделяется вопросам повышения качества библиотечной работы, полноте, оперативности удовлетворения запросов пользователей. В центре внимания – первокурсники, для которых организован групповой метод обслуживания. Систематически проводится работа по формированию книжного фонда, его качественному пополнению в соответствии с профилем колледжа. При комплектации учитываются изменения в учебных программах и планах. Значительное место уделяется сохранности библиотечного фонда. Ведется работа и СБА. Проводятся книжные выставки и массовые мероприятия согласно плану работы библиотеки. Среди многих других особенно интересными были такие: «Я покохав її високою любов'ю...» (сердечні пристрасті і розчарування Кобзаря), Литературно-музыкальный вечер, посвященный Дню библиотек, литературно-библиотечный урок «От библиотеки – к информационному центру», «Шесть великих композиторов», «Смехоностальгия» – тематическая полочка ко дню рождения Ю. Никулина и А. Райкина, «Даль В. И. – выдающийся писатель, автор «Словаря живого великорусского языка», «Увлечения наших студентов», творческие работы студентов отделения культуры. Библиотека работает в тесном сотрудничестве с библиотеками города и области и является базой учебно-производственной преддипломной практики студентов [2].

Следующим структурным подразделением является отделение музыки Луганского колледжа культуры и искусств.

Его история уходит корнями в далёкие 40-е годы XX столетия. По окончании Великой отечественной войны 1941 – 1945 годов, 15 июля 1945 г., согласно решению Совета Министров УССР на базе музыкальной школы г. Ворошиловграда создается Ворошиловградское музыкальное училище.

В то далекое время педагогический коллектив состоял из 15 человек, возглавлял его С. А. Васильев. В это время закладывался фундамент школы профессионального музыкального мастерства. Первый выпуск музыкального училища состоялся в 1949 г., а первые значительные успехи приходят в середине 1950-х гг. Все эти годы библиотека была надёжным спутником и помощником педагогов в профессиональной подготовке студентов. В 1974 г. училище получило новое здание – комплекс по ул. Лермонтова в доме № 2 [3].

Изучение инвентарных книг позволило сделать вывод, что литература в училище была, в основном, специализированная, т. е. ориентированная на специфику учебного заведения. До сих пор сохранились книги и ноты с первыми инвентарными номерами: Р. Кулик, Ю. Токарев «Юзіф Рожавська», Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры», И. Прохорова «Советская музыкальная литература», Ш. Мюнш «Я дирижер», К. Черни «Школа беглости для фортепиано», И. С. Бах «Нотная тетрадь Анны Магдалены», «Педагогический репертуар для фортепиано. 4 класс».

В библиотеке имеются и раритетные издания нот: Андрэ Шенье «Драматическая опера» в 4-х действиях, 1897 г.; Соната Л. Бетховена для фортепиано, 1893 г.; «Золотая Лира», Музыкальная хрестоматия под ред. М. А. Гольдблюма, 1910 г. и др.

На сегодняшний день библиотечный фонд музыкального отделения составляет 45979 экз. учебной, художественной, специализированной литературы и нот. Также в фонде библиотеке есть 9000 экземпляров грампластинок.

Библиотека состоит из абонемента и читального зала на 40 посадочных мест, оснащена компьютерной техникой, библиотечной компьютерной программой и выходом в интернет. Ведется электронный каталог. Библиотека постоянно развивается, сотрудники внедряют новые технологии, оптимально используют существующие потенциальные возможности, что позволяет сохранить лучшие традиции и эффективно обеспечивает учебный процесс колледжа.

Деятельность библиотеки колледжа разноплановая: изучение читательских интересов студентов, преподавателей и сотрудников колледжа; пропаганда литературы по различным отраслям знаний; совершенствование справочно-информационного аппарата.

Библиотека проводит много интересных мероприятий. Это беседы, литературно-музыкальные вечера, анкетирование, диспуты, библиотечные уроки по пользованию библиотекой, мастер-классы по пользованию электронной библиотекой, литературные вечера «Книги-юбиляры: «Братья Карамазовы» и «Подросток» Ф. М. Достоевского».

Приоритетными направлениями в современной работе библиотеки являются обеспечение информационной поддержки научно-исследовательской и учебной работы; пополнение электронной библиотеки; обеспечение качественного обслуживания читателей.

В библиотеке функционирует консультационная служба. Постоянно ведется работа по оказанию помощи студентам в подборе литературы и материалов для написания контрольных, курсовых, дипломных работ, рефератов и т.д. Необходимую информацию они получают в читальном зале библиотеки, используя фонд учебной, справочной и другой литературы, электронную базу, журнальный фонд и при

необходимости информационные ресурсы сети Интернет.

С целью повышения уровня информационной культуры читателей, углубления знаний о жизни и творчестве композиторов и поэтов, воспитания нравственных и эстетических качеств учащихся в библиотеке проводятся выставочная и образовательная работы. Особенный интерес представили книжные выставки «Чарующие звуки» (посвящение годовщине со дня рождения Вивальди), «Бах – гений, принадлежащий всем эпохам», «Моцарт – истинный титан музыки», «Бетховен – гений в мире звуков», «Дмитрий Шостакович. Симфонический век».

Справочно-библиографический аппарат представлен систематическим и алфавитным каталогами. Ведется работа по созданию электронного каталога на базе АБИС «УФД/ Библиотека»: в каталог внесена литература по теории музыки, имеющаяся в библиотеке, продолжается работа по созданию электронного каталога. Фонд библиотеки состоит из учебной, художественной и отраслевой литературы. В фонде представлены печатные и электронные образовательные ресурсы, энциклопедии, справочные издания, учебно-методические уроки. Библиотека имеет в фонде периодические издания по реализуемым образовательным программам среднего профессионального образования – «Музыкальная школа», «Музыкальная жизнь», «Музыка», «Музыкальная академия», «Музыкальный руководитель», «Уроки вокала» [1].

В 2010 году Луганский областной колледж культуры и искусств реорганизован путём присоединения в Луганскую государственную академию культуры и искусств.

В 2012 году создаётся Луганская государственная академия культуры и искусств, которой в 2014 году присваивается имя Михаила Матусовского [3].

История библиотеки колледжа – живая история нашего дня. Прочно заложенный фундамент культурного строительства уже с первых лет советской власти на Луганщине доказал, что библиотеки края учебных заведений культуры способны и учить, и творить, и созидать. Поэтому и сегодняшняя деятельность библиотеки колледжа способствует образовательному процессу, формированию культуры личности студента и позволяет повысить эффективность информационного обслуживания учебно-воспитательного процесса путем библиотечного и библиографического обслуживания студентов, преподавателей; формирует библиографическую и информационную культуру студентов, совершенствуя при этом традиционные и осваивая новые библиотечные технологии.

Традиции библиотек в недавнем прошлом – трёх ведущих училищ культуры продолжают сегодня жить в стенах библиотеки колледжа и радовать преподавателей и студентов неиссякаемым источником мудрости и красоты искусства.

ЛИТЕРАТУРЫ

1. Отчеты о работе библиотек колледжа ЛГАКИ имени М. Матусовского за 2015 – 2016/Колледж ЛГАКИ имени М. Матусовского. – Луганск, 2016.
2. Полвека творчества и созидания // Камертон. – 2016. – № 4. – С. 1, 9.
3. Прикоснись к прекрасному...: к 80-летию Луганского областного колледжа культуры и искусств (1927 – 2007)/ЛОККИ. – Луганск : ЛОККИ, 2007. – 32 с. : ил.

БИБЛИОТЕКА ВУЗА КАК НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЦЕНТР

Библиотека современного вуза – это универсальное информационное подразделение учебного заведения, осуществляющее информационно-библиотечное обеспечение учебной и научной деятельности вуза, ориентированное на своевременное удовлетворение информационных потребностей всех участников образовательного процесса.

Библиотека – это информационный центр. Она всегда должна быть доступной, максимально современной и привлекательной для студентов и учащихся.

Для того, чтобы библиотека стала полноправным субъектом современного информационного пространства, необходимо соблюдение дополнительных требований: внедрение новой техники и подготовку персонала для работы с ней.

Информатизация общества и его постепенное превращение в информационное пространство неизбежно меняет функции и сущность библиотек. Особенное значение приобретает функционал библиотек образовательных учреждений. Фонд библиотек высших учебных заведений должен содержать достаточное для удовлетворения реальных потребностей пользователей количество книг/дисков по различным отраслям знаний. Прежде всего, это базы данных энциклопедического, справочного, учебно-методического характера.

Теперь читателей в библиотечном центре интересуют не только книги, но и новые информационные носители, возможность доступа к ресурсам Интернета. Сегодня в работе со студентами невозможно обойтись без информационно-коммуникационных технологий (ИКТ), которые стремительно вошли в библиотечную деятельность, открыв принципиально новые возможности для ее совершенствования.

Информатизация – это не самоцель, а средство обеспечения привлекательности и комфортности библиотеки. Необходимо активно использовать технологические изменения, которые произошли за последние годы в наших библиотеках, чтобы стать более необходимыми своим читателям.

Актуальной становится работа с электронной почтой; сетевые проекты, телекоммуникационные олимпиады; работа в Интернете с поисковыми системами и другими ресурсами; работа с электронным каталогом библиотеки; издательская и проектная деятельность. Организация и проведение различных мероприятий с использованием технических средств таких, как телемосты, виртуальные конференции, библиотечные проекты способствует формированию образа библиотеки как современного образовательно-культурного и информационного центра ВУЗа. Новейшие информационные технологии делают наши библиотеки более привлекательными для так называемого «цифрового поколения» и позволяют выполнять библиотекарям свою работу лучше, интереснее, оставляя при этом чтение на первом месте.

Взаимодействие традиционной библиотеки с новейшими электронными

технологиями вывело библиотечно-информационную деятельность на качественно иной, более продуктивный, чем прежний, уровень.

Привлекает внимание учащихся к книге и библиотеке и организация проектной деятельности. Использование электронных средств в познавательных и творческих целях – это новый способ постижения культуры и книги.

Информационные технологии идеально подходят для того, чтобы, вписавшись в процессы передачи знаний и информации, повысить эффективность работы библиотеки. Существующие технические достижения, например, электронные библиотеки (ЭБ) – активно развивающиеся структуры, позволяющие оптимизировать учебно-воспитательный процесс в высшей школе. Е. А. Плешкевич отмечает: «Современную ЭБ можно было бы определить, как социальный институт, который собирает, хранит и предоставляет документы, содержащие информацию по различным отраслям знания, а также доступ к их содержанию посредством ИТТ» [1, с. 136].

Таким образом, библиотека современного вуза, испытывает влияние процессов информатизации общества, является многофункциональным структурным подразделением высшей школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Плешкевич Е. А. Электронные библиотеки: теория и практика в ракурсе десятилетия (2003 – 2013 гг.) / Е. А. Плешкевич // Библиотечное дело – XXI век : науч.-практ. сб. – Вып. 1 (24). – М., 2013. – 272 с.

УДК 027.625:37.015.3

*О. Г. Лукьянченко, Н. В. Стефанович,
г. Луганск*

БИБЛИОТЕЧНАЯ РАБОТА С ДЕТЬМИ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА: ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

В условиях развития современного общества всестороннее развитие и воспитание детей, формирование гармоничной личности является ведущей функцией социальных институтов государства. Это обуславливает введение новых научно-обоснованных подходов к системе воспитания и обучения, которая основана в первую очередь на знаниях психолого-педагогических особенностей ребенка. По мнению педагогов, психологов уже в младшем школьном возрасте начинают возникать изменения в психическом развитии, которые обусловлены социализацией, проявлением осознания своих поступков, поведения, переживаний.

Младший школьный возраст является чрезвычайно сложным. К возрастным особенностям детей относят повышенную эмоциональность мышления, памяти, чувственное восприятие информации, средоточие внимания, что объясняет повышенную потребность детей в игровой деятельности. Появляется особое отношение детей к книгам – влияет такая психологическая особенность, как чувствительность,

острота восприятия, целостное и образное восприятие художественного произведения, развитое чувство эмпатии. Поэтому очень важно не упустить этот период жизни ребёнка в формировании нравственных, мировоззренческих основ будущего гражданина. Совместная деятельность детских публичных библиотек, школьных библиотек посредством привлечения к чтению с учётом указанных выше психолого-физиологических особенностей младших школьников может значительно повлиять на усвоение ребёнком истинных жизненно важных ценностей.

В детстве ребенок проживает часть жизни в мире своих любимых героев сказок и мультфильмов. Однако мир современного школьника значительно изменился. Ребенок воспринимает большой поток информации: многочисленные зарубежные мультфильмы, компьютерные игры, многофункциональные игрушки. Современные дети интеллектуально больше развиты, не боятся взрослых, понимают трудности современной жизни, получают больше информации.

В современных условиях динамического развития информации возникает проблема её выбора, поэтому возрастает роль детской библиотеки и библиотекаря в воспитании и образовании ребенка, особенно детей младшего школьного возраста. Знание возрастных и индивидуальных особенностей культурного развития личности лежат в основе всей организации библиотечного обслуживания детей. Поэтому изучение психолого-педагогических вопросов библиотечного обслуживания читателей младшего школьного возраста приобретает чрезвычайно важное значение.

Необходимость изучения этой проблемы и обусловили актуальность нашего сообщения.

С давних времен библиотеки были хранилищем документов и основной базой для обучения и развития. Детская библиотека как один из наиболее доступных информационных центров является важным ресурсом в формировании личности ребёнка. По мнению библиотекаря-практика Т. А. Абельдиновой, библиотека, работающая с детьми это:

– институт содействия социализации личности, ее формированию с помощью книги и чтения, приобретение навыков образования и самообразования, осмысленного досуга;

– центр семейного воспитания через книгу и чтение. Он всячески способствует поощрению родителей, бабушек и дедушек к общему чтению с детьми; Информировует их о поступлении новой педагогической, психологической и другой литературы в помощь воспитания детей; дает возможность получать необходимую им для общения с ребенком информацию на всех видах носителей;

– культурно-просветительский центр для детей, который распространяет в доступной форме знания по всем отраслям науки и техники, культуры и искусства; историко-краеведческие, экологические, правовые знания, тем самым распространяя и дополняя информацию, которая получена в семье, детских дошкольных учреждениях, школах;

– центр детского чтения, привлечение ребенка к чтению и грамотному пользованию информацией на всех видах ее носителей. Важной задачей детской библиотеки является формирование информационной культуры и культуры чтения,

воспитания творческого критического отношения к информации, ее усвоению и применению в жизни;

– центр детства: собирать, анализировать информацию о детском чтении, культурной среде детства, образовательной среде; выступать хранителем детской субкультуры. С этой целью детская библиотека сотрудничает со всеми государственными, коммерческими, некоммерческими, общественными организациями, которые занимаются проблемами детства и защиты прав ребенка [1].

Библиотекари выполняют роль: помощника, консультанта, воспитателя ребенка, и способствуют формированию будущей всесторонне развитой личности.

Успешно справиться с этой ролью можно при условии качественного библиотечного обслуживания, знаний психолого-педагогических особенностей библиотечной работы с детьми. Библиотечное обслуживание читателей младшего школьного возраста должно происходить в условиях взаимного и доверчивого общения. Роль библиотекаря как взрослого человека в такой ситуации чрезвычайно важна, так как освоение действительности ребенком 7 – 9 лет происходит посредством взрослого человека. И через взрослого дети оценивают себя, свои интересы, ощущают себя взрослее и умнее. Библиотекарь определяет будущее культурное развитие маленького читателя путем формирования его читательских интересов.

Так, исследователь Н. В. Бубекина подчёркивает, что основное поле деятельности взрослого, который работает с детьми, – создание культурной среды для развития личности ребенка. В этом процессе есть этапы и последовательность вхождения личности в культуру, от полного восприятия – к эффекту оппозиции, затем критики, и наконец, к диалогу. Если эти периоды в развитии пропустить, то в дальнейшем огромные пласты культуры, в том числе книжные, уже не будут доступными личности [2].

Проблемы психологических особенностей детей младшего школьного возраста находятся в поле зрения многих учёных. Вопросы психологии младших школьников исследовали ученые В. Давыдов, Б. Ананьев, Л. Занков, Д. Эльконин и др.

Например, Василенко И. А. в работе «Психологические особенности эмоциональности и общительности детей младшего школьного возраста» подчёркивает, что особое значение приобретает проблема изучения соотношения между психологическими характеристиками, принадлежащими к стойким, базовым свойствам индивидуальности, от которых в определенной степени зависит направленность ребенка на взаимодействие с другим человеком, специфика и характер его общения. К основным характеристикам индивидуальности автор отнесла эмоциональность и общительность [3, с. 3].

Исследователь педагогических наук С. О. Шуляк разрабатывает проблему становления личности младших школьников средствами игровой деятельности в детской библиотеке, предлагает внедрить в библиотечно-информационное обслуживание детских библиотек программу «Детская игра в современной библиотеке» [6].

В библиотечном деле существует дифференциация читателей, то есть разделение читательской аудитории на отдельные группы. Прежде всего, разработаны

возрастные характеристики читателей дошкольного возраста, младшего школьного возраста, подросткового возраста, юношеского возраста. Среди наиболее важных особенностей читателей младшего школьного возраста является, по мнению исследователей (Г. Балл, И. Бех, Л. Выготский, Г. Костюк, С. Рубинштейн и др.) именно психолого-физиологические особенности детей, что объясняется сложным периодом их социализации, переходом к школьной жизни, когда дети овладевают техникой чтения, усваивают письменные навыки, и это отвлекает от характерного для этого возраста чрезвычайно развитого творческого восприятия и приводит к изменениям в читательском развитии детей.

В этот период усиливается подвижность нервных процессов, что стимулирует процессы возбуждения у младших школьников, поэтому для детей характерны повышенная эмоциональность, возбудимость, неусидчивость.

Л. С. Выготский называл 7-летний возраст «периодом расставания с детской искренностью», «кризисом семи лет», объясняя это переходным периодом, когда ребенок идет в школу. Симптомами этого возраста является резкое изменение ребенка в воспитательном аспекте: ребенок теряется или замыкается в себе; в поведении для окружающих становятся не всегда понятны его поступки.

Психологи объясняют это появлением в поступках ребенка интеллектуального момента, который возникает между переживанием и непосредственно поступком. Между желанием что-то сделать и самой деятельностью возникает внутренняя ориентация на содержание деятельности удовлетворение или неудовлетворение от того, какое место будет занимать ребенок в отношениях с взрослыми или другими людьми. То есть возникает эмоционально-смысловая ориентированная основа поступка. У семилетнего ребенка появляется структура переживаний, когда ребенок понимает, что значит «я радуюсь», «я огорчен», «я сердит», «я хороший», «я злой», то есть у него возникает осмысленная ориентация в собственных переживаниях [4; 5].

Библиотечная работа с читателями младшего школьного возраста направлена на развитие творческой личности читателя. Современное состояние освещения проблем особенностей библиотечной работы с читателями младшего школьного возраста свидетельствует о наличии разноаспектных подходов к ее решению. Это философский, педагогический, исторический, психологический, культурологический, библиотековедческий аспекты, которые исследованы в работах отечественных и зарубежных ученых.

Проблема привлечения подрастающего поколения к литературно-художественному творчеству как важному компоненту системы эстетического воспитания ребенка-читателя освещена в исследованиях Л. Беленькой, О. Ивановой, И. Тихомировой, Г. Туюкиной и т. д.

Роль детского библиотекаря сегодня чрезвычайно важна. Современные дети изменились в условиях динамического развития общества. Они более информированы, интеллектуально развиты, основная часть психологически открыта. Современные младшие школьники владеют компьютером, быстро могут сложить пазлы, знают большое количество героев отечественных и зарубежных сказок, мультфильмов, детских фильмов, посещают разнообразные спортивные, художественные и другие

культурно развивающие секции и кружки. В таком потоке ежедневно увеличивающейся информации и нагрузке у детей возникают сложности с правильным мировосприятием и психологической уравновешенностью. Именно, исходя из стремительности реальной жизни, современные дети требуют особого методического, педагогического и психологического подходов, которыми должен обладать квалифицированный специалист в области библиотечной работы с детьми.

Как убеждают исследователи, из всех качеств библиотекаря читатель младшего школьного возраста отдает предпочтение душевности. Улыбкой, добрым словом и отношением библиотекарь создает атмосферу доверчивого и доброжелательного отношения с ним и в ответ получает возможность влиять на ребенка и развивать его внутренний мир [2]. В разработанных профессиограммах современного библиотекаря детской библиотеки этим профессиональным компетенциям отводится значительная роль.

Дети младшего школьного возраста (6 – 9 лет) более, чем остальные возрастные группы, нуждаются в ярких и интересных иллюстрациях, использующихся при оформлении рисунков, кукол, игрушек небольших по объему книг. Такие дети должны обучаться в процессе игр, сказок, мероприятий детского мира. Удобной возможностью для обучения становятся интересные игровые технологии, логически построенные и методически усовершенствованные, которые создают доброжелательную ситуацию радостного счастливого общения, когда библиотекарь воспринимается как помощник, советчик, учитель. И это определяет направления, способы и характер в библиотечном обслуживании школьников.

Библиотечное обслуживание детей должно учитывать особенность их потребностей в социальной адаптации к окружающему миру, которая имеет скрытый завуалированный характер. Дети не могут ждать, удовлетворение их потребностей должно происходить по принципу «здесь и сейчас», что затрудняет библиотечную работу с ними и выдвигает ряд требований к формированию фондов и организации обслуживания.

В аспекте вышеизложенного интересен опыт работы Алчевской центральной детской библиотеки, в которой сложилась своя педагогически целесообразная система в обслуживании пользователей-детей. Определены основные направления этой работы, реализующиеся в библиотеке через подбор соответствующих форм и методов.

В Алчевской детской библиотеке известен опыт, когда приход ребенка в библиотеку обусловлен приглашением, адресованным лично ему от имени Незнайки, Буратино и других любимых детьми персонажей.

Методы работы с детьми, которые применяются во время беседы, достаточно разные: некоторые книги рассматриваются вместе с детьми, когда библиотекарь показывает иллюстрации. О других книгах библиотекарь коротко рассказывает или читает интересные отрывки из них. Иногда ставит «интригующие» вопросы, рассказывает о размещении книг в библиотеке, о правилах библиотеки.

В работе с детьми младшего школьного возраста в библиотеке применяют игровые элементы. Как правило, их используют при проведении культурно-массовой работы.

Так, знакомство с библиотекой у маленьких читателей начинается с экскурсии, которая традиционно предлагается коллективам детей вместе с педагогами младших классов. Встречает детей на экскурсии постоянный житель библиотеки Буратино такими словами: «Привет! Надеюсь, вы меня узнали? Конечно, я Буратино, живу в Алчевской детской библиотеке, слежу за порядком, читаю много книг, дружу с маленькими читателями и добрыми библиотекарями. Я очень рад видеть вас. Искренне приглашаю вас, заходите, заходите, заходите!».

Читатели младшего школьного возраста с удовольствием принимают участие в литературных играх. Они охотно отгадывают загадки, выполняют веселые задания, разыгрывают сценки, участвуют в различных конкурсах.

Как наиболее популярные формы библиотечной работы с детьми младшего школьного возраста в Алчевской детской библиотеке следует выделить следующие:

- разные виды бесед (беседа во время записи в библиотеку, рекомендательная беседа, беседа о прочитанной книге и др.);
- литературные игры (викторины, конкурсы и т. д.);
- чтение вслух;
- экскурсии-путешествия по книгам;
- устные журналы, обзоры литературы;
- библиотечные уроки;
- тематические мероприятия (встречи с ветеранами, писателями, выдающимися людьми и т. п.);
- праздники («Неделя детской книги», народные праздники и др.).

Знание возрастных и индивидуальных особенностей культурного развития личности лежат в основе всей организации библиотечного обслуживания детей в Алчевской детской библиотеке.

Учёт библиотекой возрастных психолого-физиологических особенностей школьников (их интересов, темперамента, особенностей эмоционально-волевой сферы, возможностей) помогает библиотекарям методически грамотно организовать библиотечную работу с детьми младшего школьного возраста.

Таким образом, исследование психолого-педагогических особенностей библиотечного обслуживания читателей младшего школьного возраста является многоаспектной проблемой и имеет многочисленные научные исследования философских, педагогических, исторических, психологических, культурологических и библиотековедческих особенностей библиотечного обслуживания, которые нашли освещение в работах отечественных и зарубежных ученых. Решение проблем библиотечной работы с детьми младшего школьного возраста в обозначенных аспектах является актуальной задачей в формировании личности младшего школьника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абельдинова Т. А. Библиотека как социально-культурный институт развития личности [Электронный ресурс] / Т. А. Абельдинова. – Режим доступа : psu.kz.index.php – Назв. с экрана.
2. Бубекина Н. В. Детские библиотеки в эпоху административных реформ [Электронный ресурс] / Н. В. Бубекина. – Режим доступа : [metodisty.elpub.ru>...arkhiv...administrativnh...2005-5...](http://metodisty.elpub.ru/>...arkhiv...administrativnh...2005-5...) – Назв. с экрана.
3. Василенко І. А. Психологічні особливості емоційності і товариськості дітей молодшого

шкільного віку : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. психол. наук : спец. 19.00.07 «Педагогічна та вікова психологія» / І. А. Василенко. – О., 2005. – 19 с.

4. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л. С. Выготский. – СПб. : Союз, 1997. – 96 с.

5. Выготский Л. С. Этюды по истории поведения: Обезьяна. Примитив. Ребенок / Л. С. Выготский, А. Р. Лурия. – М. : Педагогика-Пресс, 1993. – 224 с.

6. Шуляк С. О. Педагогічні умови сприяння становленню особистості молодших школярів засобами ігрової діяльності в дитячій бібліотеці : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук : спец. 07.00.08 «Книгознавство, бібліотекознавство та бібліографознавство» [Електронний ресурс] / С. О. Шуляк. – К., 2006. – 19 с. – Режим доступа : <http://www.nbuv.gov.ua/ard/2006/06ssoddb.zip>. – Назв. с екрана.

УДК 023.5.08:025.32

*О. Г. Лукьянченко, Е. Р. Шутова,
г. Луганск*

ПРОФЕССИЯ БИБЛИОГРАФА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ПРАКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Стремительный научно-технический прогресс XXI ст. диктует необходимые условия перестройки всех социальных институтов общества, в числе которых библиотека занимает всё более значимую роль.

Библиотечная профессия претерпела в последние 20 лет существенные изменения. В связи с технической модернизацией библиотек стали постепенно вводиться коррективы и предъявляться новые требования к профессии библиотекаря-библиографа. Особое внимание сегодня уделяется престижу данной профессии в профессиональной структуре информационного общества. Несмотря на существенные изменения в обслуживании пользователей, отношение к социальной роли библиотекарей-библиографов осталось прежним, поскольку они являются одними из центральных фигур в современной библиотеке.

Внедрение информационно-коммуникативных технологий в библиографическую деятельность позволило намного эффективнее организовать удовлетворение потребностей пользователей, вывело этот процесс на новый профессиональный уровень. В свою очередь это повлекло за собой высокие требования как к профессиональным компетентностям, так и к личностным качествам библиографов-практиков. Необходимость глубокого изучения этого вопроса обуславливает актуальность исследований в области библиотечно-библиографического функционала современных библиотек.

Проблемой исследования в этой отрасли занимались ряд учёных, всесторонне анализировались вопросы изменений в профессиональной подготовке и практической деятельности специалистов-библиографов (М. Г. Вохрышева, А. А. Гречихин, М. И. Давыдова, С. В. Дригайло, О. П. Коршунов, В. П. Леонов, Д. С. Лихачев, И. Г. Моргенштерн, В. Пашкова, Э. Р. Сукиасян, А. С. Чачко и многие другие).

Анализ специальной литературы [1 – 6 и др.] позволяет сделать выводы, что для первоначального становления библиографа-практика в профессиональной деятельности

ему нужно обладать необходимыми профессиональными качествами, таковыми, являются *знания, умения и навыки*, полученные в процессе обучения. Рассмотрим более подробно каждые из этих качеств.

Исследователь О. П. Коршунов, например, классифицирует знания, разделяя их на *общенаучные* и *профессиональные*.

К *общенаучным* он относит следующие:

– философско-методологические, политические, исторические знания. Особенно важны здесь знания законов диалектического материализма, политической экономии, диалектической и формальной логики, современной внутренней и внешней политики, исторического прошлого человечества;

– психолого-педагогические знания, составляющие необходимую общенаучную основу, прежде всего, изучения, удовлетворения и формирования информационных потребностей, процессов общения библиографа с потребителями библиографической информации;

– профессионально ориентированные математические, семиотические, лингвистические знания, играющие важную роль в библиографической работе с большими документными массивами и потоками, разноязычными знаковыми системами, алфавитами, лигатурами, разделительными знаками и т. д.

К *профессиональным* он относит следующие знания:

– теорию и историю библиографической деятельности, которые составляют фундаментальную основу профессиональной подготовки библиографа;

– практически-прикладные методические и технологические, источниковедческие, а также организационно-управленческие библиографические знания, базирующиеся на общенаучных и фундаментальных (теоретических и исторических) профессиональных знаниях и обеспечивающие их использование в практической библиографической деятельности. Этот блок составляет основное ядро «практически работающих» профессиональных знаний библиографа;

– профессионально значимые для библиографа знания из смежных отраслей науки и практической деятельности, прежде всего информатики и научно-информационной деятельности; книговедения и книжного (редакционно-издательского) дела и, в зависимости от ведомственной принадлежности библиографической службы, библиотековедения и библиотечного дела; библиополистики и книжной торговли; архивоведения и архивного дела и др.;

– фактографические знания, накапливающиеся у библиографа в ходе его практической деятельности в результате целенаправленного запоминания имен, дат, названий сериальных, многотомных, энциклопедических и других крупных изданий, названий журналов и газет, сведений о научных учреждениях, составе фондов, структуре и возможностях использования СБА различных библиотек и органов НТИ и т. п.;

– для библиографа-отраслевика – знание проблематики, перспектив развития, терминологии, литературы (основных трудов, периодических изданий), специальных источников библиографического поиска в обслуживаемой им отрасли знаний [2].

Умения библиографа проявляются в его профессиональной деятельности, когда

он применяет свои знания на практике. К умениям относят *профессиональные и желательные* умения. К *профессиональным* можно отнести умение составлять библиографическое описание, составлять библиографические пособия, вести СБА, умение пользоваться компьютерными технологиями. К *желательным* можно отнести знания дополнительных компьютерных программ, умение понимать библиографические описания на других языках, заниматься научно-исследовательской деятельностью, поддерживать отношения с другими библиотеками.

Учёный-библиотековед И. Г. Моргенштерн определяет *навыки* как умения, доведённые до автоматизма при выполнении физических, умственных или речевых действий. Автор выделяет такие *навыки*, как:

- навыки библиографического скорочтения, т. е. общего ознакомления с документом, осуществляемого в определенной последовательности с использованием стандартных приемов и быстрого просмотра текста с целью поиска нужного фрагмента (цитаты, имени, библиографической записи и т. п.);

- навыки скорописания с помощью сокращения слов и словосочетаний, не искажающих смысл текста;

- навыки быстрой ориентации в справочных и библиографических изданиях, в СБА библиотеки;

- навыки стандартного (письменного или машинописного) фиксирования библиографических сведений, обеспечивающие в дальнейшем точное формирование библиографической записи без повторного обращения к документу.

Навыки, так же, как и *умения*, могут быть *общими*, свойственными всем библиографам, и *дополнительными (специальными)*, адаптированными к особенностям профессиональных обязанностей, выполняемых библиографом в рамках его функциональной или отраслевой специализации [3, с. 76].

Знания библиограф получает в процессе обучения. Но навыки и умения библиографа зависят от применения на практике знаний, т.е. в ходе своей профессиональной деятельности. Помимо этого библиограф должен постоянно совершенствовать свои знания, интересоваться новинками, появляющимися в профессиональных изданиях. Все эти качества в полной мере раскрываются при общении с коллегами и пользователями библиотеки.

Специфика библиографической работы требует от современного специалиста не только набора необходимых профессиональных качеств, но и предъявляет требования к самой личности библиографа. Многими учеными в ряде работ не однократно анализировалось, какими же *личностными качествами* должен обладать современный библиотечный специалист, поскольку эта профессия предполагает постоянное общение с читателями, сотрудниками библиотеки, что подразумевает умение ладить с людьми, идти на компромиссы и находить выход из сложившихся ситуаций. Анализ литературы помог выявить некоторые из характеристик библиографа-практика:

- коммуникативные способности;

- эмоциональная подготовленность в общении и обслуживании детей и людей с ограниченными возможностями;

- внешняя привлекательность и обаяние;

- ответственность;
- самостоятельность;
- решительность;
- дисциплинированность;
- инициативность;
- способность гибко реагировать на разные изменения в сложившейся ситуации и быстро находить выход из неё;
- эмоциональная стабильность.

Перечень характерных качеств можно продолжать, он варьируется от специфики работы и от требований в конкретном коллективе, отделе и библиотеке. Исследования подтверждают, что без этих качеств профессионализм библиографа будет незавершенным и неполным.

Но помимо личностных качеств немаловажную роль играют и *индивидуальные психологические качества* специалиста. Назовем общие среди них:

- желание к процессу передачи информации;
- развитая память (кратковременная и долговременная);
- развитое мышление (логическое, образное, творческое и креативное);
- способность быстро находить нужную информацию при заданном запросе пользователя;
- уравновешенность и т. д.

Вышеперечисленные качества можно охарактеризовать как общие качества желательные не только для библиографа, но и для библиотечных сотрудников в общем. Они могут дополняться и варьироваться в связи со спецификой библиографической деятельности.

Исходя из заявленной проблематики, нами было проведено исследование, имеющее целью сопоставление мнений будущих специалистов в библиотечном деле на факторы, которые влияют на профессиональное становление библиографа-профессионала. Исследование базировалось на использовании метода анкетирования.

В нем принимали участие студенты магистратуры, работающие по специальности и имеющие не только теоретическое, но и практическое представление о данном вопросе.

Отвечая на вопрос «Какими *знаниями* должен обладать библиограф?», респонденты выделили теоретические знания в области библиографической деятельности – 100%; практически-прикладные знания, фактографические знания, краеведческие знания – 70%. Среди *умений* были отмечены умение составлять библиографическое описание и библиографические пособия – 100%; умение пользоваться компьютерными технологиями – 83%; вести СБА – 66%. К основным *навыкам* отнесли навыки быстрой ориентации в справочных и библиографических изданиях, в СБА библиотеки – 100%; навыки библиографического скорочтения (быстрого просмотра текста с целью поиска нужного фрагмента) и навыки стандартного (письменного или машинописного) фиксирования библиографических сведений – 70%. Важными *личностными качествами* были отмечены такие, как коммуникативные способности (умение налаживать контакт с окружающими, начать

или поддерживать беседу) – 98%; ответственность и владение профессиональной этикой были отмечены в равной степени – 85%, не менее важным качеством оказалось дисциплинированность – 72%. На вопрос «Какими *психологическими качествами* должна обладать личность библиографа» респонденты ответили: развитая память (кратковременная и долговременная) – 100%, на 2-м месте оказалось развитое мышление (логическое, образное, творческое и креативное) – 80%; на 3-м – способность быстро находить нужную информацию при заданном запросе пользователя – 69%.

Все анкетированные считают непрерывное образование в профессиональной сфере важной составляющей своего профессионального становления как современного специалиста. Были отмечены такие формы непрерывного образования, как тренинги, практикумы и конференции.

Статистика ответов указывает на то, что предложенные учеными-теоретиками в библиотечном деле факторы, влияющие на профессиональное становление библиографа-профессионала, находят отклик среди будущих специалистов в области библиотечно-библиографической деятельности. Стоит отметить, что помимо традиционных профессиональных качеств анкетированными было отмечено такое очень важное качество, как умение пользоваться компьютерными технологиями, что свидетельствует об осознании будущими специалистами важности формирования у себя навыков компьютерной грамотности. Эти условия продиктованы внедрением автоматизированных и электронных технологий и совершенствованием традиционных технологий, требующим от библиографов знания компьютерных технологий, освоения помимо базовых компьютерных программ дополнительных, свободное ориентирование в поиске информации в сети Интернет.

Таким образом, анализ проблем подготовки библиографа как субъекта библиографии, востребованного на рынке труда в условиях информатизации общества, является актуальной и своевременной. Выход на новый уровень библиографического обслуживания и предоставления библиографических услуг пользователям библиотеки обуславливает дальнейшее изучение теоретических и практических аспектов деятельности библиотекарей-библиографов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вохрышева М. Г. Библиографическая деятельность: структура и эффективность / М. Г. Вохрышева. – М. : Кн. палата, 1989. – 199 с.
2. Коршунов О. П. Библиографоведение : общ. курс : учеб. для библ. фак. ин-тов культуры, ун-тов и пед. вузов / О. П. Коршунов. – М. : Кн. палата, 1990. – 231, [1] с. : ил.
3. Моргенштерн И. Г. Общее библиографоведение : учеб. для вузов / И. Г. Моргенштерн ; отв. ред. Т. Захарчук ; науч. вед. В. Г. Михеева. – СПб. : Профессия, 2005. – 208 с. – (Серия «Библиотека»).
4. Моргенштерн И. Г. Положение обязывает (о профессиональной этике библиотечно-библиографических коллективов) / И. Г. Моргенштерн // Науч. и техн. б-ки. – 2005. – № 5. – С. 58 – 61.
5. Семенюк С. Ю. Профессионально важные качества личности библиографа [Электронный ресурс] / С. Ю. Семенюк. – Режим доступа : http://libconfs.narod.ru/2002/7s/s7_p8.htm. – Загл. с экрана. – Дата обращения: 02.03.17.
6. Сукиасян Э. Р. Библиотечная профессия и кадровый менеджмент : избр. ст. 2004 – 2011 гг. / Э. Р. Сукиасян. – СПб. : Профессия, 2011. – 430 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Асташова Маргарита Сергеевна, заместитель декана факультета изобразительного искусства, преподаватель кафедры станковой живописи Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Атанова Карина Павловна, студентка Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Базанова Оксана Анатольевна, преподаватель кафедры хореографического искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Басова Яна Михайловна, магистрант специальности «Документоведение и информационная деятельность» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Белокаменская Анастасия Александровна, магистрант специальности «Русский язык и литература» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР)

Бережная Алина Руслановна, студентка IV курса специальности «Документоведение и информационная деятельность» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Бобрышева Александра Владимировна, кандидат наук по социальным коммуникациям, доцент, доцент кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности, первый проректор Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Бугаец Елена Викторовна, преподаватель кафедры рекламы и PR-технологий Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Вейда Сергей Владимирович, старший преподаватель кафедры художественно-компьютерной графики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Воротынцева Лилия Анатольевна, преподаватель кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Ганноченко Юлия Сергеевна, магистрант специальности «Книговедение, библиотековедение и библиография» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Герасимов Алексей Вячеславович, старший преподаватель кафедры философии и социологии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР)

Гончаренко Дмитрий Юрьевич, преподаватель кафедры театрального искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Гончарук Надежда Петровна, заведующая кафедрой художественной фотографии Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Гребеник Екатерина Николаевна, преподаватель кафедры театрального искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Грицкова Наталия Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры романо-германской филологии ГОУ ВПО «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР)

Губарь Елена Владимировна, преподаватель-методист высшей категории, председатель ЦК «Теория музыки и музыкальная литература» Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Данина Людмила Михайловна, преподаватель кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Деба Светлана Владимировна, преподаватель ЦК «Теория музыки и музыкальная литература» Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Демидова Алина Сергеевна, студентка 2 курса специальности «Китайский, английский» ГОУ ВПО «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР)

Дышловая Юлия Георгиевна, старший преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Дьякова Татьяна Алексеевна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Ефремова Оксана Игоревна, старший преподаватель кафедры теории и практики перевода ГОУ ВПО «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР)

Еремина Яна Олеговна, магистрант специальности «Документоведение и информационная деятельность» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Жудин Павел Евгеньевич, директор, учредитель предприятия «Атлас» (г. Алчевск, ЛНР)

Зайцева Ирина Павловна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой мировых языков Витебского государственного университета имени П. М. Машерова (г. Витебск, Республика Беларусь)

Зайцева Светлана Николаевна, старший преподаватель кафедры философии, социальных и гуманитарных наук ГУ «Луганский государственный медицинский университет» (г. Луганск, ЛНР)

Захарченко Татьяна Леонидовна, магистрант специальности «Книговедение, библиотековедение и библиография» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Землякова Светлана Николаевна, старший преподаватель кафедры философии, социальных и гуманитарных наук ГУ «Луганский государственный медицинский университет» (г. Луганск, ЛНР)

Зюзина Татьяна Афанасьевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры культурологии Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Ирдиненко Екатерина Александровна, кандидат философских наук, доцент, заместитель декана факультета социокультурных коммуникаций Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Ищенко Нина Сергеевна, заведующая аспирантурой Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Капичина Елена Алексеевна, доктор философских наук, профессор, декан факультета социокультурных коммуникаций Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Карпинская Наталия Владимировна, ассистент кафедры дошкольного и начального образования Института педагогики и психологии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР)

Клеванная Виктория Анатольевна, магистрант специальности «Книговедение, библиотековедение и библиография» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Князева Наталья Александровна, преподаватель кафедры вокала и хорового дирижирования Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Колесникова Людмила Анатольевна, доцент, заслуженная артистка Украины, профессор кафедры вокала и хорового дирижирования Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Кондауров Андрей Сергеевич, ассистент кафедры теории искусств и эстетики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Королёва Галина Ивановна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Кротько Татьяна Алексеевна, заведующая кафедрой вокала и хорового дирижирования Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Кулабухова Валентина Афанасьевна, заслуженный работник культуры Российской Федерации, доцент кафедры актёрского искусства Белгородского государственного института искусств и культуры (г. Белгород, Российская Федерация)

Кулабухова Марина Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент, профессор, заведующая кафедрой гуманитарных наук Белгородского государственного института искусств и культуры (г. Белгород, Российская Федерация)

Лагунова Екатерина Олеговна, магистрант специальности «Документоведение и информационная деятельность» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Лебеденко Юлия Николаевна, преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Литвиненко Наталья Кимовна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой библиотековедения, документоведения и информационной деятельности Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Литвинова Наталья Борисовна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Лобовикова Елена Александровна, кандидат социологических наук, доцент, заведующая кафедрой рекламы и PR-технологий Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Логвиненко Руслан Юрьевич, магистрант специальности «Музыкальное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Лось Марьяна Владимировна, студентка Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Луцуценко Татьяна Валентиновна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности, профессор кафедры теории искусств и эстетики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Лукьянова Татьяна Игоревна, преподаватель кафедры дизайна Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Лукьянченко Ольга Григорьевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Луценко Ирина Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского языкознания и коммуникативных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР)

Лянцева Марина Николаевна, магистрант специальности «Книговедение, библиотековедение и библиография» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Макишанцева Инна Михайловна, преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Малахова Оксана Валерьевна, кандидат педагогических наук, заведующая кафедрой театрального искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Мачитидзе Тамара Ростомовна, преподаватель кафедры фортепиано Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Медяник Анна Васильевна, преподаватель, председатель ЦК «Социально-экономические и гуманитарные дисциплины» Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Мизина Лариса Борисовна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры культурологии Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Минуллина Татьяна Павловна, студентка кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Моченова Наталья Витальевна, ассистент кафедры филологических дисциплин ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР)

Негода Людмила Леонидовна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Парамонов Алексей Григорьевич, кандидат педагогических наук, доцент, доцент ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тянь-Шанского» (г. Липецк, Российская Федерация)

Патерыкина Валентина Васильевна, доктор философских наук, профессор ГОУ ВПО ЛНР «Донбасский государственный технический университет» (г. Алчевск, ЛНР)

Перепелица Марина Викторовна, магистрант специальности «Музыкальное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Прищепа Наталья Александровна, преподаватель ЦК «Фортепиано» Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Прутков Геннадий Иванович, доктор философии в области делового администрирования, доцент Донбасского государственного технического университета (г. Алчевск, ЛНР)

Рутковский Юрий Александрович, кандидат технических наук, профессор, профессоркафедры прикладной гидромеханики Донбасского государственного технического университета (г. Алчевск, ЛНР)

Рыбас Наталья Тарасовна, старший преподаватель кафедры теории искусств и эстетики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Сандыга Ольга Ивановна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУ ВПО ЛНР «Донбасский государственный технический университет» (г. Алчевск, ЛНР)

Самохина Наталья Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры теории, истории музыки и инструментальной подготовки Института культуры и искусств Луганского национального университета имени Тараса Шевченко (г. Луганск, ЛНР)

Свенцицкая Наталья Викторовна, преподаватель кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Семенова Светлана Анатольевна, преподаватель кафедры вокала и хорового дирижирования Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Серджан Дарья Анатольевна, преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Сидяченко Анастасия Яковлевна, магистрант специальности «Музыкальное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Стась Валерия Валерьевна, студентка кафедры рекламы и PR-технологий Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Стефанович Наталия Владимировна, магистрант специальности «Книговедение, библиотековедение и библиография» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Теремова Татьяна Ивановна, доцент кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Тимашев Андрей Петрович, преподаватель кафедры художественно-компьютерной графики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Титова Владислава Николаевна, старший преподаватель кафедры театрального искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Тихомирова Анна Олеговна, магистрант специальности «Перевод» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР)

Тихомирова Наталья Федоровна, преподаватель-методист Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Товчи́га Анжели́ка Серге́евна, магистрант специальности «Документоведение и информационная деятельность» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Третьякова Елена Игоревна, магистрант специальности «Документоведение и информационная деятельность» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Файзулаева Маргарита Павловна, кандидат искусствоведения, профессор, профессор Казанского государственного института культуры (г. Казань, Российская Федерация)

Феденко Наталья Григорьевна, заведующая кафедрой художественной анимации Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Федоричева Инна Александровна, кандидат философских наук, доцент кафедры теории искусств и эстетики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Филипенко Полина Сергеевна, магистрант специальности «Книговедение, библиотековедение и библиография» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского; заведующая отделом информатизации и молодежных инициатив Луганской молодежной библиотеки (г. Луганск, ЛНР)

Филь Леонид Максимович, доцент, заслуженный деятель искусств Украины, декан факультета изобразительного и декоративно-прикладного искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Фоменко Екатерина Владимировна, концертмейстер кафедры теории, истории музыки и инструментальной подготовки Института культуры и искусств ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР)

Фурдик Анастасия Анатольевна, студентка Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Хорина Марина Дмитриевна, студентка кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского; библиотекарь Библиотеки-филиала № 13 ГУ «Центральная библиотека для взрослых г. Луганска» (г. Луганск, ЛНР)

Чайка Владимир Владимирович, преподаватель кафедры художественной фотографии Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Чевычалова Светлана Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Черниенко Лариса Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР)

Шановалова Ирина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языкознания и коммуникативных технологий Луганского национального университета имени Тараса Шевченко (г. Луганск, ЛНР)

Шатарат Наталья Юрьевна, преподаватель ЦК «Театральное искусство» Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Шевлякова Альбина Игоревна, магистрант специальности «Музыкальное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

ЛНР)

Шпилёва Яна Анатольевна, ассистент кафедры русского языкознания и коммуникативных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР)

Шутова Елена Руслановна, магистрант специальности «Книговедение, библиотековедение и библиография» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Якименко Людмила Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологических дисциплин ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР)

**МАТЕРИАЛЫ
X ОТКРЫТЫХ РЕСПУБЛИКАНСКИХ
МАТУСОВСКИХ ЧТЕНИЙ**

20 апреля 2017 г.

Ответственный за выпуск:

Н. В. Колотовкина

Технический редактор – Н. В. Колотовкина

Компьютерный макет – Н. И. Шилина

**За достоверность изложенных фактов, цитат
и других сведений несет ответственность автор**

Подп. к печати 26.04.2017. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 22,7.
Тираж 200 экз. Заказ № 366

Издательство

Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Матусовского

Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела
в Государственный реестр издателей, изготовителей
и распространителей издательской продукции

ДК № 4574 от 27.06.2013 г.

Тел.: (0642) 59-02-62