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

# МАТЕРИАЛЫ
# XIII ОТКРЫТЫХ
# МАТУСОВСКИХ ЧТЕНИЙ

**16 апреля 2020 г.**

***Луганск***

**УДК 821.161.1**
**ББК 83.3(2Рос)**
**М34**

**Материалы** XIII Открытых Матусовских чтений, 16 апр. 2020 г. –
М34 Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2020. –
383 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:** Е. А. Капичина,
Н. В. Колотовкина,
О. Г. Лукьянченко,
Л. А. Рыбальченко

Рекомендовано к печати Ученым советом
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств
имени М. Матусовского»
(протокол № 9 от 25 июня 2020 г.)

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

**Ответственные за выпуск:**
О. Г. Лукьянченко, Н. В. Колотовкина

© ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия
культуры и искусств имени М. Матусовского», 2020

# СОДЕРЖАНИЕ

## ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

***Южакова Ю. А.*** Образы войны в поэзии XX века *8*
***Звёздова Г. В.*** Любовь как концептуальная доминанта рассказа А. И. Куприна «Гранатовый браслет» *13*
***Желтухина М. Р., Доброниченко Е. В.*** Проективное восприятие страха русскими подростками и взрослыми через художественный дискурс (на материале произведений жанра фэнтези) *18*
***Сорокина Н. В.*** Эволюция жанра литературного портрета в критике А. К. Воронского *21*

## ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ

***Абызова И. Э.*** Корпоративная идентичность как форма репрезентации философской и социокультурной парадигмы современного общества *26*
***Ирдиненко Е. А.*** Эстетическая концепция Шарля Лало *29*
***Ищенко Н. С.*** Архетип символической смерти в книге Елены Заславской «Донбасский имажинэр» *32*
***Левченков Д. А.*** Проблема символа в искусстве в контексте философской концепции Э. Кассирера *36*
***Лимаренко Е. В.*** К вопросу о качестве обучения студентов (по материалам социологического исследования) *41*
***Лобовикова Е. А.*** Реклама как инструмент формирования стандартизированного массового общества *44*
***Мазаненко О. М.*** Философские проблемы творческого сознания в кругах нейроэстетики *47*
***Монахова Ю. И.*** Сакральные основы современной духовной музыки *52*
***Назаров Г. Б.*** Творчество как эстетический феномен *56*
***Новикова О. Ю.*** Философско-мировоззренческий и культуротворческий потенциал дизайна *59*
***Патерыкина В. В.*** Двоемирие в романе Владимира Набокова «Приглашение на казнь» *62*
***Титова В. Н.*** Знак, образ, символ, метафора как категории семиотики *69*
***Химченко Е. Н.*** Механизмы межкультурной коммуникации *74*
***Яковенко А. И.*** Экзистенциализм христианско-православной традиции: специфика развития идеи святоотеческого понимания веры в контексте религиозного опыта *77*
***Яковенко М. Л.*** Восприятие образа в пространстве медиакультуры *80*

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

***Антипова Н. М.*** Искусство как особая форма познания и развития человечества *85*

***Афанасьева А. П.*** Поэзия М. Матусовского как элемент нравственного воспитания будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников *89*
***Басаев А. Н.*** Воплощение эстетической категории возвышенного в творчестве Альбрехта Альтдорфера *93*
***Большаков Н. В.*** Особенности орнаментации холодного оружия на Руси *97*
***Быстрицкая Е. Л.*** Эрос и трансформации женского образа в изобразительном искусстве *102*
***Валько Д. С.*** Пластическая выразительность как фундаментальная основа актёрской техники *108*
***Веровчук Н. Н.*** Современные театрализованные представления и праздники как образовательное пространство *110*
***Воропай Н. Ю.*** Радикальный авангард и его представители *113*
***Гашина В. И.*** Анимация в учебном процессе *118*
***Гончаренко Д. Ю.*** Педагогические основы режиссуры: вопросы теории и практики *122*
***Захарова Е. П.*** Баллада в камерной вокальной музыке М. Глинки и А. Даргомыжского *124*
***Золотарёва И. Ф.*** Стилевые тенденции народно-инструментального исполнительства на рубеже XX–XXI столетий *129*
***Капустина И. В.*** Характерные особенности восприятия музыкального жанра как социокультурного феномена современной музыкальной индустрии *134*
***Кирись Е. В.*** Интеллектуальное развитие будущих актеров драматического театра *136*
***Коробчанский Р. В.*** Впечатление как основа художественного творчества *139*
***Кузьминых В. Р.*** Символ, метафора и аллегория в современной режиссуре театрализованных представлений *141*
***Кушнарёва Л. В.*** История русской песни «Черный ворон» *146*
***Лазарева Т. Е.*** Парадигма артистизма в музыкально-исполнительской деятельности *149*
***Леонтьева В. С***. Антреприза как феномен современного театрального процесса *153*
***Малахова О. В.*** Сценическая практика как средство формирования сценической выдержки будущих режиссёров театрализованных представлений и праздников *156*
***Маринков В. В.*** Стимулообразующие возможности театрализованных представлений *159*
***Морозова Е. Г.*** Искусство фотографии в культурно-философском контексте *163*
***Оглоблин Б. Р.*** Сакральный символизм О. Мессиана как проявление онтологической константы творчества на примере цикла «Песни земли и неба» *166*
***Радченко А. В.*** Флуоресценция как выразительное средство фотографии *168*

***Русанова Е. С.*** Методологические аспекты процесса адаптирования академической традиции в эстрадном направлении *170*
***Сизых А. В.*** Стилистическая система И. Карабица *174*
***Скубченко А. Н.*** Формирование основных добродетелей у детей младшего школьного возраста средствами театрализованных представлений *179*
***Тимофеева Н. В.*** Бытовой жанрв русской живописи от зарождения до современности *182*
***Федько К. В.*** Опера «Монтекки и Капулетти» А. Харютченко в контексте традиционного и новаторского *186*
***Шатилов В. В.*** Формирование арт-рынка: генезис от Средневековья до наших дней *188*
***Шинкаренко В. В.*** Духовные основы развития русского художественного портрета *194*

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

***Афанасьева-Литвинко А. В.*** Теоретические аспекты художественно-эстетического воспитания детей младшего школьного возраста *198*
***Белова Т. Д.*** М. Горький: вчера и сегодня (к вопросу о современном прочтении классики) *201*
***Гуляева Е. О.*** Методические подходы к построению занятия по народно-сценическому танцу *207*
***Зосыменко Л. В.*** Культура как исторический уровень развития общества *211*
***Королёва Г. И.*** Движения «Антимайдан» и «Русская весна» на Луганщине как формы протеста против государственного переворота в Киеве в 2014 г. *214*
***Кузьмич Ю. В.*** Швейцарский стиль и его роль в современном графическом дизайне *220*
***Макшанцева И. М.*** Использование актерской психотехники в эстрадном вокальном исполнительстве *223*
***Меженская С. И.*** Русские ярмарки: социально-культурологический аспект *226*
***Митителу Т. С.*** Значение русского театра I половины XVIII века в общем процессе развития русской национальной культуры *230*
***Потёмкина О. Н.*** Деятельность профессиональных хореографических коллективов на Луганщине в послевоенный период (40–60-е годы XX столетия) *233*
***Рубель Н. В.*** Сохранение и популяризация театрального искусства Луганской Народной Республики посредством возобновления работы Республиканского объединения руководителей самодеятельных театральных коллективов городов и районов ЛНР *237*
***Сидоркина Е. В.*** Пространство и время как константы городской культуры: современные интерпретации *240*
***Черныш М. С.*** Система Антонена Арто как феномен культуры *243*

***Шопина Л. П.*** Историко-культурные детерминанты формирования музыкального пространства Соколья *247*

## ЛИНГВИСТИКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

***Авраменко Е. А.*** Символика цвета в художественном пространстве лирики Елены Заславской *254*
***Бекрешева Л. А.*** Фольклорный образ Бабы Яги: историко-лингвистический подход *257*
***Бельчикова Н. В.*** Лингвистические особенности отражения любви в творчестве И. А. Бунина *263*
***Будейко В. Э.*** О положении древних языков в современной системе российского образования *266*
***Вечёркин И. А.*** Классические аспекты художественного мышления А. П. Чехова *271*
***Ворожбит М. Ю.*** Тема космоса в современной поп-, рок-музыке *275*
***Дьякова Т. А.*** Особенности использования стилистически маркированной адъективной лексики в произведениях Михаила Матусовского *279*
***Епифанцев Д. Г.*** Методы исследования концепта *283*
***Зайцева С. Н., Бахтоярова Л. И., Землякова С. Н.*** Комплексный подход к обучению иностранных студентов говорению на базе текстов по языку специальности *286*
***Землякова С. Н., Бахтоярова Л. И., Зайцева С. Н.*** Обучение иностранных студентов медицинской терминологии на материале художественных текстов *289*
***Литвинова Н. Б.*** Ментально-аксиологические смыслы концепта «жизнь» в диалектном дискурсе *291*
***Лихачёва Е. М.*** Русский язык в сфере профессиональной коммуникации: особенности использования и перевода специальной терминологии *295*
***Мищенко А. С., Ковалева Н. А.*** Особенности функционирования собственных имен в названиях угледобывающих предприятий Донбасса *300*
***Мурзаева Т. И.*** Диалектизмы в романе В. Ремизова «Воля вольная» *302*
***Нестерук В. В.*** Роман без героя: к проблеме персонажа современной русской литературы *305*
***Самара В. В.*** Особенности преподавания фонетики китайского языка. Преодоление языкового барьера *309*
***Солдатова (Прокофьева) В. Л.*** Арт-ориентированная концепция обучения иноязычной коммуникации. Креативность как творческие возможности человека *310*
***Сомова М. В.*** Фэнтези как литературный жанр *314*
***Старикова М. В., Тертычная Н. Н., Ширина О. А.*** Интерактивные методы обучения иностранному языку в медицинском университете *318*
***Цзинь Лили.*** За право памяти. Тема войны в русской и китайской литературе *321*

***Цзоу Биньхун, Чжоу Сяомань, Моисеева Л. С.*** Национальный компонент в паремиологической картине мира (на материале пословиц и поговорок) *326*
***Чжоу Сяомань, Цзоу Биньхун, Моисеева Л. С.*** Отражение в языке национальной культуры народа: анализ семантической структуры слова «медведь» в пьесе А. П. Чехова «Медведь» *329*
***Шевченко Н. В.*** Нарушения норм орфоэпии литературного языка как один из факторов возникновения коммуникативных неудач между говорящими *332*

**БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ**

***Заволодько Е. В.*** Рациональное чтение как способ развития мышления *337*
***Казакова И. С.*** Особенности создания баз данных по краеведению в массовых библиотеках с помощью программы EXCEL (из опыта работы Центральной библиотеки для детей им. А. П. Гайдара ЦБС г. Горловки) *340*
***Капустина Т. А., Туранина Н. А.*** Профессиональное взаимодействие библиотекарей и методистов в рамках системы повышения квалификации: опыт и перспективы *345*
***Костычева И. А.*** Как готовить востребованных на отечественном и мировом рынке квалифицированных специалистов в области культуры и искусства: в свете обсуждения ФГОС СПО – 4 поколения *349*
***Натарина Л. К.*** Библиотека ВКонтакте с читателями *355*
***Титарева В. К.*** Литературное краеведение Донетчины (из опыта работы библиотеки-филиала № 18 КУ «ЦБС для взрослых г. Донецка (ДНР)) *363*
***Туранина Н. А.*** Современные технологии формирования имиджа библиотеки *369*
***Сведения об авторах*** ***373***

# ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

**УДК 81-139**

***Ю. А. Южакова,***
***г. Рязань***

## ОБРАЗЫ ВОЙНЫ В ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Сегодня, когда все здравомыслящие люди готовятся отпраздновать 75-летие великой Победы над фашизмом, тема Великой Отечественной войны поднимается во всех слоях нашего общества. Память не даёт нам покоя. У нас остаётся последний шанс услышать тех, кто видел ту войну. Чтобы многое понять, почувствовать и передать детям. К сожалению и беде многих, не сбылось предсказание о том, что пока мы помним войну, она не повторится.

Данная статья не ставит задачу проведения филологического или литературоведческого исследования. Мы лишь хотим, обращаясь к стихам свидетелей войны, вспомнить о тех ужасах, забывать которые нельзя, о героизме советского народа на фронте и в тылу, о Победителях, освободивших свою Родину и всю Европу. Мастерство поэтов превращает картины войны в художественные образы. Обращение к ним особенно важно, потому что они позволяют представить, увидеть глазами художника те детали, которые не показывают факты и документы. Это картины и детали, которые можно почувствовать и уже не забыть.

Пожалуй, одной из особенностей военной лирики, не понятной детям XXI века, является обыденность изображаемого. Испытания, через которые прошли люди, описаны без пафоса, простыми бытовыми словами, но как же страшно представить:

*Как женщину, чтоб ей уже не встать,*
*Фашист-ефрейтор сапогами топчет,*
*И как за окровавленную мать*
*Цепляется четырехлетний хлопчик,*
*И как, нарочно по нему пройдя,*
*Танк давит гусеницами дитя.*

(Вера Инбер, Пулковский меридиан)

Тем, кто забыл и простил безмерную жестокость захватчиков, и тем, кто обвиняет СССР в развязывании войны, надо читать эти строки каждый день.

Женская поэзия, наверное, более эмоциональна, описанное пробуждает более сильные чувства. Представив однажды, уже не сможешь забыть *Детский гробик, маленький такой, Не более скрипичного футляра; Девушка без глаз (Они полны осколками стекла) Рыдает, что она не умерла* (Вера Инбер, Пулковский меридиан); или то, как в блокадном Ленинграде

*но вдруг один, устав пережидать, –*
*наперерез пошел по корке льда,*
*ожесточась пошел, но не прорвался,*
*а, сбит волной, свалился на ходу,*
*и вмерз в поток, и так лежать остался*
*здесь, на Литейном, видный всем, – во льду.*
*Тому, кому пришлось когда-нибудь*
*ходить сюда, – не говори: «Забудь».*

(Ольга Берггольц, Твой путь)

Картины страшной смерти переполняют военную лирику:

*В траве некошеной – замученный ребенок...*
*И, словно в пьяном сне, над жертвою глумленья*
*Рой синих мух жужжит среди цветущих нив!*
(Михаил Голодный, Над убитым ребёнком).

Потери настолько велики, что не писать об этом нельзя:

*Каждый четвёртый из белорусов,*
*Каждый четвёртый пал на войне:*
*Каждый четвёртый – на небе сокол...сбит на лету.*
*Каждый четвёртый – в роще дубочек... в бурю погиб.*
(Михаил Матусовский**,** Каждый четвёртый**).**

*Нас оставалось только двое*
*Из восемнадцати ребят* (Михаил Матусовский).

Но смерть в бою не должна пугать, поэтому много поэтических строк посвящено разговору со смертью (Александр Твардовский), самоубеждению лирического героя в том, что гибель ради великой цели оправдана:

*Смерть не страшна, с ней не раз мы встречались в степи,*
*Вот и сейчас надо мною она кружится* (Владимир Агатов),

и не страшна: *Знаю, смерти нет: не подкрадётся,*
*Не задушит медленно она, -*
*Просто жизнь сверкнёт и оборвётся,*
*Точно песней полная струна* (Ольга Берггольц).

Страдания людей беспредельны, поэтому поэты прибегают к гиперболизации:

*Страданья всей земли изведал наш народ (*Владимир Луговской);
*И все – без конца и без счета –*
*Печали, труды и заботы*
*Пришлись на тебя на одну.*
(Михаил Исаковский, Русской женщине).

Основная тема военной лирики – тема подвига. Она присутствует во всех стихах, но редко бывает выражена словами. С одной стороны, подвиг народа настолько велик, что нет слов для его описания. С другой стороны, люди, совершая его, выполняли свой долг и не думали о славе. В стихах военных лет воспет солдатский героизм:

*Я шёл к тебе четыре года,*
*Я три державы покорил…*
(Михаил Исаковский, Враги сожгли родную хату…);

и трудовой подвиг людей в тылу:

*Весь фронт, что от моря до моря,*
*Кормила ты хлебом своим* (Михаил Исаковский, Русской женщине).

Еще одна тема военной лирики – тема страха и бесстрашия. Ю. В. Друнина писала: *Кто говорит, что на войне не страшно, Тот ничего не знает о войне.* Мотив страха многократно встречается в военных стихах, но форма его выражения несколько необычна: бояться не стыдно даже герою храбрецу:

*И выздоравливающий с протезом*
*Храбрец, блестяще выигравший бой,*
*Бледнеет, видя смерть перед собой*
(Вера Инбер, Пулковский меридиан);

воспевается и солдатская отвага, которая может защитить и уберечь от смерти:

*Смелого пуля боится,*
*Смелого штык не берёт.*
*Только отважным героям*
*Радость победы дана.*

(Алексей Сурков, Песня смелых).

Во многих стихах военного времени возникает тема бессмысленности войны, абсурдности происходящего, мотив перевёрнутого мира, искажённых ценностей и ориентиров:

*Речная пристань, океанский мол?*
*Всё это – только авиамишени,*
*Всё это – лишь объекты разрушений*

(Вера Инбер, Пулковский меридиан).

В том же стихотворении автор поводит параллель с Икаром, взлетевшим, чтобы воплотить мечту людей:

*Умение летать!.. Бесценный дар, мечта.*
*Затем ли, чтоб на крыльях «мессершмиттов»*
*Витала смерть над современным Критом?*

Понимание неоправданности прихода врага на чужую землю –

*Молодой уроженец Неаполя!*
*Что оставил в России ты на поле?*
*Но ведь Я не пришёл с пистолетом*
*Отнимать итальянское лето…*

(Михаил Светлов, Итальянец) –

вызывает естественное стремление изгнать фашистов и отомстить за принесённые беды и разрушения:

*Мы отомстим…*
*За виселицы в парке над водой,*
*Где стал поэтом Пушкин молодой.*

Это стремление не требует оправдания, оно понятно даже гуманистам:

*Сам Лев Толстой…*
*Фашиста, осквернителя могил,*
*Он старческой рукой бы задушил*

(Вера Инбер, Пулковский меридиан).

Поэтому в стихах образно транслируется призыв всем встать на защиту Родины:

*В рыданьях человечества всего*
*Сто раз погибнув и родившись снова,*
*Мой сын зовет к ответу твоего (*Павел Антокольский);
*И колокол гудел над головой*
*Так, словно то сама душа России*
*Своих детей звала на смертный бой!* (Дмитрий Кедрин, Колокол);
*Не жду я от друзей ни вздоха, ни ответа,–*
*Хочу я одного – врага найти штыком!*

(Михаил Голодный, Над убитым ребёнком).

Жажда отмщения порождает стремление принести клятву, что за все страдания наступит расплата:

*Как один, опустилося войско*

*На колени в глубокие наши снега.*

(Александр Прокофьев, Клятва);

*Да исполнится Слово клятвы святой! –*
*Ведь Берлин, если помните,*
*Назван был под Москвой.*

(Александр Твардовский, Я убит подо Ржевом).

Отдельная тема стихов о войне – описание деталей военных буден. Многое, к чему нельзя привыкнуть в мирное время, становилось обыденностью. Характерные детали относятся к военному быту: *Который месяц не снимал я гимнастёрку, Который месяц не расстегивал ремней!*; *Словно прирос к плечу солдата автомат…* **(**Михаил Матусовский); солдатской удаче: *... уцелел он все ж, только пуля у него в кармане перочинный раздробила нож* (Николай Ушаков); восприятию ценностей: *Мы даже сердце, как «эНЗе», не берегли* **(**Михаил Матусовский); реакции на пережитое: *Человек склонился над водой И увидел вдруг, что он седой. Человеку было двадцать лет* (Алексей Сурков, Песня смелых).

Описание блокадного Ленинграда поражает повседневностью трагедии: *Ленинград… с опалёнными порохом липами Летнего сада… (*Виссарион Саянов); *Они одни из первых на кладбища Последних родственников отвезли* (Ольга Берггольц, Твой путь);

*Был наш дом не домом, а дотом,*
*окна комнаты угловой –*
*амбразурами пулеметам*

(Ольга Берггольц, Я иду по местам боёв);

*Ленинградская блокада,*
*И стучащий неустанно*
*Ленинградский метроном* (Михаил Матусовский).

Но даже в такой жизни остаётся место юмору и языковой игре в стихах: *Был* ***металл*** *добрей того, кто смерть сюда* ***метал*** – о неразорвавшейся бомбе (Вера Инбер, Пулковский меридиан), или:

*Жил да был боец один в чине рядового…*
*Но ни скатки, ни гранат за неё не носят…*
*И ни слова про* ***любовь, –*** *здесь* ***Любовь*** *воюет!*

(Семён Кирсанов, Боец).

Тема памяти – ещё одна важная тема стихов о войне:

*Пустые города ты видел сквозь бойницы,*
*И это никогда не может позабыться* (Михаил Матусовский).

Увиденное и пережитое возвращается в снах: *Я столько раз видала рукопашный, Раз наяву. И тысячу - во сне* (Юлия Друнина);

*Мне часто снятся те ребята,*
*Друзья моих военных дней.*
*Землянка наша в три наката,*
*Сосна, сгоревшая над ней.*
*Как будто вновь я вместе с ними*
*Стою на огненной версте*
*У незнакомого поселка,*
*На безымянной высоте* (Михаил Матусовский).

Сохраняются в памяти потомков символы трагедии. Звук метронома и кусочек хлеба стали символами блокады: *Метроном не умолкает, Будто все сердца погибших*

*И сегодня в нём стучат.* (Михаил Матусовский); *бедный ленинградский ломтик хлеба – он почти не весит на руке…* (Ольга Берггольц, Разговор с соседкой). О не вернувшихся из боя напомнит оставшаяся вещь: *К нам на берег крутой ледяная волна Бескозырку прибила матросскую* (Михаил Матусовский); а обо всех погибших – журавли:

*Мне кажется порою, что солдаты,*
*С кровавых не пришедшие полей,*
*Не в землю эту полегли когда-то,*
*А превратились в белых журавлей* (Расул Гамзатов);

Символом солдата, прошедшего всю войну и встретившего Победу в Берлине, стала строка: *Ведь это он из Эльбы черпал воду…* (Степан Щипачёв, Солдат). Звук всех орудий сливался в железный гром: *Её октав железный гром Мертвец в гробу – и тот услышит!* (Дмитрий Кедрин). Среди этого гула выделяется плач о погибшем: *Из всей симфонии войны Я слышу только плач солдаток* (Дмитрий Кедрин); *Ты помнишь, Алеша: изба под Борисовом, По мертвому плачущий девичий крик…* (Константин Симонов, Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины).

Как антитеза грому войны звучит мотив тишины, одновременно долгожданной и пугающей: *Тишина непривычной была, непонятной…*(Александр Прокофьев, Клятва); *Он в стольких битвах не оглох от грома, А вот сейчас оглох от тишины.* (Степан Щипачёв, Солдат).

Стремление к обобщению порождает размышления о человеческих возможностях:

*Для того чтоб жить в кольце блокады,*
*ежедневно смертный слышать свист –*
*сколько силы нам, соседка, надо,*
*сколько ненависти и любви…*
*«Вынесу ли? Хватит ли терпенья?–*
*«Вынесешь. Дотерпишь. Доживешь»* (Ольга Берггольц)*;*

о том, откуда берутся силы: *Этой силе имя есть — Россия. Стой же и мужайся, как она!* (Ольга Берггольц, Разговор с соседкой), о том, что особенно важно: *Но эти три берёзы При жизни никому нельзя отдать* (Константин Симонов, Родина); что такое дом: *Теперь мой дои не там, где прежде жили, А там, где отнят у мальчишки он* (Константин Симонов); и как на войне понимается слово «Родина»:

*Ты знаешь, наверное, все-таки Родина –*
*Не дом городской, где я празднично жил,*
*А эти проселки, что дедами пройдены,*
*С простыми крестами их русских могил*
(Константин Симонов, Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины);

и размышления о вечных ценностях: *Я умру, но правда победит!* (Маргарита Алигер, Зоя); *Все мы теперь узнали на века: И цену хлеба – если хлеба нету, И цену жизни – если смерть близка* (Александр Гитович, Ленинград).

В заключение хочется напомнить еще одно стихотворение Николая Тихонова:

*Наш век пройдет. Откроются архивы,*
*И все, что было скрыто до сих пор,*
*Все тайные истории извивы*
*Покажут миру славу и позор.*
*Богов иных тогда померкнут лики,*
*И обнажится всякая беда,*

*Но то, что было истинно великим,*
*Останется великим навсегда.*

Стихи о той войне, гордость за Великую Победу Великого Народа не должны уйти из нашей жизни и нашей памяти.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Дорога Победы: Стихи советских поэтов о Великой отечественной войне. – М. : Сов. Россия, 1980. – 480 с.
2. Путешествие в страну Поэзия. В двух книгах. Книга 2. – Л. : Лениздат, 1979. – 608 с.

**УДК 821.161.1**

***Г. В. Звёздова,***
***г. Липецк***

## ЛЮБОВЬ КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ДОМИНАНТА РАССКАЗА А. И. КУПРИНА «ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ»

Почти каждый автор русской литературы в своем творчестве касался темы любви: большинство рассказов, поэм, стихотворений, баллад, романов, сказок посвящено этой теме, «и личной, и мелкой, перепетой не раз, и не пять». Но вряд ли можно найти более трогательное посвящение любви, как произведение А. И. Куприна «Гранатовый браслет».

Сам он писал в письме к Ф. Д. Батюшкову от 3 декабря 1910 года: «…плачу, скажу одно, что ничего более целомудренного я еще не писал» [8, с. 2]. И автор, и литературные критики едины в оценке любви главного героя этого произведения: такая любовь бывает «один раз в несколько сот лет» [1, с. 146]. Именно идея неземной, совершенной любви, трагической в своей основе, но объединяющей весь род человеческий, составляет главное содержание рассказа А. И. Куприна. В соответствии с этим создано художественное полотно великого мастера-повествователя. Концептуальный анализ произведения подтверждает это вполне.

При возможном признании многоуровневого концепта в плане языковой стратификации нельзя не видеть того, что он обретает зримую, очевидную форму в слове – основном строительном материале языка и текста, а художественный концепт, рождаясь на базе языкового, приобретает новые, весьма значимые смыслы в художественном произведении того или иного автора. Понятно, что концепт не приравнивается к значению слова, понятию, которое является единицей логики, он вбирает в себя совокупность всех значений слова, различные образы, возникающие по сходству и по смежности или ассоциации с данным словом, и, как справедливо заметил Д. С. Лихачев, является результатом «столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека» [5, с. 393].

Развитие концепта прежде всего через феномен слова (слово-концепт) представляется верным и потому, что эти явления онтологически и когнитивно сближены на родовом уровне. Концепт – есть слово на всем протяжении его развития: от момента его зарождения – появления «первосмысла» и до символа. В его содержании можно выделить *«образ» – «понятие» – «символ»* (последний рождается при наложении на понятие образа). Эти важнейшие позиции философии русского слова и отечественной герменевтики убедительно раскрыты в фундаментальных исследованиях В. В. Колесова [3, с. 68 и др.; 4, с. 26 и др.].

Относительно ключевого концепта выстраивается вся образно-символическая система художественного произведения. Вершиной концептуального анализа выступает при этом система символов. С исчерпывающей полнотой наблюдается это в рассказе «Гранатовый браслет».

Суть символа, как известно, состоит в его многозначности и динамике перехода от смысла к смыслу. Последние рождаются самой тканью художественного произведения, подтверждая тезис: духовное содержание творения истинного художника является духовной проекцией мировосприятия автора, который плоть от плоти своего народа.

В символической системе изучаемого произведения можно выделить несколько групп символов, соотносимых с их семантикой: символика имен; символика предметов (центральным из которых является гранатовый браслет); символика природы (море, лес); символика флористики (роза, тюльпан); символика чисел [17, 13, 7]; символика музыки. Все эти группы взаимодействуют и взаимосвязаны между собою, ибо только в совокупности они раскрывают идею любви как концептуальную доминанту рассказа А. И. Куприна.

Безусловно, что центральное место в ее раскрытии играет символика имен, прежде всего, имен и фамилий главных героев. Согласно мнению русского религиозного ученого и философа П. А. Флоренского «существует тайная и необъяснимая гармония… между именем человека и событием его жизни»… «Имя – тончайшая плоть, посредством которой объявляется духовная сущность» [7].

Понятно, что и в рассказе имена и фамилии в своем взаимодействии и функции выражения концептуальной идеи – самоотверженной безграничной любви – несут главную нагрузку.

Имя Вера тесно связано с и.-е. корнем *ver-, имеющим общее значение с глаголом *верить* [6, с. 292]. Феномен единства сакрального и несакрального в имени чрезвычайно важен. Важен для развития и признания идеи спасения мира и человека в обращении его к исконным моделям жизнетворчества, к идеальным представлениям о Бытии и его первоосновам – вере и любви (они и лежат в основе русской философии).

Русский именник, который с принятием христианства базировался на древнегреческом именослове, в исходе, в древний период, имел сложное строение, постепенно переходя в трехчленную систему: имя – отчество – фамилия. Первоначально имя могло быть мирским и христианским (особую роль играли многочисленные древнерусские прозвища) в Древней Руси. Имя Вера – калька с др.-греч. Πίστις (Пистис), что означает «вера, служение Богу». А. И. Куприна явно покорила легенда о *трех* христианских добродетелях – о трех девочках-великомученицах, казненных за свою веру. Имена Вера – Надежда – Любовь вошли в смысловой синонимический ряд. В целом же *вера* означает «верование», «истина», «вера во что-л., кого-л.», «жертвенность».

Чувство главного героя всколыхнуло весь круг друзей и близких Веры, которые в своей жизнедеятельности и поведении не всегда отвечают своему имени (или фамилии), нарушая предначертанную свыше гармонию. Соответственно и по-разному оценивается ими любовь неприметного телеграфиста к Вере. Пожалуй, только «серебряному старцу», который прошел через тернии войны (генералу Аносову), открывается высший смысл и таинственная прелесть любви Желткова, что приводит к пронзительным раздумьям об измельчении любви в современном мире не только его, но и читателя разных эпох. Главная же героиня постигла всё это только после смерти влюбленного в нее Желткова. Желтков, с виду весьма непритязательный молодой

человек, вполне осознает величие своего чувства, хотя внутренний мир его непрост (в тексте фигурирует фамилия, а не имя героя). Фамилия Желтков (в действительности – Жолтиков) связана с прилагательным «желтый», а значит имеет общий корень с «золото», «злато», «желчь». Но желтый, это и зеленый (на ярко красном гранатовом браслете один камень зеленый, символизирующий юность). По своему звуковому наполнению антропоним как бы прост и незамысловат, возможно, даже смешон, с одной стороны, а с другой – несет в себе глубокий трагизм – символ смерти. Любовь к Вере воспринималась им как божественный дар, дар свыше, невостребованный в этой суетной, мелочной, ориентированной на меркантилизм (особенно если вспомнить о подарке сестры Анны в день рождения Веры) и на вещи ничего незначимые для человека, несущего в себе божественное начало. Куприн приводит героя к смерти не случайно (вопреки действительности, в которой благородный молодой человек, благоговейный и кроткий, тихо исчезает). В рассказе же Желтков без страха принимает и самую смерть, ибо его любовь неподвластна ей (вспомним рассказ Н. С. Лескова «Несмертельный Голован», в котором совершенная, ангельская любовь побеждает смерть и смыкается с праведничеством – феноменом исключительно русской культуры).

В плане символизации любви, очевидно, самой сильной позицией текста является заглавие рассказа – «Гранатовый браслет», в котором взаимодействует мощно предметная и цветовая символика. Традиционно гранат считается камнем влюбленных. Игра цветов красного и зеленого в нем – соединение молодости и любви. Красный цвет символизировал радость, красоту, любовь и полноту жизни, вместе с тем ассоциировался с кровью и огнем. Грубоватый браслет таким образом вырастал в «червчатый яхонт» – так на Руси называли гранат, особенно яркий и красивый. Вместе с тем, молитвенник превращается в обычный календарь, таков подарок сестры Веры.

Печать высшей духовности несут на себе люди, способные любить поистине (связь с истиной – семантический компонент смысла многих символов в рассказе) и их вещи, которые высвечивают внутренний мир их владельцев. Подмена духовных ценностей материальными, что является одной из главных черт, бед современного общества, не принимается ни автором, ни героями, которым он симпатизирует.

Таким образом, гранатовый браслет – символ трагической, безнадежной, восторженной, жертвенной любви Желткова к Вере. Ему противостоят серьги из грушевидных жемчужин, подаренные Вере мужем. Испокон веков серьги считаются символом высокого социального положения, достатка [9]. Наличие драгоценных камней подчеркивает высоту положения их обладателя. Таким образом, серьги выступают символом мира материальных ценностей.

Подарок Анны (молитвенник, переделанный в записную книжку) имеет свою интерпретацию, сборник молитв превращается в записную книжку – предмет каждодневного обихода – тем самым символизируя неверие в любовь как Божью благодать.

Природные символы также играют весьма существенную роль в тексте. Группа символики природы включает в себя символы моря и символы леса. Понятно, что человек и природа – единое гармоничное целое. На фоне природы полнее и ярче раскрывается характер героев, их представления о мире. Образ моря тесно соприкасается с образом одной из героинь – Анны, характер и душа которой как раз раскрываются благодаря ему. Самое слово «море» имеет индоевропейское происхождение (ср. гот. marei, англос. mór, лат. mare) и означает «какое-либо водное пространство», а в древности и «болото» [6, с. 654]. Существует множество толкований

данного образа: море как символ времени, вечности; могучей силы; пучины, бездны, равнодушия. Море как символ плодородия и в то же время бесплодия, море как женщина, мать, дающая жизнь, и одновременно суровая; море как память и забвение, море как человеческая жизнь и т. д. [9]. Таким образом, море – символ бесконечности, переменчивости, жизненной энергии и свободы. Такая же противоречивая Анна: веселая, легкомысленная, энергичная, переменчивая и равнодушная, хотя и отличается набожностью.

Образ леса и его символика, напротив, заключает в себе характеристику Веры. Сложная символика леса связана на всех уровнях с символикой женского начала или великой матери Земли. Лес – место изобилия растительной жизни, свободной от всякого контроля и воздействия. Лес – широко распространенный символ внешнего мира, противостоящего макрокосму. Войти в темный или заколдованный лес – означает переход, когда душа встречается с чем-то гибельным и неведомым; секреты природы, в которые человек должен проникнуть, чтобы понять их смысл. Таким образом, душа Веры олицетворяет собой пространство леса – такая же непонятная, загадочная натура Веры жаждет проникновения в суть неведомых ей вещей, в данном случае – в ожидание чего-то «счастливо-чудесного».

Можно выделить группу флористики, в которой особенно значима роза. Роза (как подан этот символ в словарях) – сложнейший символ, многозначный, амбивалентный, который обозначает «божественный свет Вселенной», «любовь, не боящуюся смерти» и в то же время обозначает смерть в ее противопоставлении жизни. Так в тексте цветок роза подан как символ любви и радости. В то же время роза – цветок траура, и Вера кладет именно этот цветок под голову покойника. Вместе с тем роза символизирует страдание и любовь бессмертную, которая обошла героиню, к сожалению, стороной. Заметим, что в католической традиции роза – символ Богоматери. Пятилепестковая роза символизирует пять стигматов – ран Христа. Красный цвет розы трактовался как пролитая кровь Спасителя, а шипы ее – как терновый венец мученичества [2, с. 224–225].

Символика цветов при этом также является неотъемлемой частью природного мира, и уже в экспозиционной части своего повествования Куприн, рисуя предосеннее увядание сада, центральную роль отводит именно розам. В этом контексте роза выступает символом увядания чувств героини. Противопоставляя ярко-красную и розовую розу, Куприн показывает разницу в характере двух сестер. Вера (розовый цветок) более нежная, утонченная, более спокойная и холодная, «в мать, красавицу-англичанку». Анна более страстная по своей натуре, ее характер символизирует карминная роза. В финальном эпизоде (посещение княгиней Верой квартиры Желткова и ее прощание с покойным) мы снова видим розу, которая теперь выступает как символ крови и страданий, той любви, которая обошла героиню стороной.

Рассказ отличается и своей нумерологией. День именин Веры, когда она получает гранатовый браслет, – 17 сентября (по старому стилю). Именно в этот день чествуют великомучениц Веру, Надежду, Любовь и матерь их Софью.

Библейское число «7» упоминается дважды: семь лет безнадежной и «вежливой» любви Желткова, а также последний седьмой час жизни героя, что накладывает отпечаток святости и чистоты на его любовь и жизнь в целом.

В рассказе число 13 реализуется следующим образом: 13 гостей у Веры на именинах, 13 – количество глав в рассказе. Таким образом, здесь символика числа 13 обусловлена мотивом чего-то ужасного, трагического.

Отношение к числу «13» всегда было особым: оно считалось несчастливым, либо, наоборот, – приносящим удачу. В христианстве во время служб последней недели великого поста 13 свечей гасят одну за другой, что символизирует тьму, наступившую на земле после смерти Христа. Число 13 считается несчастливым, поскольку это число Иуды вместе с Христом и апостолами. У ацтеков это таинственное число ассоциировалось с понятием времени, а именно: означало завершение временного цикла. Они же полагали, что цифра 13 каким-то образом связана с небесами. Тринадцатая глава Апокалипсиса касается Антихриста и Зверя [9].

Музыкальный фон, который создается музыкальной символикой, в рассказе уникален. Эпиграфом и ключом к его содержанию является название сонаты Бетховена № 2 Largo appassionato, которая носит строго молитвенный характер и созвучна словам «Да святится имя Твое». С ними герой шестикратно обращается к земной женщине, которую он ставит на место Богородицы.

Рассказ называют «акафистом любви», то есть гимном любви. Архитектоника рассказа также соответствует акафисту, разбиваемому на 13 частей – столько же глав в «Гранатовом браслете». Этот гимн, безусловно, отзывается в каждой живой душе: кто-то пожалеет глубоко, что ничего подобного он не пережил в своей жизни и не подарил истинной любви другому; кому-то захочется помолиться и попросить Господа, чтобы он дал ему силы противостоять скверне, в которую мы погрузили свою жизнь. Каждый, у кого жива душа, будет думать, каков смысл нашего пребывания в земной юдоли.

Утрата веры, надежды, любви, утрата духовности ведет к гибели человека как рода. Банк-кредит и цифровая экономика без них помогут лишь преуспеть ему в этом. Больно и страшно за человека, который уничтожает книгу – сокровищницу всего человеческого на Земле. Многочисленные события нашего времени – полное подтверждение всех этих мыслей, которые еще в XIX веке и начале XX века высказывали не только русские ученые, просветители, но и лучшие умы Запада (см., например, произведения К. С. Аксакова, с одной стороны, и О. Шпенглера «Закат Европы» – с другой стороны).

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Афанасьев, В. А. И. Куприн. Критико-биографический очерк.– Изд. 2-е, испр и доп. / В. А. Афанасьев. – М. : Художественная литература, 2002. – С. 146.
2. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов. / Г. Бидерманн. – М. : Республика, 1996. – С. 224-225.
3. Колесов, В. В. Философия русского слова. / В. В. Колесов. – СПб. : ЮНА, 2002. – С. 68 и др.
4. Колесов, В. В. Русская ментальность в языке и тексте. – СПб. [и др.] : 2007. – С. 26.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – С. 393.
6. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка. / М. Фасмер; В 4-х т.: Пер. с нем. – 3-е изд., стереотип. – М. : Азбука-Терра, 1996. – Т. 2. – С. 654.
7. Флоренский, П. А. Имена. / П. А. Флоренский. – Новосибирск: «Литер», 1995. – 458 с.
8. Чалова, Н. И. «Гранатовый браслет Куприна». Некоторые замечания к проблеме формы и содержания». / Н. И. Чалова. – Литература, 2000. – № 36. – С. 2.
9. Электронная энциклопедия символов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.sigils.ru/symbols.

УДК 81.2

*М. Р. Желтухина,*
*г. Волгоград,*
*Е. В. Доброниченко,*
*г. Санкт-Петербург*

# ПРОЕКТИВНОЕ ВОСПРИЯТИЕ СТРАХА РУССКИМИ ПОДРОСТКАМИ И ВЗРОСЛЫМИ ЧЕРЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИСКУРС (на материале произведений жанра фэнтези)

Символические значения отражают мифологизацию реальности в духе создания агрессивной, негативной, мрачной и бесперспективной картины мира, которые воздействуют на когнитивном и эмоциональном уровнях [2; 6]. Это объясняется повышением градуса агональности в социуме, переходом жанра «ужастика» или жанра «ужасов», жанра «хоррора», жанра «триллера» в жанр «повседневной жизни» при определенной симуляции части сообщений о катастрофах, военных и политических конфликтах, военных действиях в мире, а также соединением дискурса любви и дискурса смерти и преломлении их в политическом медиадискурсе и других типах дискурса [2; 4].

Сложность реализации эмоции страха обусловливает повышенный интерес исследователей разных областей, в т. ч. и лингвистов, к изучению и описанию данного феномена в разных типах дискурса. Будучи базовой эмоцией человека, страх характерен для разных возрастов, но особенно ярко проявляется в подростковой среде. Обычно страхи зависят от возраста и пола человека, а также конкретной ситуации [3–5; 7 и др.]. В данной работе рассмотрим страхи, которые возникают у русских подростков и взрослых людей, как отражение воспринимаемого ими мира в художественной литературе.

Описание страха в достаточной степени реализуется в произведениях различных жанров художественной литературы, в т.ч. в жанре фэнтези. К отличительным чертам жанра фэнтези относятся следующие:

а) наличие вымышленных персонажей;
б) присутствие магических сил;
в) детальное описание фантастического мира;
г) противопоставление добра и зла;
д) непредсказуемость сюжета [1].

Наиболее примечательными произведениями жанра фэнтези выступают произведения о Гарри Поттере.

Для выявления специфики восприятия ситуаций страха современными русскими подростками и взрослыми, которые отражаются в жанре фэнтези, было проведено их лингвистическое интервьюирование.

Сначала опрашиваемым было предложено выбрать наиболее страшный/страшные с их точки зрения отрывок/отрывки из 8 заранее отобранных нами отрывков из русскоязычных переводов произведений о Гарри Поттере М. Спивак.

Среди предлагаемых фрагментов были следующие:

1) об опасном растении «дьявольские силки»;
2) о сражении Гарри с человеком с двумя лицами;
3) о том, как на Гарри Поттера с Роном Уизли нападают пауки;
4) о том, как огромная змея Василиск пытается убить Гарри Поттера;
5) о превращении профессора Люпина в оборотня;

6) о том, как Гарри пытается спасти жизнь Сириусу Блэку;

7) Седрика неожиданно убивают;

8) о том, как Хвост добывает кровь Гарри, после чего Волан-де-Морт начинает пытать Гарри непростительным заклинанием.

В результате анализа полученных результатов интервьюирования, было установлено, что для подростков наиболее страшными / настораживающими оказались следующие фрагменты:

2-й (55 раз),

3-й (42 раза),

4-й (57 раз),

5-й (35 раз).

Очевидно, что наибольший страх у подростков – биологический, который вызывают описания нестандартных явлений или существ (монстров/чудовищ), таких, как заклятый враг Гарри Волан-де-Морт, вселившийся в Профессора Квиррела, ставшего человеком с двумя лицами, змея или паук, особенно увеличенных в размерах.

При этом для читателя-подростка важно, присутствует ли опасность для главного героя произведения или нет, главному герою он сопереживает больше (в данном случае все четыре фрагмента связаны со смертельной опасностью для главного героя).

Для взрослых наиболее страшными / настораживающими оказались следующие фрагменты:

2-й (62 раза),

4-й (65 раз),

6-й (37 раз).

В отличие от детей, взрослые выбрали еще и 6-й фрагмент, а 3-му (17 раз) и 5-му (22 раза) отдали меньше голосов. Такой выбор, видимо, связан с более осознанным подходом к заданию: взрослых не напугать размером, страшным видом (пауки, оборотень), их выбор основан только на наличии смертельной опасности.

Для того чтобы выяснить, за счет чего у адресата формируется чувство настороженности, страха в процессе чтения художественной литературы, в частности, жанра фэнтези, опрашиваемым было также предложено выделить маркером в анализируемых нами 8 отрывках слова / словосочетания / предложения, способствующие формированию в отрывке атмосферы страха.

В сюжетном плане специфика восприятия ситуаций страха подростками состоит в том, что они испытывают наибольший страх, когда негативное событие уже произошло. Взрослых пугает тревожное ожидание и чувство тревоги по поводу предстоящей беды.

Анализ лингвостилистических средств, способствующих формированию атмосферы страха в рассматриваемых произведениях жанра фэнтези, показал, что наибольшей воздействующей силой при описании страшных фрагментов обладают следующие выразительные средства:

1) эпитеты:

например,

*ярко красные*,

*свирепые*,

*когтистые,*

*змееподобные*,

*леденящее;*

2) метафоры:

например,

*пронизало внутренности,*

*вселяясь в чужое тело*;

3) гиперболы:

например,

*дьявольские силки,*

*ослеп*;

4) олицетворения:

например,

*зашевелились волосы;*

5) сравнения:

например,

*как у змеи.*

При этом установлено, что гиперболы оказывают примерно одинаковое воздействие на подростков и взрослых, эпитеты сильнее впечатляют подростков, а метафоры взрослых.

На детей подросткового возраста значительно влияют олицетворения, а на взрослых – сравнения.

Сила воздействия других стилистических средств (риторическое обращение, лексический повтор, градация, перифраз, риторический вопрос) менее значительна в рассматриваемых нами фрагментах произведений о Гарри Поттере в жанре фэнтези.

Итак, проведенное исследование позволило выявить основные особенности проективного восприятия страха подростками и взрослыми в процессе чтения художественной литературы в жанре фэнтези. Установлено, что подростков пугают размеры, страшный вид действующего лица (реального или вымышленного: пауки, оборотни, чудища и т. п.), в взрослые не могут устоять только перед наличием конкретной смертельной опасности. Проективное восприятие ситуаций страха подростками состоит в реализации эмоции страха от уже известного, произошедшего события, а взрослые ощущают страх перед предстоящим событием.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Губайловский, В. Обоснование счастья: о природе фэнтези и первооткрывателях жанра // Новый мир. – 2002. – № 3. – С. 177.
2. Желтухина, М. Р. Политический медиадискурс в XXI веке: угрозы, слухи, страхи // 25 лет внешней политике России: Сб. мат-лов X Конвента РАМИ: В 5 томах. Москва: МГИМО МИД РФ, 2017. – Т 5. – Ч. 1. – С. 151-170.
3. Желтухина, М. Р. Психолингвистика цветных революций и цветных фобий // Речевая деятельность. Языковое сознание. Общающиеся личности. XV Международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации: Тез. докл. Москва, 30 мая – 2 июня 2006 г. / Ред. Е. Ф. Тарасов. – Калуга: ИП Кошелев (Изд-во «Эйдос»), 2006. – С. 107–109.
4. Желтухина, М. Р. Тропологическая суггестивность массмедиального дискурса: о проблеме речевого воздействия тропов в языке СМИ: Монография. – М. : ИЯ РАН; Волгоград: Изд-во ВФ МУПК, 2003. – 656 с.
5. Ионова, С. В. Эмотивность текста как лингвистическая проблема. / дис. канд. фил.наук 10.02.19. – Волгоград, 1998. – 197 с.
6. Плахотная, Ю. И., Доброниченко Е. В. Когнитивный аспект исследования лингвокультурных концептов в англоязычных социолектах // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2018. – № 4 (32). – С. 68-74.
7. Шаховский, В. И. Лингвистическая теория эмоций: монография. – М. : Гнозис, 2008. – 416 с.

**УДК 821.161.1**

***Н. В. Сорокина,***
***г. Тамбов***

# ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА В КРИТИКЕ А. К. ВОРОНСКОГО

Период литературно-критической активности А. К. Воронского приходится на 1920-е годы, которые характеризуются приоритетным развитием жанра литературного портрета в русской критике. Это объясняется особым характером литературы раннесоветского периода: «В литературу, – как отмечает В. П. Муромский, – входило тогда много новых талантливых имен, каждое из которых было ярким, самобытным, неповторимым, заслуживало <...> персонального внимания» [4, с. 121].

К авторитетным мастерам литературного портрета XX века всеми исследователями единодушно причисляется А. К. Воронский. Критик лично признавался в пристрастии именно к этому жанру, видя свою задачу в том, чтобы показать характерные особенности современной литературы «в индивидуальном и наиболее ярком, эстетически ценном преломлении» [1, с. 8].

Общественная позиция критика, концептуальные теоретические постулаты, идейно-художественные принципы литературной оценки, деятельность как руководителя группы «Перевал» и редактора «Красной нови» были предметом исследования в работах В. М. Акимова, Г. А. Белой, А. Г. Дементьева, Е. Г. Елиной, Е. С. Неживого, С. И. Шешукова, В. В. Эйдиновой. Особенности поэтики созданных Воронским литературных портретов, отчасти рассматривавшиеся в монографиях указанных авторов, и сегодня требуют более детального изучения.

В рамках данной публикации на примере двух конкретных литературно-критических работ Воронского предполагается выявить некоторые основные художественные приемы анализа и индивидуальные черты его авторского литературного портрета в развитии.

В этом плане программными можно считать две работы – «Сергей Есенин» и «Леонид Леонов». Важность и закономерность обращения именно к данным литературным портретам объясняется несколькими факторами. Во-первых, личным знакомством писателей и критика, что усиливает личностное начало работ. Во-вторых, пристальным вниманием Воронского к творчеству именно этих авторов и постоянными дополнениями уже опубликованных статей свежими критическими наблюдениями, связанными с появлением новых произведений писателей.

С. Есенин прислушивался к мнению Воронского и внимательно следил за его статьями о своем творчестве. Трехтомное собрание сочинений, подготовленное самим поэтом в 1925 году, открывалось статьей Воронского. Поэма «Анна Снегина» С. Есенина вышла с посвящением А. К. Воронскому.

Работа Воронского «Сергей Есенин» впервые появилась в журнале «Красная новь» (1924, № 1). Дополнения о поздних стихотворениях поэта («Письмо матери», «На родине», «Русь советская» и другие) опубликованы в «Прожекторе» (1925, № 5). В «Красной нови» (1926, № 1, 3) помещены некролог «Об отошедшем» и воспоминания о поэте «Памяти Есенина». Позднее все названные работы были объединены и вошли в первый том «Литературных портретов» (М., 1928) под общим названием «Сергей Есенин».

О первых прозаических произведениях Л.Леонова Воронский высказался в статье «Леонид Леонов» (Красная новь, 1924, № 3; в этом же номере, кстати, была помещена

повесть Л. Леонова «Конец мелкого человека»). Отклик на роман «Барсуки» помещен в рубрике «Литературные заметки» «Прожектора» (1925, № 5) как первая часть одной публикации, вторая же часть посвящена поэзии Есенина. Эти работы вместе с рецензией на «Вора» вошли в первый том «Литературных портретов». Специально подчеркнем: в рамках одной публикации 1925 года Воронский объединил Есенина и Леонова, сопроводив текст совместным фото Есенина и Леонова, сделанным по инициативе критика в редакции «Красной нови». Такое сопоставление, заметим, будет продолжено и нашими современниками [3].

Цикл Воронского о Есенине (в том виде, в каком предложен в двухтомнике «Литературных портретов», последнем прижизненном издании) включает три работы разных жанров.

Согласно классификации разновидностей литературного портрета, представленной В. В. Перхиным, первая из них – «Сергей Есенин» – очерк творчества, в котором «главное внимание уделяется «мыслям», оценке элементов искусства, творческой биографии писателя» [6, с. 121]. Работа была создана незадолго до смерти поэта, то есть критик, сам того не подозревая, имел возможность охватить аналитическим взглядом весь творческий путь писателя, чего нельзя сказать о времени создания очерка о Л. Леонове, ибо последний только входил в литературу, что, однако, не помешало Воронскому увидеть в нем талантливого художника.

Как и большинство литературных портретов Воронского, очерк о Есенине имеет четкую композиционную структуру. Он состоит из обозначенных римскими цифрами пяти частей, кроме которых, после разделения, даются дополнения. В начале работы выдвигается тезис, развивающийся затем не только в первой части, но и во всем очерке: «Есенин вошел в нашу отечественную поэзию со стихами о деревенской Руси» [2, т. 1, с. 191]. Эта мысль планомерно и последовательно аргументируется. Настойчивое повторение словосочетания «Русь Есенина» (второй и третий абзацы начинаются именно этой фразой, что и логически, и чисто зрительно увеличивает степень их воздействия на читателя) акцентирует главенствующее место, уникальность, яркость, действительную значимость образа в поэзии Есенина.

Центральные части очерка посвящены выяснению «социологического корня» противоречивого отношения Есенина к революции. «Крестьянский уклон» проявляется в ключевой для поэта проблеме – противостоянии города и деревни, крестьянства и рабочего класса, природы и цивилизации: «Людей есенинских настроений, – пишет А. К. Воронский, – пугает общая механизация жизни, ее интегрирование, вырождение самого человека в машину» [2, т. 1, с. 206]. Такая же боязнь характерна и для мироощущения Л. Леонова. Стиль, даже фразы, общее настроение, приближающееся к чистой публицистике при изложении этого пункта очень сходны в обеих работах критика. Сравните: «Леонов уверен, что Россия пойдет в гору, что придет и идет уже крепкая, новая порода людей – не человек, а молотилка будет, но именно этого человека-молотилки он и боится. Он напуган возможностью механизации, американизации жизни и человека, и, по-видимому, в коммунизме готов видеть провозвестника этой омеханизированной, проинтегрированной жизни будущего человека» [2, т. 1, с. 333]. Причину опасений поэта Воронский видит в расколотости его художественного миросозерцания. Двойственность характера Есенина сродни душе русского крестьянина – стихийной, непостоянной. Опасность состоит в том, что он не стремится преодолеть это чувство, а, напротив, намеренно подчеркивает.

Путь к преодолению двойственности сознания Воронский видит в новых стихотворениях Есенина, знаменующих отход от «Москвы кабацкой». Это настолько

радует критика, что он, изменяя собственной манере, много цитирует. Закономерно очерк творчества завершается словами о надежде на создание лучших произведений, ибо «кому многое дано, с того многое и взыщется. Есенину дано многое» [2, т. 1, с. 229].

Диссонансом последнему предложению звучит заглавие второй части литературно-критического триптиха – некрологической статьи «Об отошедшем». Воронский был одним из тех, кто искренне сожалел о безвременной гибели поэта, но даже его посмертная статья-некролог не носит панегирического характера; в ней просматривается то же самое желание объективно оценить творчество поэта. Написанный вслед за тем мемуарный очерк «Из воспоминаний о Сергее Есенине» завершает цикл, конкретизирует мысли, высказанные в некрологической статье.

Итак, объединение под одним заглавием «Сергей Есенин» разноплановых работ: очерка творчества, статьи-некролога, мемуарного очерка – представляет не механическое сложение. Каждая из частей литературно-критического триптиха содержит отсылки к предшествующим выводам и одновременно открывает перспективы для дальнейших наблюдений. Дополнения способствуют созданию цельного образа писателя.

Литературный портрет «Леонид Леонов» так же, как и «Сергей Есенин», трехчастен, но отличен по жанровому составу. Первая его часть – очерк творчества, две остальные – рецензии. Предметом рассмотрения первой из трех частей литературного портрета стали рассказы «Туатамур», «Записи Ковякина», «Петушихинский пролом». Анализ ведется по определенной в рамках данного очерка схеме: изложение сюжета, разбор центральных образов в их соотнесенности с современностью, оценка стиля.

Подробному разбору подверглась повесть «Конец мелкого человека». Пристальное внимание уделено двум основным линиям: характеристике персонажей, «полностью физически и духовно изношенных» [2, т. 1, с. 332], и ориентации на традиции Достоевского. Даже для оценки «гибели и распада старой интеллигентской подворотни дней революции» (с. 332) в лице Лихарева, Елкова, Титуса Воронский использует производное слово от фамилии героя Достоевского: «живут, как пауки в банке, смердяковствуют» [2, т. 1, с. 331].

Из наиболее важных положительных черт формальной стороны произведений критик отмечает умение писателя создавать образы типических живых людей, «преодоление областничества в литературе», стройность, простоту, неразбросанность архитектоники, умение пользоваться художественной деталью.

Общий недостаток художественной структуры леоновских произведений – и о нем Воронский говорит неоднократно, настойчиво – чрезмерное увлечение фантастикой, проявляющей себя в сновидениях, образах нечистой силы, смешения реального и ирреального миров. Это, следуя логике критика, усложняет читательское восприятие, вносит двусмысленность.

Второй большой раздел очерка посвящен анализу общих мировоззренческих взглядов Леонова. Эта часть, как и другие, не содержит каких-либо биографических сведений. В этом состоит существенная разница по сравнению с очерком о Есенине. Говоря о поэте, Воронский подчеркивал, что его стихи «самые биографичные» [2, т. 1, с. 256], чего нельзя сказать о книгах Леонова. Критик специально заострил внимание на отстраненности автора от своих героев и описываемых событий: «Объективность – хорошее свойство, но в наши дни, помимо точности, от художника требуется, чтобы он не внимал равнодушно «добру и злу», а занял более определенную позицию к тому, что он изображает. Этого у Леонова нет» [2, т. 1, с. 347].

В монорецензии на роман «Барсуки» Воронский продолжает рассматривать главную тему леоновского творчества – изображение «боли пролома», только теперь на значительно широком охвате: «вместо одного, двух героев Леонов взял деревенскую массу, целое движение» [2, т. 1, с. 345]. Подчеркивается преемственность стиля с лучшими традициями классиков и одновременно значительный шаг вперед по сравнению с первыми художественными опытами. Общий тон изложения определяется мнением, что «Барсуки» – «очень заметное и отрадное литературное событие» [2, т. 1, с. 348].

Отзыв о романе Леонова «Вор» невелик по объему (меньше двух страниц малого формата), носит несколько беглый характер по сравнению с предшествующим ему анализом романа «Барсуки». Два момента волнуют критика: образ главного героя Митьки Векшина и архитектоника произведения. Книга, по мнению Воронского, органично включается в контекст всего творчества Леонова, ибо посвящена любимой теме писателя «о лишних людях революции»: «Они выбиты из колеи и часто при всей своей одаренности пополняют задворки революции» [2, т. 1, с. 349]. Прав Е. С. Неживой, считая, что высказанные критиком мысли о неопределенном положении «лишних людей» предвосхитили споры о трагедии шолоховского Григория Мелехова [5, с. 71]. Сознавая неординарность романа, его социальную значимость, Воронский заканчивает свою короткую рецензию похвалой, нейтрализующей предшествующие негативные замечания: «Все же роман очень талантлив» [2, т. 1, с. 350].

Таким образом, отличительными чертами литературных портретов А. К. Воронского, которые ярко выражены в его работах о Есенине и Леонове, являются следующие: умение выделить главную тему-лейтмотив писательского творчества, стремление увидеть «красоты и недостатки» каждой книги, композиционная четкость выступлений, отсутствие «общих фраз и мест», аргументированность, образность изложения, итоговый характер оценок, постановка теоретических вопросов критики и литературы, вывод с прогнозированием творческой перспективы художника, цельность и законченность каждой работы.

Проведенный сопоставительный анализ позволил, хотя и отчасти, объяснить трансформацию жанровых определений созданных критиком писательских характеристик. Первоначально работы о поэтах и прозаиках публиковались в рубриках «Литературные силуэты» в «Красной нови» и «Литературные заметки» в «Прожекторе». Силуэт – это всего лишь намек на полноценное изображение, подготовительный этап предстоящей серьезной работы, штрихи, заметки. Видимо, не претендуя на полноту обрисовки, Воронский дал именно такую формулировку.

Следующей ступенью в эволюции жанра стал выпуск «Литературных типов». Первое издание (М., 1925) содержит два раздела: первый включает работы, посвященные писателям, второй – общим историко- и теоретико-литературным вопросам. Второе издание (с доп. М., 1927) состоит из двух частей, включающих индивидуальные и групповые портреты и разделенные по принципу отнесения писателя к поэтам и прозаикам. Видна продуманная дифференциация и стремление организовать, жанрово упорядочить критические работы. Но и это не удовлетворило А. К. Воронского, ибо помимо показа общих, типичных черт, критик стремился к поиску именно «индивидуального преломления» духа эпохи в личности и творчестве конкретного писателя. Специфика же типовой характеристики сужала возможности анализа.

Итоговые два тома «Литературных портретов» (М., 1928-1929) не содержат статей общетеоретического плана. Они организованы по принципу идейно-

художественной ориентации художников: писатели дооктябрьского времени, «попутчики и спутники революции» (к таким относятся Есенин и Леонов), пролетарские писатели. Воронский окончательно отдает предпочтение жанру литературного портрета. Внесенные в издание дополнения имеют целью представить многогранный образ каждого в отдельности писателя и продемонстрировать открытый, незамкнутый характер критических работ подобного жанра. Портрет пера Воронского стал синтетическим жанром, способным совмещать в себе элементы других видовых образований, показывая безграничные возможности жанра литературного портрета.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Воронский, А. К. Литературные типы. – Изд. 2, доп. – М. : Артель писателей «Круг», 1927. – 272 с.
2. Воронский, А. К. Литературные портреты: В 2 т. – М. : Федерация, 1928. – 472 с.
3. Лысов, А. Г. Чертеж на снегу. «Ключи Марии» к «Пирамиде» Леонида Леонова // Леонид Леонов и русская литература XX века. – СПб. : Наука, 2000. – С. 57–68.
4. Муромский, В. П. Из наблюдений над особенностями развития литературно-критических жанров (советский период) // Русский литературный портрет и рецензия: концепции и поэтика. Сб. статей / Ред.-сост. В. В. Перхин. – СПб. : Изд-во СПбУ, 2000. – 127 с.
5. Неживой, Е. С. Александр Воронский – литературный критик. – Уфа : БГУ, 1983. – 79 с.
6. Перхин, В. В. «...Облик и мысли...» О жанре литературного портрета // Перхин В. В. «Открывать красоты и недостатки...». Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век. – СПб. : Лицей, 2001. – 256 с.

# ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ

**УДК 7.011.4**

***И. Э. Абызова,***
***г. Луганск***

## КОРПОРАТИВНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ КАК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ФИЛОСОФСКОЙ И СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ПАРАДИГМЫ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

Тема нашего исследования – принципы корпоративной идентификации и рычаги её давления на потребителя в контексте острых современных социокультурных вопросов. Следует отметить, что изучением корпоративной идентичности как транслятора важных гуманитарных проблем на данный момент занимаются преимущественно сами отечественные и зарубежные графические дизайнеры, такие как М. Кумова, Д. Роэм, С. Мосякин, Э. Туэмлоу и другие. Основной акцент приходится именно на семантическую составляющую ключевых элементов айдентики как части брендинга – мероприятий по продвижению коммерческих организаций. Мы живём в эпоху креативной экономики и дизайн является одним из самых универсальных языков в ее структуре. Именно она на невербальном уровне делает для нас понятным чужие культурные пространства: прилетев в другую страну в первый раз и даже не зная языка, мы уверенно найдём товар, зайдя в магазин – стандартные иконические образы, пиктограммы и прочие компоненты знаковой системы [2].

Можно сказать, что дизайн создан для упрощения восприятия той или иной информации, преобразовывая доминирующие на глобальном уровне тенденции в абстрактные или конкретные коды. В частности, недавно американская корпорация «McDonalds» решила поддержать идею борьбы с эпидемией коронавирусной инфекции оригинальным способом: разработчики логотипа решили разделить обе части знаменитой желтой буквы «М» на две части, показывая тем самым необходимость придерживаться социальной дистанции и самоизолироваться при появлении первых симптомов заболевания. С другой стороны, иногда бренды заставляют аудиторию выстраивать негативные ассоциации со значимыми историко-культурными событиями, что мы можем наблюдать на примере одной из моделей кроссовок Puma, черными полосками напомнившей покупателям лицо А. Гитлера. Таким образом, визуальная айдентика (от англ. visual indentity – визуальная идентичность; зрительный образ) позиционирует себя как сложная коммуникационная система, ведущая непрерывный диалог с потребителем и вызывающая у него эстетическую оценку.

Структуру айдентики составляют: логотип, палитра, шрифт, слоган, стилеобразующие решения в интерьере или экстерьере, выпускаемая продукция или предоставляемые услуги. Её разработка – это обязательный этап для каждой компании. Причем, позаботиться о корпоративной идентичности нужно сразу, как только у организатора возникает идея открыть предприятие. Айдентика должна быть понятной, уникальной и легко ассоциируемой, чтобы запомниться своим клиентам или покупателям. В мире рекламы креативный капитал не зависит от размеров компании. Подрастающие рядом с глобальными мировыми рекламными агентствами маленькие фирмы могут иметь такое же воздействие на перспективы бренда, как и испытанные «тяжеловесы». Эти молодые и целеустремлённые фирмы пытаются выделиться самыми разными средствами, и среди наиболее интересных из них – такие, которые ставят

дизайн точно в центр своей стержневой философии [6, с. 116].

Разработка айдентики нужна в том случае, если уже не новая компания кардинально меняет направление своей деятельности. Обычно в такой ситуации ее образ создают по-новому, что в среде графического дизайна называется ребрендингом. Однако, не стоит путать его с рестайлингом, когда разработчики немного меняют шрифт или освежают логотип, но при этом ценностное ядро, название компании и ее курс остается прежним. При разработке айдентики смотреть нужно на конкретные задачи и условия проекта. Наличие у сотрудников чувства корпоративной идентичности означает, что они осознают и принимают идеологию компании, ассоциируют себя с ней, вовлекая ее в своё будущее.

Суммируя сказанное, можно выделить четыре основные коммуникационные функции корпоративной идентичности:

– управленческая функция – заключается в регламентировании и координации передачи информации об основных элементах корпоративной идентичности;

– функция развития корпоративной культуры раскрывается в ориентации целевых аудиторий на единые корпоративные цели, тем самым повышая эффективность корпоративной идентичности;

– имиджевая функция основана на трансляции образа компании, создании его единства, а также положительного отношения к нему;

– репутационная функция обеспечивает формирование доверия к организации со стороны всех целевых аудиторий.

Поговорим о степенях визуальной информации. Изначально, как правило, мы различаем цвет, затем – форму, основные элементы графики, соединяя их с другими параметрами айдентики бренда, и только потом мы читаем дополнительную текстовую информацию [4, с. 6-7]. Если взять в пример самый понятный элемент айдентики – упаковку, то зачастую она выступает единственным коммуникативным звеном между покупателем и производителем, поэтому она выполняет важнейшие стимулирующую и информационную функции, помимо хранения и транспортировки. С большей вероятностью рука потребителя потянется к упаковке продукта, которая является пригодной для вторичного использования, например – к красивой стеклянной бутылке, которая в перспективе станет цветочной вазой. То есть, это некий вклад в дальнейшее визуальное наслаждение, а не только одна из попыток замедлить экологическую катастрофу, потребляя меньше товаров.

Одним из основных компонентов при составлении айдентики является цвет. Он несёт в себе определённые чувственные ассоциации, что маркетологи давно взяли себе на заметку. Эмоциональное восприятие цвета субъективно и обусловлено традиционными особенностями. Цвет – мощнейшая апелляция к базовым эмоциональным оценкам, мифологическим нарративам, архетипам культуры. Он усиливает различительную особенность товара или услуги, порой становится решающим фактором узнаваемости его в ряду подобных. Кроме того, создаёт неповторимую внешность бренда, товара, компании. Чтобы остановиться на одном цвете для создания айдентики бренда, стоит ответить на несколько вопросов:

– Какой цвет лучше всего отразит индивидуальность бренда?
– Какой цвет соответствует особенностям продукта или обслуживания?
– Какие цвета используют конкуренты? [1, с. 259].

Несмотря на то, что цвета не привязаны локально к промышленным отраслям, одни из них подходят для тех или иных услуг или продуктов больше, чем другие. Если

говорить о шрифте, то рекомендуется использовать удобный, соответствующий следующим параметрам:

– он не должен быть слишком контрастным, ведь в таком случае потребитель не сможет его опознать, расшифровать, поэтому шрифт не должен быть слишком тонким или толстым;

– он должен быть графически правильным, поскольку глазу требуется комфортное восприятие;

– сразу брать тот шрифт, который при условии масштабирования останется таким же удобным для последующей работы.

Наряду с цветом формы обладают эмоциональными рычагами и способны вызывать различные образы или воспоминания в сознании людей. Компании могут эффективно использовать это при разработке логотипа для передачи сути и ценности своего бренда – для этого им необходимо иметь полное представление о наиболее распространенных интерпретациях разных форм. Обобщая идеи, можно отметить такие немаловажные аспекты современной айдентики: типографика должна встраиваться в общий темп изображения на упаковке; фон не должен быть активнее основной иллюстрации; упаковка обязана удерживать внимание в течение некоторого времени (именно поэтому для нее создают несколько планов); принципиально важно не испортить шрифт в попытке украсить его на свой вкус, ведь шрифт, над которым поработали, воспринимается уже как цельная иллюстрация [3, с. 202-205].

Графический дизайн играет важную роль не только в конструировании логотипа или шрифта, но и в проектировании интерьера компании, так как представляет собой внедрение в пространство плоскостного или объемного изображения, любого декоративного элемента, составляющих единую композиционную систему, направленную на придание интерьеру комфортного, красивого и гармоничного пространства. Дизайнеры понимают, что графика добавляет значимость и узнаваемость пространствам, и стараются сделать ее необычной и индивидуальной, применяя цифровые технологии. Графический дизайн может создаваться как в двух плоскостях, так и в трехмерном пространстве, персонализируя идею бренда. Цель – эстетика интерьера плюс удобство и эргономика пространства. Тем не менее, он бывает эффективным лишь тогда, когда отвечает ожиданиям аудитории относительно экономики и потребительского уровня, а не только воплощению идеи самой по себе.

Это хорошо заметно на примере сети ресторанов быстрого питания «KFC»: новый дизайн бренда складывается как из значимых изменений, так и из большого количества «ювелирных» улучшений, которые фактически не заметны аудитории, но существенно исправляют восприятие бренда. Изменения коснулись как упаковки продукции, так и рекламных коммуникаций, меню-бордов в ресторанах и т. д. Идея перевоплощения, на которой построена новая стратегия бренда, стремится изменить саму парадигму отношения к еде: это не только источник утоления голода, но один из способов подчеркнуть свою индивидуальность, причастность культурным и философским ценностям. На упаковке продукции появилось больше релевантных сообщений, которые несут и коммуникационный, и развлекательный характер. Было пересмотрено цветовое кодирование и навигация по группам продуктов – для этого команда проекта провела большую работу с меню. Была создана единая система расположения логотипа и полковника Сандерса на упаковке.

В целом, новый дизайн упаковки усиливает восприятие бренда за счет мощного лого-блока в фирменных цветах. Несомненно, новый образ «KFC» позволит прежнему зрителю освежить взгляд на продукцию, воспринимать бренд на более высоком уровне,

а также с большей силой привлечь потребителя за счёт обновлений. Сама корпорация пропагандирует гостеприимное отношение к каждому человеку, независимо от его социального статуса или религиозных убеждений, которые нередко становятся сейчас «яблоком раздора». Особенно актуальна эта позиция на сегодняшний день, когда из-за смертельно опасной эпидемии расстояние между людьми неумолимо растет – не только в буквальном смысле, но и на уровне этнической, политической и других форм идентичности. Некоторые отечественные бренды также пытаются напомнить нам о необходимости быть терпимее и заботливее по отношению друг к другу: такую эстафету успешно подхватил Московский метрополитен, переименовав названия двух своих станций на различной атрибутике – так, станции «Домодедовская» и «Бабушкинская» временно стали «ДомаДедовской» и «ДомаБабушкинской». Знакомые всем жителям столицы, эти пункты оказались маркерами базовых этических категорий «добро», «забота», «ответственность», «счастье» и «смысл жизни».

## ЛИТЕРАТУРА


1. Кумова, М. Айдентика. – М. : КАК проект, 2014. – 512 с.: ил.
2. Кумова, М., Фролов Р. Британский дизайн. – М. : КАК проект, 2014. – 496 с.: ил.
3. Кумова, М. Шрифт в айдентике, рекламе, многостраничниках, упаковке, навигации, вебе и каллиграфия. – М. : КАК проект, 2013. – 396 с.: ил.
4. Мосякин, С. Графика в айдентике / Учебный курс по разработке визуальной айдентики. – Школа Орфографика, 2017. – 46 с.
5. Мосякин, С. Дизайн коммуникаций / Учебный курс по разработке визуальной айдентики. – Школа Орфографика, 2017. – 67 с.
6. Мосякин, С. Разновидности айдентики / Учебный курс по разработке визуальной айдентики. – Школа Орфографика, 2017. – 47 с.
7. Роэм, Д. Визуальное мышление. Как продавать свои идеи при помощи визуальных образов / Пер. с англ. О. Медведь. – М. : Манн, Иванов и Фербер; Эксмо, 2013. – 300 с.
8. Туэмлоу, Э. Графический дизайн: фирменный стиль, новейшие технологии и креативные идеи. – М. : Астрель, АСТ, 2006. – 256 с.


**УДК 18.7.01**

***Е. А. Ирдиненко,***
***г. Луганск***

## ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ШАРЛЯ ЛАЛО

Интерес к французской эстетике прошлого века вызван тем, что в ее исследованиях затрагивались проблемные вопросы определения методологических позиций в эстетических исследованиях. Во взглядах французских эстетиков (первая треть XX века) в целом господствовало недоверие к философии, скептицизм, критическое отношение к некоторым философским теориям. В частности, в высказываниях находим негативное отношение к учению А. Бергсона, которое еще не приобрело широкую популярность в довоенной Франции, хотя полностью отрицать его влияние на французское философское мнение тех времен невозможно. Понимание предмета эстетической науки, ее связей с другими науками, а также проблема художественной практики как специфической формы творческой деятельности были в центре дискуссии французской эстетики.

Отделяя эстетику от философии, французская эстетика считала необходимым определить ее особое место среди гуманитарных наук. Этот процесс имел историко-эстетический привкус, поскольку профессиональная эстетика в тот период

активизировала интерес гуманитариев ко времени баумгартеновской борьбы за самостоятельность эстетики как науки. Вероятно, именно поэтому в послевоенной Франции происходит процесс отделения направлений развития эстетики, которая была ориентирована на субъективизм, психологизм, иррационализм. А это, в свою очередь, привело к отрицанию понимания сущности искусства как отражения реальной действительности и принципов рационализма эстетической теории в целом. Данные тенденции были проанализированы в исследованиях русских эстетиков (У. Маца, М. Овсянников).

Во Франции в начале XX века не было ведущей школы в эстетике, в ней царила пестрота подходов, которая отражала основные ее тенденции. С одной стороны, эстетика стремилась к анализу прекрасного через созидательную деятельность, рассматривалась в тесной связи со сферой целесообразности и функциональности искусства (О. Конт, Ж.М. Гюйо, П. Сурио, Э. Сурио и др.), а с другой стороны, сстремилась оторвать эстетическое от реальной жизни, сделать его самоценным исходя из различных субьективно-идеалистических построений (А. Делакруа, В. Баш). Крайнее свое выражение субъективистская тенденция во французской эстетике начала XX века получила не в учении В. Баша, а в эстетической теории Шарля Лало [1].

Эстетическая концепция Ш. Лало базируется на методологии социологического позитивизма. Сущность социологического подхода к искусству ученый определяет следующим образом: «Социальная жизнь предоставляет эстетическому мышлению большое количество эстетических элементов, таких как отношение к религии, политическим институтам, семье» [1, с. 8]. Таким образом, позитивистская эстетика, в понимании Ш. Лало, является не чем иным, как философией истории искусства и художественной критики, «дисциплин позитивных», из которых она черпает свои знания.

Существенный вклад в закрепление «реальной» направленности французской эстетики внесла критика идей экспериментальной эстетики Г.Т. Фехнера и теории вчувствования, представленная Ш. Лало в работах «Современная экспериментальная эстетика» (1908), «Очерки научной музыкальной эстетики» (1921), а также его исследованиях искусства как социального феномена. Социология искусства стала главной темой его многочисленных сочинений вплоть до 1933 г.

Эстетическая концепция Ш. Лало базируется на методологии социологического позитивизма. Сущность социологического подхода к искусству ученый определяет таким образом: «Социальная жизнь придает эстетическому мышлению большое количество эстетических элементов, таких как отношение к религии, политическим институтам, семье». Первые попытки обосновать собственные философско-эстетические взгляды сподвигли его проанализировать сложившиеся в течение веков вполне устоявшиеся мировоззрения. Ш. Лало считает, что главной проблемой эстетики является именно проблема ее ценности. Он подчеркивает, что проблема прекрасного в искусстве является эстетической категорией. С точки зрения Ш. Лало, проблема восприятия в искусстве носит социальный характер. Индивид оценивает произведение искусства исходя из собственных установок и убеждений. Таким образом, Ш. Лало приходит к выводу о том, что эстетика является нормативной наукой об искусстве.

К предмету эстетической науки он относит художественную красоту, которая рассматривается по отношению к воображаемой норме и идеалу. В своей работе «Введение в эстетику» Ш. Лало отмечает, что социальная эстетика связана с «коллективностью» и «организацией». По мнению ученого, между искусством и

обществом существует тесная связь, которая связана с социальным опытом, накопленным веками.

Автор доказывал существование связей искусства с другими социальными институтами (политикой, семьей). Устанавливал наличие двойной активной связи: «общество – искусство» и «искусство – общество». Эстетика Ш. Лало является не чем иным, как философией истории искусства и художественной критики, «дисциплин положительных», из которых она черпает свои знания. Заслуживают особого внимания научные поиски Ш. Лало в области психологии творчества.

Типы творчества определялись ученым в зависимости от связей художника с современным ему обществом и рассматривались как основа трех принципиально возможных ситуаций: «искусство вблизи жизни», «искусство вдали от жизни», «искусство для искусства». При явной неосновательности абстрактной идеи психоэстетических комплексов художника, которую исследователь выдвигал для объяснения этих ситуаций, само признание сложной системы связей творческой личности с общественной жизнью представляют несомненный интерес и определяют видное место Лало во французской социологической эстетике.

Однако настоящим эстетическим фактом для Ш. Лало стало художественное произведение, а именно наше суждение о нем. Произведение искусства, рассмотренное им как «контрапунктическая комбинация» различных элементов, как «система суперструктур», в такой интерпретации теряло социально-содержательную основу и сводилось к чисто формальной материально-чувственной конструкции.

«Структуральная классификация искусств», созданная Лало в 40-х годах XX века, уравнивала различные виды искусства с гастрономией, парфюмерией, «здоровым эротизмом», говорила о сведении искусства к игре чувственных элементов, к возбуждению положительной эмоции и гармонизации психики. Взгляды Лало приблизились к тем, которые он критиковал в начале своего пути. Не случайно Лало считал нормой «не искусство вблизи жизни», а «искусство для искусства» (вкладывая в это название более широкий смысл, чем следовало из принципов художественного движения XIX века).

Концепция социологии творчества является весьма актуальной темой для ученого. В своем творчестве он анализирует отношения, которые возникали между социальной средой и художником, между обществом и самим автором произведения искусства. Философ считает, что произведение искусства выражает жизненный опыт автора либо жизнь того общества, в котором творит художник. По мнению Ш. Лало, своей типологией творчества он способствует выявлению своеобразия каждого художника, обращая внимание прежде всего на его индивидуальные черты. Находясь в определенной социальной среде, художник формирует свой стиль, свое мировоззрение, свои эстетические вкусы и взгляды [2].

По мнению Ш. Лало, более эффективно воздействует на искусство специфическая светская, эстетическая среда. Политическая и эстетическая среда – это две сферы, которые находятся во взаимодействии и противодействии. Также в своем творчестве философ анализирует роль семьи и прослеживает влияние семьи на различные виды творчества – архитектуру, театр, литературу. Его волнуют проблемы религиозной среды, он провозглашает независимость художественного мышления от религиозного.

Ш. Лало, однако, считает, что ни религия, ни общество, ни социальные институты не могут повлиять на искусство. Что касается непосредственно эстетических взглядов Ш. Лало, отметим, что ученый определяет эстетику как философское размышление об искусстве, художественной критике и истории искусства. Он видит ее в рамках

философского знания, используя при этом нормативно-оценочные методы. Говоря об эстетике, он подчеркивает ее независимый, научный характер. Среди ее проблем он анализирует эстетику в контексте психологии и социологии. В отличие от Э. Сурио сущность искусства он отводит игре. Искусство, с его точки зрения, это самостоятельная игра со своими законами и правилами. Он подчеркивает независимость искусства от общественного сознания [3, с. 9]

Ш. Лало вовсе не отрицал, что искусство отвечает и физиологии: нас радуют и цвета, и формы, и замыслы. Однако искусство тогда оказывается верным и оправданным, когда эта радость достаточно чутка к самим источникам решений: чтобы по-настоящему ощутить скульптуру, надо понимать, почему художник решил передать одни свойства тела, а другие оставил в тени, как условность. Скажем, мрамор передает цвет кожи, но не ее тепло – никто в здравом уме не будет нагревать скульптуру, чтобы приблизить ее температуру к температуре человеческого тела. Ведь важнее понять не только как нас греет течение нашей крови, но и как та эволюция, которой подверглись любые живые организмы, как сама органика жизни смогла выдержать и холод, и жару, принимая всякий раз окончательную форму существования.

Эстетика для Ш. Лало – нормативная наука, которая объясняет систему ценностей и создает «нормальный тип» художественного произведения.

Таким образом, эстетическая концепция Ш. Лало направлена на исследования: 1) предмета эстетики; 2) предмета исследования социологии искусства; 3) структуральной концепции искусства; 4) проблемы социологии искусства. Весь творческий путь Ш. Лало является интересной и плодотворной попыткой создания стройной системы социологической эстетики.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Лало, Ш. Введение в эстетику / Ш. Лало. — М. : Труд, 1915. — 254 с.
2. Юровская, Э. П. Эстетика в борьбе идей: две тенденции в развитии французской буржуазной эстетики XX в. / Э. П. Юровская. — Л. : Наука, 1981. — 143 с.
3. Feldman ,V. L'esthetique francaise contemporaine. / V. Feldman. — Paris : Alcan, 1936. — 139 p.

**УДК 130.2+82.09**

***Н. С. Ищенко,***
***г. Луганск***

## АРХЕТИП СИМВОЛИЧЕСКОЙ СМЕРТИ В КНИГЕ ЕЛЕНЫ ЗАСЛАВСКОЙ «ДОНБАССКИЙ ИМАЖИНЭР»

Осмысление смерти и ее ритуализация создают константы формирования культурного пространства. В ситуации постоянного контакта со смертью человек оказывается на войне. В 2014 году началась война Украины и Донбасса, которая продолжается по сей день. Военные события ставят под угрозу само существование народа и для предотвращения угрозы требуют единства социального действия. Поэтому в военный период востребованы культурные смыслы, которые обеспечивают такое единство. К ним относятся культурные архетипы, которые проявились в эпоху Великой Отечественной войны как в поведении участников событий, так и в литературе того времени. Важнейшим из этих архетипов является архетип символической смерти.

Как указывает луганский исследователь Виталий Даренский, архетип символической смерти объединяет такой круг тем, как самоотождествление автора с

погибшими, вещание из инобытия, венчание со смертью [1]. Рассмотрим проявление архетипа прохождения через символическую смерть в современной поэзии Донбасса, которая представлена поэтическим сборником «Донбасский имажинэр» (2020) Елены Заславской.

Книга луганской поэтессы Елены Заславской «Донбасский имажинэр» опубликована в 2020 году, в Луганске, однако была создана в 2018 году под влиянием идей французского социолога, антрополога, философа Жильбера Дюрана. «Донбасский имажинэр» – первая в Луганске книга-аллигат, то есть две книги под одной обложкой, которые так и называются «Режим Диурна» и «Режим Ноктюрна». В сборнике сделана попытка структурировать образы стихов разных лет с помощью теории имажинэра.

Имажинэр – центральное понятие социологии воображения, которая была разработана Дюраном в 1960-е гг. как масштабный синтез антропологических и социологических идей разных ученых XX-го века: К. Г. Юнга, Р. Вильгельма, Р. Отто, М. Элиаде, А. Корбена, К. Кереньи, А. Портмана, а также представителя неорационализма Г. Башляра [2, с. 73-79]. Имажинэр – первичное антропологическое свойство человека. Имажинэр включает одновременно следующие аспекты: воображение как способность; то, что воображается; того, кто воображает; сам процесс воображения; общую основу, которая предшествует всем этим аспектам и формирует их [2, с. 85].

Центральное положение социологии воображения следующее: имажинэр всегда взаимодействует со смертью. Воображение работает только потому, что впереди него, вокруг него существует смерть. Символом смерти является время [2, с. 88]. Именно способы воображать смерть и относиться ко времени становятся основой всех мировых мифологий и философских, религиозных, литературных систем, которые оформляются на их основе.

Дюран делит все содержание воображения на три большие группы и два режима.

Группы имажинэра называются также схемами и структурными полюсами. Это героические мифы, драматические мифы и мистические мифы. Два режима имажинэра называются дневной и ночной, то есть диурн и ноктюрн. Диурн включает в себя только героические мифы, ноктюрн включает две группы мифов – драматические и мистические [2, с. 89]. Основанием этой классификации Дюран считает рефлексы новорожденного человека – каждой группе мифов соответствует свой доминантный рефлекс [2, с. 90]. Рассмотрим режимы имажинэра подробнее.

В основе героических мифов режима диурна лежит движение разделения. Базовый рефлекс, формирующий эту группу мифов, – рефлекс вставания, который реализуется в том, что в полгода, в год ребенок начинается садиться и вставать. Отношение к смерти в режиме диурна – резкое неприятие. Смерть – антагонист, вечный враг, с которым невозможно существовать в одном мире, смерть должна быть отторгнута, побеждена. Классический носитель диурнического начала – герой. Его действия – прорывать, разделять, отсекать, вставать и бороться до конца без компромиссов [2, с. 91–93]. Режим диурна воплощается в следующих образах-архетипах: свет, день, блеск, залитое светом пространство, полет, стрела, крылья, птица, меч, скипетр. Противоположность свету – тьма, которая воспринимается как нечто абсолютно враждебное, с чем не может быть примирения. Тьма и ночь – абсолютные враги. Главное в режиме диурна – подняться и встать на борьбу, но подъем чреват падением в бездну. Поэтому бездна, страх и ужас перед ней, выход из бездны – важнейшие образы режима диурна. Бездна в диурне также означает смерть, и в ней не

может быть найдено ничего хорошего. С тьмой, ночью и бездной в режиме диурна ассоциируется женщина, которая воспринимается как абсолютная противоположность герою, жизни и свету [2, с. 96-97].

Ноктюрн, который объединяет две группы мифов – драматические и мистические – основан на эвфемизме. «Эвфемизм» по-гречески означает «благое имя» [2, с. 100]. В режиме ноктюрна главный враг человека, смерть, получает благое имя. На практике реализуется радикальный эвфемизм, когда смерть прямо называется благом, даром, радостью, и нерадикальный эвфемизм, когда смерть воспринимается как зло, но зло терпимое, выносимое, необходимое, имеющее полезные, светлые, приятные стороны. Этим видам эвфемизма соответствует мистический и драматический ноктюрн.

В основе мистического мифов режима ноктюрна лежит антифраза – название явления его антонимом и присвоение его в таком качестве. Базовый рефлекс, который формирует эту группу мифов по Дюрану – дигестивный, поедательный. Съедая что-либо, младенец приобретает опыт поглощения иного, превращения чего-то другого, чужого, враждебного, в себя самого. Мистические мифы позитивно переосмысливают женское начало, базовая фигура этого режима – мать. Отношение к смерти в мистическом ноктюрне – всецело позитивное. Смерть приемлема и является благом. Основные образы-архетипа мистического ноктюрна: насыщенный цвет, подземный мир, чаша как замена бездны, царство ночи, земля, вода, море [2, с. 106].

Драматический ноктюрн действует как нерадикальный эвфемизм. Этот режим имажинэра основан на сексуальном рефлексе, проявления которого, следуя Фрейду, Дюран находит уже в младенчестве [2, с. 109-110]. Отношение к смерти в этом режиме проявляется в мифах о смерти и воскресении. Смерть есть, но она не окончательна, не абсолютна, за ней последует жизнь [2, с. 111]. Базовая фигура драматического архетипа – танцор, шире художник, ремесленник, то есть человек, занятый повторяющимися действиями [2, с. 110]. Самое яркое выражение повторяющихся действий, сменяющих друг друга частей цикла – это танец, который присутствует во всех обществах. Образы-архетипы драматического ноктюрна: лабиринт, дерево, куст, стебель, цветок, созревание, все виды циклов, искусства и их атрибуты, маски, огниво, эротический символизм, средства передвижения, удвоение [2, с. 111].

Книга «Донбасский имажинэр» содержит как поэмы довоенное периода, так и циклы стихов 2015 – 2017 гг., периода войны в Донбассе. В нашем анализе образов смерти мы остановимся на этих военных поэмах.

В части «Режим Диурна» представлены стихи, в которых выражено представление о том, что время – враг, а смерть абсолютна. Герой противостоит времени, злу, смерти, всему чужому. Он поднимается на борьбу, чтобы победить или погибнуть. Рассмотрим образы смерти в военных стихах в этой части книги, в поэме «Последняя обойма разрывных».

«Последняя обойма» написана уже в ходе текущей войны с Украиной, в 2017 году. Война – это время героизма, борьбы, преодоления смерти и торжества жизни вопреки всемогуществу смерти. Война – священное действие героя, который противостоит смерти. Эта тема раскрыта в таких строках:

И древнее «иду на вы»
Из тьмы столетий
Достаю нам на потребу…
Вершится дело величавое войны!
Вершится треба! [3, с. 21].

Герой этой части описывается следующим образом:

Сержант не знает то, что он покойник.
Еще он жив. Смеется. Занял стольник
До выходных.
Несказанная речь стекает глоткой.
И ненависть течет по веткам жил.
И корка серого над горькой стопкой:
Не дожил.
А из спины, куда вошел осколок,
Вдруг – пара крыл [3, с. 19].

В части «Режим Ноктюрна» представлены стихи, в которых выражено представление о том, что время побеждает, смерть сливается с жизнью, является ее неотъемлемой частью, формирует реальность. Здесь больше женских образов, которые доминируют в мифах группы ноктюрна. Рассмотрим образы смерти в этой части книги, в поэме «Заметки на полях войны (связка писем другу для поднятия боевого духа)». Лирическая героиня этого цикла – девушка ополченца, которая ждет любимого с войны, следит на военными сводками, мечтает о встрече. Смерть описывается в следующих образах:

Ты говоришь мне, что у вас спокойно,
И выстрелы пока что не слышны,
И умирать, наверное, не больно,
Ты говоришь, у вас там соловьи,
И степь ковыльная колышется, как море,
А я читаю хроники в сети:
Тот ранен, тот убит, тот похоронен [4, с. 21].

В поэтических образах этих строк показано совпадение смерти и жизни, их взаимное переплетение, единое пространство, которое сформировано смертью, и в котором живет герой.

Социология воображения Жильбера Дюрана дает принцип анализа поэтических произведений, который может использоваться для создания предварительного образа поэтического пространства книги. В то же время реальный текст оказывается богаче схемы, образы разных режимов в поэмах нельзя строго изолировать. Так, в «Последней обойме разрывных» наряду с образами диурна есть и яркие однозначные образы ноктюрна:

Последняя обойма разрывных...
Гремят артиллерийские дуэли,
И нас отпетых уж давно отпели
Степные суховеи. Как шмели,
Жужжат шрапнели.
И шмели
Плюют огнем. Нет ни земли,
Ни неба [3, с. 21].

Действие диурнического героя – разрывать, разделять. В этом же стихотворении земля сливается с небом. Герои еще живы, но их уже отпели – жизнь сливается со смертью. Степь предстает как лабиринт, в котором на одном уровне сосуществуют жизнь и смерть. В диурническом пространстве присутствуют и образы ноктюрна.

Итак, в книге Елены Заславской «Донбасский имажинэр» можно найти архетипы и диурна, и ноктюрна. Архетипы диурна: война как священнодействие, абсолютность

жизни, крылья. Архетипы ноктюрна: возлюбленная, степь как море, смерть как пространство, в которое помещается человек. Базовый принцип имажинэра – отношение к смерти – проявляется и в диурнической группе образов, и в ноктюрнической. Образы разных режимов непрерывно взаимодействуют.

Архетип символической смерти, который был воплощен в поэзии Великой Отечественной войны, реализуется и в военных стихах современной луганской поэтессы, создавая пространство исторической памяти, объединяющее разные военные эпохи одной и той же русской культуры.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Даренский, В. Ю. Философия войны в русской поэзии периода Великой Отечественной войны / В. Ю. Даренский // На грани мира и войны. Философское монтеневское общество. – Луганск, 2015. – С. 54 – 63.
2. Дугин, А. Г. Социология воображения. Введение в структурную социологию / А. Г. Дугин. – М. : Академический Проект; Трикста, 2010. – 564 с. – (Технологии социологии).
3. Заславская, Е. А. Донбасский имажинэр. Режим Диурна / Е. А. Заславская. – Луганск : Блиц-информ, 2020. – 23 с.
4. Заславская, Е. А. Донбасский имажинэр. Режим Ноктюрна / Е. А. Заславская. – Луганск : Блиц-информ, 2020. – 23 с.

**УДК 75:7.01:003.292**

***Д. А. Левченков,***
***г. Луганск***

## ПРОБЛЕМА СИМВОЛА В ИСКУССТВЕ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ Э. КАССИРЕРА

На протяжении развития философской мысли, начиная с древности, мыслители приходили разными путями к пониманию того, что в основе нашей мыслительной деятельности лежит символизация, способность ума рассматривать одни явления посредством других, через одну вещь мыслить о множестве вещей, связных между собой по определенному принципу или признаку, через единичное созерцать множественное, посредством части видеть целое. Поэтому символ и символизация как предмет философского дискурса представляет собой одно из проблемных полей гносеологии, феноменологии и эстетики. При этом понятие символ – это одно из самых противоречивых понятий, но очень важных для осмысления искусства.

Философско-эстетический подход к рассмотрению символа начинается с античности. Но мы не будем уходить так далеко, а лишь обозначим разные подходы к определению понятия «символ». В рамках религиозно-философского подхода символ исследовали В. С. Соловьев, П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, А. Ф. Лосев. К ним, на наш взгляд, примыкает современный специалист в области эстетики В. В. Бычков. Семиотический подход представлен трудами Р. Барта, Ж. Деррида, К. Леви-Стросса, Ю. М. Лотмана, Ч. У. Морриса, Ч. С. Пирса, В. Н. Топорова, Б. А. Успенского, Р. О. Якобсона и др. Символическое понимание культуры было представлено уже у И. Канта. Труды В. Гумбольдта, А. А. Потебни и др. о символических основаниях языка послужили основой для теории символических форм Э. Кассирера, как и труды И. Канта. А поскольку у Э. Кассирера внимание уделено и искусству как одной из символических форм, мы находим необходимым обратиться к его философии в исследовании проблем эстетики и философии искусства.

Пожалуй, самое главное, что мы можем сказать о символизации – то, что в основе символа лежит принцип опосредованности. Тем не менее, термин символ получает

широчайшее распространение и употребляется для описания очевидно различных знаковых ситуаций, начиная с использования термина символ в качестве простого знака, математического символа, аллегории, метафоры и заканчивая художественным символом. Понятие «символ» и в литературе, и в искусстве, как пишет А. Ф. Лосев, «является одним из самых туманных, сбивчивых и противоречивых понятий» [3, с. 4].

Символы присутствуют в религии и ритуалах, включая современные его формы, в науке и искусстве, в живописи и музыке. Все это показывает необычайную широту употребления понятия «символ» и одновременно сложность символической деятельности человека. Вокруг символической опосредованности возникает множество вопросов. Что же все-таки понимать под символом? Какого рода связь между означающим и значением? Это один из наиболее важных вопросов, поскольку он делает символ не только предметом изучения теории коммуникации в том смысле, что символ является средством передачи информации от одного индивида к другому, (область семиотики и семантики), но и вводит нас в область гносеологии и феноменологии. Происходит это благодаря таким вопросам: какими являются вещи через это символическое опосредование нашему сознанию; произвольный характер у этой опосредованности или нет; является ли символ только знаком, средством-указателем, или он заключает в себе и собственное содержание; какие значения присущи символу; вопрос об объективности или субъективности символа. В связи с этим и возникло множество философских концепций символа, которые сейчас принято объединять в философию символа.

Таким образом, принимая то, что искусство посредством себя сообщает нам что-то и является символическим феноменом, нам открывается широчайшее поле проблем, в первую очередь образованное многозначностью и неопределенностью самого понятия «символ» и теми способами его понимания, зачастую противоречивыми даже в рамках одной философской концепции того или иного автора.

Искусство, соединяющее в себе символическую и эстетическую природу, также порождает вопрос о характере этой сложной взаимосвязи, и если мы рассматриваем искусство как символическую форму, то каково тогда его значение? Можно было бы прийти к простому заключению, что много чего искусство нам может сказать и много чего значить, и что на языке искусства, как и при помощи естественного языка, мы можем выразить многое, и нельзя не согласиться, что отчасти это так и есть.

Но с другой стороны, мы ведь знаем, что тот эффект, который порой оказывает на нас искусство, то, что оно сообщает нам своим особым способом, сложно или даже невозможно в полной мере перевести на другие языки культуры. Если бы такое даже и стало возможным, тогда бы то, что мы называем искусством, постепенно упростилось и превратилось в нечто гораздо боле оптимизированное в отношении затрат наших человеческих, духовных и материальных ресурсов. Иначе зачем заниматься таким сложным во всех отношениях делом, как создавать произведение искусства, если можно обойтись, к примеру, естественным языком.

Еще более значительно звучат эти вопросы, когда мы отбрасываем упрощенно гедонистический взгляд на искусство. Если бы предпосылкой искусства и его основой было только стремление к тому удовольствию, которое дарит нам эстетическое созерцание, то это не привело бы к такому усложнению форм и развитию вкусов, которое происходит в художественной культуре.

Понятие «символ» и проблемы, связанные с символом, занимают центральное место в философии символических форм неокантианца Эрнста Кассирера. В своей философской концепции он дает предельно широкое толкование понятию «символ».

Миф, язык, наука, искусство – все это символические формы, посредством которых человек понимает и осмысливает действительность. Для Кассирера как неокантианца символ – это ключ к пониманию соотнесенности мира и сознания, проблема гносеологии. Человек не может мыслить мир вне символических форм, каковыми являются язык, миф, наука и искусства.

Миф и искусство, язык и наука, согласно Кассиреру, «являются в этом смысле формами чеканки бытия; они – не просто отпечатки наличной действительности, а директивы движения духа, того идеального процесса, в котором реальность конституируется для нас как единая и многообразная, как множество форм, спаянных в конечном счете единством смысла» [2, с. 41].

Э. Кассирер прибегает к понятию символической формы с целью подчеркнуть ее творческо-конструктивный характер, конструктивно-конституирующую роль разума, полагающего предмет собственного исследования.

Предмет есть то, чем он оказывается для нас, суммой наличных и возможных способов действия. В бесконечном, разнообразном потоке сменяющих друг друга впечатлений, относительно твердые опорные точки Кассирер находит в мышлении, утверждающем сами эти опорные точки [4, с. 476]. Формы творятся в соответствии со своей внутренней логикой, принципами и законами. Освоение мира связано прежде всего с активностью духа, созидающего символические формы, посредством которых мы мыслим и ощущаем наше человеческое бытие. Философия Кассирера антисубстанциональна и антиметафизична в этом смысле.

Кассирер вводит понятие знака-символа как конституирующего посредника в актах мышления. Значением символа при этом является не предмет, или, иначе говоря, любой предмет, к которому обращается сознание, уже в свою очередь является совокупностью означающих и значений, концептом, в который встраивается опыт. «Познать – значит найти ряд, в который вписывается элемент, и конституировать принцип этого ряда» [4, с. 476].

Таким образом, познание по Кассиреру обращено не к предметам как таковым, а к самим символическим формам, их конструктам и принципам, в соответствии с которыми организуется человеческий опыт. В результате такого видения закономерно, что философия познания Кассирера разворачивается в философию культуры [4, с. 476].

Э. Кассирер, характеризуя природу познания, акцентирует внимание на его фундаментальном принципе, который вне зависимости от способов и форм познания всегда присутствует в нем, а именно – стремление свести многообразие наблюдаемых явлений к единству «основоположения», отдельное сделать частью уже сложившейся картины, системы – логической, телеологической или причинной.

Философ считает, что способность возводить индивидуальное до общезначимого проявляется и в других формах активности духа, а не только в форме научного познания, обращения к логическому закону. «Любую другую функцию духа роднит с познанием только то, что ей внутренне присуща изначально-творческая сила, а не только способность к воспроизведению» [2, с. 15].

Миф, религия, искусство, наука – все это формы духовной активности, созидающие конструкты, организующие определенным образом человеческий опыт. Созерцая мир, мы не просто пассивно отражаем его в своем сознании, а наполняем значением, своеобразным идеальным содержанием. Все это относится в равной степени к мифу, религии и искусству, а не только к научному познанию: все они представляют собой самобытные образные миры, в которых эмпирические данные не столько отражаются, сколько порождаются в соответствие с особыми принципами.

Таким образом, миф искусство и религия, как и наука, представляют собой специфические символические формы. И если символы искусства значительно и отличаются от интеллектуальных символов науки, то здесь важно подчеркнуть, что Кассирер считает, что объединяет их природу как символов, как определенной опосредованности, общий принцип творческой духовной порождающей активности духа, общее духовное происхождение. В то же время каждая из этих форм, по мнению философа, «несводима к другой и невыводима из другой, ибо каждая из них есть конкретный способ духовного воззрения: в нем и благодаря ему конституируется своя особая сторона «действительности». Это, стало быть, не разные способы, какими некое сущее в себе открывается духу, а пути, проторяемые духом в его объективации, или самооткровении» [2, с. 15].

Касаясь вопроса об отношение символа и означаемого, Кассирер полагает, что знаку-символу в культуре свойственно претерпевать эволюцию или стадии развития от наиболее миметичной, отражающей в определенной степени свой предмет, до наиболее абстрактной, в которой сходство с обозначающим предметом утрачивается полностью.

Э. Кассирер формулирует три типа связи означающего и значения в символической форме. Науке соответствует тип «чистое значение». В нем доминирующую роль играет смысл, а само знаковое средство носит сугубо утилитарный, подчиненный характер. Языку соответствует тип «репрезентация». В нем присутствуют определенное равновесие между чистым значением и чувственной формой, которая уже несет в себе самоценность и самозначимость. Искусству и мифу соответствует тип «выражение», в нем равновесие нарушается и на первый план выходит самозначимость и самоценность чувственной формы [1, с. 179-180].

Получается, что отличие типов состоит в богатстве чувственных впечатлений, а так же их активности и степени абстракции. Тип чистое значение предполагает дискурсивный тип мышления, высокую степень абстракции и строго определенную связь между означающим и означаемым. В «выражении» чувственные переживания интенсивнее, значение растворяется в многообразии и экспрессии чувственных впечатлений.

Как мы уже сказали выше, чувственный опыт должен ассоциироваться с чем-то, соотнестись, стать частью конструкта, вставится в систему образов. В бесчисленном потоке чувственного опыта, в каждом акте восприятия мы стремимся создать абстракты, соответствующие языковым понятиям и концептам вещей.

Искусство для Э. Кассирера – это не украшение жизни, а открытие реальности, но не посредством понятий, а через чувственные формы. Художник – такой же открыватель, как и ученый, только в отличие от ученого он открывает не факты и законы природы, а формы внешних вещей. Например, драматург – формы нашей внутренней жизни. Для неокантианца Кассирера формы внутреннего и внешнего мира не существуют отдельно от искусства. Формы, которые познает искусство, доступны, видимы, слышимы, но они не даны нам пока не были открыты в искусстве. Основная задача искусства – это организация человеческого опыта, тех впечатлений, которые рождает в нас наше соприкосновение с внешним миром и наблюдение нашей внутренней жизни, в символические формы [1, с. 184].

Искусство, проникая глубоко в формальную структуру бытия, проникает не в природу объективной формы вещей, а в саму суть соприкосновения духа и внешних вещей. Невозможно явление никакой вещи без участия духа, вещи не даны непосредственно, но только через конструкты духа, когда в сознании рождаются не

пассивные отпечатки реальности, а формы, созидаемые самим духом и обретающие законченность, оформленность и высшую целостность в искусстве.

Важную особенность художественного воображения Э. Кассирер видит в экстернализации чувств, в воплощении имманентного индивидуального чувственного опыта субъекта в чувственной форме: цветовой, ритмической, пластической, и таким образом придавая ему конкретность, делая переживание всеобщим, переводя его в область содержания культуры. Актер, художник, музыкант не просто выражает поток собственных переживаний, он их репрезентует и в процессе репрезентации психические переживания художественно оформляются, подчиняясь телеологическому принципу, принципам конденсации, интенсификации и эстетическому принципу, посредством реализации которых происходит овладение неоформленным потоком переживаний.

Художественная организация формы придает ей законченность, эстетическую всеобщность и смысловую значимость, соотнесенность с ценностями культуры. В художественном выражении проявляется интенция духа к овладению бытием как тотальным, целостным и законченным эстетическим образом. Значением в искусстве, согласно эстетике Кассирера, является не чувственная форма, а идеальная, – «гештальт». Красоту философ определяет как функцию или качество символа или символической формы в искусстве. Кассирер утверждает, что прекрасное «непременно является символом, поскольку находится в связи с чувственным и одновременно возвышается над ним» [2, с. 190].

Такой подход, в котором символу прилагается такое качество, как красота, может вызывать сомнение и закономерно порождать вопрос, а стоит ли соединять символическую функцию с эстетическим качеством, возможно правильным было бы, анализируя искусство, разделять в искусстве символическое содержание и эстетическое воздействие, как явления принципиально разного порядка. Но дело в том, что подлинное содержание искусства невыразимо вне эстетической составляющей. Таким образом, красота искусства оказывается символическим средством, проводником, условием открытия особого содержания произведения, например идеи прекрасного, представление которой вне своего чувственного выражения невозможно.

Значением символической формы в искусстве, по мнению Кассирера, является не иная реальность. Значение должно быть открыто в самом нашем чувственном опыте. Возникает вопрос: чем тогда символическая форма Кассирера отличается от привычного в нашем понимании образа, значение которого непосредственно заключено в самом образе. Почему же тогда философ все-таки подчеркивает символическую природу искусства в рамках своей же теории.

Поток чувственных впечатлений – цветовых, тональных, различаемые силуэты, контуры и формы – все это приобретает художественное значение благодаря особому художественному видению, которое уже на уровне восприятия упорядочивает и выделяет одни впечатления и абстрагирует – другие. Осуществляется это посредством телеологических конструктов в сознании, обуславливающих само восприятие, вместе с тем, впечатления не просто встраиваются в формы, открываются такие качества объектов, которые образуют наш эстетический опыт, формы внешних вещей открываются и в процессе художественной практики, объективируются, но только в результате формообразующей активности духа.

Согласно Кассиреру именно благодаря формобразующему акту духа возможно открытие красоты. Этот акт является основой эстетического наслаждения красивыми формами. Конструктивная деятельность духа, создающая эстетические формы, не

является у философа полностью субъективной. Символическая форма является тем, посредством чего осуществляется постижение реальности.

Таким образом, в данной статье мы обозначили круг проблем и вопросов, связанных с определением символа, которые требуют своего решения, и показали, чем ценна и представляет интерес философия символических форм Э. Кассирера для эстетики и исследования искусства. Особенность концепции неокантианца Э. Кассирера в его феноменологическом уклоне. Знаки и символы не просто служат коммуникации, а участвуют в творении человеческого мира. Вещь воспринимается как конструкт сознания, человеческого духа, как символическая форма. Человек не может знать о мире вне символических форм, вне форм своего мышления. Искусство, поскольку оно является выразителем наших внутренних субъективных переживаний и впечатлений о внешнем мире, всегда находится в авангарде творческого процесса формообразования, поиска новых языковых выразительных средств для описаний нюансов индивидуального опыта, позволяющих сделать его всеобщим, закрепив его в культуре. Поэтому гносеологический и феноменологический подходы, направленные на рассмотрение Э. Кассирером того, в силу чего, каких организующих принципов в сознании художника и зрителя те или иные объекты начинают функционировать как знаки-символы и эстетические объекты, представляются оправданными и перспективными.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Басин, Е. Я. Семантическая философия искусства / Е. Я. Басин; Российская акад. наук, Ин-т философии, Акад. гуманитар. исслед. – М. : Гуманитарий, 2012. – 348 с.
2. Кассирер, Э. Философия символических форм. Том 1. Язык. / Э. Кассирер. – М. ; СПб. : Ун. Книга, 2002. – 272 с.
3. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – 2-е изд., испр. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.
4. Новейший философский словарь: 2-е изд., перераб. и дополн. – Мн. : Интерпрессервис: Кн. Дом, 2001. – С. 475-478.

**УДК 791.43.049.1.067**

***Е. В. Лимаренко,***
***г. Луганск***

## К ВОПРОСУ О КАЧЕСТВЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ (ПО МАТЕРИАЛАМ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ)

Для реализации познавательной и творческой активности студента в учебном процессе используются современные образовательные технологии, дающие возможность повышать качество образования, более эффективно использовать учебное время. На наш взгляд, наибольший интерес в образовательном процессе, представляют игровые технологии. Игровые технологии связаны с игровой формой взаимодействия педагога и учащихся через реализацию определенного сюжета (игры, сказки, спектакли, деловое общение). При этом образовательные задачи включаются в содержание игры. В образовательном процессе используют занимательные, театрализованные, деловые, ролевые, компьютерные игры.

Разработкой теории игры, ее методологических основ, выяснением ее социальной природы, значения для развития обучаемого в отечественной педагогике занимались Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев, Д. Б. Эльконин.

Технологии завтрашнего дня «требуют» преподавателей, которые могут принимать критические решения, могут находить свой путь в новом окружении и легко устанавливают новые отношения в быстро меняющейся реальности. Такой тип организации труда требует умения работать в команде, зачастую разнородной, коммуникабельности, толерантности, навыков самоорганизации, умению самостоятельно ставить цели и достигать их.

В связи с тем, что в подростковом возрасте общение со сверстниками является ведущим видом деятельности, то групповые формы работы, в частности социально-педагогический тренинг, ролевые игры, могут стать эффективными методами психокоррекции нарушений общения у подростков [1, т. 2, с. 40].

Возникает необходимость использования активных методов обучения – способов активизации учебно-познавательной деятельности студентов, которые побуждают их к активной мыслительной и практической деятельности в процессе овладения материалом, когда активен не только преподаватель, но активны и студенты [2, с. 30].

В основе активных методов лежит диалог как между преподавателем и студентами, так и между самими студентами. В процессе диалога развиваются коммуникативные способности, умение решать проблемы коллективно, развивается речь студентов. К активным методам мы относим лекции-визуализации, лекции-беседы, проектная деятельность, кейс-стади.

Использование преподавателями активных методов в процессе обучения способствует преодолению стереотипов в обучении, выработке новых подходов к профессиональным ситуациям, развитию творческих способностей студентов, что в свою очередь повышает интерес к образованию у студентов колледжей и ВУЗов.

Эмпирической базой исследования является изучение отношения студентов к образовательной деятельности. В декабре 2019 г. нами проводился социологический опрос студентов отделения культуры колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского. Проблема исследования – изучение роли образования в жизни студентов, их отношения к образовательной деятельности.. Было опрошено 38 человек. Анкета включала в себя в себя 14 вопросов.

В ходе исследования удалось определить:

- уровень успеваемости и посещаемости занятий студентами;
- удовлетворенность студентами качества преподавания;
- значимость выбранной профессии для студентов.

Как показали результаты исследования, большинство респондентов частично удовлетворены качеством образовательных услуг, предоставляемых отделением культуры колледжа Академии Матусовского (см. рис. 1.).

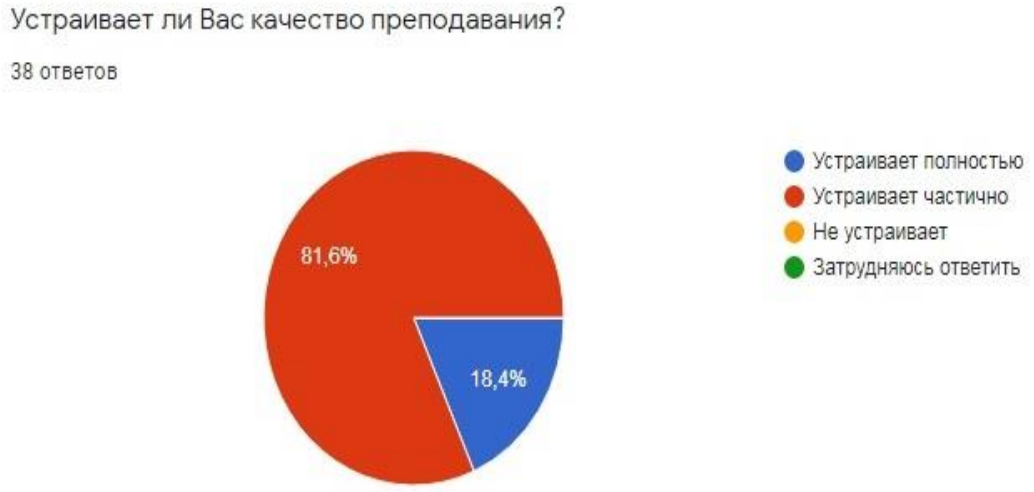



*Рис. 1. Распределение ответов на вопрос: «Устраивает ли Вас качество преподавания?»*

Студенты посещают учебное заведение каждый день, домашнее задание выполняют, когда есть время (некоторые из них уже работают по специальности).

Лишь часть студентов активна на занятиях, большинство из них проявляют активность только, если к ним обращается преподаватель (см. рис. 2.).

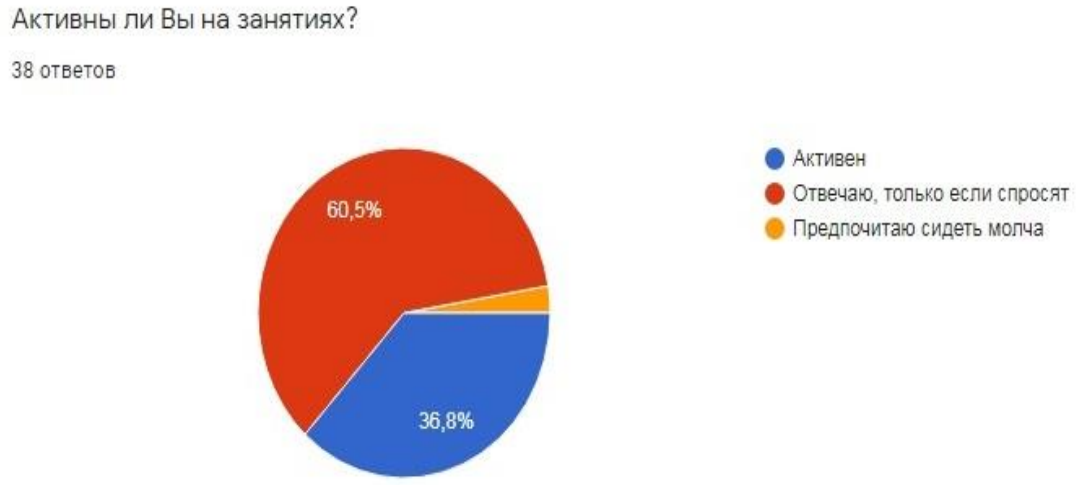



*Рис. 2. Распределение ответов на вопрос: «Активны ли Вы на занятиях?»*

Один из вопросов был посвящен изучению мотивации студентов. Распредеделение ответов на вопрос «Почему Вы выбрали колледж культуры?» приведено на рис. 3.

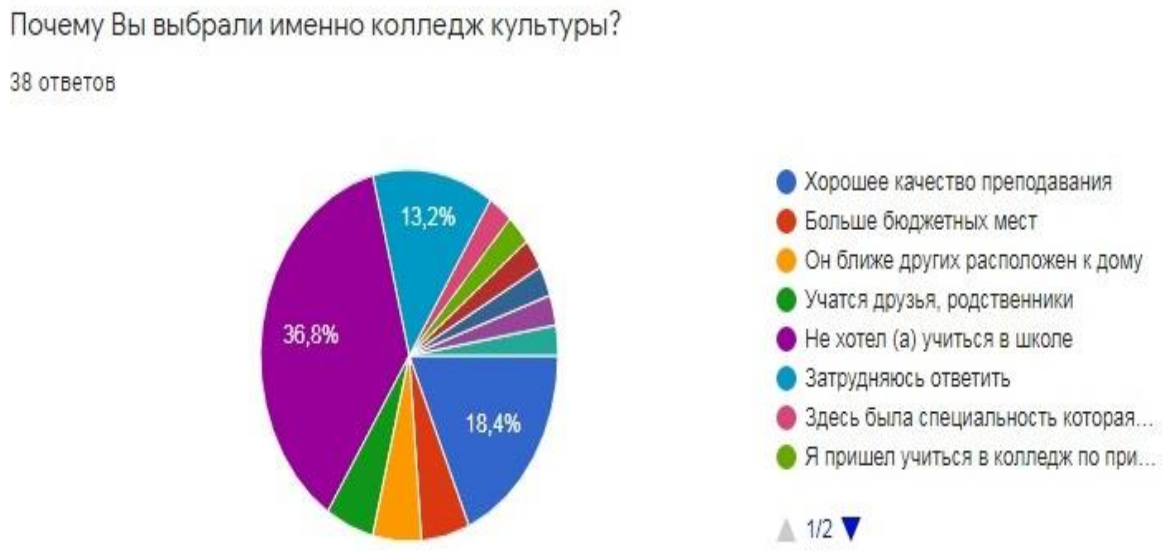



*Рис. 3. Распределение ответов на вопрос: «Почему Вы выбрали колледж культуры?»*

Отметим также, что отношение к образованию у студентов меняется в зависимости от курса обучения. Чем старше – тем больше осознание важности образования. В целом можно утверждать – согласно результатам нашего исследования студенты подходят достаточно серьезно к получению знаний.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Педагогика: традиции и инновации: материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Челябинск, октябрь 2011 г.). Т. 2 / Под общ. ред. Г. Д. Ахметовой. – Челябинск : Два комсомольца, 2011. – 154 с.
2. Смолкин, А. М. Методы активного обучения. – М.: Высшая школа, 1991. – 176 с.

**УДК 101.1:316.2**

***Е. А. Лобовикова,***
***г. Луганск***

## РЕКЛАМА КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ СТАНДАРТИЗИРОВАННОГО МАССОВОГО ОБЩЕСТВА

В условиях глобализации актуализируется определение места, роли и влияния рекламы на развитие социума. Актуальность темы обусловлена тем, что любая реклама несет в себе культурные нагрузки, пропагандируя определенные ценности, традиции, мораль, моду и другое. В связи с этим возникает необходимость рассматривать рекламу как один из механизмов формирования социума.

Статья 3 Закона ЛНР «О рекламе» определяет рекламу как «информацию, распространенную любым способом, в любой форме и с использованием любых средств, адресованную неопределенному кругу лиц и направленную на привлечение внимания к объекту рекламирования, формирование или поддержание интереса к нему и его продвижение на рынке» [1]. Реклама рассматривается современными исследователями не только как способ распространения информации в торговле, но и

как искусство, политика, пропаганда, часть массовой культуры, особый феномен, широко отражающий жизнь общества и систему ценностей современного человека. В настоящее время развитие представлений о рекламе позволяет рассматривать гипотезу о взаимодействии, взаимовлиянии и преодолении однозначного, частно-научного отношения к рекламе и рассмотрения рекламы как инструмента формирования стандартизированного массового общества.

Реклама, с одной стороны, впитывает в себя все достижения социокультурного бытия человека. В рекламе отражается культура на определенной ступени её развития (вне культурной составляющей общества создатель рекламы не живет он (создатель рекламы) продукт социума того или иного этапа общественного развития). С другой стороны, реклама воздействует на всех нас, формируя определенные взгляды, мнения, представления, а затем и привычки, стереотипы поведения и в конце концов – общество, втягивает в себя, в процесс развития все эти достижения, именно данный подход в силу его интегральности обеспечивает системное понимание рекламы как инструмента формирования стандартизированного массового общества.

Философские исследования не могут обойти анализа рекламы, поскольку она фиксирует разнообразие бытия человека, передает психологические, экономические, эстетические, этические обстоятельства жизни человека; выражает человеческие слабости, страдания, намерения и др. Реклама изучается не только как способ распространения информации в торговле, но и как искусство, как феномен и объект художественной практики современной культуры, широко отражающий жизнь социума и систему ценностей современного человека. Данному аспекту изучения рекламы посвящены работы российских исследователей, в частности О. А. Алексютиной, В. И. Гостениной, Л. Н. Деминой, Е. Н. Ежовой, С. А. Шилиной, В. В. Смеюхи, О. Л. Дмитриева, Д. Е. Федоровой и др.

С. П. Жданова в работе «Реклама в прессе: теория и практика» отмечает : «рекламно-информационный бум, произошедший в России в середине 90-х гг. 20 века… и длящийся до сих пор, коренным образом повлиял на весь уклад социально-экономической жизни страны. Он также радикально сместил акценты в духовно нравственном мироощущении людей, регламентировав тем самым иные социокультурные доминанты в образе жизни и ценностных приоритетах» [2, с. 3].

Рассматривая пространство культуры в постмодернистской парадигме, российская исследовательница Д. Е. Федорова отмечает, что для него характерны спонтанность, лёгкое отношение к окружающему миру, отрицание общепринятых норм и стереотипов, минимизация и подвижность ценностей и норм. Подобные изменения стали возможны в результате трансформации информационного пространства за последнее десятилетие. Идеи, заложенные в продукции массовой культуры, находят самый короткий путь к сознанию и сердцу зрителя. Эффект воздействия массовой культуры на человека во многом сходен с механизмом психологического внушения, широко применяемым рекламой и получившим название «стратегия убеждения». Смысл его в том, что идеи повторяются постоянно, в результате чего человек сначала привыкает к ним, затем усваивает, а в финале уже считает своими [3]. Если учесть тот факт, что массовая культура оказывает весьма значительное социализирующее влияние, то проблема воздействия культуры на формирование массового общества становится особенно актуальной.

Современная массовая культура далеко не всегда способствует возвышению человека, имея мало общего с настоящей культурой и искусством, т. к. создание произведений массовой культуры поставлено на поток, как производство любого

товара, целью же в такой ситуации является – больший процент потребителей. Появление и распространение массовой культуры – процесс двуплановый: с одной стороны, массовая культура является продуктом деятельности самого человека, а с другой, она же в конечном итоге начинает оказывать влияние на человека. Это не только индустрия, производящая «массового» человека, но ещё и комплекс духовных «ценностей» и эстетических «принципов», которые отвечают вкусам и запросам массового потребителя, но также и формируют их у него. Реклама (как социальная, так и коммерческая) благодаря СМИ все в большей степени заполняет культурное пространство современного человека, формируя массовое общество. С одной стороны, стремление познакомить широкие массы с достижениями мирового искусства – это является несомненным достоинством; с другой стороны – низкий художественный уровень рекламных сообщений может привить плохой вкус у потребителей массовой культуры.

Согласно оценкам исследователей в условиях современной массовой культуры рынок насыщается разнообразными товарами, потребитель уже не реагирует на ограниченные и привычные средства выразительности – именно эстетическое наслаждение при покупке или пользование услугами становится одним из основных мотивов процесса потребления. Как уже отмечалось, реклама «проникает» в культурные традиции и в определенной степени формирует их, влияет на представления о ценности и полезности вещи, явления, включает в себя некоторые черты идеала, формируется у потребителя на уровне обыденного сознания. Реклама «выработала» свои собственные средства выразительности и начала оказывать непосредственное влияние практически на все виды современного искусства и формирование массовой культуры.

Современный социальный прогресс является во многом функцией от информационного роста, а эффективность последнего определяется не только приростом знания, но и эффективностью социокультурной коммуникации и трансляции. В таких условиях анализ рекламы особенно актуализируется в условиях новой виртуальной среды. В современную эпоху реклама имеет «свой арсенал выразительных средств, так называемых дискурсивных формул, свой «собственный язык», достаточно ёмкий и гибкий, с множеством готовых носителей смыслов и ценностей» [4, с. 27], благодаря чему и происходит воздействие на сознание (и подсознание) реципиента, побуждая его к совершенствованию желаемого рекламодателю действия. Способами суггестии (внушения) являются, во-первых, создание имиджа товара, а во-вторых, эмоциональная аргументация.

Согласимся с мнением исследователей массовой культуры, выделяющих деструктивный характер ее влияния на человека но, вместе с тем обвиняющих ее в появлении и распространении потребителя, который «жаждет» этой культуры. При этом авторами сознательно маскируется губительный характер «культурной» деятельности современного социума в контексте деморализации масс, отрыва их от реалистических и гуманистических ценностей. Представляя собой вариант обыденной культуры, массовая культура отвечает потребностям массовой аудитории в досуге, развлечении, игре, общении, эмоциональной компенсации или разрядке. Массовая культура является вариантом обыденной культуры городского населения, которое зачастую квалифицированно разбирается только в своем узком поле деятельности и знаний. Таким образом, массовая культура служит основой формирования массового стандартизированного общества.

Реклама представляет собой определенную конструкцию, в которой социальные и культурные функции объединены в единое целое. Ее роль невозможно понять вне связи с определенными стандартами, которые развиваются в рамках социокультурной системы общества, и в то же время ощутимо коррелируют с принятыми в обществе фундаментальными ценностями.

В условиях становления ЛНР реклама становится одним из важных факторов формирования ценностных установок, которые заполняют идеологический вакуум, возникший в условиях трансформации современного общества. Реклама как часть культурной среды опирается на определенные ценности и стереотипы, которые доминируют в обществе, но в то же время сама является существенным фактором влияния на динамику ценностных трансформаций. Реклама влияет на формирование духовного мира личности, хотя и делает это опосредованно. Реклама не только аккумулирует достижения культуры, но и сама влияет на культуру общества - она продвигает не просто товар, не просто имидж товара, а картину целого среза общества. Реклама может способствовать формированию новых и восстановлению забытых социально-культурных традиций, формируя стандартизированное массовое общество.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Закон ЛНР «О рекламе». – Режим доступа: http://art-lider.com.ua/files/zakon-o-reklame-lnr.pdf.
2. Жданова, С. П. Реклама в прессе: теория и практика: курс лекций. – Саранск, 2006. – 82 с.
3. Федорова, Д. Е. Влияние массовой культуры в современном обществе // Материалы Международной научно-практической Internet-конференции «Журналистика в современном медиапространстве: глобализация, конвергенция, мультимедийность» . – Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина, 2019. – Режим доступа: http://www.tsutmb.ru/nauka/internet-konferencii/2019/zhurnalistika/4/Fedorova.pdf.
5. Шилина, С. А. Рекламный дискурс в организационно-коммуникативной сфере как отражение современных социокультурных процессов // Современный научный вестник. – 2015. – Т. 10. – С. 24-38.

**УДК 111.85.7**

***О. М. Мазаненко,***
***г. Луганск***

## ФИЛОСОФСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В КРУГАХ НЕЙРОЭСТЕТИКИ

Сегодня уже является очевидным тот факт, что творчество как универсальная философская категория требует многоуровневого междисциплинарного анализа.

На современном горизонте науки не так давно появилась новая область исследований – *нейроэстетика*, которая впервые в 2002 году была определена как раздел эмпирической эстетики, основную задачу которой можно определить как изучение биологических корней эстетики, а точнее нейрональных основ творческого сознания художника и эстетического восприятия реципиента.

Одним из основных методов нейроэстетики являются лабораторные исследования с использованием функциональной магнитно-резонансной томографии (фМРТ), метода изучения кожно-гальванических реакций (КГР), электроэнцефалографическое (ЭЭГ) картирование и вызванные потенциалы, транскраниальная магнитная стимуляция (ТМС), электронные детекторы движения глаз и другие [2, с. 38-40].

Идеологами этого направления выступают Патриция Смит Чёрчленд с ее трудом «Нейрофилософия: На пути к объединенной науке о Сознании-Мозге» [7], британский

нейроискусствовед-нейробиолог, специалист в области визуального восприятия Семир Зеки, индийский невролог Вилейанур Рамачандран и израильский «нейропоэтик»-литературовед Реувен Цур [1, с. 56-59].

Несмотря на то, что этих ученых, прежде всего, интересуют различные аспекты деятельности мозга в связи с искусством, они опирались на несколько различное понимание феномена художественного творчества. Так, для В. Рамачандрана художественное творчество – это упорядоченность, гармония и почти что физиологическое удовольствие [4, с. 12], а для С. Заки – «организованное насилие над нашим восприятием» [9, с. 51].

В данной статье приведем краткое описание дизайна некоторых исследований в области нейроэстетики, а также анализ некоторых результатов в их соотношении с различными философскими концепциями.

С. Зеки, длительное время занимавшийся проблемами нейрофизиологии зрительного восприятия у приматов, обращается к поиску возможных связей между художественным творчеством и функциями зрительного мозга» [9, с. 71]. Другими словами, он пытается ответить на вопрос о том, как мозгу удается сконструировать то, что он видит?

В поиске ответа он опирается на учения так называемой платоновской линии. Он апеллирует к трудам Платона, Плотина, И. Канта, Г. Гегеля, цитирует Ж.-П. Сартра, Дж. Локка, обращается к взглядам Микеланджело, П. Мондриана, П. Сезанна, А. Матисса. Обращение к идеям этих великих мыслителей и художников указывает на изначальный редуктивно-физикалистский вектор взглядов С. Заки. Его исследовательская установка также как и суждения названных авторов заключается в том, что человеческий мозг воспринимает окружающий мир иначе, чем его видят наши глаза. Отсюда, главной задачей нейроэстетики он считает исследование тех особенностей работы головного мозга, которые позволяют мозгу видеть физический мир таким, каков он (предположительно) есть, а не таким, каким его могли бы нам показать наши глаза.

Достаточно часто С. Заки ссылается на работы И. Канта об обусловленности устройства природного мира существованием неких универсальных, трансцендентальных принципов, которые не только внеположены миру физического существования, но априорно даны в виде неких определяющих наше восприятие категорий.

В целом, предлагая решение кантовского вопроса об условиях существования феномена красоты, а также предпосылок, обуславливающих достоверность наших эстетических суждений через определение активации и интенсивности работы мозговых систем, несколько смещает акценты в статусе самой эстетики. Эстетика уже выглядит не только как философская или искусствоведческая дисциплину, а как естественнонаучная область познания.

Таким образом, С. Заки ряд неких доопытных детерминант, определяющих творчество, как то эйдосы Платона, априорные категории Канта, божественный замысел Творца демиурга или эволюция и законы самоорганизации в Природе, предлагает дополнить некоторые нейроэстетические аспекты работы мозга.

В 2011 году была опубликована статья «Снимки мозга выявляют силу искусства», в которой приводились результаты нейроэстетических исследований С. Заки. Исследователь пояснял, что для него было интересно увидеть, что происходит в мозгу человека, который смотрит на красивую картину. Всего было предъявлено 300 картин. Респонденты должны были определить, какую реакцию вызывает та или иная картина,

оценив ее по 10-бальной шкале, причислив к «прекрасным», «нейтральным» и «уродливым». В статье содержится информация о произведениях, которые наиболее часто оценивались как «прекрасные» или «уродливые», однако здесь мы ее вынесем за скобки [6, с. 134].

Отметим, что «прекрасное» рассматривается здесь не как принцип организации воспринимаемого объекта (гармоничный или дисгармоничный), а как оценочное суждение реципиента.

Нейробиолог отмечает, что в моменты субъективно ощущаемого испытуемыми наслаждения от просмотра предъявляемых им изображений, исследователи наблюдали на снимках фМРТ признаки активации не всего «зрительного мозга», а определенных областей коры головного мозга, связываемых по своим функциям с высшими формами чувства удовольствия. В основном, это «глазнично-лобная кора, вовлеченная в восприятие подкрепляемых чувством удовольствия» зрительных стимулов, таких, например, как «лицо любимого человека» или «сексуально возбуждающие изображения». Это первый значимый вывод о существовании в мозге участка, работы которого связана с эстетическими суждениями.

Этот участок активизируется при восприятии как «красивых», так и «уродливых» изображений, чем интенсивнее переживание – тем активнее эта зона.

Любопытно, что восприятие «уродливых», эмоционально неприятных зрительных стимулов вызывает также активность моторных зон коры головного мозга, то есть вызывает мысленный двигательный ответ. При восприятии же «красивых» изображений такая активность не фиксируется. Зато активными становится левая теменная область коры, связанная с пространственным вниманием, а также передняя часть поясной извилины, играющая важную роль в способности испытывать разнообразные эмоциональные состояния, в частности «романтическую» и материнскую любовь. Недоразвитие, дефект или нарушения в работе данной корковой области приводит к развитию «эмоциональной тупости», и ряда других психических отклонений, проявляющихся в неспособности человека испытывать соответствующие эмоции и адекватным образом реагировать, в том числе и на эстетические стимулы [8, с. 1699].

Данные исследования, безусловно, не приближают нас к проблеме онтологии таких основополагающих эстетических категорий, как «прекрасное», «безобразное». К примеру, как объяснить, что в данном эксперименте в группе «нейтральных» оказались полотна Моне, Рембрандта, Леонардо да Винчи и Сезанна. Это свидетельство эстетической безынтересности произведений этих художников для современного зрителя, или может это указание на достижение мастерами максимальной гармонии? Нейроэстетика не может дать ответы на эти вопросы, иначе эстетическое сводилось бы к реально существующим, но не определяющим понимание онтологии художественного творчества закономерностям. Однако результаты подобных исследований, безусловно, дают ценнейшую пищу философской эстетике для дальнейших размышлений о сущности художественного творчества. К примеру, полученные выводы согласуются с представлениями в эстетике о напряженности, внутреннем беспокойстве при столкновении с уродливым и безобразным, а также состоянии созерцательности, любовании при восприятии прекрасного.

В целом, нейроэстетика С. Зеки исходит из того, что в основе субъективных и неповторимых актов художественного творчества лежат общие, объективные законы функционирования мозга: закон постоянства и закон абстракции. Закон постоянства описывает способность мозга воспринимать объект как тот же самый, независимо от

изменения расстояния, ракурса, угла обзора. Аналогичным образом, как полагает, С. Зеки, великое произведение искусства схватывает существенные качества объекта. Вторым С. Зеки называет закон абстракции, при котором мы не вдаемся в каждую деталь, можем отвлечься от частностей и сосредоточиться на общем. В подтверждение этой мысли он приводит слова Дж. Констебла: ««Вся красота и величие искусства состоит в том, чтобы подняться выше всех частных форм, местных обычаев, деталей каждого вида [художник] делает из абстрактной идеи... нечто более совершенное, чем любой оригинал» [9, с. 52-58]. Оба закона связаны между собой. Они описывают и визуальное восприятие, и искусство, поэтому, с точки зрения С. Зеки, можно говорить об искусстве как форме познания. Приобретение знания путем регистрации постоянных и общих характеристик объекта является функцией визуального мозга. Аналогичным образом искусство путем использования принципов постоянства и абстракции является способом познания предметов окружающего мира.

Любопытно, что С. Зеки выходит в нейроэстетике на социальные проблемы художественного творчества. Изучая творчество Данте или Р. Вагнера, он утверждает, что искусство является творческим убежищем для тех, чьи идеалы, созданные в мозге через процесс абстрагирования, не находят удовлетворения в реальной жизни. Здесь С.Зеки имеет в виду Беатриче Данте и любовь Тристана и Изольды Р. Вагнера. Очевидно, что тоска по недостижимому идеалу – это социальный феномен. Это обстоятельство еще раз возвращает нас к вопросу о перспективах нейроэстетики [9, с. 214-220].

Один из последователей С. Зеки – В. Рамачандран расширяет представления о закономерностях функционирования мозга и художественного творчества и предлагает уже десять законов. Закон максимального смещения состоит в преувеличении определенных черт изображаемого предмета. Профессор отмечает, что мозгу приятно, когда магистральные качества изображенного предмета выражены ярко: утрированно синие васильки, подчеркнуто женственные дамы и т. д.

Закон группирования заключается в эстетическом удовольствии при соединении хаотичных элементов в целостный образ. Закон решения проблем восприятия автор трактует как эстетическое наслаждение от угадывания скрытого, «замаскированного» предмета. Возможностью концентрации внимания на ограниченном множестве элементов В. Рамачандран объясняет закон изоляции или преуменьшения. Феномен неприязни к совпадениям положен автором в основу закон отвращения к сходному/общему мнению. Ученый утверждает, что весь опыт восприятия говорит о том, что натуральное разнообразно. Слишком яркие совпадения (к примеру, одинаковые деревья в лесу) таким образом, выглядят неестественно, подозрительно, а значит, неэстетично.

В законе симметрии В. Рамачандран говорит об эстетическом удовольствии, получаемом от созерцания симметричных объектов. Закон порядка (повтора, ритма) устанавливает связь между эстетическим наслаждением и ритмическими повторениями, упорядочиванием. В завершении В. Рамачандран формулирует закон метафоры, согласно которому визуальные образы искусства строятся метафорически, то есть как перенесение признаков одного предмета на другой. В метафорах подчеркиваются ключевые черты за счет неожиданных сравнений [4, с. 58-69].

На наш взгляд, не смотря на важность данного аспекта исследования, а именно вычленения законов, взаимообуславливающих мозговую деятельность и художественное творчество, предстоит еще серьезная основательная работы по их упорядочиванию и иерархизации. К примеру, закон симметрии как наиболее общий

принцип мироздания по отношению к закону метафоры как более узкой области передачи знаково-символических доксов далеко не равнозначны.

В заключение, обратимся к данным нейронауки, которые часто исследователи интригующе обозначают как «творческие ритмы мозга».

Принято выделять бета-ритмы (14-30 герц), регистрируемые в состоянии активного бодрствования, в котором преобладает чувственное восприятие внешнего мира. Альфа-ритмы (9-14 герц), возникающие в состоянии бодрствования во время отдыха, релаксации или неглубокой медитации с закрытыми глазами, которому часто сопоставляют состояние просветления и свободы. Тета-ритмы (4-7 герц), проявляющиеся во время неглубокого сна или же глубокой медитации. Это состояние проникновения в бессознательное, при котором происходит освобождение от подавленных эмоций и психических блоков. Дельта-ритмы (0,3-4 герц), характерны для стадии глубокого сна без сновидений. Ему соответствует уровень бессознательного состояния.

Интересные данные были получены В. С. Ротенбергом при исследовании мозговых ритмов творческих людей. В состоянии включенности в творческий процесс у людей искусства альфа-ритм (*ритм покоя* мозга) занимает наибольшее время на ЭЭГ. Мозг творческих людей даже в состоянии покоя более активен. Ученый предположил, что это связано с развитостью их сенсорных ворот, а также значительной чувствительностью ко всем внешним раздражителям [3, с. 64-66].

Таким образом, альфа-ритмы и, в меньшей степени, тета-ритмы признаются мозговыми детерминантами творчества.

Учёный Дитрих Эберт, сравнивает обыденное сознание с состоянием мозга наподобие «трескотни пишущей машинки или компьютера». Он подчеркивает, что для творчества нужно остановить эту ментальную трескотню и скоординировать работу всех участков мозга. Это возможно как раз при доминировании альфа-ритмов. К такому заключению пришли также ученые Лайвин, Банкуэт, Китт Уоллс [5, с. 1-18].

Альфа- и тета-ритмы обладают способностью интегрировать работу затылочной и лобной частей мозга, поверхностных и глубинных участков, левого и правого полушарий. В состоянии же активного бодрствования преобладает Бета-ритм, при котором координация участков мозга слабая, доминирует лишь один его участок.

У большинства современных людей активность Тета- и Альфа- волн снижена. Они насильственно просыпаются от глубокого сна и насильственно, с помощью кофе, энергетиков, выталкивают себя в состояние ориентированного на внешний мир активного бодрствования (Бета-ритма). Это состояние можно сравнить с натужным, надрывным пением.

Работая целый день в Бета-диапазоне, они вечером падают в глубокий сон, сразу погружаясь в Дельта-ритм, не давая возможности мозгу поработать на частотах творчества – Альфа- и Тета-волн.

Функционирование мозга в режиме Альфа-Тета включает процесс самоорганизации, которая приводит к трансформации и самоуправлению в деятельности мозга и физиологии человека. А также мозг настраивается на свой собственный идеальный частотный диапазон, который И. Пригожин, лауреат Нобелевской премии описывает как состояние одновременно активное и пассивное, бодрствующее и спокойное, ясное и спонтанное, внутренне активное и релаксационно самоуглубленное [3, с. 118-120].

Вместе с тем, по утверждению исследователей в творческом сознании значимыми являются также *Гамма-ритмы* (свыше 30 Герц). Их соотносят с моментами интсайта и

называют волнами интуиции. Они позволяют как-бы подниматься над задачей и охватывают ее целиком и даже больше. Предполагается, что именно этот тип волн позволяет создать целостную картину мира, выйти за рамки [3, с. 132-134].

Данные о связи мозговых ритмов и творчества, на наш взгляд, представляют значительный практический интерес для эстетической науки в горизонте общего понимания жизни-функционирования творческого сознания.

Таким образом, нейроэстетику можно определить как новую научную область, нацеленную на исследование нейрональных основ художественного творчества и эстетического восприятия.

На сегодня внимание ученых-нейроэстетиков сосредоточено на дополнении ряда доопытных детерминант, определяющих творческое сознание, нейроэстетическими аспектами работы мозга. Также усилия исследователей направлены на выяснение общих, объективных законов мозговой деятельности, лежащих в основе субъективных и неповторимых актов художественного творчества.

Данные, привносимые нейронаукой, могут значительно расширить представления о жизни-функционировании творческого сознания как эстетического феномена, прежде всего, в парадигме материалистического горизонта.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Адорно, Т. В. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – 428 с.
2. Бехтерева, Н. П. Магия мозга и лабиринты жизни / Н. П. Бехтерева. – доп. Изд. – М. : Сова, 2007.– 383 с.
3. Красота и мозг. Биологическе аспекты эстетики. / Под ред. И. Ренчлера, Б. Херцбергер, Д. Эпстайна. Пер. с англ. М. А. Снеткова, Ю. Л. Амченкова, Н. О. Фоминой. – М. : Мир, 1995. – 325 с.
4. Рамачандран, В. Рождения разума. Загадки нашего сознания. / В. Рамачандран. – М. : ЗАО «Олимп-Бизнес», 2006. – 224 с.
5. Фаликман, М. В. Когнитивная наука: основоположения и перспективы // Философско-литературный журнал «Логос», 2014. – № 1 (97). – С. 1-18.
6. Философия творчества / Материалы Всероссийской научной конференции 8-9 апреля 2015 г., Институт философии РАН, г. Москва / ред. Н. М. Смирнова, А. Ю. Алексеев – М. : «Интелл», 2015. – 452 с.
7. Churchland, P. S. Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the MindBrain, MIT Press Cambridge, MA, 1986. – 436 p.
8. Kawabata, H., Zeki S. Neural Correlates of Beauty // Journal of Neurophysiology. Vol. 91. 2004. – P. 1699-1705.
9. Zeki, S. Art and the Brain // Daedalus 127. No. 2. 1998. P. 71-103. 12. Zeki S. Artistic Creativity and the Brain // Science, Vol. 293, No. 5527, July 2001. – P. 51-52. https://pg2009.files.wordpress.com/2009/08/artistic-creativity-and-the-brain.pdf, дата обращения 20.03.2020.

**УДК 18.7.01.781**

***Ю. И. Монахова,***
***г. Луганск***

## САКРАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ СОВРЕМЕННОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ

О специфическом качестве музыкального искусства, его способности невербально воплощать законы мироустройства и бытия человек знал с древних времен, используя музыку в различного рода религиозных обрядах и мистериях. Долгое время термин «духовная музыка» в европейской музыкальной традиции относился только к тем произведениям, которые были непосредственно связаны в религиозным обрядом. В настоящее время, когда музыкальное искусство частично потеряло свои прикладные функции, духовной музыкой называют также и тот род произведений, который не имеет узко прикладного назначения, не исполняется непосредственно при совершении

культовых обрядов, но несет в себе основные функции духовной музыки: донесение до слушателя сакрального знания, поиск путей общения с высшим началом. Последний факт в условиях кризиса религий, на наш взгляд, и обеспечил огромный всплеск интереса к различного рода формам старинной духовной музыки, а также изобретение новых, что можно наблюдать в современном искусстве. Глубина, многообразие преломлений сакральной тематики, разнообразие новых форм и жанров духовной музыки требуют теоретического осмысления и обобщения, что вызвало появление большого количества работ таких крупных отечественных музыковедов, как Н. Гуляницкая, В. Медушевский, В. Мартынов, М. Рахманова, В. Холопова и многие другие. Эти факты свидетельствуют об актуальности избранной темы статьи. Широкий диапазон жанров, форм и явлений, которыми представлена современная духовная музыка, естественно, может быть объектом многотомного исследования, поэтому целью данной работы стало рассмотрение некоторых общих закономерностей воплощения сакральных мотивов в отечественной духовной музыке на примере творчества А. Пярта.

Прежде, чем обратиться непосредственно к объекту исследования, необходимо отметить, что практически все европейские жанры, достигшие своего расцвета в ближайшие столетия (оратория, опера, инструментальный концерт, камерно-инструментальные жанры) сформировались в контексте культовой традиции. Изначально культовая музыка, исполняемая в домашнем кругу, принимала на себя функции светской, в настоящее же время светская музыка, расширяя круг образов и касаясь сакральных тем выполняет основную – миссионерскую функцию музыки церковной.

На отечественном пространстве музыкальное искусство XX века отличается своеобразием развития в особенности, той его составляющей, которая связана с православной традицией. Краткий период бурного расцвета в начале столетия был связан с поиском стилистических средств, в которых сочетались бы традиции древнерусского пения и современные достижения многоголосного гармонического мышления. Особо остро стоял вопрос духовного соответствия церковного пения сущности православия. По аналогии с метким выражением Е. Трубецкого, назвавшего иконопись умозрением в красках, песнопение, звучащее в храме можно назвать богословием в звуках – и не только из-за тесной связи со словом, но также и из-за глубинного свойства музыки быть проводником, одним из наиболее точных в передаче сакрального знания. Именно этот идеал соотношения содержания и формы был найден в образцах древнерусского церковного пения и к нему стремились композиторы Новой московской школы.

Во второй половине столетия празднование тысячелетия крещения Руси стало точкой активизации интереса к формам музыкального сопровождения культовых обрядов, к отечественным музыкальным традициям, которые складывались на протяжении столетий, а в начале XX века пережили краткий период бурного расцвета. Вышел на поверхность интерес к духовным основам музыкального искусства, однако, оторванные насильственно от контекста живой богослужебной практики, они оказались включенными в слой светских жанров. Таким образом, в произведении ряда композиторов (С. Губайдулина, А. Шнитке, Э. Денисов, Г. Уствольская, А. Пярт, В. Мартынов, и др.) оказался использованным многогранный опыт, накопленный в области церковной вокальной и инструментальной музыки отечественной и западноевропейской традиции. В первую очередь – это опыт, заключенный в жанровых структурах (реквием, панихида, оратория, пассионы, литургия). Выведенные из

контекста богослужебной практики они, тем не менее, сохраняют свои смысловые константы и по-прежнему являются носителями определенного содержания. Другим аспектом включения сакрального начала стал мелодико-интонационный план. Как в западноевропейской, так и в отечественной традициях выработан комплекс интонационных оборотов, в которых зафиксированы основные христианские символы. Наиболее изученной в этом отношении является музыкальная символика И. С. Баха, в которой Евангельское слово передано при помощи музыкально-риторических фигур и такое закрепление позволяет «прочитать» зашифрованное содержание инструментальных произведений композитора.

В контексте сказанного творчество А. Пярта представляется особенно интересным, т. к. религиозное мировоззрение композитора, ставшее основой творчества последнего периода, начиная с 1976 года, сочетается с выработкой нового индивидуального музыкального языка, основанного на принципах григорианской монодии. К нахождению новой техники письма привел достаточно длительный духовный кризис, который сопровождался не только поиском нового стиля, но, прежде всего – поиском своей божественной сущности. Принятие православия способствовало нахождению духовных ориентиров, а тщательное изучение григорианской монодии – музыкальных. После 1976 года, момента обнаружения личного творческого почерка, практически все произведения Пярта посвящены религиозной тематике, в качестве текстовой основы композитор выбирает тексты из Священного Писания.

Под воздействием старинной музыки, изучению которой А. Пярт посвятил несколько лет своей жизни, он создает новый минималистический стиль, названный tintinnabuli («колокольчики»), в котором воплотил эстетику «новой простоты». Возникновение этого стиля стало возможным не только в результате освоения технических приемов средневековой монодии, но в первую очередь – понимания ее содержательной сущности. Пярт свидетельстует: «Григорианское пение научило меня, какая космическая тайна скрыта в искусстве комбинирования двух, трех нот» [1, с. 18]. Аскетичность и самоограничение являются главными качествами музыки Пярта последнего периода, что проявляется как на уровне выбора текстов, так и в использовании средств музыкальной выразительности, экономном их использовании, строгом структурировании музыкального материала. О добровольном самоограничении, отодвигании личного начала на второй план свидетельствуют слова композитора: «Я раздумывал над тем, что означают слова *Pleni sunt caeli et terra majestatis gloriae tuae* [Полны суть небеса и земля величества славы Твоея]. Это, собственно говоря, та самая ангельская музыка, которая существует всегда, которую Моцарт услышал и записал; та самая ангельская музыка, которую записывали святые монахи, и сегодня поют в церкви. Такое одному человеку не создать» [2, с. 48].

На примере анализа одного из центральных произведений в жанре пассиона последнего периода творчества А. Пярта, Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem (1982 г.), можно сделать анализ того, как именно композитор претворяет Евангельское слово в музыке. Пассионы написаны для следующих солистов: Иисус – баритон, Пилат – тенор, Евангелист – квартет солистов (сопрано, контральто или контратенор, тенор, бас) и четыре солирующих инструмента (скрипка, гобой, виолончель, фагот), толпа – смешанный хор без инструментального сопровождения; композитор использует орган в сопровождении партий Иисуса и Пилата. В основу положено страстное Евангелие от Иоанна на латинском языке. Отличительной особенностью данного произведения является сочетание строгой упорядоченности музыкальной ткани, тотальной логичности с одной стороны, а с другой – подчинение

этой имманентно музыкальной логики способу организации Евангельского текста. Каждая музыкальная фраза соответствует фразе текстовой, а разделение музыкального текста на построения совпадает с делением текста на стихи. Произведение представляет собой одночастную структуру, которая складывается из трех частей: вступительной, основной и заключительной. Вступительная и заключительная части небольшие по объему, симметричные по строению. Основная часть складывается из пяти разделов, из которых четыре равновелики по количеству фраз (но не по их величине, которая зависит от структуры текста), а пятый – собственно момент крестной смерти Иисуса – наиболее краткая и сконцентрированная.

Каждый из компонентов музыкального языка организован по собственной логике. Все произведение подчинено делению прозаического теста Евангелия, членение на небольшие построения происходит по парам фраз, отделенных знаками препинания. Композитор выделяет три группы, которые отличаются по ритму, тональному наклонению, составу исполнителей. Основная группа – партия Евангелиста, представленная четырьмя солистами-вокалистами и четырьмя инструментами; в партии использована основная тональность a moll, в ритмическом движении преобладает движение четвертями, половинными, половинными с точкой. Слова Иисуса Христа исполняются басом в сопровождении органа, основной тон – e, ритмическое движение половинными с точкой, целыми нотами, бревисами. Слова Пилата исполняются тенором в сопровождении органа, основной тон F, ритмическое наполнение половинные, половинные с точкой, целые с точкой. Последняя группа – толпа исполняется хором без сопровождения, с основным тоном − e.

Для каждой партии также типичен индивидуальный принцип организации. Так, наиболее развернутой и развитой является партия Евангелиста. В каждом из четырех разделов Пассионов она организована таким образом, что к основному мелодическому голосу постепенно добавляются остальные инструментальные и вокальные голоса, у каждого из которых индивидуальная мелодия. При этом дублируются партии баса и фагота (главный мелодический голос), тенора и виолончели (tintinnabuli-голос), альта и гобоя (мелодический голос в зеркальном обращении), сопрано и скрипки (tintinnabuli-голос в зеркальном оращении). При сочетании этих мелодически равноправных голосов гармоническая вертикаль представляет собой результат их сложения, в котором практически отсутствуют трезвучные аккорды, но доминируют конкорды с терпким кварто-секундовым звучанием. В результате складывается гармонический стили, в котором признаки тонального (дискретного, построенного на доминировании одной функции) мышления сочетаются с признаками модального, опора на трезвучную основу как один из основных признаков тональности в tintinnabuli-голосе сочетается с ладовой переменностью, свободой и гибкостью.

Так, открытый стиль tintinnabuli стал символическим воплощением ряда идей: соборности (использование музыкально-композиционных принципов, апробированных на протяжении многих веков), подчинения своей воли Божественной (индивидуальное начало сведено к минимуму), вневременности и внепространственности (отсутствует равномерная метрическая пульсация, что способствует «остановке» времени, исполнительский диапазон голосов ограничен, постоянное использование одного комплекса звуков создает состояние молитвенного сосредоточения), красоты и гармонии (тотальная упорядоченность компонентов музыкальной ткани).

На основании краткого анализа страстей А. Пярта можно сделать некоторые выводы:

1. Красота музыки есть отражение Красоты Божественной; у Пярта она

проявляется на следующих уровнях:

− фоническая красота как результат сложения отдельных различно устроенных голосов;

− самоограничение в выборе выразительных средств тождественно молитвенной аскезе;

− сосредоточение на слове, Евангельское слово как стимул для создания музыкальной структуры;

− логическая упорядоченность элементов;

2. Использование основных сакральных символов:

− образное и функциональное разграничение голосов: мелодический голос как отражение земного, грешного, субъективного; tintinnabuli-голос как воплощение Небесного, объективного;

− применение традиционных христианских символов (таких, как крест, круг) в интонационном строении и структуре;

− использование фигур, по функции сходных с музыкально-риторическими фигурами барокко (анабасис, катабасис и т. д.).

3. Использование логического начала как объективного, внеличностного, подчиняющего себе субъктивно-эмоциональное высказывание.

Таким образом, можно говорить о том, что А. Пярт, используя традиционные приемы культовой музыки, выстраивает собственную систему музыкального воплощения Евангельских текстов. На примере анализа творчества А. Пярта можно видеть, как современные композиторы используют сакральные основы музыки. Современная духовная музыка, опираясь на сакральное начало, с одной стороны, и используя новационные техники музыкального языка, с другой, выстраивает новое сакральное пространство культуры.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Савенко, С. Возвышенное и смиренное Арво Пярта: штрихи к портрету / С. Савенко // Музыкальная жизнь. – 2005. – № 10. – С. 17-20.

2. Токун, Е. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль / Е. А. Токун, дис. … канд. иск. 17.00.02. – М. , 2009. – 272 с.

**УДК 18.7.458**

***Г. Б. Назаров,***
***г. Луганск***

## ТВОРЧЕСТВО КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Творчество – специфическая деятельность человека, направленная на создание нового, оригинального, уникального продукта в области материальной и духовной культуры.

Художественное творчество – процесс работы творческой личности по художественному освоению действительности независимо от конкретного вида искусства. Художественное произведение всегда обозначено чертами личности его творца, который не только познает, наблюдает и переживает самые разнообразные жизненные явления, но и нередко сам является непосредственным участником тех или иных событий, фигурирующих в его произведении.

Творческая личность – это такой тип личности, для которой характерна устойчивая, высокого уровня направленность на творческую активность, которая

проявляется в единстве с высоким уровнем творческих способностей, что позволяет ей достигнуть прогрессивных, социально и личностно значимых творческих результатов. Мотивы творчества, которые так или иначе провоцируют художника на создание нового произведения, по существу ненаблюдаемы. Мотив в этом случае можно описать через такие понятия, как потребность, побуждение, склонность, влечение, стремление и т. д. Отсюда творческий процесс оказывается мотивированным даже в тех случаях, когда не сопровождается сознательным намерением художника, проявляя себя как внутренняя предрасположенность его к неким темам, способам художественной выразительности, к характерным языковым и композиционным приемам. Как известно из истории, таких примеров множество. Внутренняя потребность творчества, художественное чутье оказываются гораздо сильнее многих внешних факторов, оказывающих давление на художника.

Беспристрастный анализ любого творческого акта показывает, что процесс этот далеко не спонтанный. В какой бы мере человек, осененный талантом, ни полагался на силы извне, ему необходимо мастерство, то есть овладение ремеслом, умение точно выбирать среди множества путей свой единственный, терпеливо взращивать в себе установку на творчество – все это требует овладения разными навыками защиты от бесконтрольности аффектов и инстинктов, от диктата канона, шаблона, рутины и т. п. Главный защитный фактор – это способность художника осуществить интеграцию своего «я». Интенсивность творческой жизни художника слишком велика, и амплитуда его переживаний гораздо выше, чем у обычного человека. Требуется жесткая самодисциплина, чтобы добиваться концентрации, синтеза, гармонии, удерживать установку на целесообразность действий.

Рядом с понятием творчества и творческого мышления в науке встречается понятие «креативность». Этим термином определяется способность человека к творчеству. Американский психолог Э. П. Торренс выделил такие основные черты креативности: творческая производительность (способность к выдвижению большого количества идей за единицу времени); оригинальность (способность придумать уникальные, новые идеи, которые могут удивить); гибкость (способность к всестороннему рассмотрению предмета, способность учитывать при принятии решений различные обстоятельства: экономические, географические, политические, личностные, медицинские, национальные и т. д.); детализация (способность работать над идеей – «шлифовать» идею столько, сколько нужно для придания ей лоска, законченности формы [3, с. 157].

В эпоху, которую мы живем, все чаще и обоснованно называют постмодерном. С философией постмодерна связывают в настоящее время имена таких ученых, как Ж. Деррида, Ж.Ф. Лиотар, М. Фуко, Х. Уайт, Т. Кун, Ж. Лакан, Ж. Делез, Ж. Бодрийяр, Ю. Хабермас и др.

В научной литературе относительно термина «постмодерн» и его содержания существуют различные точки зрения. Прежде всего постмодерн воплощает в себе усложнение картины мира. Это усложнение сопровождается отрицанием того взгляда на мир, который основывается на представлениях об автономности и всемогуществе разума, с одной стороны, и о полной познаваемости человеком мира – с другой. Во-первых, оно обусловлено современными научными концепциями, согласно которым сменяющие друг друга фундаментальные теории не связаны друг с другом логическими отношениями, используют разные понятия, методы и способы видения мира. Такие теории, будучи автономными, не являются рационально сравнимыми, и выбор между ними осуществляется лишь по мировоззренческим и социально-

психологическим основаниям; а во-вторых, это явление обусловлено переживаемым историческим моментом, когда социокультурные и административные системы развиваются и гибнут, а вместе с ними складывающиеся десятилетиями традиции, верования, идеологии, жизненные стили и формы.

Постмодерн начинается там, где кончается целое. Вместо целого, универсального в постмодерне выделяется часть, различие, радикально понимаемый плюрализм. Сутью становится разнообразие, отказ от выбора, основанного на ограниченном принципе «или – или», в пользу плюрализма, множественности выбора. «Постмодернизм являет собой вариант эклектического соединения того, что было, с определенной долей иронического к художественным формам прошлой жизни. Эти тенденции подтверждают такие явления художественной практики, как полисинтез, полижанровость, полистилистика» [1, с. 125].

Основные признаки или характерные черты постмодернизма большинство авторов определяют примерно одинаково: интертекстуальность, переосмысление элементов культуры прошлого (и пародирование, иронизирование как более частная форма проявления этого явления); многоуровневая организация текста, прием игры и др. Главным мировоззренческим и методологическим принципом становится игра во всем и везде. Игра утверждает несоизмеримость, несопоставимость, размывает устои общества, идеалы, высокие ценности, мораль. Стиль постмодерна имманентно эклектичен, избирателен, мозаичен. Он нацелен на вбирание в себя элементов любого накопленного опыта в адаптированной для себя форме, удобным для себя способом» [2, с. 22–23].

Наиболее ярко методологически постмодернизм воплощается в принципе деконструктивизма, ризоматизма. Постмодернизм с его философией ризонной деконструктивизации отрицает всякие формы иерархичности. Для него не характерно стремление к художественной ценности, к отточенности формы с позиции современной структурной организации части и целого. Наоборот, здесь господствует принцип мозаичности. Постмодернисты отдают предпочтение хаосу, энтропии, абсурду в противовес классической гармонии.

Вторая парадигма возникла благодаря внедрению в производство, бытовую жизнь, мышление людей компьютерных технологий, создавших качественно новые условия для культурного обмена и взаимодействия, образования, бизнеса, межличностного общения, обмена информацией. Вторая парадигма базируется на понятии «информация».

Так как языки и коды культуры как целостность меняются достаточно медленно, еще нельзя говорить о сформированности новых ментальных моделей в основании культуры, открытии новых путей закрепления и воспроизводства поведенческих стереотипов, особенно в специализированной культуре. Но наиболее радикальные трансформации проявляются в «повседневно-наивных коммуникациях» (К. Ясперс), не представляющих рефлекторной работы сознания. Отсутствие в языке отвлеченной рефлексивной терминосистемы компенсируется экспериментально-выразительной составляющей.

Таким образом, каждая эпоха аккумулирует наиболее характерные принципы художественного мышления, связанные с господством того или иного творческого метода и стиля. В мировоззрении и художественно-творческом мышлении последней четверти XX и начала XXI века утвердился и сосуществует ряд парадигм. Первая выступает отрицанием и творческим продолжением научного рационализма и классического детерминизма. Однако ее особенностью является то, что в современном

художественном процессе отсутствует определенная творческая доминанта, как это было характерно для других культурно-исторических эпох.

**ЛИТЕРАТУРА**

4. Воронов Н.В. Очерки истории отечественного дизайна / Н.В. Воронов. – М.: МГХПУ, 1998. – 145 с.
5. Гриценко В.П. Семиотическая реальность, семиотическая машина и семиосфера / В.П. Гриценко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – 248 с.
6. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности / Е.П. Ильин. – СПб.: Питер, Мастера психологии, 2009. – 448 с.

**УДК 18.7.345**

***О. Ю. Новикова,***
***г. Луганск***

## ФИЛОСОФСКО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЙ И КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ДИЗАЙНА

Возникновение дизайна обусловлено противоречием между промышленным производством и искусством, снижению остроты которого способствовало эстетическое оформление предметно-пространственной среды человека. Промышленный характер производства, быстрое заполнение жизненного пространства орудиями труда, средствами передвижения, бытовыми приборами и механизмами, предметами интерьера, а также растущая урбанизация и технологизация общественной жизни в XX веке предопределяют возрастание и социального значения дизайна. Дизайн стремительно вторгается в производство, в быт граждан. Своими действиями, способами, методами дизайнер преследует цель не просто рационально обустроить локальный фрагмент пространства, но и наполнить его смыслами, символами и ценностями, выраженными в художественном образе.

В последние десятилетия выразительные возможности дизайна многократно умножились в результате перехода от моностилевой к полистилевой культуре, снятия идеологических штампов и запретов. Новые технологические возможности, компьютерные программы, синтетические материалы значительно модернизировали и расширили амплитуду выразительных средств художника-дизайнера. Дизайн активно используется в качестве метода в других видах искусства (кино, телевидение, фотография, музыка и т. д.). Поэтому методы дизайна, связывающие потребительские и эстетические качества предметов, предназначенных для непосредственного использования человеком, с их оптимальной структурой и технологией изготовления, начинают оказывать определенное воздействие на решение важных социальных проблем, таких как повышение качества жизни, культура труда и производственных отношений, культура потребления, гармонизации, эстетизации быта и создание благоприятного психологического климата для людей. Однако встроенность в систему рыночных отношений, зависимость художника от требований заказчика, вкусов публики, моды, господствующих стилевых направлений предопределяет внутренние противоречия дизайна.

Сегодня дизайнерские объекты нередко характеризуются изменяемостью, ощущением непостоянства и быстрого старения формы, обращением к потребителю и его непосредственной реакции, следованием моде, порождаемым нестойкими художественными веяниями, что приводит не к глубоко продуманным решениям, а к

поверхностным и некритичным заимствованиям. Широкое распространение дизайна, равно как и подстерегающие его опасности внутренних противоречий, неразделимо связаны друг с другом. Вот почему творчество дизайнера приобретает подчас философское значение: в своей деятельности он оперирует знаками и символами, воплощающими «дух цивилизации». Его деятельность способствует формированию нового языка предметно-пространственной организации. Именно это противоречие между растущей социальной значимостью дизайна, социокультурной миссией и его внутренней конфликтностью послужило отправной точкой исследования, определило его актуальность.

Основной категорией дизайна выступает пространство. Деятельность дизайнера направлена на предметно-пространственное окружение человека. Для того, чтобы его деятельность была эффективной, необходимо знание природы предметно-пространственного окружения, структуры, тенденций его развития и факторов, влияющих на него. По мнению О. Н. Астафьевой [1, с. 41], среда никогда не является для человека неким абстрактным пространством, лишенным культурных смыслов. Для человека пространство является чем-то значительно большим, чем просто арена, на которой развертываются все события мировой истории.

Для рассмотрения этого вопроса большое значение имеет пристальный взгляд на субъекта, активно осваивающего и изменяющего пространство. Освоение неизбежно упирается в противоречие – несоизмеримость ограниченных возможностей субъекта с неограниченной бесконечностью пространства. Поэтому субъект огораживает фрагмент, создает себе собственную среду обитания, в которой все просто и понятно в причинной обусловленности явлений и событий, в отличие от внешнего пространства – сложного, многообразного и неопределенного. Этот фрагмент пространства субъект должен соответствующим образом освоить, организовать, то есть уравновесить себя с более сложной средой, а также уравновесить ограниченный объем среды в соответствии со своей внутренней организацией. Эта деятельность непременно окрашена эмоциональным отношением субъекта, во многом им мотивирована и сложно структурирована. В ее основе лежит перцепт-синтетическая образная модель пространственной организации, активизированная художественным опытом. Перцепт является внеязыковым образованием и обязательно должен быть переведен в ранг концепта-смысловой программы формирования будущей пространственной конструкции, в невыявленной форме присутствующей во всякой художественной деятельности, создающей артефакт. В. А. Глазычев, осмысливая проблему перцепта и концепта, пишет следующее: «Несмотря на то, что образ пространственного «театра» по видимости может непосредственно возникнуть в памяти художника или вырасти; из едва ли автоматических движений карандаша по бумаге, внешне очевидная непосредственность или автоматичность изоморфны. Изобразительная конструкция (паттерн) пространственной модели действительности может образоваться «самопроизвольно» в процессе изобразительного действия, но приобрести ранг образной модели эта конструкция может в особом случае. Это происходит тогда, когда паттерн осмысливается именно как модель искомой пространственной ситуации, сопоставляется с перцептом, идейной программой «театра» и художественными средствами его построения» [4, с. 168–169].

Преобразования жизненной среды дизайнером направлены в сторону достижения большей человеко-размерности, так, чтобы она удовлетворяла человеческие потребности во всем их многообразии, начиная от физиологических и до таких сложных потребностей личности, как потребность в признании и самоуважении. Но

пространство не только формируется субъектом, является продуктом его жизнедеятельности. Оно влияет на формирование средового сознания субъектов. Пространственная среда порождает определенные социально-психологические стереотипы субъектов, ее осваивающих и проживающих в ней, а также определенные потребности, привычки, вкусы, непосредственно связанные с психологическими механизмами восприятия человеком пространственной среды и прямо воздействующими на формирование эстетических взглядов. Именно здесь в огромной степени рождаются те представления о масштабе, ритме, разнообразии, которые в дальнейшем проявляются в восприятии и оценках пространства, его композиции, целостности отдельных комплексов [12, с. 61–162].

Происходит постоянное взаимодействие двух сторон единого процесса. С одной стороны, постоянно накапливаются и все шире используются выработанные в течение длительного периода времени эстетические категории и критерии. В то же время сами эти категории и критерии видоизменяются, обновляются [2, с. 162]. Эта мысль довольно широко муссируется в имеющейся по данному вопросу литературе. Например, В. А. Глазычев пишет: «Представляется важным, что идея средовой целостности восходит к давней культурной традиции усматривать отчетливое соответствие между характером (с учетом как наполненности, так и нормы проявления) межличностных взаимосвязей, с одной стороны, и характером тех предметно-пространственных условий, в которых осуществляются эти взаимодействия, – с другой» [4, с. 17–18]. Этот выявленный механизм, взаимной зависимости позволяет взглянуть на эту проблему с практической точки зрения: а можно ли так изменить пространственную среду, чтобы вызвать у субъектов, в ней проживающих, совершенно определенный вариант средового сознания? То есть, другими словами, можно ли среду использовать как рычаг управления средовым сознанием и средовым поведением субъектов, как метод воспитания их? Можно ли, насыщая среду произведениями художественного творчества, эстетически ее облагораживая, облагородить тем самым и человека, в ней проживающего?

По мнению Н. В. Гончаренко, «...воздействие искусства нельзя представить по известной, но примитивной схеме бихевиоризма – «стимулреакция». Сколько работ по эстетическому воспитанию грешат именно таким упрощенно-утилитарным подходом. В них вера авторов в безграничные возможности всесильного искусства сочетается с прикладными рекомендациями, как воспитывать, сформировать, развивать и укреплять при помощи искусства высокие чувства, благородные качества и безупречные добродетели. В реальной жизни, где скрещивается множество если не радикально противоположных, то разнонаправленных социальных I сил, идеологических, психологических и прочих воздействий и давлений, общение с искусством далеко не всегда дает ожидаемые результаты» [5, с. 44–45]. Размышляя по этому поводу, В. А. Глазычев пишет: «Разумеется, утопизм тех мыслителей конца XIX – начала XX века, которые были уверены в возможности изменить человека и общество, изменив их предметно-пространственное окружение, сегодня вызывает улыбку. Однако скептицизм по адресу преувеличения роли среды отнюдь не тождественен отрицанию значимости самой этой роли. Во всяком случае, очевидно, что сложности, упорядоченности, специфической красоте труда в нашу эпоху должна соответствовать сложность, ненасильственная упорядоченность и мягкая, глубоко человечная красота обыденного окружения. Напротив, усугубление разрыва между внутренним миром современного производства и миром городской среды чревато, как показывает практика, вторжением хаотичности, небрежности и безразличия в структуру

производства» [4, с. 18]. М. П. Березин же считает, что напрасно было бы искать прямых заключений, имеющих для практики проектирования нормативный характер: «Прибегайте к таким-то формам в таких-то ситуациях и успех обеспечен. Адресованные к проектированию выводы недостаточно конкретны и не могут быть взяты на вооружение без значительных интеллектуальных усилий и повышенной чуткости проектировщиков, занимающихся их интерпретацией» [3, с. 112].

Таким образом, повышение творческой активности, интеллектуального, эмоционального уровня не может быть обеспечено без повышения чувствительности к предметно-пространственному окружению, без развития средовой рефлексии. То, что действенным фактом в формировании человека признается (и является) социальная среда, опосредующая отношения человека с материальной культурой, не умаляет значения последней. Мы не знаем сообществ, индифферентных к предметно-пространственному окружению, не включающих ее в свои отношения и не отражающих в своей жизнедеятельности.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Астафьева О. Н. Информационно-коммуникативная среда как новая форма бытия человека // Человек в информационном пространстве цивилизации: Культура, религия, образование: Тез. докл. Междунар. науч. конф. 19–21 сент. 2000. – Краснодар, 2000. – С. 40–44
2. Басов М. Я. Личность и профессия: К научному обеспечению выбора профессии / М.Я. Басов. – М.: Росиздат, 1925. – 68 с.
3. Березин М. П. Проектирование с учетом населения: первые шаги // Культура города: Проблемы качества городской среды. – М., 1986. – С. 112–121
4. Глазычев В. Л. Образы пространства (проблемы изучения) / В.Л. Глазычев // Творческий процесс и художественное восприятие / АН СССР. – М., 1978. – С. 159–174
5. Гончаренко Н. В. Противоборство двух культур и ответственность искусства / Н.В. Гончаренко; АН Украин. ССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М.Ф. Рыльского. – Киев: Наук. думка, 1984. – 183 с.

**УДК 82.02**

***В. В. Патерыкина,***
***г. Луганск***

## ДВОЕМИРИЕ В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ»

Извечная раздвоенность, терзающая мыслящего человека, представлений о реальности мира, его единстве или многомерности воплощается в представлении об устройстве всего Универсума. Миф, религия, философия с определённой долей успеха пытаются выяснить сущность мира, давая ответы, удовлетворяющие или нет в той или иной степени пытливость мысли. В числе прочих объяснений модель двоемирия представляется наиболее востребованной, поскольку абстрактная мысль выводит бинарность оппозиций, декларируя выход человека из мира природы, его способность перебрасывания представлений от первозданного хаоса до космизации бытия.

Двоемирие – бытие и небытие, вечная проблема, как вечный интерес к смыслу жизни, к истории и будущему мира, в котором он живёт [4]. Николай Бердяев в попытках определения человека приходит к тому, что человек – точка пересечения двух миров, об этом свидетельствует двойственность человеческого самосознания, проходящая через всю его историю. Человек осознаёт себя принадлежащим к двум мирам, природа его двоится, и в сознании его побеждает то одна природа, то другая [1, с. 57]. Двоемирие как особая модель построения эстетического объекта,

отражающая философский поиск онтологических и аксиологических основ человеческой жизни, проходит через всю мировую литературу, что указывает на его архетипическую природу, отмечает Е. И. Канарская [5, с. 231]. Но это не простая проекция «коллективного бессознательного» в представлении К. Г. Юнга, а скорее содержательный, потенциально многосоставный инвариант – «базовая модель человеческого мировосприятия» [2, с. 49], «матрица, в которой в «свернутом» виде содержатся… устойчивые образы, модели и смыслы, которые индивид… развертывает по-своему» [3, с. 13]. Наиболее универсальными представляются именно бинарные (диалектические) архетипы, которые выступают «своеобразным семиотическим «кодом» классической европейской культуры» и «изначально заложены в природу философской рефлексии» [10, с. 8]. Очевидно, что группа бинарных архетипов неоднородна: она включает как простые антиномии (жизнь – смерть, добро – зло), так и интегрирующие их дихотомии. Что касается двоемирия, то оно, по словам А. Г. Коваленко, концентрирует в себе «все возможные бинарные оппозиции» [6, с. 31]. Таким образом, двоемирие можно определить как архетипическую интегративно-антиномическую эстетико-философскую модель организации художественного произведения. Множественность антиномий, охватываемых моделью двоемирия, затрудняет сравнительно-исторический анализ ее воплощений [5, с. 231]. Исследуя поэтику русской литературы, Д. С. Лихачёв презентует двоемирие как «общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и временном,… христианские истины во всех явлениях жизни» [7, с. 103]. Интерпретация взаимосвязи двух миров в качестве установления соответствия между эмпирически доступным, «здешним», ограниченным и незримым, потусторонним, бесконечным миром легла в основу бинарной космологической модели. В данном исследовании не представляется необходимым ограничить двоемирие оппозицией «здесь – там», соответствующей противопоставлениям «земное – потустороннее» и «чувственно воспринимаемое – интуитивно постигаемое», а экстраполировать его на весь комплекс бытия.

Литература силой художественного слова пробирается к определению этого мира уже в силу того, что вымысел сам по себе пребывает между двумя мирами – реальным и ирреальным, связывая и разрывая их одновременно. А тем более, если сам герой повествования по воле автора выскальзывает из этого мира, с лёгкостью переносясь в другой. Интересен в этом контексте роман Владимира Набокова «Приглашение на казнь», который литературный критик Виктор Ерофеев в предисловии к «Лолите» «Лолита, или Заповедный оазис любви» назвал подлинным шедевром. Роман многослоен и глубокословен; в его плавном и неспешном повествовании – поглощающая океаническая глубина двоемирия власти и личности, свободы и заточения, жизни и смерти, любви и равнодушия. Оппозиции, предполагающие неисчислимость перечисления, поскольку из таких пар соткан мир. А он бесконечен. Так же, как и бесконечна дихотомия жизни и смерти, перехода из одного состояния в другое, предсказуемости состояния рождения, создания, творения и ухода, исчезновения, разрушения.

Абсурд заключён уже в названии романа, когда в ласковости и неназойливости понятия «приглашение» заключено убийственное (в прямом и метафорическом значении) приглашение к смерти.

Роман соткан из ожидания смертного приговора главному герою Цинциннату. Смерть личностна, сакральна, это ощущается даже в том, как приговор Цинциннату произносится шёпотом. Неизбежность смерти осознаётся героем и он тихо, неоспоримо и нестроптиво даже согласен с её приходом. Осознание смерти ставит героя в условия

привыкания к ней, примирения с ней. Знать дату смерти для Цинцинната роскошь большая, но заслуженная, его оставляют в том неведении, которое могут выносить только живущие на воле. Преисполненность начатыми, но незаконченными делами не наполняют дальнейшим смыслом завершение, поскольку не известна дата ухода. С исчезновением телесной оболочки, носителя интеллекта, ощущений, исчезает сама возможность уникального создания, принадлежащего творящему. Теряется смысл созидания, если нет востребованности в созданном, если заведомо осознание того, что созданное исчезает без служения кому-либо. Ожидание смерти в любой ситуации актуализирует вопрос: стоит ли начинать, если не успеешь его закончить, тем более не по своей вине? Ненужность результатов не прибавляет оптимизма к перспективе созидаемого.

Но вопрос о времени её прихода остаётся провисшим и не отвеченным на протяжении всего повествования: Цинциннат пытается постоянно задать этот вопрос. Только кому? Опредмеченная власть в лице надзирателя Родиона, директора тюрьмы, судьи, адвоката, палача, библиотекаря мягко, ласково, добродушно, и внешне искренне заботится об осуждённом. Как ускользает зыбкая реальность, так и для Цинцинната призрачно-прозрачен самый главный вопрос о переходе в другую субстанцию, о преодолении пограничья между «здесь» и «там». Желание Цинцинната быть прозрачным, светопроводным. Он освобождается от себя, растворяется до уничтожения, но сборка мгновенна, когда в камеру входит тюремщик, реальность встряхивает от растворённости. Раздвоенность Цинцинната «Другой Цинциннат, поменьше, плакал, свернувшись калачиком», «Цинциннат встал, разбежался и головой об стену, но настоящий Цинциннат сидел в халате за столом и глядел на стену, грызя карандаш, продолжал писать». Два мира состояния героя, вызывающие сострадание автора романа: бедный мой Цинциннат! Автор рядом с Цинциннатом, жалея его. Возможно – это жаление Цинциннатом самого себя.

Неосязаемая призрачность самого важного для пребывающего при трезвом уме и ясной памяти внятного ощущения осознания временности пребывания в этом мире вопроса – сколько отпущено времени для биологического пребывания в телесной оболочке? А, следовательно, когда наступит миг преодоления роковой черты пребывания в земном мире? Этими вопросами поглощён Цинциннат, который хочет что-то ещё поведать миру, чтобы входящий в него или уже вошедший в этот мир стал лучше. Но успеется ли до рокового мгновения?

Тотальная бутафорность перехода между мирами – реальным и иллюзорным – в романе явна во всём. Тюрьма – тело, выход за пределы которого означает выход в реальность. Но и вне ирреальности всё не так уж однозначно. Реальность, в свою очередь, делится на саму реальность и её противоположность. Взаимозаменяемы два мира, и с какой лёгкостью можно преодолевать условные преграды между ними. Да существуют ли они, если герой, путешествуя по тюремному лабиринту, безо всяких усилий проникает в город, дышит его вечерним воздухом, видит его жителей? Свобода воображения уносит Цинцинната из заточения в город, пёстрый, живой, с Марфинькой, фонтанами. На тюремной стене нарисованы те же Тамарины сады, задник, на фоне которого тужился духовой оркестр.

Цинциннат тридцать лет прожил среди плотных на ощупь привидений, скрывая, что жив и действителен. Но его самого шёпотом приговорили к смертной казни за гносеологическую гнусность, непроницаемость, непрозрачность. Но он прозрачен, смиренен и невесом.

Французский мыслитель Андре Лаланд возможно несколько радикально выводит глубинный закон действительности – стремление к смерти. Человек умирающий – «homo mortirum», авторский термин, предложенный научному сообществу в 2014 году, поддерживает состояние живущего, но думающего о прекращении своего земного пребывания, человеке. При этом любящего жизнь, но осознавшего её конечность и иссякаемость. Знание даты смерти ставит вопрос о начинании дела и сроках его исполнения. Если всё равно не успеть, то стоит ли начинать? Но дата ускользает, её просто никто не называет под различными предлогами, так и у каждого живущего на Земле, так и у Владимира Набокова в «Приглашении на казнь». Это вселенская тайна устройства мира, которая из бесконечного количества жизней живших уже или живущих сейчас перенесена писателем на частную жизнь одного человека, ожидающего завершение земного пребывания. Вопрос, упирающийся с жестокостью в извечное проклятие поиска смысла жизни. Осмысливаемое или нет двоемирие со всей определённостью вытекает из ценности самой жизни.

Человек, наслаждающийся полнотой жизни, вряд ли рассуждает о смерти, ожидая её. Гедонизм и эпикурейство не позволяют помыслить об омрачении такой прекрасной, но такой, увы, быстротечной жизни. Да здравствует вечное наслаждение!

Те, от кого ожидает определённости своей участи и участия в ней, могут говорить на любые темы, кроме той, которая Цинцинната волнует больше всех. Харчи смертникам полагались директорские – ещё одно проявление заботы власти об осуждённых. Находясь на разных полюсах ситуации, Цинциннат и директор тюрьмы одинаковы в благах – еде. Рагу, пудинг, сабайон не съедены осуждённым на казнь, что вызывает крайнюю обеспокоенность директора тюрьмы. Но завершение жизни Цинцинната, дата прекращения его земного существования, что обострено для приглашённого на казнь, остаётся лишённым внимания для директора тюрьмы, воплощающего власть и для которого казнь – обыденное дело в череде будней. Он мягко перебрасывает темы от крепости табачка и остывшей еды узника до его покидания этого мира. Торжественный слог директора тюрьмы диссонирует с простым вопрошанием Цинцинната – «Когда?». Одновременный приход в камеру надзирателя с супом и библиотекаря с каталогом, обеспечивая пищу телесную и пищу духовную, подтверждает двойственность потребностей человека.

Адвокат и прокурор, оба крашеные и очень похожие друг на друга (закон требовал, чтобы они были единоутробными братьями, но не всегда можно было подобрать, и тогда их гримировали). Адвокат погружён по плечи в раздумье, у него всё тело думает, кроме головы – органа, предназначенного для раздумий. Директор тюрьмы, судья, Эммочка, Марфинька, надзиратель Родион, палач, адвокат, переживающий о пропаже собственной запонки больше, чем о казни Цинцинната, пребывают в одном мире, ввинтившись ещё глубже в собственные мирки. В другом мире – невесомый и желающий быть прозрачным Цинциннат, терпеливо ждущий даже не исполнения самого приговора, сколько оглашения его даты. Ещё одно проявление двоемирия человеческого бытия: свобода и заточение; тот, кто зависит и те, от кого зависит зависящий; выносящий приговор и приговариваемый, палач и жертва.

И лучше уйти во фрейдистский сон, являющийся королевской дорогой в бессознательное. Вязкость сновидений делает таковыми условность границ жизни и смерти. Сон приравнивается к смерти: переход из сна в явь – это переход из смерти к жизни. И наоборот. Камера – символ одиночества, но оно преодолевается, стоит только раздвинуть стены. Как и отказаться от целостности тела: оно вполне трансформируется. Цинциннат может встать, снять халат, ермолку, туфли, полотняные штаны и рубашку,

как парик, голову, как ремни, ключицы, снять и бросить руки, как рукавицы, в угол. То, что остаётся от него, постепенно рассеивается. Раздвоенность восприятия Цинциннатом самого себя, поскольку он перемещается в двух мирах. Какой-то добавочный Цинциннат пребывает в смещающемся пространстве: он попадает с крыльца своего дома, толкнув дверь в камеру, в тюрьму. Раздвоенность как неуязвимость спасает, позволяя пребывать в двоемирии «здесь» и «там».

А кто определил внешность палача – грозного исполнителя смертного приговора – хмурым, с топором в руках и в окровавленном рабочем фартуке? Он может быть вполне не просто симпатичным, а ангелоподобным – с длинными ресницами, херувимскими щеками, малиновыми губами и ровными белыми зубами. Палач, переводя приговорённых к казни из мира живущих в мир иной, светел, подёрнут блеском и весь в свете лучей. Палач налаживает дружеские отношения с осуждённым, изучая его шею (по чему в будущем рубить) и душу (по чему рубить нельзя, но которая исчезает вместе с телом).

**У** Владимира Набокова и палачу, и жертве по тридцать лет. Возраст, приближающийся к деяниям Христа, но палач будет жить дальше, а для Цинцинната обрывается всё. Они вместе взойдут на эшафот, но в совершенно разных ролях.

В тридцатилетнем возрасте живут герои ещё одного писателя – Франса Кафки. Время творчества одно и для Владимира Набокова, и для Франса Кафки. Они творят в период, когда события захлёстывают, сметают, сминают. Набоков уезжает в Америку от революции 1917 года, а Кафка, ненадолго пережив своих тридцатилетних героев, уходит сорокалетним. Оба в завещаниях приговаривают свои детища к сожжению. Ведь немыслящая стихия огня вбирает в себя всё, подлежащее горению, независимо от ценности сгораемого. Сам Владимир Набоков отрицает сходство с кафкианскими «Замком» и «Процессом». В предисловии к американскому изданию «Приглашение на казнь» писатель отметил лишь стилистические сочленения, скрепляющие его роман и романы Франса Кафки. Но Набоков пристально всматривается в кафкианский мир, в превращение Грегора Замзы в насекомое, пишет об отношении к поискам дороги к Замку, о процессе взаимоотношения с властью в «Процессе». Франс Кафка бросает своих героев в столкновение с силой, откуда никто не выходит живым. Палач у Кафки – это воплощение невидимой, но весьма осязаемой системы, как и у Набокова. В любом её виде и воплощении. У Набокова и у Кафки не атрибутированы время действия и пространство. В любом месте и в любое время могут существовать созданные их фантазией герои, создавая свои собственные миры и перемещаясь в двух мирах попеременно или одновременно.

Предельные метакатегории времени и пространства у Владимира Набокова вполне ощутимы. Пространство имеет свойство перетекать, сжиматься, и писатель с лёгкостью гофрирует и мнёт его. Оно пластично, поскольку герои с необъяснимой лёгкостью перемещаются из точки в точку, которые не должны по законам маломальской логики находиться в соприкосновении друг с другом или хотя бы в одной плоскости. Время, неотделимое от пространства, имеет звук, и ровно жужжа, продолжает течь. Оно зримо, осязаемо и даже цветисто. На пустом нарисованном на тюремной стене циферблате часов сторож смывает старую стрелку и малюет новую. Время крашено. А звон производит часовой, почему он так и называется. Всё просто: цвет, звук присущи времени, но не в реальном, а в созданном писательской фантазией мире. Раздвоенность не заканчивается временем и пространством, она объемлет регламентацию поведения заключённого.

Дирекция тюрьмы заботливо вывешивает восемь правил заключённых, которые по своей природе нелепы и абсурдны. Очевидна параллель (но только в количественном составе принципов, приближающих к совершенству) с восьмью принципами Благородного восьмеричного пути, указанного Буддой. Путь, ведущий к высотам самосознания, к прекращению страдания и освобождению от сансары, балансирует между приверженностью мирским удовольствиям и самоистязанием. Указанный Буддой путь состоит из восьми правил и называется поэтому «благородным восьмеричным путём»: правильное воззрение, правильное намерение, правильная речь, правильное поведение, правильный образ жизни, правильное усилие, правильное направление мысли, правильное сосредоточение. Какое из этих правил нарушил Цинциннат? Но его усилия не прекращают страдания, а погружают в них. И тюремные правила далеко не способ освобождения от страданий и приведения заключённого к состоянию возвышения над суетой.

Из восьми правил тюрьмы правило шестое предписывает пресекать ночные сны, могущие быть по содержанию своему несовместимыми с положением и званием узника. И вновь очевидна параллель, но уже с романом-утопией Джорджа Оруэлла «1984». Власть, которая держит под контролем всю жизнь граждан, просто обязана знать о содержании ночных снов. Контроль сознания и подсознания – это ли не желание любой тоталитарной власти независимо от места пребывания (в камере или на свободе, что аналогично камерному содержанию) граждан. Восьмое правило не менее, нежели другие пронизано сарказмом: «дирекция ни в коем случае не отвечает за пропажу вещей, равно как и самого заключённого». Да куда же ему пропасть из одиночного заключения без ведома руководства, олицетворяющего власть, которая готова тут же отмежеваться и от пропажи самого заключённого, которого сама и приговорила к заключению? К тому же в камере уже не осталось ни одной точки, которую бы ни протыкал взглядом надзиратель. Жизнь человека в романах-утопиях Евгения Замятина «Мы», Джорджа Оруэлла «1984» подобна нахождению в камере под надзором власти в любых её проявлениях при наличии полиции мысли, какое бы она ни принимала обличие и название.

Пусть власть слепа, глуха и бесчеловечна. Но должны быть родственные души сочувствующие, любящие, нежные и всепонимающие. Надежда остаётся на женское участие, которое по своей природе в идеале и должно нести в себе вышеуказанные добродетели. Женские персонажи Эммочка, Марфинька, мама Цинцинната – милые исчадия ада – не спасающие, а добавляющие страдания.

Марфинька и Эммочка – родственные души и тела не столько по возрасту, сколько по восприятию мира: только одна наслаждается жизнью вне тюрьмы, другая в силу службы отца постоянно появляется в тюрьме. Свидание с женой как воспринимается Цинциннатом? Это что будЕт в перспективе или что будИт от зыбкого сна. Слёзы Марфиньки ни сладкие, ни солёные, они равнодушные, как само отношение к судьбе Цинцинната. Двенадцатилетняя Эммочка хотя бы обещает свободу с перспективой брака с Цинциннатом, водя его по прозрачным переходам тюрьмы. Закатившийся в камеру мячик Эммочки – замена её присутствия, её продолжение, её геометрия.

Ещё один персонаж, находящийся в двух мирах и с лёгкостью преодолевающий пространство, – паук. Он – сокамерник Цинцинната – присутствует в пространстве, появляясь из тёмного угла в качестве проводника между тёмным миром и светлым (если к условиям камерного состояния это применимо). В мифологии народов паук воспринимается как знак с совершенно противоположной семантикой. К позитивным

значениям действий паука в мифологической интерпретации можно отнести его профессионально-ремесленные навыки, мудрость, трудолюбие, перворемесло. К негативным характеристикам относятся холодная жестокость, колдовские способности, алчность, коварство, плетение сетей греховного соблазна. Мифологические структуры различных народов преподносят ещё более сложные конструкции, сопряжённые с ролью паука в формировании мироздания. Им плетётся паутина мировых законов, космическая ткань первовещества Вселенной. Не конкретизируя время и место появления мифов о пауке можно перечислить лишь некоторые связанные с ним представления: он создаёт из раковины улитки землю, из пота – море, из камней – людей, благодаря способности перемещаться во всех направлениях он создаёт четыре стороны света, при помощи паутины соединяет небо и землю, он – первое существо, созданное для заселения земли, в нём заключена эмблема божественных даров, поскольку спускается с неба на паутине, он – орудие для повеления бурями и штормами. В нём сосредоточена предопределённость земного бытия, он – хрупкость, иллюзорность, символ бренности и уязвимости перед лицом смерти, причина развития и гибели всех феноменальных форм. Он ткач двух миров – Высшей реальности и иллюзии, скрывающей высшую реальность. Естественно, что мифологическая мысль наделяет паука символом двойственности, чередующей силы разрушения и силы созидания. Центр вращения колеса жизни даёт разрешение пауку быть потенциальным источником смерти, соединяя преходящее и вечное. Без спирали развития исчезает стабильность мира, а паук, сматывает нить прежней жизни, чтобы начать прясть новую. Податель благости и предопределения водит душу между мирами инфернальным и человеческим. Не поедая жертву, а высасывая из неё жизненные соки, паук воспринимается как проводник души или (вновь двойственность) как похититель и губитель души. Владимир Набоков впускает в камеру паука с его постоянным присутствием, живущего самостоятельной жизнью: его кормят, с ним разговаривают, он спускается с потолка камеры, он пожирает мух, плетёт паутину. В конце концов, паук оказывается игрушкой, безжизненной, не чувствующей, тем более не сочувствующей. В нём соединяются два мира – обманывающий, бутафорский и устрашающий, реальный.

Сознание самого живого из всех персонажей романа приходит к выводу о мнимой природе мнимых вещей, из которых сбит этот мнимый мир. «Ошибкой попал я сюда – не именно в темницу, а вообще в этот страшный полосатый мир» [9].

Двоемирие самого Цинцинната, который способен брать себя в руки и переносить в безопасное место в камере, которых становилось меньше из-за забот. «Называемое снами есть полудействительность, её преддверие и дуновение, то есть что они содержат в себе, в очень смутном, разбавленном состоянии, – больше истинной действительности, чем наша хвалёная явь, которая, в свой черёд, есть полусон, дурная дремота, куда извне проникают, странно, дико изменяясь, звуки и образы действительного мира, текущего за периферией сознания» [9]. То, что Юрий Манн назвал редукцией двоемирия [8]. Редукция перехода от инфернального к реальному не оставляет лакун: настолько прочно и плотно подогнаны друг к другу эти ипостаси двоемирия. Всесмешение этих миров преподносит смерть как пробуждение и жизнь как сон. Поэтому решая вопрос о результате казни, читатель верит в жизнь не только героя романа, но и в жизнь как таковую.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бердяев, Н. А. Смысл творчества: опыт оправдания человека / Н. А. Бердяев. – Харьков : Фолио ; М .: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 688 с. – Глава III : «Человек. Микрокосм и макрокосм».

2. Большакова, А. Ю. Архетип – концепт – культура // Вопросы философии. – 2010. – № 7. – С. 47-57.
3. Большакова, А. Ю. Архетип, миф и память культуры // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Междунар. заоч. науч. конф.(Астрахань, 19-24 апреля 2010 г.). – Астрахань , 2010. – С. 5-14.
4. Гусева, Е. В. Роман «Пруд» А. М. Ремизова: поэтика двоемирия // автореф. дисс. на соис. уч. ст. канд. филол. наук. – Казань , 2006. – 19 с.
5. Канарская, Е. И. Двоемирие как архетип русской литературы и его воплощение в творчестве Н. В. Коляды / Канарская Е. И. // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2017. – № 3. – С. 231-236.
6. Коваленко, А. Г. Художественный конфликт в русской литературе XX века (структура и поэтика художественного конфликта в русской литературе XX века) : Пособие по спецкурсу. – М. : Изд-во РУДН, 2001. – 57 с.
7. Лихачёв, Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М. : Наука, 1979. – 240 с.
8. Манн, Ю. В. Динамика русского романтизма. – М .: Аспект, 1995. – 240 с.
9. Набоков, В. В. Приглашение на казнь / [Эл. ресурс] : www..litmir. me / bi /.
10. Уваров, М. С. Бинарный архетип. Эволюция идей антиноминализма в истории европейской философии и культуры. – СПб. : Изд-во БГТУ, 1996. – 214 с.

**УДК 81’22**

***В. Н. Титова,***
***г. Луганск***

## ЗНАК, ОБРАЗ, СИМВОЛ, МЕТАФОРА КАК КАТЕГОРИИ СЕМИОТИКИ

Семиотика как философская наука сложилась именно в XX веке, но ее главные проблемы – символизм, его происхождение и сущность, его познавательная и общекультурная роль, а также природа, структура и функции знака, связь знака, значения и объекта – являются предметом обсуждения не одно столетие. Уже во второй половине XX в. внимание лингвистов, философов, логиков, культурологов, занимающихся семиотикой как общей теорией знаков, сконцентрировано на ценностном статусе знаково-символических средств в мире человека, возможности изучения языка как системы знаков, взаимосвязи семиотических объектов с формами познания, материализации абстракций, проблеме смысла и интерпретации, социальной преобразующей роли символики, взаимодействии языка и мышления, сущности истины [7].

Предмет семиотики как науки имеет универсальный или приближенный к таковому характер и изучает основные свойства знаковых систем разного рода. Исследования таких ученых, как Ч. Пирс, Ч. Моррис, Ф. де Соссюр, У. Эко, М. Бахтин, О. Фрейденберг, Р. Якобсон, А. Потебня, Ю. Лотман, Р. Барт и др. раскрывает закономерность возникновения и смены знаковых систем, причины самого символизма и смысловой трансформации символики, показывает ценность этих знаний, способность семиотики служить формированию целостной научной картины мира, предвидению развертывания законов человеческого бытия на основе понимания сущности человека, его мышления и практических действий, которое дает семиотика.

Родоначальником современной семиотики является Ч. Пирс, первым разработавший целостную теорию знаков и знаковых систем и предложивший ее основные термины. Пирс шел к семиотике от средневековой логики и универсальной грамматики, разработав самую органическую для семиотики классификацию знаков, в которой три основных класса знаков знаки-индексы, знаки-копии (или знаки-иконы) и знаки-символы отражают три ступени семиозиса (становления знака). В отличие от

других классификаций знаков, классификация Пирса является сущностной, поскольку в ней учитывается главное в двусторонней структуре знака – степень мотивированности оболочки знака его содержанием [8].

В XX в. понятие культуры становится центральным в семиотике, фактически вытесняя понятие языка. Культура понимается как знаковая система, по существу являющаяся посредником между человеком и окружающим миром. Она выполняет функцию отбора и структурирования информации о внешнем мире. Соответственно, различные культуры могут по-разному производить такой отбор и структурирование.

Мы с уверенностью можем утверждать, что вся культура XX в. (с ее множеством и разнообразием направлений – символизм, модернизм, постмодернизм и т. д.) читается именно как символ, знак. И, соответственно, метафора и другие тропы, ранее применяемые чаще всего в лингвистике и литературоведении, рассматриваются теперь как способ создания символа или художественного образа в более масштабном его понимании: в изобразительном искусстве, в музыке, театре и кино.

Интерес к семиотике в XX в. как научной дисциплине, изучающей общее в строении и функционировании различных знаковых систем, не случаен. К таким знаковым системам, что хранят и передают информацию, стали относить не только язык, как это было изначально, а и другие системы, действующие в человеческом обществе: обычаи, обряды, явления культуры, искусства и т. д., а также процессы, связанные с самим человеком, – зрительное и слуховое восприятие, логическое мышление и пр.

В 20-х гг. XX в. немецкий философ и культуролог Э. Кассирер в своих трудах отводит культуре именно символическую функцию, выводит понятия символа и знака на первый план. Философ полагал, что именно культура является линией, пролегающей между человеком (homo symbolicus) и всем остальным животным миром. Символ – центральное понятие философии Э. Кассирера: «символическое», в понимании философа, является характерной чертой собственно человеческого существования, выражающееся в способности человека порождать символические формы, в совокупности образующие феномен культуры. Символизация противопоставляется Э. Кассирером, с одной стороны, имитации (копированию, репродукции), а с другой – интуитивному непосредственному (чувственному или интеллектуальному) схватыванию, благодаря чему символизация оказывается новым способом бытия в мире, позволяющим не только существовать в реальности, но и интерпретировать ее. Таким образом, Э. Кассирер отождествляет «символ» со «знаком как таковым», а, следовательно, с процессом семиозиса.

Более того, Э. Кассирер, признавая за метафорой ключевую роль в человеческой жизни, говорил о метафорическом мышлении, заложенном в человеке еще с первобытности и соответственно о базисных метафорах, являющихся основой для формирования языка. «Происхождение метафоры ищут то в создании языка, то в мифологической фантазии; иногда имеется в виду слово, которое благодаря своей изначальной метафоричности должно порождать и постоянно питать миф, иногда, наоборот, именно метафоричность слов считается лишь наследием, которое язык получил от мифа и которое он дает ему как бы в долг. <…> Язык и миф, – продолжает философ, – с самого начала находятся в неразрывной связи, из которой постепенно они вычленяются как самостоятельные элементы. Они являются различными побегами одной и той же ветви символического формообразования, происходящими от одного и того же акта духовной обработки, концентрации и возвышения простого представления. В звуках языка, так же как и в первичных мифологических образах,

находит завершение одинаковый внутренний процесс: и те и другие снимают внутреннее напряжение, выражают душевные переживания в объективированных формах и фигурах» [2, с. 36].

Современник Ч. Пирса Ф. де Соссюр указал три свойства языкового знака «первостепенной важности»: 1) его произвольность, т. е. условность, конвенциональность слова; 2) линейность означающего языкового знака; 3) «неизменчивость и изменчивость» знака. Ю. Лотман утверждает, что впоследствии Ф. де Соссюр противопоставил символы конвенциональным знакам, подчеркнув в первых иконический элемент. Из этих концепций возникло два авторитетных направления, одно из которых нашло отражение в символической логике и математике, тогда как во втором символ рассматривался как иконический знак, включался (как в поэтике) в классификацию тропов. Символ чаще всего рассматривался либо как троп, либо как разновидность метафоры.

Взгляд на символ как на троп можно найти у П. Рикера, который в работе «Конфликт интерпретаций» рассуждает о том, что придает слову «символ» более узкий смысл, чем те авторы, которые, как Э. Кассирер, называют символическим всякое восприятие реальности с помощью знаков – от восприятия, мифа, искусства до науки. Вместе с тем П. Рикер придает понятию «символ» более широкий смысл, чем те авторы, которые, исходя из латинской риторики, сводят символ к аналогии.

П. Рикер называет символом всякую структуру значений, где один смысл, прямой, первичный, буквальный, означает одновременно и другой смысл, косвенный, вторичный, иносказательный, который может быть понят лишь через первый [4].

Итальянский философ Умберто Эко, разделявший семиотику на общую (философия языка, главным объектом которой являются знак и семиозис) и специальную (грамматика отдельной знаковой системы, описывающая область данного коммуникативного феномена), предлагает совершенно иной теоретический подход, представляющий собой углубленный анализ механизмов культуры в перспективе философско-семиотического их понимания.

Знак, по мнению У. Эко, с одной стороны, есть ключевое понятие для процесса семиозиса, с другой – инструмент, с помощью которого объект может проясняться или распадаться на составные части. Одна из важнейших характеристик знака – интерпретируемость. Любой знак приобретает смысл на пересечении множества интерпретаций, которые в свою очередь прочно вплетены в культурный контекст.

В свою очередь, символ и метафора, с точки зрения У. Эко, – это не особый вид знака, наделенный неопределенными качествами, а текстуальная модальность, способ произведения и интерпретации аспектов текста. Суть символа – неоднозначность возможных интерпретаций, он открыт семиотическим перемещениям от интерпретатора к интерпретатору. Символ содержит намек на нечто, что не может быть расшифровано раз и навсегда, иначе символ прекратил бы свое существование. В этой связи ученый считает, что недопустимо разделять метафору и символ, поскольку метафоры всегда рождаются в соответствии с риторическими правилами и контролируются контекстами [3].

Современные теории метафоры отошли от ее традиционного понимания в качестве свернутого сравнения, строящегося за счет сравнения двух смыслов – прямого, буквального и косвенного, переносного.

Таким образом, проблема понятия метафоры привела к развитию теорий метафоры, которых на современном этапе существует большое количество.

С нашей точки зрения, представляет интерес диссертация О. А. Свирепо «Метафора как код культуры», в которой автор, анализируя соотношение образа, символа, и метафоры в культуре, представляет эти понятия в виде системы координат, центральной точкой которой является образ, вертикальным измерением символ, а горизонтальным – метафора. По мнению автора, образ по своей природе целостен и синкретичен, поэтому он может быть пережит, но не может быть понят. Чтобы перейти в пласт понимания он нуждается в вербализации и конкретизации, которые осуществляются посредством символов и базовых метафор. Метафора – принцип связи всех элементов реальности в единую картину. При этом построение целостной картины мира осуществляется за счет механизма переноса и уподобления [5].

Также О. А. Свирепо в соавторстве с О. С. Тумановой в монографии «Образ, символ, метафора в современной психотерапии» дают глубокий и всесторонний анализ понятия метафоры с точки зрения семиотики.

Авторы прослеживают связь понятий знака – символа – образа – метафоры, указывая на их единство, специфику и взаимопереходы. Все эти явления существуют, прокладывая «тропинки» в обход рациональных структур сознания. Знак, по мнению авторов, направлен на объект, отражает внешний мир и его реальность, а символ отражает смысл существования объекта. Знак представляется как некая форма кодирования информации, свернутая для передачи новым поколениям. Символ же сложнее знака, однако, роднит их лишь то, что они могут быть воспринятыми человеком, будучи начертанными. Образ представляется авторам результатом отражения объекта в сознании, но в этом отражении присутствует переживание. Поэтому образы нельзя услышать, но можно увидеть, нельзя понять, их надо «прочувствовать», пережить. Следовательно, символ возникает как результат переживания, он придает объекту видимую форму, становится материальным носителем образа. Метафора объединяет все эти явления [6].

Образ же является отправной точкой метафоры. Метафора является структурой, организующей содержание по смысловому совпадению. Она основывается на параллельности, совпадении по смыслу. А символ стабилизирует ее форму. Он отсылает к определенному контексту, индивидуализирует. Но в основе этих категорий лежит образ трансформации. Символы открывают доступ к некоторому информационному содержанию, а метафоры – это, собственно, информационные каналы, связывающие два отделенные друг от друга мира, пути, дающие возможность общения, некоторый надъязык.

Авторы указанной монографии определяют метафору как взаимовлияние, взаимосвязь составных частей метафоры, в результате которых каждая из этих частей получает новое значение. Метафора – это не простой перенос смыслов, а их совместное движение навстречу, вследствие чего некоторые смысловые элементы объединяются, и создается уже новое целостное образование. «Цель метафоры, – делают вывод О. А. Свирепо и О. С. Туманова, – не в том, чтобы с помощью определенной семантической замены высказать то, что может быть высказано и без ее помощи, а передать такую информацию, которая иным способом передана быть не может. Между прямым и переносным значением не существует взаимооднозначного соответствия, а только приблизительная эквивалентность» [6, с. 31].

Метафоры как символы пережитого опыта, прочно вошедшие в культуру, становятся своего рода ключами для входа в иные эпохи. И хотя переживания людей прошлого отличаются от того, что чувствуем мы сейчас, и они невербальны по своей

сути, и, следовательно, доступный и понятный для всех язык этих переживаний все же существует, и этот язык – метафора.

В этой связи согласимся с М. Блэком, объясняющим механизм действия метафоры как соединение понятий с последующей взаимофильтрацией связанных с ними комплексов общепринятых ассоциаций. В этом тезисе мы и находим отличие образа от метафоры. Образ целостен, а метафора динамична, а, главное, двухкомпонентна, т.е. для нее важно наличие как минимум двух образов, она рождается посредством приложения характеристик одного образа к другому, являясь совмещением двух несовместимостей.

Н. Д. Арутюнова, в свою очередь, считает, что метафора и символ имеют один общий источник – понятие образа, от которого они унаследовали ряд общих черт, отличающих их от центрального семиотического концепта – знака. Метафора и символ, так же как и образ, возникают стихийно в процессе художественного освоения мира, и являются скорее объектом интерпретации, чем понимания. И именно это свойство не позволяет им быть средством коммуникации: ими нельзя передать сообщений, они безадресатны. Это отличает метафору и символ от знака.

Н. Д. Арутюнова тонко подмечает, что метафора и символ не инструментальны, как не инструментален образ. Метафора не просится на бумагу, в то время как символ, напротив, тяготеет к графическому изображению.

Образ, сохраняя свою целостность, может отойти в метафоре на задний план. Символ же, упрощаясь, может получить отдельные признаки образа – его цвет, форму, положение в пространстве. Распадение образа на символические элементы дает возможность его прочтения. Следовательно, образ превращается в «текст», и символы, несмотря на то, что они, как и метафоры, взаимонезависимы, могут объединиться в систему. А в таком случае, цветовая символика может образовать свой «язык», код, и такая интерпретация символов приближается к их пониманию, основанному на знании кода. Такая ситуация характерна для иконописи (шире, ритуальной символики).

Говоря о месте метафоры в ряду семиотических концептов, в частности, о ее отношении к символу, Н. Д. Арутюнова подчеркивает: «Метафора выражает языковые значения, заключенные в образную оболочку (vehicle, по Ричардсу), символ – общие идеи. Поэтому символы не могут обозначать случайного, и разговор об общих идеях, выраженных в искусстве и его образах, почти автоматически трансформирует эти последние в символы» [1, с. 25].

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Арутюнова, Н. Д. Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры: Сборник. – М. : Прогресс, 1990. – 512 с.
2. Кассирер, Э. Сила метафоры / Э. Кассирер // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 33-43.
3. Мачужак, А. В. Язык и культура в философии Умберто Эко : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук : спец. 09.00.03 «История философии» / А. В. Мачужак. – Тверь, 2006. – 19 с.
4. Рикёр, П. Конфликт интерпретаций . Очерки о герменевтике ; Пер . с фр. и вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовиной / П. Рикёр. – М. : Академический Проект, 2008. – 695 с.
5. Свирепо, О. А.. Метафора как код культуры : дисс. … канд. филос. наук : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / О. А. Свирепо. – Ростов-на-Дону, 2002. – 162 с.
6. Свирепо, О. А. Образ, символ, метафора в современной психотерапии / О. А. Свирепо, О. С. Туманова. – М. : Изд-во Института Психотерапии, 2004. – 270 с.
7. Тайсина, Э. А. Философские вопросы семиотики ; под ред. И. С. Нарского / Э. А. Тайсина. – Казань : Казан. гос. энерг. ун-т, 2002. –189 с.
8. Якобсон, Р. В поисках сущности языка / Р. В. Якобсон // Семиотика. – М. : Радуга, 1983. – С. 102-117.

УДК 7.01:008

*Е. Н. Химченко,*
*г. Луганск*

# МЕХАНИЗМЫ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Проблемы межкультурной коммуникации занимают значительное место в проблемном поле современной культурологии, так как помогают понять механизм движения и восприятия идей при их переходе из одной культурной среды в другую. Культура состоит из множества локальных культур, сосуществующих в пространстве и времени. Локальные культуры основываются на разных картинах мира и архетипах. Они вступают во взаимодействие, в ходе которого обмениваются опытом и достижениями. Поскольку любой межкультурный контакт представляет собой коммуникативный процесс, он может быть описан с позиций теории коммуникации – науки, сформировавшейся на стыке семиотики, лингвистики, философии и культурологии.

В процессе контактов представители разных культур сталкиваются с различными культурно-специфическими взглядами на мир. Сначала эта разница не осознается, собственные представления кажутся нормальными, а чужие – в большей или меньшей степени отклонением от нормы. В межкультурной коммуникации понятия «свой» – «чужой» имеет ключевое значение. Понятие «свой» определяет тот круг явлений окружающего мира, который воспринимается человеком как знакомый, привычный, само собой разумеющийся. А понятие «чужой», наоборот, подразумевает нечто, находящееся за пределами известных явлений и представлений. «Чужая» культура кажется непонятной, подчас опасной, но от того не менее интересной и привлекательной.

Понимание собственных культурных ценностей как образцовых порождает такое явление как этноцентризм. Нормы и ценности чужой культуры рассматриваются и оцениваются с точки зрения собственной культуры. Проявления этноцентризма имеют различные формы и степени в зависимости от особенностей культуры. Значение этноцентризма в процессе межкультурной коммуникации может оцениваться неоднозначно. С одной стороны, этноцентризм понимается как негативное явление, равнозначное национализму и расизму, но, с другой стороны, он выполняет функцию поддержания идентичности и сохранения социокультурной целостности группы [2].

Процессы глобализации в мире имеют тенденцию к стиранию культурной самобытности. Поэтому в межкультурной коммуникации особую актуальность имеет проблема культурной идентичности. Суть культурной идентичности заключается в осознанном принятии человеком соответствующих культурных норм и образцов поведения, ценностных ориентаций и языка, понимание своего «я» с позиций тех культурных характеристик, которые приняты в данном обществе, в самоотождествлениии себя с культурными образцами именно этого общества. Сегодня, как и раньше, культурные формы жизнедеятельности предполагают принадлежность человека к определенной этнической общности, наиболее стабильной и устойчивой во времени социокультурной группе. Этническая идентичность – это не только принятие определенных групповых представлений и норм поведения, но и построение системы отношений и действий в различных межэтнических контактах. С ее помощью человек определяет свое место в полиэтническом обществе и усваивает способы поведения внутри и вне своей группы.

В межкультурной коммуникации культурная и этническая идентичность имеют двойственные функции. С одной стороны, позволяют коммуникантам составить определенное представление друг о друге, взаимно предугадать поведение и взгляды собеседников, облегчить коммуникацию. Но с другой стороны, имеют ограничительный характер, в соответствии с которым в процессе коммуникации возникают конфронтации и конфликты.

Главной целью процесса коммуникации является взаимопонимание партнеров. Но каждый человек по-разному воспринимает окружающий мир, что определяется факторами воспитания, социально-культурной средой, образованием, характером, мировоззрением, личным опытом и др. Так складываются собственные представления о красоте, дружбе, свободе, справедливости, о том, что следует делать в определенных случаях, а что делать нежелательно и т. д. В процессе коммуникации определяющими факторами восприятия другого являются:

- фактор первого впечатления (формируется при начале контакта и становится регулятором дальнейшего поведения);
- фактор «превосходства» (формируется при более длительном общении и служит определению статуса партнера по коммуникации);
- фактор привлекательности (отражает степень приближения к социально одобряемому типу внешности в данной культуре);
- фактор отношения к нам (проявляется в чувствах симпатии или антипатии, в согласии или несогласии с нами).

При контакте с человеком другой культуры разница в восприятии мира может породить межкультурный конфликт. Причиной межкультурного конфликта служат культурные различия между народами, которые могут достигать разную степень напряженности (от простого противоречия до открытого столкновения).

В процессе межкультурной коммуникации мы воспринимаем другого человека вместе с его действиями и через действия. В конечном счете, успех коммуникации будет зависеть от адекватности понимания действий партнера по коммуникации и их причин. Но поскольку причины и процессы, определяющие поведение человека, чаще всего оказываются скрытыми и недоступными, мы «додумываем» эти причины, которые нам кажутся свойственными тому или иному индивиду. Интерпретация причин поведения человека в данном контексте называется атрибуцией. Каждый из участников коммуникации, оценивая другого, стремится построить собственную систему понимания причин поведения партнера. В условиях дефицита информации очень часто проявляются ошибки атрибуции. «Фундаментальная ошибка атрибуции» заключается в том, «…что людям свойственно преувеличение личностного фактора и недооценка ситуативного фактора при интерпретации поведения и действий других людей» [4, с. 214]. Вследствие этого причиной собственных негативных действий признается сложившаяся ситуация, а аналогичное поведение другого человека объясняется его личными качествами.

В процессе интерпретации поведения представителя другой культуры мы часто пользуемся стереотипными представлениями об этнокультурных свойствах того или иного народа. Стереотипы отражают общественный опыт людей и формируются в результате совместной деятельности путем акцентирования внимания на отдельных свойствах и качествах явлений окружающего мира, которые хорошо видны и понятны большинству людей. Это своего рода «привычные знания» относительно качеств и черт характера отдельных индивидов, социально-культурных групп, а также событий,

явлений и вещей. Существует различные стереотипы в зависимости от характера объекта и его места в социокультурной структуре: групповые, профессиональные, этнические, половозрастные и др. В качестве объектов стереотипизации чаще всего выступают обобщенные и упрощенные образы этих групп [1].

Использование стереотипов может принести пользу или вред коммуникации. С одной стороны, стереотипы помогают людям понимать ситуацию и действовать в соответствии с новыми обстоятельствами, а с другой – они могут мешать, если некорректно описывают групповые нормы, смешивают стереотипы с описанием конкретного индивида. В ситуации межкультурных контактов очень важно эффективно использовать стереотипы, применяя или отказываясь от них в определенных ситуациях реальной действительности.

Следует отличать стереотипы от предрассудков. Стереотипы, как правило, эмоционально нейтральны и содержат возможность позитивных суждений о социокультурной группе. А предрассудки представляют собой только отрицательную и враждебную оценку группы или человека, к ней принадлежащего. Наиболее известными формами предрассудков являются расизм, сексизм, дискриминация по возрастному признаку и др.

Межкультурная коммуникация является механизмом, позволяющим осуществлять совместную деятельность в глобальном социокультурном пространстве, в котором развиваются и взаимодействуют представители разных культур. Процессы глобализации не только усиливают межкультурные связи, но и порождают разобщение культур, которое часто принимает форму межкультурного конфликта. Поэтому одной из самых актуальных проблем современности является проблема диалога и взаимопонимания культур. Достижение взаимопонимания предполагает наличие у коммуникантов общих знаний, навыков и умений, которые в теории межкультурной коммуникации получило название межкультурной компетентности. Межкультурная компетентность – это позитивное отношение к тому, что в обществе существуют различные этнокультурные группы, и способности индивида эффективно общаться с представителями любой из этих групп. Для этого индивиду необходимо овладеть знаниями о специфике той или иной культуры, об общекультурных универсалиях и владеть такими коммуникативными навыками, как толерантность и эмпатийное слушание. Основными составляющими элементами межкультурной компетентности являются:

- языковая компетенция (правильный выбор языковых средств, которые адекватны ситуации общения);
- коммуникативная компетенция (учет культурных различий, чуткость к изменениям коммуникативной ситуации и поведения собеседника);
- культурная компетенция (понимание специфики культурной среды общения, умение извлекать необходимую информацию из культурных источников (книг, фильмов и др.) и дифференцировать ее с точки зрения значимости для межкультурной коммуникации) [3].

Необходимым условием выживания народов в современном мире является интеграция, признание суверенности и ценности каждого народа и его культуры. В процессе глобализации становится необходимым переход от иерархической системы межкультурных отношений к такой системе отношений, которая основывается на принципах демократии, плюрализма и толерантности. Толерантность рассматривается как уважение и признание равенства, отказ от доминирования и насилия, признание многомерности и многообразия человеческой культуры и норм поведения.

Толерантность предполагает готовность принять других такими, какие они есть, и взаимодействовать с ними на основе согласия.

В межкультурной коммуникации толерантность как императив взаимодействия народов и культур основывается на существование различий в человеческих сообществах и уважении этих различий. Но различия бывают разными – культурными, этническими, расовыми, социальными и др. Культура толерантности предполагает признание большинства таких различий потому, что они возникли в результате естественно-исторического развития. Однако культура толерантности не предполагает безусловной терпимости к социальному неравенству в его крайних проявлениях.

Представленные механизмы не исчерпывают всего многообразия сущности, динамики и результатов межкультурного взаимодействия. Говоря о культурно-коммуникативных процессах, следует признать, что они прямо или косвенно оказывают влияние на взаимодействие культур в пределах «глобальной деревни», меняют контекст культурно-исторического своеобразия сторон участниц. Данная тенденция создает трудности для адаптации человека к современным условиям бытия, поэтому необходим поиск новых подходов для создания комфортных условий реализации межкультурного взаимодействия.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Грушевицкая, Т. Г., Попков В. Д., Садохин А. П. Основы межкультурной коммуникации: Учебник для вузов / Под ред. А. П. Садохина. – М. : Юнити-Дана, 2002. – 352 с.
2. Лебедева, Н. М. Введение в этническую и кросс-культурную психологию / Н. М. Лебедева. – М. : Ключ-С, 1999. – 224 с.
3. Льюис, Р. Д. Деловые культуры в международном бизнесе / Р. Д. Льюис. – М. : Дело, 2001. – 448 с.
4. Садохин, А. П. Межкультурная коммуникация / А. П. Садохин. – М. : Инфра-М, Альфа-М, 2013. – 288 с.

**УДК 111.130**

***А. И. Яковенко,***
***г. Луганск***

## ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ ХРИСТИАНСКО-ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ: СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ ИДЕИ СВЯТООТЕЧЕСКОГО ПОНИМАНИЯ ВЕРЫ В КОНТЕКСТЕ РЕЛИГИОЗНОГО ОПЫТА

Русский религиозный философ, литературный критик и публицист И. Киреевский подчеркивает, «что все современное образование тогда сосредоточивалось в Византии» [2, с. 271], а именно в XIV – XV века. Святые отцы Церкви хорошо знали древних языческих и христианских писателей-философов, и «очевидные следы их основательного изучения видны в большей части духовных творений до самой половины XV века, тогда как Запад, невежественный и, можно даже сказать, невежественный по сравнению с Византией, до самого почти XIV века вращался в своем мышлении почти единственно в кругу одних латинских писателей, за исключением только нескольких греческих» [2, с. 272].

Вера в понимании святых отцов Восточной Церкви – это, прежде всего, религиозный опыт, опыт Церкви. В связи с этим, на наш взгляд, для выявления святоотеческого понимания веры как веры-опыта, а также исследования ее соотношение с умом необходимо сделать методологический анализ, а именно:

рассмотреть содержание теоретико-методологических конструктов «религиозный опыт» и «религиозно-христианский опыт». Большинство философов, изучающих религиозный опыт, понимает этот феномен как внутреннее непосредственное переживание «святого», как некую систему данностей, трансцендентно нацеленных на конкретный субъект. При этом отметим, что понятие «религиозный опыт», на наш взгляд, является более узким, чем понятие «мистический опыт»: религиозный опыт всегда мистический, однако далеко не всегда в мистическом опыте переживается присутствие божества. В связи с этим интерпретация понятия «религиозный опыт» делает невозможным его отождествление, например, с трансперсональным опытом или каким-либо оккультно-спиритическим экзерсисом.

Религиозный опыт есть особая форма восприятия или переживания присутствия божества, которая характеризуется целым рядом существенных универсальных признаков. Обобщая опыт зарубежного изучения религиозного сознания, выделяем следующие универсальные характеристики религиозного опыта, а именно: интенциональную устремленность к необъективированной трансцендентной границе, которая требует экстатического прорыва экзистенциальной иллюзии повседневности; потеря качественной определенности и субъектно-объектного разграничения; восприятие собственной несубстанциональности и сопутствующее ему чувство смирения; преломления эгоцентризма в теоцентризм [3, с. 98-121]. Трактовка религиозного опыта в философии религии сводится к пониманию его как достоверного и самодостаточного раскрытия человеческой реальности.

Вместе с тем понятие «религиозный опыт», что рассматривается вне конкретного конфессионального содержания, также неопределенный, как и понятие «религиозная философия». Каждая религиозная традиция, как известно, формируется на основе собственного религиозно-мистического опыта и в свою очередь определяет его специфику. В связи с этим религиозный философ Ф. Алмонд подчеркивает, что «религиозные традиции той или иной конфессии непосредственно включены в систему факторов, формирующих религиозно-мистические состояния. Поэтому ... мистический опыт христианина неизбежно будет отличаться от «мистического опыта» мусульманина или буддиста» [4, с. 152].

Поскольку наша исследовательская задача состоит в анализе специфики соотношения веры и религиозного опыта в христианско-православной традиции, возникает необходимость рассмотрения существенных характеристик религиозного христианского опыта, в контексте уникального святоотеческого воплощения. В связи с этим прежде всего следует отметить, что настоящий христианский опыт обладает объективным трансцендентным содержанием, «в нем всегда присутствует Дух Божий ... Логос сеет свои семена» [1, с. 233]. При этом религиозный христианский опыт персоналистический, ибо религиозная реальность открывается как реальность персоналистичная. Не безликое и безличное «Кое-что», не онтологично-самопереполненое Бытие, живая Личность обращена к человеку в библейском опыте Богообщения. Персоналистичность христианского опыта определяет его диалогический характер. Бог открывается нам, встреча с Богом есть событие, решение о которой принадлежит Богу. Человек может долго и мучительно искать смысл жизни, строить теории, заниматься медитациями, но пока не произошло личной встречи с Богом, пока не возникла личная связь с Ним, – нет религии. Мы можем только искать Бога, стремиться к этой личной встречи, но ее свершения зависит, в конечном счете, только от самого Бога. Христос говорит апостолам: «Не вы Меня избрали, а Я вас избрал…» (Ин. 15: 16).

В связи с этим следует отметить, что если наука и философия являются попытками человеческого разума осмыслить реальность, и активность здесь на стороне человека, то в религии же активность – на стороне Божества. Нам открывается здесь то, что выше человека. Роль же человека сводится здесь к безропотному взысканию. Покорность выступает необходимым моментом богообщения. Религиозный философ И. Ильин, раскрывая существенные черты подлинного религиозного опыта как особого внутреннего состояния человека, обращенного к Богу, подчеркивает, что «обращение к Богу делает человека духом. Обращаясь к Богу, человек испытывает себя «будущим», душа чувствует трепет и благоговение... Благоговение есть проявление духовности, дар духа и признак духа. Человеку естественно испытывает сокровенный трепет, обращаясь к Богу, этот трепет свидетельствует о его духовности. Человек, который не знает этого, лишен духа, он не поймет того первичного явления религиозности, через который душа человека, обращаясь к Богу, чувствует свое недостоинство и именно этим испытанием своего недостоинства утверждает свое духовное достоинство» [1, с. 54-55]. Вместе с тем смирение, трепет, благоговение есть проявления сути взаимоотношения любви, которая связывает верующего человека и христианского Бога Спасителя, который жертвует Собой ради нее. Любовь, смирение, трепет, благоговение – вот то состояние души, при которых Бог может открыться. И тогда, если Бог открывается человеку, возникает диалог.

Раскрывая диалогичность религиозного познания, как в любом настоящем диалоге с личностью, в религиозном познании мы обязаны, во-первых, признать автономность «объекта» нашего обращения, его личностность, которая не уничтожается и не сводится. Во-вторых, мы должны быть готовы услышать от другого в ходе его диалога то, что не входит в наши планы. В-третьих, мы должны научиться воспринимать участника диалога как личность, то есть существо, наделенное не менее глубоким онтологическим статусом, чем я сам. Молитва есть диалог человека со своим Творцом, что предполагает асимметричность и предельное неравенство участников, с одной стороны, и их предельную близость и напряженность общения, с другой. При этом свобода является сущностной характеристикой и необходимым условием религиозного акта.

В настоящем религиозном акте человек получает духовное знание или переживания. Иными словами, религиозный христианский опыт имеет гносеологический характер, а сам акт религиозного познания выступает, по сути, актом откровения. «Откровение, – формулирует русский философ и религиозный мыслитель Семен Франк, – есть везде, где-то сущее, очевидно, живет своей собственной активностью, что по своей инициативе, открывает себя другому через воздействие на него... Есть все же таки случаи, имеющих решающее, наиболее существенное значение для всего хода нашей жизни, когда мы испытываем нечто иное: в составе нашей жизни встречаются содержания или моменты, которые признаются не как наши собственные порождения, а как то, что вступает, что иногда бурно вторгается в наши глубины извне, из какой-то другой, чем мы сами, сферы бытия» [5, с. 135–136]. Вместе с тем открытость как способ получения духовного знания или переживания еще не гарантирует онтологической доброкачественности откровения. Человек со своей стороны должен оберегать чистоту своего религиозного опыта, стараться не допускать его искажений, связанных с самоутверждением, эротическими пристрастиями, сомнительным мистицизмом, с суевериями, психопатическими явлениями, этической необязательностью и фанатизмом. Еще одно характерное отличие христианского опыта от научного и философского заключается в том, что последний все равно всегда ищет

некоторые попытки человеческим умом найти связь и смысл в реальности. Иначе говоря, наука и философия выступают обычно как некоторая теория, как некоторая логическая схема реальности. Религиозный же опыт всегда сам реальность. Реальность не просто образованна, причастна смысла, а тождественна с ним: реальность умная. Не только реальность в себе, но и то, что дает смысл, просветляет и освещает все в мире.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Ильин, И. Аксиомы религиозного опыта. / И. Ильин – М. : Республика, 1993. – 481 с.
2. Киреевский, И. Критика и эстетика. / И. Киреевский – М. : Мысль, 1979. – 519 с.
3. Полонская, И. Н. Религиозный опыт: экзистенциальный аспект социально-философского анализа. / И. Н. Полонская – Калуга : Русская правда, 2001. – 140 с.
4. Угринович,Д. М. Психология религии. / Д. М. Угринович – М. : Наука, 1989. – 563 с.
5. Франк, С. Реальность и человек. / С. Франк-Париж: Ymca-Press, 1960. – 385 с.


**УДК 008.009**

***М. Л. Яковенко,***
***г. Луганск***

## ВОСПРИЯТИЕ ОБРАЗА В ПРОСТРАНСТВЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ

Новый этап развития человечества, связанный с информационными технологиями, зависит от медиасреды как исходного и базового показателя развития культуры. Как отмечает ЮНЕСКО, касаясь медиаобразования, которое «…связано со всеми видами медиа (печатными, графическими, звуковыми, экранными...) и различными технологиями», оно дает людям понять, каким образом массовые коммуникации функционируют в социумах, овладеть навыками использования медиа в коммуникациях с другими людьми, обеспечить человеку знание того, как:

- анализировать, критически осмысливать и создавать медиатексты;
- определять источники медиатекстов, их политические, социальные, коммерческие и/или культурные интересы, их контекст;
- интерпретировать медиатексты и ценности, распространяемые медиа;
- принимать соответствующие медиатексты для создания и распространения своих личных медиа текстов и обретения заинтересованной в них аудитории;
- получить возможность свободного доступа к медиа как для восприятия, так и для продукции [11, с. 152].

В середине XX века проявило себя новое мироощущение, специфическое видение мира как хаоса, лишенного причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, «мира децентрированного», предстающего сознанию в виде иерархически неупорядоченных фрагментов, получившее определение «постмодернистской чувствительности». Оно стало ключевым понятием новой эпохи – эпохи изменения и трансформации образа, образа эпохи медиакультуры. Как известно, в этот период возникают новые парадигмы в различных научных отраслях. Например, в философии и эстетике они проявляют себя как критическое литературное направление, которое выступает прежде всего попыткой выявить на уровне организации художественного текста определенный мировоззренческий комплекс, состоящий из специфических эмоционально окрашенных представлений, которые можно назвать «предтечей», «предпосылкой» нового типа художественного образа. Это подтверждают и базовые понятия, которыми оперируют сторонники данного направления: «мир как хаос», «постмодернистская чувствительность», «мир как текст», «интертекстуальность»,

«кризис авторитетов», «противоречивость», «дискретность», «фрагментарность» повествования, «метаповесть» и т. п. Они отражают смысловые основания формирования нового образа. Необходимо отметить, что данная терминология, которую следует рассматривать сквозь призму текущей эпохи, касается осмысления всех без исключения сфер культурной деятельности человека. В этот же период «получают широкое распространение концепты: “визуальная культура”, “зрелищная культура”, “цивилизация глаза”», которые «фиксируют и терминологически закрепляют общий фон развития современной культуры» [6, с. 22]. При этом, как указывает Л.Г. Егорова, «любые границы стремительно теряют свое значение – границы культуры, границы языка, экономические границы, юридические, профессиональных навыков… На микроуровне возникают особые человеческие связи, проходящие насквозь все, даже виртуальные границы» [5, с. 177].

Таким образом, новая эпоха, эпоха медийной культуры, выдвигает на передний план сферу, касающуюся вопросов не столько мировоззрения, сколько мироощущения, где первостепенной является не рациональная, логически оформленная философская рефлексия, а глубоко эмоциональная, внутренне прочувствованная реакция современного человека на окружающий его мир, сфера эстетического. Это, безусловно, предопределило специфику формирования образа массмедийными технологиями.

Среди средств формирования современного эстетизированного образа, как с точки зрения продуцирования, так и восприятия, медиапространство занимает особое место. В процессе формирования эстетического восприятия образа оно являлось весьма актуальным еще в конце восьмидесятых годов прошлого столетия. Так, в процессе анализа кинообраза как наиболее распространенного для своего времени средства эстетического воспитания были установлены так называемые «уровни» восприятия фильма. Наиболее выразительными среди них определялись следующие:

- ассимиляция среды – эмоциональное освоение реальности, представленной на экране;
- сопереживание, уподобление герою на основе: фрагментарной оценки отдельных эпизодов, в которых ярко проявляется характер героя; осмысления событийной канвы фильма; осмысления драматургического строя, логической связи эпизодов, проявления характера героя;
- сопереживание, отождествление себя с автором: во время осмысления логической связи эпизодов, обнаружения развитие авторской мысли; при восприятии художественной структуры фильма на основе эмоционально-смыслового соотношения элементов киноповести, выявляющих идейно-художественную концепцию произведения киноискусства [9, с. 162].

Ряд авторов считают, что целостность восприятия образа, формируемого медийными технологиями, зависит от того, насколько будут прочувствованы и осмыслены не столько отдельные изображения, содержание кадров, сколько процесс их развертывания, оформление в художественный образ – прочувствованы как на экране, так и в зрительском сознании. Кадры заставят волноваться, если они будут восприняты в единстве медиаповести, монтажного строя. Целостно воспринимая демонстрируемую «реальность», переживая своеобразное развитие пластических форм, зритель сможет перейти к новому, образному обобщению, которое в момент просмотра складывается в его сознании как взаимосвязанный процесс: восприятия динамично развивающихся зрительных образов, хранения в памяти прошедших звукопластичних мотивов, и предвидения того, что появится на экране [7; 10].

Образ в мультимедийном пространстве «является невербальным средством коммуникации, задающим нормы и передающим субъективное состояние участника коммуникации» [1]. Однако коммуникативная природа медиа имеет свою специфику. Преимущество визуальных образов на экране не является определяющим для этого типа коммуникации. К элементам, формирующим образ, следует отнести и слова, которые сопровождают видеоряд.

Такое видение представляется весьма актуальным в процессе анализа восприятия и построения зрителем художественного образа, порожденного медиа технологиями. Так, в процессе рассмотрения особенностей кинообраза, при сравнении его с образом литературным, музыкальным, театральным, живописным, Ю. Усов приходит к выводу, что восприятие звуковизуального образа – это «…переживание темпа, ритма, подтекста пластической формы повествования. Результатом этого переживания являются чувственные и интеллектуальные ассоциации, которые вырастают из монтажной ассоциации зрительного ряда, пластической композиции его составных частей и синтезируются в образном обобщении, удерживающим в себе авторскую концепцию, многомерность художественной идеи» [10, с. 60].

Сегодня, сообразуясь с К. Метцем, выделяют пять каналов медийной коммуникации: образ, письменный текст, голос, музыку и звуковые эффекты. Спектр охвата комплекса ощущений свидетельствует, что «классическое» восприятие художественного образа значительно усложнилось. Белоусова предлагает рассматривать образ «…на следующих взаимосвязанных уровнях: фактор, задающий социальные нормы; маска для общения с Другим (самопрезентация); художественный образ, “сакральный” образ» [1]. Она указывает, что «все эти уровни присутствуют в явлении медийного образа» [Там же]. Поэтому последний предстает не только методом, но и способом мышления, который формируется медийными средствами и технологиями.

Однако для того, чтобы процесс восприятия звуковизуального ряда в динамике был более интенсивным, зрителю необходимо обладать определенными навыками аудиовизуального восприятия: анализа и синтеза; остроты реакции на поток зрительных образов; умения преодолеть стереотипность восприятия, проявления творческой активности и раскованности.

Представляется актуальным характер измерения эстетического статуса телевидения, что в основном не удовлетворяет условиям высокого социокультурного спроса. Низкий эстетический статус телевидения, предложенного для удовольствия, ощущается как коммерческое мероприятие, с помощью которого продукт скорее соответствует ожиданиям аудитории, а не как провоцирующее предложение нового и трудного для восприятия контекста. В связи с чем идет формирование новой эстетики, эстетики массового сорта, эстетики предложенных (навязанных) образов и форм.

Влияние медиа на различные аспекты повседневности, в частности на формирование эстетических вкусов и представлений, определяется и тем, что в отличие от других видов культуры оно предстает как часть домашней обстановки. Наиболее сильный аспект медиа, кроме его личной содержательной стороны, это сам факт его существования, его доступность, привычность присутствия в каждом доме, его способность свести миллионы граждан до уровня пассивных зрителей в течение значительной части их жизни. Стала общепринятой мысль о том, что медиакоммуникации сводят к минимуму личностные взаимодействия внутри социума. Источник информации (например, техника клипа) может передавать образ непосредственно миллионам людей, затрудняя при этом выделение реального из

нереального, фрагментируя их восприятие и изменяя его характер, усложняя представление индивидов, их критическое суждение. «Рассредоточенное внимание индивида становится объектом манипуляции производителей эффектов видеоиндустрии, основанной на способности быстро связывать в сознании фрагменты, пласты и последовательность поставляемой виртуальной информации. Иными словами, происходит захват сознания потоком репрезентаций» [8].

Вместе с определенным этапом культурного развития в прошлое уходит и культура печатного слова. Из главного носителя информации предыдущих веков, в том числе и образно-духовной и образно-эстетической, печатное слово трансформируется в некое подсобное средство для более емких и конгруэнтных современному человеку информационных структур – прежде всего электронных аудиовизуальных. В плане формирования образов, значительное место в современной культуре занимают фотография, видеоинсталляция и компьютерные объекты, включая сетевую литературу – гипертексты и специальные виртуальные пространства.

В.В. Бычков, анализируя эстетическую составляющую историко-культурных трансформаций, подчеркивает, что традиционная эстетика основывалась на фундаментальных принципах миметизма, изображения, символизма, выражения; её главными категориями были изображение, образ, символ, иногда – знак, что обязательно отсылало реципиента к какой-то иной реальности (духовной, психической, материальной). Но симулякр не отсылает ни к чему, кроме себя самого, но при этом имитирует (играет, передразнивает) ситуацию трансляции смысла. «Симулякр – это муляж, видимость, имитация образа, символа, знака, за которой не стоит никакой обозначаемой действительности, пустая скорлупа, которая манифестирует принципиальное присутствие отсутствия реальности» [4, с. 194]. При этом симулякр, например, рассматривается Ж. Бодрийяром как определенная историческая трансформация художественной образности: «Вот какими могли бы быть последовательные фазы образа: он является отображением глубокой реальности; он маскирует и искажает глубокую реальность; он маскирует отсутствие глубокой реальности; он лишен связи с любой реальностью: он является чистым симулякром самого себя» [2, с. 12].

Симулякры и симуляции всех видов заменили образ и символ всех искусств. Не сущности, но видимости пост-культуры, кажимости со своими мгновенными соматическими энергиями медиапространства вдохновляют отныне художника, определяют приоритеты художественного выражения. Фото, видеополиэкраны, многоканальная звукозапись, лазерная светотехника, компьютерная поддержка, проектирование, анимация, моделирование в сочетании со статическими объектами, позволяет сегодня создавать уникальные и мощные по напряжению энергетических полей самых различных уровней энвайронменты и перформансы, которые впитывают в себя и переваривают на новейшем электронном уровне все находки в сферах художественного выражения и презентации авангарда, модернизма, постмодернизма и даже консерватизма во всех видах и жанрах искусств, переместившихся из «реального» пространства культуры в виртуальное.

Вся вторая половина XX века (СМИ, TV, www, система обучения и воспитания человека, новейшие виды арт-деятельности, дизайн, массовая культура), как отмечает В. Бычков, активно перестраивала (и процесс набирает ускорение ныне) психофизиологическую систему человека в направлении получения основной массы информации в невербализованном, не дискурсивному виде; мышления и коммуникации не только формально-логическими конструкциями, но и какими-то иными

«гештальтами», энергетическими квантами, визуальными образами и т. п. Сегодня художественный образ порождается симуляцией и возникает «стратегией реального, неореального и гиперреального» [4, с. 13]. Этот процесс можно было бы обозначить как глобальную, сущностную естетизацию сознания, если бы сами понятия эстетики и эстетического не подвергались в пост-культуре достаточно основательной ревизии: «сегодня… очевидно, что формально-логическое мышление в европейской культуре...» уступает «…место иным формам сознания, многие из которых традиционно развивались внутри религиозно-духовных практик и художественной культуры» [3, с. 68].

Настоящее уместно назвать эпохой искусства образов и образов искусства. «Образ – это конструкт сознания, транслируемый в интерсубъективное поле, средство коммуникации, система кодов и текст, передаваемый Другому. Медиаобраз, конструкт сознания Другого, транслируемый в медиасреде, будучи передан через СМИ, в результате процесса потребления становится конструктом сознания реципиента» [1].

Таким образом, в условиях эстетических практик с середины XX века по настоящее время значительно меняется, перемещаясь из реального в виртуальное пространство, восприятие образа. Причиной тому – медийная культура, в частности ее визуальные и аудиотехнологии, которые трансформируют специфику подачи и содержание визуального образа в контексте пост-культуры. Нельзя не согласиться с мнением Е.Г. Павловой о том, что «современные культурные традиции в терминах доминирующего влияния визуальных образов и представлений, существующих в медиа, превращают человека в единицу массовой аудитории» [8]. Процесс формирования и восприятия нового медийного образа не является завершенным, он меняется и насыщается новыми элементами.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Белоусова Ю. Генезис образа и его функционирование в медиапространстве [Электронный ресурс]: URL: https://www.litres.ru/uliya-belousova/genezis-obraza-i-ego-funkcionirovanie-v-mediaprostranstve/?topadvert50autmn=&from=topadvert (Дата обращения 28.03.2020)
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція/ Жан Бодрийяр [пер. з фр. В. Ховкун]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004.– 230 с.
3. Бычков В. XX век: предельные метаморфозы культуры/ Виктор Бычков, Людмила Бычкова // Полигнозис.– 2000.– № 2, С. 63-76; № 3.– С.67-85.
4. Бычков В.В. Эстетика / Виктор Васильевич Бычков. – М.: Проект, 2003.– 384 с.
5. Егорова Л.Г., Туманов Д.В., Баканов Р.П. Конгруэнтность медиаобразования современным медиапроцессам // Медиаобразование. Media Education, 2017, №1. – С. 176-196.
6. Зубанова Л.Б., Шуб М.Л. Визуальные практики в медиальном контексте // Вестник Челябинского государственного университета, 2013, № 21 (312). – С.222-226.
7. Иванов Д. В. Виртуализация общества / Дмитрий Владиславович Иванов. - СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. – 96 с.
8. Павлова Е. Г., Визуальный образ в медиапространстве и повседневность [Электронный ресурс]: URL: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/162181/1/108-114.pdf (Дата обращения 28.03.2020)
9. Усов Ю.Н. Кинообразование как средство эстетического воспитания и художественного развития школьников. Дис. … д-ра пед. наук: спец.13.00.01 / Ю.Н. Усов. – М., 1989.– 362с.
10. Усов Ю.Н. Методика использования киноискусства в идейно-эстетическом воспитании учащихся / Юрий Николаевич Усов. – Таллин,1980.– 125 с.
11. Recommendations Addressed to the United Nations Educational Scientific and Cultural Organization UNESCO. In: Education for the Media and the Digital Age. Vienna: UNESCO, 1999, p.273-274. Reprint in: Outlooks on Children and Media. Goteborg: UNESCO & NORDICOM, 2001.

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

**УДК 7.01**

***Н. М. Антипова,***
***г. Луганск***

## ИСКУССТВО КАК ОСОБАЯ ФОРМА ПОЗНАНИЯ И РАЗВИТИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Искусство – сфера духовно-практической деятельности людей, которая направлена на художественное постижение и познание мира. Оно отождествляется с мастерством, умением, искусными навыками людей.

Встреча с искусством мало кого оставляет равнодушным, и лишь немногие при этом сомневаются в истинности своих суждений о нем. Зачастую эти суждения безапелляционны, категоричны, но почти всегда взволнованны, эмоциональны. Следует подчеркнуть, что первоначальные установки художественного восприятия формируют наши оценки не автоматически и неоднозначно. Волшебство истинного искусства состоит в том, что в ходе восприятия оно заставляет нас сменить установочные критерии, совершить переворот в системе наших ценностей и идеалов.

Основной темой и главным предметом искусства является человек – со всеми его свойствами, особенностями, достоинствами и недостатками, во всей совокупности его отношений с окружающим миром – человек, каков он есть. Искусство как бы переводит действительность во всей ее сложности и отвлеченности суждений о ней в сферу переживаний отдельного человека, воплощая ее в конкретных образах, персонажах, действиях, приобретающих новую реальность и способных сопереживать. Действительность, существующая объективно и не зависимо от человека, становится предметом искусства, если отображение ее помогает познанию отношений с ней человека, показывает ее человеческими глазами, в человеческой оценке как объект его переживаний и ощущений. Давая человеку знание о других, искусство позволяет ему осознать самого себя, открыть себя как личность, ибо «сталкивает», его с другой личностью, будь это герой произведения или сам автор, который в своем произведении раскрывает мир своих чувств, мыслей, взглядов, убеждений и т. д. Открывая неповторимый мир каждого отдельного человека, искусство в то же время является формой связи всех конкретных, отдельных, единичных людей, основываясь на одинаковости ощущений, свойственных человеческой природе.

В развитии правдивого искусства, показывающего человека, в его истинной человеческой природе – каков он есть реально и в устремленности к идеалу, на реализацию которого должны быть направлены воспитание, образование и развитие человека, – может быть заинтересовано лишь общество, включившее в число своих основных целей формирование гармонически и всесторонне развитой личности.

Художественные ценности имеют сложную природу, духовное в них предметно – одухотворено. Любое произведение искусства – от симфонической музыки до литературного шедевра – представляет собой некую рукотворную, созданную человеком вещь. «Вещный» характер искусства состоит в том, что его произведения всегда так или иначе воплощены в материале, преобразованы гением и трудом человека. И для слушателя, читателя, зрителя отнюдь не безразлично, как, с каким мастерством эти вещи сделаны.

Существенное значение для художественного восприятия имеет и другой слой предметности, характеризующий искусство как зеркало действительности, как повторенный, как бы вновь созданный мир. Искусство своими особыми средствами создает иллюзию жизни, позволяет почти физически ощутить ее, так что, воспринимая произведение, зритель иногда даже забывает, что это иллюзия жизни, но не сама жизнь. Художественное восприятие также не сводится к простому распознаванию вещей, а предполагает переход из плана изображения в план смыслового значения произведения искусства [1, с. 14–18].

Через чувственно воспринимаемые формы искусство стремится проникнуть в саму внутреннюю жизнь человека, через движение художественно – поэтической мысли – в движение самого переживания. «Главная цель искусства, – говорит Л. Н. Толстой, – та, чтобы проявить, высказать правду о душе человека». Духовный мир – это важнейшее проявление и признак сущности человека – действительно есть самый главный и самый интересный предмет раскрытия в искусстве, особенно в словесных искусствах и музыке. Иногда художник приводит в движение весь арсенал выразительности сразу нескольких видов искусства; так, например, Чюрлёнис для более точного конструирования мысли и более действенной передачи чувства объединяет средства различных видов искусства – живописи, музыки, слова («Сказки», «Фуги», цикл «Сотворение мира»).

Внутренний мир человека может быть показан в искусстве не только в непосредственном проявлении чувств человека или через описание движений его души, но и как бы опосредованно. Этой цели часто и во многом служит пейзаж, изображение картин природы, которые преследует не только цель показать красоту природы как таковую, саму по себе, но показать ее глазами человека, способного уловить эту красоту и любоваться ею, раскрыть его внутренние переживания, обрисовать или создать определенное настроение, дав аналогию внутреннего состояния состоянию природы либо, наоборот, подчеркнуть контрастом. Сама выразительность изображения природы как созвучие душе человека означает незримое человеческое присутствие. Например, у И. А. Бунина, глубоко чувствующего природу, как бы вслушивающегося в нее, пейзаж становится способен передать тончайшие нюансы изображаемых им чувств; сопровождая все движения внутреннего состояния, картины природы образуют своеобразный «пейзаж души» человека. Если А. П. Чехов предпочитает давать картины природы не в изображении «от автора», а показывать их глазами героя, то в произведениях И. С. Тургенева описание природы, как правило, служат созданию определенного настроения у читателя. Описание потрясений в природе часто используется для того, чтобы отобразить смятение чувств, внутренний разлад героя с самим собой, подчеркнуть значение какого – то этапа внутреннего развития человека. Описание природы может выступать как фон, на котором протекают раздумья автора; восприятие картин природы, ее явлений наводит героя на размышления о жизни, служит передаче философского восприятия бытия.

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.
Многовековый дуб мою живую душу
Корнями обовьет, печален и суров, – пишет Н. Заболоцкий.

Человек – часть природы, он живет в ее ритме. Слиянием с природой, тонким, неуловимо музыкальным ощущением ее отличается японская поэзия. И со строками Заболоцкого перекликается танка японского поэтессы Асиды Такако:

Увядают и падают листья,

И цветы, и живые созданья,
Чтоб, смешавшись с землей,
Прорасти –
Лепестком и улыбкой на лицах.

Интересно в этом плане отметить, что, например, совершенно нет пейзажей у Ф. Кафки, даже в новеллах, названных «Прогулка в горы», «Деревья»; как правило, в его произведениях в лучшем случае есть указание на время или место действия: «в сумерки», «на берегу реки». Очевидно, ни один пейзаж в природе не может гармонировать с настроением или внутренним миром типичного кафкианского героя – ибо в природе нет такого изощренного – мучительного, извращенно – нереального, отягченного нагромождением тягостно – лишних деталей пейзажа, который бы соответствовал действию, происходящему в его романе «Процесс» или в рассказах «Превращение», «В исправительной колонии», «Нора». А давать какой- то тихо – умиротворенный, «голубой» пейзаж по контрасту с тем, что происходит в мире или в восприятии его героев, было бы не в духе всей художественной стилистики автора, по – своему цельной, избегающей внешних средств выразительности в пользу создания внутренне напряженного контраста: использования сугубо будничной манере изложения для изображения явлений, выходящих за пределы всяких человечески разумных будней.

И даже такой вид искусства, как архитектура, на первый взгляд удаленный своими вечными, порой монументальными формами от быстротекущих переживаний и настроений человека, – это тоже о человеке: о высоте устремлений и величии его духа (Кёльнский собор), о непомерности его тщеславия (громады египетских пирамид), о безмерной силе человеческой любви и тоски (мавзолейный комплекс Тадж-Махал в Агре).

Человеческие «измерения» в построении искусства, может быть, наиболее явно выступают как раз в архитектуре, должной в своих формах учитывать присутствие человека внутри самого пространства, которое она организует. Забыв о человеке во всей сложности его мира (т. е. потеряв свой предмет) и помня только об утилитарной целесообразности, наша современная архитектура перестала быть собственно искусством, превратившись в безликий проектно – строительный конвейер.

Искусство вообще часто и широко использует способ опосредованного отображения человека, показывая его не только через «говорящий» пейзаж или символизированные формы проявлений его духа, но и через отношения его с другими людьми, их чувства и их восприятие его, через показ окружающего – его работы, условий его жизни и т. д. Познание общественной жизни и общественного человека – также важная функция искусства, которую в такой мере не может выполнить никакая другая форма общественного сознания или общественная наука. И в этом случае искусство выступает не только как познание общественной жизни человека, ее явлений и развития, но и как самопознание, ибо через отношения с другими людьми, через конфликты, столкновения, чувства ненависти, связывающие человека с другими людьми, еще полнее выявляется его сущность, его качества и особенности.

Современное искусство в лучших своих произведениях продолжает тот необходимый разговор о чистом и добром в человеке, о смысле его пребывания на земле и о смерти, который вели в свое время Шекспир и Гёте, Толстой и Достоевский. Искусство не только решает, но и каждый раз в новых обстоятельствах ставит эти вопросы, призывая активно всматриваться в жизнь, размышлять; оно готовит человека к тому, чтобы он смог сам и конкретно для себя решить основные вопросы его личного

бытия. В этой своей функции искусство выступает как «наука достойной и справедливой человеческой жизни».

Об искусстве написаны тысячи книг. Нет, казалось бы, ни одной его черты, ни одного его сколько-нибудь значительного свойства, ни одного более или менее крупного художественного произведения, не говоря уже о творцах этих произведений, которые не были бы изучены, описаны, проанализированы и оценены современниками и потомками этих современников, специалистами и любителями искусства, философами и эстетиками, критиками и политическими деятелями [1, с. 40].

И все-таки искусство, его жизнь, судьбы продолжают привлекать внимание новых и новых отрядов исследователей-эстетиков, искусствоведов, критиков. Что такое искусство, каковы его смысл и цели? Этот вопрос неизменно встает перед самими созидателями- художниками и самыми широкими кругами зрителей, слушателей – теми, для кого создается и существует искусство. Искусство важно нас, прежде всего как одно из важнейших средств приобщения личности к социальной жизни и социальным проблемам всего народа, всего общества. Недаром народная мудрость говорит, что если наука делает из человека специалиста, то искусство формирует из специалиста человека [2, с. 33].

Процесс становления человека как общественного человека, или, как социологии, процесс социализации личности, в котором активное участие принимает искусство, сложен и многогранен, и роль искусства в этом процессе весьма своеобразна. Эту роль можно рассматривать и в историческом и в ее современном осуществлении. Сейчас трудно представить себе человечество без искусства. Но, размышляя о возникновении искусства на самых ранних ступенях его развития, мы не должны забывать того, что искусство создавалось не только людьми, но и для людей, его творения воспринимались общественным человеком, организовали его бытие и оказывали определенное воздействие на весь процесс социальной жизни, в том числе и на сам труд.

Искусство явилось отражением действительности и в ее реальном, материальном существовании, и в ее преломлении в духовном мире общества, став одной из составных частей этого духовного мира. В произведениях искусства отражались не только факты, события, внешние – неповторимые стороны бытия, но и понимание людьми социальных явлений, природы человека, смысла его жизни, запечатлевалось их мировоззрения и мироощущения. Оценки, которые давались в произведениях искусства тем или иным явлением, событиям, тенденциям объективного мира, отражаемым художником, и которые выступали как оценки социальные, мировоззренческие, идеологические, не только выражали принципы общественного сознания, но и формировали нравственные устои людей, их политические взгляды, их отношение к действительности.

Искусство всегда являлось важнейшей социальной силой, активно участвовавшей в идейных схватках любой исторической эпохи, отражавших борьбу классов, общественных групп, реакции и прогресса. Правдивость художественного творчества, глубокое понимание художником действительных интересов, потребностей и чаяний народа, опора на прогрессивные идеи своего времени, творческое развитие лучших традиций демократической культуры являлись первоосновной тех художественных ценностей, которые получили значение непреходящих. Произведения искусства, созданные на этой основе, стали концентрацией того опыта человечества, тех знаний и достижений, без которых не может существовать человеческая культура вообще. Замечательная особенность искусства состоит в том, что приобщение к его ценностям

не может быть лишь косвенным – через учебники, через обобщающие труды, через опыт третьих лиц, соприкасавшихся с художественными произведениями и передающихся своими знаниями о них, впечатления от их восприятия. Музыку нужно слушать, живопись и скульптуру – видеть, впечатление от игры актера – пережить. Понимание роли искусства в познании мира не может и не должно сужаться до сведения его смысла лишь только к описанию фактов и явлений действительности, протокольной регистрации происходившего и происходящего, «зеркальному», пассивному изображению жизни [3, с. 19–20].

Яркое, конкретное и живое воспроизведение действительности в искусстве всегда было и будет величайшим достоинством художественного творчества потому, что оно раскрывает жизнь в ее человеческом восприятии. Еще Аристотель говорил, что одно из качеств искусства состоит в том, что оно отражает жизнь, какой она «кажется людям». Человеческий взгляд отбирает в действительности то, что характерно для нее, выделяет наиболее важные ее особенности с точки зрения людей, раскрывает ее целостность. Но самое главное в том, что, воспроизведя мир, искусство обращается к опыту читателя и зрителя, заставляет его активизировать свои чувства и самому вызывать в своем воображении целостный облик предметов и явлений.

Смысл искусства состоит не только в том, что оно показывает, каким мир является, но и в том, что оно воплощает мечту лучших людей, прогрессивных социальных сил о том, каким он должен быть и будет. В этом отношении можно было бы сказать об искусстве, что оно создает образ совершенного человека и совершенных социальных отношений, воплощает эстетический идеал общества.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Афасижев, М. Н. Искусство как предмет комплексного исследования. – М., 2004.
2. Столович, Л. Н. Жизнь, творчество, человек. – М.,: Политиздат, 2000.
3. Филипьев, Ю. А. Что и как познает искусство. – М.,: Наука, 2001.


**УДК 378.147:82-1:792.075**

***А. П. Афанасьева,***
***г. Луганск***

## ПОЭЗИЯ М. МАТУСОВСКОГО КАК ЭЛЕМЕНТ НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ БУДУЩИХ РЕЖИССЕРОВ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ

Научный прогресс, качественные изменения в социуме, в нашей Республике и мире в целом, увеличение числа и разнообразия взаимоотношений между людьми – все это заставляет говорить о повышении требований и к моральной зрелости, и к самостоятельной социальной адаптации человека. Нравственное становление человека представляет собой чрезвычайно сложный и многозадачный по своей структуре процесс. Решающую роль в этом процессе играет общество. Стать нравственным – означает стать истинно мыслящим, способным самостоятельно найти принцип, который объединял бы всю совокупность этических требований, в котором все многообразные и противоречивые жизненные и социальныеявления слились бы в единое целое. Поиск такого внутреннего стержня обусловлен не только собственной активностью, самостоятельно сформированными нравственными нормами, основами

воспитания, но и внешними факторами, влияющими на нашу нравственную позицию [2].

Все это обусловливает качественные изменения в области целей и задач профессионального образования, которое ориентированно на результаты творческой деятельности будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников.

Нравственные и эстетические особенности студентов, проявляющиеся в способности выпускника определять круг задач, самостоятельно действовать в различных жизненных и профессиональных ситуациях с соответствии с морально-нравственными нормами, должны формироваться на качественном высокохудожественном поэтическом материале, который и формирует эстетический вкус, а также личностные качества студентов. Поэтическое наследие М. Матусовского, которое обладает колоссальным культурным, образовательным и педагогическим потенциалом, является как нельзя более актуальным материалом для использования в системе воспитания будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников.

Вопросы развития нравственного воспитаниязатронуты в теоретических работах в области педагогики, философии культуры, культурологи и многих других (В. А. Митраховича, Т. Л. Божинской и др.) Литературное творчество М. Матусовского в последнее время так же активно рассматривается отечественными исследователями как в области культурологической направленности, так и филологической. Среди них можно выделить научные работы В. К. Суханцевой, И. П. Зайцевой, И. В. Шаповаловой, Т. А. Дьяковой, Н. Б. Литвиновой, В. В. Унуковича, Н. Г. Феденко, Н. Т. Рыбас и других [1]. Но роль поэтического материала М. Матусовского в воспитании будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников освещали в своих исследованиях и на практическом опыте немногие. Это и стало основным решающим фактором для проведения исследования.

Представители научно-академического сообщества полагают, что нравственное воспитание – это целенаправленное формирование морального сознания, развитие нравственных чувств и выработка навыков и привычек нравственного поведения. Из определения видно, что нравственность как личностная характеристика – явление весьма сложное, многоуровневое, объемлющее такие личностные структуры как разум, чувства, воля. Поэтому нравственное воспитание может быть определено как единый процесс воспитания:

- нравственной позиции (способности к различию добра и зла, к самоотверженной любви, готовности к преодолению профессиональныхтрудностей);
- нравственных чувств (совести, долга, веры, ответственности, гражданственности, патриотизма);
- нравственного поведения (готовности служения людям и Родине, проявления рассудительности, чуткости, добродетели);
- нравственного облика (терпения, милосердия, кротости, покладистости) [6].

Нравственное воспитание – это целенаправленное и систематическое воздействие на поведение, сознание и чувствастудентов с целью формирования у них нравственных качеств, соответствующих требованиям социальной морали [2].

Основные задачи нравственного воспитания:

- формирование нравственного сознания;
- воспитание и развитие нравственных чувств;
- выработка навыков и привычек нравственного поведения [5].

Поэзия, как и проза – одна из, пожалуй, основных источников искусства, влияющая на нравственное воспитание подрастающего поколения.

На современном этапе воспитания будущих режиссеров театрализованных праздников и представлений творчество М. Матусовского рассматривается как постоянный спутник развития нравственности студентов.

Воспитательный компонент поэтического наследия М. Матусовского обеспечивает формирование у студентов духовно-нравственных, волевых качеств; бережного и уважительного отношения к отечественному культурному наследию; моральных убеждений; норм поведения гражданина своего Отечества, патриотических чувств к своей Родине.

Поэзия М. Матусовского позволяет восполнить коммуникативную недостаточность студентов, расширить кругозор, обогатить их жизненный и нравственный опыт. Эмоциональное отношение к событиям и явлениям, раскрытых в его творчестве способствует развитию чувственного отношения к действительности, побуждает к их оценке и обогащает эмоциональную сферу [1].

Творчество луганского поэта воздействует не только на сознание, но и на чувства и поступки студента, осознать всю многогранность отношений человека и социума, сформировать поведенческие рамки.

В поэтических образах поэта, которые понятны и доступны широкой социальной аудитории, так же прослеживается функция обогащения лексического потенциала студентов прекрасными образцами русского литературного языка.

Умение правильно воспринимать литературное произведение, осознавать наряду с содержанием элементы художественной выразительности, вникать в идейно-смысловую нагрузку материала – все это способствует формированию художественно-образного мышления и способности воплощать на практике творческие проекты, основанные на поэтическом материале.

В формировании нравственных представлений важную роль играет знакомство с родным языком, образцы которого представлены в художественной литературе, в частности в поэтическом наследии М. Матусовского. В его стихах сохранились яркие черты и особенности русского характера, присущие ему нравственные ценности. Благодаря этому стихи поэта-песенника представляют собой неисчерпаемый источник духовного и нравственного развития будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников.

В наш век развития цифрового пространства, такие простые и понятия как «дружба», «взаимопонимание», «патриотизм», «любовь к близким» зачастую превратно истолковываются молодежью, которая формирует эти понятия на основе влияния информационных технологий и с помощью интернет-рессурсов. Поэтический материал М. Матусовского формирует у будущих режиссёров правильное понимание широты социальных явлений и задает верный вектор развития их как личности в условиях социальной коммуникации.

Ярким примером являются строки М. Матусовского:

Когда умчат тебя составы
За сотни верст, в далекий край,
Не забывай родной заставы,
Своих друзей не забывай [3, с. 26].

Эти строки нацелены на формирование у студентов верное гражданской позиции, переоценки важности и неотъемлемости дружбы как уникальногосоциально-коммуникативного явления. В них нет прямых наставлений слушателю, но в их

содержании заложена та художественно-образная информация, которую широкая целевая аудитория активно воспринимает при чтении его произведений. Эти нравственные линии, нацеленные на воспитание патриотических чувств, нравственного и духовного развития целесообразно формировать с помощью литературного материала М. Матусовского.

Люблю я надежных и верных людей
С душою, открытою настежь,
Кто в жизни не ищет удобных путей,
Но верит в доступное счастье.
Кто с трудной судьбой не по книгам знаком,
Чье сердце горит, как зарница.
Кто может из фляги последним глотком
Из фляги всегда поделиться [4, с. 39].

Этот фрагмент стихотворения М. Матусовского является ярким образцом того, как поэтический материал может стать мощным инструментом в формировании духовного облика человека, его представлений о прекрасном и о нравственных идеалах.

В научно-исследовательской деятельности, направленной на углубленное изучение поэтического наследия М. Матусовского, с целью дальнейшего использования его творчества в профессиональной деятельности, формирует у студентов верные представления об окружающем мире, о социальных явления и об этических нормах современности. Они необходимы при разработке и воплощении режиссерских проектов в области театрализованных представлений и праздников и других форм праздничной культуры.

Таким образом, воспитание многогранной личности, способной ориентироваться на духовно-значимые ценности и нормы – это сложная и ответственная задача, которая стоит перед современным образованием. В связи с этим, поэтический материал М. Матусовского является неотъемлемым компонентов в формировании нравственного воспитания будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Зайцева, И. П. Индивидуально-авторское своеобразие песенно-лирического творчества М. Матусовского / И. П. Зайцева / Русская словесность как основа возрождения русской школы: сборник статей по материалам IV Международной заочной научно-практической конференции. Посвящается памяти профессора Б. Т. Панова. – Липецк : ЛГПУ, 2013. – 156 с.
2. Марьенко, И. С. Нравственное становление личности / И. С. Марьенко – М. , 1985 г. – 144 с.
3. Матусовский, М. Л. Избранные произведения: в2-х т. / М. Л. Матусовский. – М. : Художественная литература, 1982. – 558 с.
4. Матусовский, М. Л. Такая короткая долгая жизнь: стихи и песни / М. Л. Матусовский. – М. : РИФ «РОЙ», 1995. – 176 с.
5. Педагогический энциклопедический словарь / глав. ред. Б. М. Бим-Бад; ред. кол.: М. М. Безруких, В .А. Болотов. – М. : Большая Российская Энциклопедия. 2008. – 528 с.
6. Эльконин, Б. Д. Понятие компетентности с позиции развивающего обучения / Б. Д. Эльконин – Красноярск : Современные подходы к компетентно-ориентированному образованию, 2002. – 122 с.

**УДК 75.04**

***А. Н. Басаев,***
***г. Луганск***

# ВОПЛОЩЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ ВОЗВЫШЕННОГО В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬБРЕХТА АЛЬТДОРФЕРА

Согласно одному из определений, понятие «искусство» означает специфическую форму общественного сознания, представляющую собой отражение действительности в художественных образах, один из важнейших способов эстетического освоения мира [4, с. 174]. Следовательно, человек, познавая действительность, пропуская через себя ощущения от окружающего мира, создает в своем сознании отражение этого мира, некий свой собственный, индивидуальный, субъективный мир, состоящий из образов и впечатлений. У художника, обладающего способностью ярко переживать окружающую его жизнь, непременно возникает потребность выразить свое отношение к миру посредством произведения искусства, в котором он, в меру своего таланта и доступных ему средств выразительности, постарается воплотить определенные художественные образы, то есть свои чувства, настроения, идеи. Безусловно, в процессе творчества автором осознанно или неосознанно будут ставиться и решаться конкретные задачи: просветительские, воспитательные, мыслеформирующие или какие-либо другие. В зависимости от мастерства, способности максимально эффективно использовать имеющиеся материалы, приемы и знания в области своего ремесла, поставленные цели будут достигаться в той или иной степени полноты. При этом особенно важно, чтобы художественный образ, окрашенный личным отношением автора и несущий на себе отпечаток его индивидуальности, был понятным для людей, доступным для восприятия и расшифровки.

Исходя из вышеизложенного, представляет интерес исследование творчества выдающегося художника немецкого Возрождения Альбрехта Альтдорфера.

Период жизни и творчества художника приходится на конец 15 века – начало 16 века. В это время искусство в Германии, испытывая влияние как со стороны Италии, так и со стороны Нидерландов, по-прежнему оставалось в основном религиозным, служащим интересам христианской церкви. Именно этим объясняется тот факт, что в подавляющем числе случаев тематикой художественных произведений во всех видах и жанрах искусства была христианская направленность, евангельские сюжеты, библейские притчи и персонажи. Искусство, в частности живопись, должно было пропагандировать христианские идеи, способствовать распространению христианского вероучения и служить наглядным иллюстративным материалом к Священному писанию. Не удивительно, что в русле такой сложившейся традиции развивалось и творчество Альтдорфера. Значительная часть его живописных работ посвящена именно сюжетам из Библии, тем более, что на это имелся прямой заказ церкви, как, например, великолепный алтарь церкви монастыря святого Флориана, недалеко от Линца, выполненный мастером в расцвете своих творческих сил.

Вместе с тем, следует отметить важную деталь. В период конца 15 века немецкие художники проявляли неподдельный, искренний интерес к творчеству мастеров итальянского Возрождения. Оно к этому моменту впитало в себя и новое и отношение к человеку как к личности, к природе как объекту познания, и новые формы художественного изображения, зиждущиеся на отходе от старых, сковывающих творческое начало канонов. Несомненно, в числе прочих определенное влияние творчества итальянцев испытал на себе и Альберт Альтдорфер. В это время

потрясались фундаментальные основы, определяющие подходы к художественному творчеству, к видению мира, зарождались и развивались новые технические и концептуальные приемы и способы в живописи, возрастал интерес и ценность новых живописных жанров – таких как пейзаж, портрет, батальный жанр.

Необходимо также отметить, что на раннем этапе творчество Альтдорфера развивается под влиянием представителей так называемой «дунайской школы», к которой можно причислить и его самого. За мастерами этой школы признается «обостренное чувство целостности мира, восприятие его как живого, одухотворенного организма. … дунайцы оказались среди тех, кому принадлежала заслуга открытия нового жанра в европейском искусстве – пейзажа» [1, с. 6]. Более того, «если в творчестве Дюрера пейзаж остался все-таки эпизодом, то Альтдорфера с полным правом можно считать одним из родоначальников этого жанра» [1, с. 94]. Определяя Альтдорфера как одного из ярких представителей пейзажного жанра в Германии периода чинквиченто, интересно было бы рассмотреть некоторые наиболее известные его работы в этом жанре, а именно «Лесной пейзаж со св. Георгием» и «Вид Дуная у Саргминштейна».

Картина «Лесной пейзаж со св. Георгием» написана художником в 1510 году. При рассмотрении этого произведения испытываешь чувство удивления – неожиданно замечаешь, что фигура, казалось бы, главного персонажа, св. Георгия оказывается настолько мала, что ее как-то и не сразу обнаруживаешь на фоне сплошного массива кустов и деревьев леса. Листья этих кустов и деревьев прописаны с величайшей тщательностью и создают причудливый, дробный узор, полностью покрывающей плоскость картины, практически не оставляя на ней свободного места. Более того, стена леса, огромные деревья, которые ее образуют, продолжаются за пределами живописного полотна. Лес, изображенный на этой картине, поистине грандиозен, величественен и монументален. Альтдорфер, используя принципы тонированного рисунка, применяя общее покрытие поверхности пергамента зеленоватым тоном, передал бездонную глубину чащи. Он представил лес как воплощение некоего монолита, единства мощного растительного мира – он огромен, невозмутим, он живет своей жизнью, он погружен в нее и даже такое значительное, с точки зрения людей, событие, как битва св. Георгия со змием для него, леса, малозначительно и остается им практически незамеченными. Интересен и тот факт, что фигура св. Георгия, которая, казалось бы, должна быть воплощением человеческого, деятельного, активного начала выглядит статуарной, мало динамичной, лишенной какой бы то ни было экспрессии, в то время как образ лесной чащи наполнен жизнью и экспрессией. Чувствуется, как порывистый ветер раскачивает верхушки гигантских деревьев, как бушующий в океане шторм по мере погружения вглубь теряет свою силу, так и в глубине лесной чащи, той, что ближе к земле, только масса листвы трепещет, воспринимая передающиеся ей колебания вершин. Лес живет, пульсирует, где-то в своей глубине хранит бесчисленное количество тайн и загадок.

Картина «Лесной пейзаж со св. Георгием», на наш взгляд, глубоко символична. Лесной пейзаж в ней выступает воплощением самой природы, воспринимаемой художником как нечто великое, могущественное, грандиозное в сравнении с человеком, природы, которая не является ни доброй и не злой, а живет по своим великим законам, и человек является только частью ее.

Здесь мы видим, насколько полно впечатление от картины соответствует определениям категории возвышенного в эстетике: «Прекрасное соразмерно, суть возвышенного – нарушение меры. Эстетическая эмоция возникает здесь от созерцания

предмета, величина которого превосходит привычный, примелькавшийся масштаб… Возвышенное – нарушение привычной меры, и вместе с тем в нем есть своя мера» [3, с. 105].

Если в «Лесном пейзаже со св. Георгием» в качестве объекта, воплощающего идею возвышенного, выступает лес с его громадными деревьями и обширными пространствами, то в рисунке 1511 года «Вид Дуная у Саргминштейна» Альтдорфер идет дальше. Здесь он изображает горы, которые не только не соразмерны человеку, постройкам, людскому поселению, но даже деревья на вершине этих гор кажутся чрезвычайно маленькими и малозаметными. Зная Дунай как европейскую реку, трудно представить, что на его берегах существуют такие грандиозные горы. И нельзя не согласиться с И. Вельчинской, считающей, что «благодаря точности рисунка удалось достоверно установить место, изображенное на нем. Однако в рисунке ничего не остается от величавого спокойствия реального ландшафта. Достоверность мотива отступает в нем на второй план перед захватывающим художника чувством особой грандиозной жизни природы» [1, с. 41–44].

В природе каждый рассвет и закат прекрасен, прекрасен свет яркого полуденного солнца, пробивающегося сквозь зеленую листву деревьев, сад после грозы, таинственный лес, горы в снеговых покровах. Однако передать, воспроизвести эту красоту в художественном произведении не так-то и легко. Альтдорферу это удается. Его пейзажи – не фотографические слепки с образца; изображаемое не стремится максимально приблизится к изображаемому. Здесь, скорее, над индивидуальностью натуры довлеет обобщение, прибегая к которому, художник отбирает только те черты и усиливает те детали, которые важны для воплощения его главной идеи.

Дальнейшая эволюция в творчестве мастера естественным образом приводит к тому, что он находит новый, способный передать в полной мере пафос грандиозного и величественного объект, который в дальнейшем становится для него неизменным и любимым. После лесной чащи, огромных скал художник обращается к образу неба, великого, бездонного, вмещающего в себя могучие силы природы, под покровом которого находятся и леса, и горы, и моря, и океаны. Небо в работах Альтдорфера космически довлеет над человеком и мирозданием. Особенно ярко это видно в картинах алтаря монастыря св. Флориана (1510–1512 гг.) – «Моление о чаше», «Положение во гроб», «Воскресение Христа». Искусствоведы, обращая внимание на колористический строй произведений, отмечают эмоциональную напряженность цвета и сверхэкспрессию колорита, что должно вызывать душевный отклик у зрителя – печаль, трагическое переживание смерти Христа, скорбь и потрясение от чуда воскресения.

Нравственное начало в восприятии эстетических категорий в искусстве, наряду с дргими философами, отмечает, И. Кант. Так, он, развивая свою субъективистскую точку зрения на возвышенное в работе «Критика способности суждения», писал: «Возвышенное в собственном смысле слова не может содержаться ни в какой чувственной форме, а касается только идей разума», и здесь же он отмечает, что чувство возвышенного требует «расположения души, подобного расположению к моральному» [2, с. 187]. То есть высокое заключается не в какой-либо вещи в природе, а только в нашей душе. «Возвышенное – это возвышающее; это бесстрашное отношение к страшному, преодоление страха и моральное удовлетворение по этому поводу. Шиллер, комментируя Канта, строит здесь четкую триаду: «Во-первых, явление природы как силы; во-вторых, отношение этой силы к нашей физической способности сопротивления; в-третьих, отношение ее к нашей моральной личности.

Таким образом, возвышенное есть действие трех последовательных представлений: 1) объективной физической силы; 2) нашего субъективного физического бессилия; 3) нашего субъективного морального превосходства» [3, с. 107]. Для того, чтобы возникло бесстрашное отношение к страшному, надо находиться в безопасности. Альтдорфер словно бы следует этим мыслям. Как будто желая поставить зрителя в наилучшие условия для переживания возвышенного, он вводит в композиционную схему картин символический архетипический элемент, служащий для создания ощущения безопасности: персонажи, наблюдая и остро ощущая присутствие и проявление грандиозных природных и божественных сил, пребывают (помещены) под своды высокой пещеры, некоего грота (картины «Положение во гроб» и «Воскресение Христа») или находятся под кронами деревьев, нависающими над персонажами как балдахин, создающими иллюзию безопасности («Моление о чаше»).

Впоследствии изображение неба в сочетании с пейзажем, уходящим к бесконечно далекому горизонту, пейзажем, на котором будут присутствовать и леса, и далекие горы, и архитектурные сооружения, станет излюбленным мотивом в творчестве Альторфера и будет воспроизводиться практически во всех значимых работах художника, воссоздавая таким образом мир в гармоническом единстве природы и человека.

Апогеем творчества художника по праву считается художественное полотно «Битва Александра Македонского с Дарием». Немецкий философ, теоретик искусства Фридрих Шлегель, увидев картину, восхищенно писал: «Как описать мне изумление, охватившее меня при взгляде на это чудное произведение? Я испытывал чувство, подобное тому, как если бы человек, знакомый до тех пор лишь с изящными поверхностными стихами итальянцев и только это считавший поэзией, внезапно увидел бы перед собой со всей непосредственностью все образы волшебного шекспировского мира» [5, т. 2, с. 251–252].

В «Битве» Альтдорфера есть все, о чем говорилось выше: здесь в полной мере проявляется, возможно, неосознанная, подсознательная тяга художника к возвышенному. Если присмотреться, то можно заметить, что картина композиционно разделена на две части – нижнюю и верхнюю. В нижней части картины разворачивается грандиозная битва – великое множество воинов, всадников, прорисованных с величайшей тщательностью и мастерством, ведут бой. Сражение имеет свою драматургию и свой драматический пафос и, чаще всего, именно к нему привлечено внимание зрителя. Невозможно оторваться от созерцания изображенной схватки. Однако, не зря битва прописана так тщательно и дробно, воины этих огромных армий подобны мелкой листве, трепещущей в кронах деревьев, напоминая нам листву и деревья рассмотренной выше картины «Лесной пейзаж со св. Георгием».

Сражение, хотя и впечатляет своим размахом, происходит где-то внизу, и нельзя избавиться от ощущения, что все это как-то мелко по сравнению с пейзажем, который мы видим в верхней части картины, и который довлеет над всей этой, хоть и героической, но мелкой людской суетой. Пейзаж становится в этом художественном произведении космическим образом мира, «…сумрак окутывает землю, смягчая четкие силуэты домов и церквей в городе на берегу моря. Последние лучи посылает солнце, чей сверкающий диск окружен крутыми спиралями тяжелых облаков. Взошла луна. День клонится к концу» [1, с. 108, 110]. Здесь художник, применяя законы перспективы, создал эффект необычайной глубинной протяжённости пространства. Он создает «исполненный космического величия образ мира. В бесконечность уходит пространство земли. Голубоватый воздух окутывает дали. Подобны застывшим массам

воды гряды гор» [1, с. 110]. Пейзаж наполнен не меньшим драматизмом, чем батальная сцена. Различие батальной сцены и пейзажа заключается в том, что драматизм первой – сиюминутен, преходящ, скоротечен, драматизм этот обусловлен людскими страстями. Между тем как драматизм вечернего неба, бесконечных далей заключается в незыблемости земного бытия, в вечности и неизменности законов природы – вчера было так, так есть сегодня и так будет завтра и всегда, об этом говорит пейзаж с картины великого немецкого художника Альбрехта Альтдорфера, утверждая космическое величие природы.

Человек склонен наделять видимые дали горизонта каким-то сказочным бытием – вон в тех, далеких, скрытых дымкой лесах и горах живут сказочные эльфы, гномы, нимфы, русалки; а в тех далеких городах – какая-то своя сказочная жизнь. Но в картинах Альтдорфера далекие горизонты, огромное небо сулят не столько волшебство, сколько таинственную, полную загадок, которые предстоит еще разгадать, будущность, то есть реальную жизнь, полную больших надежд, ожидания открытия мира. «Земля огромна и прекрасна», – говорит грандиозное, космическое небо Альтдорфера, – завтра будет новый день, и человек пойдёт в светлую сказочную даль и там найдет свое счастье.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Вельчинская, И. Л. Альбрехт Альтдорфер / И.Л. Вельчинская. – М. : Искусство, 1977. – 120 с. : ил.
2. Гулыга, А. В. Кант / А.В. Гулыга. – М. : Мол. гвардия, 1981. – 303 с.: ил. – (Жизнь замечат. людей. Сер. биогр. Вып.10 (570)).
3. Гулыга, А. В. Принципы эстетики / А.В. Гулыга. – М. : Политиздат, 1987. – 286 с. – (Над чем работают, о чем спорят философы).
4. Философский словарь / под ред. И.Т. Фролова. – 5-е изд. – М. : Политиздат, 1986. – 590 с.
5. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф. Шлегель. – В 2-х т. – Т. 2– М. : Искусство, 1983. – 448 с., 1 л. портр. – (История эстетики в памятниках и документах).

**УДК 7.049**

***Н. В. Большаков,***
***г. Луганск***

## ОСОБЕННОСТИ ОРНАМЕНТАЦИИ ХОЛОДНОГО ОРУЖИЯ НА РУСИ

Орнамент как способ передачи художественной идеи произведения искусства используется с древнейших времен. Орнаментальные композиции активно применялись для оформления холодного оружия. Стоит заметить, что достаточно длительное время гравированный на полотне лезвия орнамент оставался практически единственной формой декора оружия, и, в большинстве случаев, оказывался доминантой произведения.

Орнамент – базисное явление художественной культуры: в нем утверждается единство человеческой художественной культуры – фундаментальные ценности всех эпох, всего человечества, объединяющие прошлое с настоящим. Ничто так ярко, как орнамент, не скажет об исторической эпохе, об особенностях культуры, что породила его, ее отношениях с миром. В определении феномена орнамента до сих пор действуют дефиниции, которые сводят его к внешним проявлениям, к прикладной функции украшения чего-либо. Как явление духовное в мировой культуре орнамент мало изучен. Сложившаяся на сегодня традиция исследовательской практики в основном

исходит из значения латинского слова ornament – украшение, узор, организованный ритмическим чередованием абстрактно-геометрических или изобразительных элементов (раппортов), украшают предметы декоративно-прикладного искусства. Его эстетические, художественные качества ставятся в зависимость от назначения, формы, материала вещи. Изучению орнамента посвящена работа «История орнамента» Л. Буткевича, который рассматривает орнамент в его смысловых связях с миром, с религиозными воззрениями человечества. Это позволяет понять духовный смысл устойчивости универсальных орнаментальных мотивов, проходящих через все культуры от древнейших времен до современности, сохраняя значение целостного чувства мира, которое, кроме орнамента, способны донести до наших дней только икона и народное искусство [1].

Не обошли стороной орнаментальные композиции и такой вид декоративно-прикладного творчества как холодное оружие. Во многих культурах считалось неестественным украшать боевое оружие драгоценными камнями и металлами (существовало поверье, что такой клинок может причинить вред своему владельцу, обернуться против него). Исключение составляют лишь редкие образцы древних ритуальных кинжалов, в которых использование тех или иных камней несло, наряду с орнаментикой, символический, сакральный смысл. За всю историю существования холодного клинкового оружия оно испытало на себе все виды орнаментов и все способы их композиционного решения [1].

Точное время появления орнаментально оформленного холодного оружия собственного изготовления на Руси определить достаточно проблематично. Можно лишь предположить, что первые образцы его относятся к X веку – моменту становления христианства и распространения славянской азбуки Кирилла и Мефодия. Именно этим можно объяснить широкое применение на первых этапах развития орнаментации каллиграфического орнамента (буквенные надписи). Хотя, скорее всего, такой вид орнамента наряду с «плетенкой» был известен на Руси задолго до этого. Древняя Русь была еще языческая – имела постоянные как торговые, так и ратные контакты со скандинавскими государствами (викингами), татарами и Хазарским каганатом, то есть с теми культурами, где каллиграфический орнамент широко использовался. Естественно, что такое соседство не могло не повлиять на художественный вкус. Сам русский орнамент был достаточно самобытен. Даже заимствуя из смежных культур те или иные принципы орнаментики и построения орнаментального ритма, мастера Руси уже тогда стремились интерпретировать их по-своему, вложить свой, наиболее понятный славянам смысл, воплотить художественный образ. Вслед за наиболее простым и отчетливым каллиграфическим орнаментом на Руси находят широкое применение геометрический и растительный орнамент. И именно растительный орнамент становится наиболее востребованным в среде художников, что объясняется богатством флоры (а отсюда и художественных образов) территории, занимаемой русским государством [4].

В комплексе, который был обнаружен на южной окраине г. Нежина была найдена сабля. Сабли появились в евразийских степях в VII–VIII вв., в создании этого оружия приняли участие многие народы и племена, в первую очередь, тюркоязычные азиатские кочевники и те, кто с ними боролся на полях сражений Старого мира. Верхнюю часть клинка, одну из его боковых сторон, занимает украшенная поверхность, разделенная на две полосы. Ближе к тупью мы видим орнамент в виде изогнутых лепестков, составляющих ветви вьющейся лозы. Лепестки, оконтуренные серебряной инкрустацией, покрыты золотой пластиной с точечными углублениями. Они, однако,

не образуют единой ветви, а представлены в виде отдельных, весьма схематизированных побегов. Подобные узоры, восходящие к растительной ветви-лозе, известны на изделиях конца XII–XIII века, в том числе найденных на территории Древней Руси: кольцевидных застежках, витых браслетах, кольцах, наручных обручах. Узоры такого стиля типичны для бордюров на артефактах из древнерусских кладов времени монгольского завоевания. Как установил Ю. Лесман, извилины подобного рисунка распространяются на изделиях Новгородской земли в период 1197–1224 гг., видим мы их на некоторых предметах военного быта.

Элементы подобных украшений встречаются в отделке произведений декоративно-прикладного искусства и за пределами Руси, например, в Иране. Орнаментальная часть представлена рядом растительных знаков. С ней соседствует особая «подписная» кайма. В последнем случае речь может идти о словесных клеймах мастерской престижного оружия, которые использовались по причине производственной необходимости или коммерческой выгоды. Известны средневековые восточные сабли именно с таким логическим двучастным соотношением узора и подписи, правда, они относятся к более позднему времени, чем нежинский клинок.

Нежинская находка указывает на восточный адрес поступления искаженного холодного оружия в Киево-Черниговском Поднепровье. В этой связи обратим внимание на такую техническую особенность данной полосы, как ее слабая вогнутость, скошенная к острию; поверхность нежинского клинка занимают последовательно расположенные начертания, как бы заключенные в рамки. Выполнены они золотой инкрустацией. Этих фигур насчитывается не менее 13, они заканчивались пучком волнообразных линий. Украшенная часть сабли была тщательно реставрирована в Эрмитаже А. Бантиковым. К сожалению, фрагментарное сохранение начертаний не позволило их расшифровать. По мнению востоковедов А. Иванова и О. Большакова, начертание сабли является куфическими надписями, возможно, связанными с именем мастера или благопожеланием [5].

В конце XVI–начале XVII века крупнейшее в России производство оружия находилось в Москве, в кремлевских придворных мастерских – Оружейной палате, где изготавливалось и декорировалось холодное и огнестрельное оружие. В основном, клинки, рукояти, ножны и покрывающий их декор копировались с привезенных, уже готовых образцов из Польши, Венгрии, Швеции и различных восточных стран, так же как и сталь для поковки, которая завозилась из Швеции, поскольку считалась на тот момент лучшей в мире. Процент новаторских решений в области типологии клинков был относительно невысок, но вот искусство оформления орнаментом, что вполне закономерно, постепенно принимало сугубо национальные черты и мотивы.

Характерными особенностями этого периода оформления русского холодного оружия является глубокий гравированный рельеф (как правило, фон опускался ниже, а узоры растительного или животного орнамента делались выпуклыми и объемными), вся поверхность части рисунка покрывалась позолотой, а фон зачастую подвергался чернению. Здесь встречаются и образцы с использованием техники таушировки золотом по стали.

Таушировка – это технический декоративный прием, при котором в гравированный на стали рисунок вбивается золотая или серебряная проволока. Примечательно, что такой способ оформления применялся при нанесении растительного и каллиграфического орнамента на твердую булатную или дамасскую сталь. Среди этих же образцов можно встретить и примеры смешанного орнамента [2].

В середине XVII века при изготовлении оружия стала широко использоваться переборчатая эмаль, служившая фоном орнаментальному мотиву, который как раз и состоял из металлических перегородок. Эта техника, равно как и техника всечкой или таушировка, была заимствована российскими мастерами у восточных. Однако наиболее любимым московскими оружейниками оставалась техника глубокой гравировки на стали, в которой они достигли определенных успехов. Здесь, наряду с широко используемым многовариативным растительным орнаментом, применяется антропоморфный и геральдический орнамент, например, изображения Георгия Победоносца, а так же фантастический орнамент, изображающий сказочных животных. В первой половине XVIII века Московская оружейная палата постепенно утратила свое значение, что было связано с изменением исторической обстановки – переносом столицы в Петербург и становлением оружейного производства в Туле.

Тульская оружейная фабрика, основанная при Петре I, открыла новую веху в истории русского оружейного искусства. Оформление холодного и огнестрельного оружия здесь поднялось на большую высоту в сравнении с предыдущими образцами и дало технические приемы и новые принципы орнаментальной композиции. Хотя тульское производство и было ориентировано преимущественно на огнестрельное оружие (как массовое, так и эксклюзивное, прекрасно оформленное тончайшими узорами), но до наших дней сохранились уникальные образцы холодного клинкового оружия [3].

Характерной чертой Тульской оружейной школы становится техника всечковой золотой и серебряной проволоки по дереву твердых пород и таушировка по металлу, открывшая широкие возможности для выразительности орнаментальной композиции. При такой технике наиболее удачным является использование растительных и геометрических мотивов орнамента. Особой заслугой мастеров-оружейников из Тулы можно считать комбинирование в одном и том же изделии всеченного орнамента и крупных плоскостей – накладок, несущих глубокий гравированный или просечный орнамент, что визуально создает художественный эффект чередования массива и ажура. Еще одним новаторским решением, используемым и в наши дни в ювелирных изделиях, стало применение в поле орнамента металлических шариков, ограненных под бриллиант. Это дало двойной результат: во-первых, красивый блеск и великолепную игру металла, а во-вторых, эффектное композиционное решение в сочетании геометрического с растительным и другими видами орнамента. Среди прочего следует также отметить, что ставший уже классическим, гравированный орнамент с опущенным фоном, также подвергся художественной переработке. Художники изменили принцип нанесения золота на поле орнамента – если раньше золотился сам рисунок, а фон покрывался чернением, то теперь делали с точностью наоборот – золотился только фон, а линии узоров оставляли без покрытия, вороненная сталь клинков прекрасно смотрелась на золотом фоне [3].

В начале XIX века первенство по производству оружия в России перешло к Златоустовскому заводу, однако достижения тульских мастеров не были забыты, а лишь перенесены на новую благодатную почву, где они применяются и по нынешний день. Художественное наследие Златоустовской оружейной фабрики неразрывно связано с именами таких художников, как Иван Бушуев и Иван Бояршинов, заложивших основы новаторского композиционного решения в орнаментике клинков. У истоков создания знаменитой златоустовской гравюры на стали в начале XIX века стояли немецкие мастера, приглашенные на фабрику из г. Золинген, у которых и учился на краткосрочных курсах Иван Бушуев. «В традициях Золингена клинок

украшался двумя-тремя символическими рисунками: перекрещенные оружие, веточка лавра, рог изобилия, крайне редко составляли единую композицию. А если и делались такие попытки, то рисунки просто объединялись позолоченной рамкой. В отличие от своих учителей, Бушуев не украшал клинок отдельными рисунками, а вел один сплошной узор по всей поверхности клинка, связывая его с затейливым орнаментом» [6, с. 8]. Нововведением Златоуста стал и такой технический прием, как глубокое травление на металле, что значительно облегчило и ускорило процесс создания рельефного орнамента, да и улучшило четкость линий рисунка, и сгладило фон. Весьма разнообразным был спектр сюжетов, используемых златоустовскими мастерами для оформления изделий – из греческой истории и мифологии, из геральдики, с включением в них аллегорических образов, а также героические события и батальные сцены из русской истории. Именно Бушуеву принадлежит первенство в оформлении боевого и наградного оружия многофигурными батальными сценами (антропоморфный вид орнамента). Точно так же, как и в прежние времена, широко используются растительный и геометрический орнамент, часто соединяемые между собой в работах златоустовских оружейников. Как никогда ранее, широкое применение находят символический орнамент и его разновидность – геральдический. Новаторство уральских художников на этом не ограничивалось. Как отмечает И. Ивлиева, именно из работ Бушуева в златоустовскую гравюру пришли и прижились трехцветная полированная поверхность клинка, яркая звучная позолота и великолепная синь. Следует также отметить и появление пейзажного орнамента на клинках этого периода, что, в общем-то, закономерно, если учесть использование технического приема трехцветия. Также мастерами применялось и смешение техник гравюры и таушировки, что, вероятнее всего, было обращением к традициям тульских мастеров. В конечном же итоге творчество златоустовских художников поставило красивую точку в определенном историческом этапе развития оружейного оформления и сформировало целый ряд определенных традиций, от которых не отказываются и мастера современности, даже изыскивая новаторские решения [6].

Современные мастера в зависимости от функционального назначения лезвия, от заложенной в него автором идеи, художественной концепции, разрабатывают и вид декора – орнаментальную композицию, которая может быть как стилизованной, так и реалистичной. В среде современных оружейников востребованы растительный, зооморфный, антропоморфный, геральдический, каллиграфический и другие виды орнамента, которые могут в различных комбинациях сочетаться между собой.

Одна из основных задач, стоящих перед современным искусством авторского оружия, – более детальное изучение возможностей и способов использования орнамента как объекта декора. Разработка новаторских решений в орнаменте на основе традиций является наиболее актуальным вариантом оформления оружия. Особенностью такого подхода является составление ритмической композиции под руководством определенных, уже устоявшихся традиций, и внесение некоторых нововведений в мотив орнамента.

Человечество обладает огромным культурным наследием, которое заключено в крупнейших памятниках архитектуры, живописи, скульптуры, предметах декоративно-прикладного искусства. Неотъемлемой частью этого наследия является орнамент. Он не может существовать отдельно от произведения искусства. Сначала художник через орнамент пытался передать определенную информацию и использовать впоследствии декорированный предмет как оберег; гораздо позже добавилась еще одна функция – украшение. Орнамент является составной частью целого произведения во всех видах

изобразительного искусства, в нем заключено мироощущение мастера, создавшего произведение искусства. Таким образом, мастер, работая над созданием произведений, часть своей души и знаний вкладывает как в предмет, так и в его орнаментальную составляющую. Орнамент – это часть духовной и материальной культуры и его влияние на развитие человечества нельзя недооценивать.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Жилин, А.М. Методы, применяемые при изучении орнаментированных предметов вооружения / А.М. Жилин // Научные труды Московского гуманитарного университета / сост., науч. и лит. ред. В. К. Криворученко. – М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та «Социум», 2010. – Вып. 119. – С. 133–137.

2. Жилин, А.М. Орнаментация отечественного холодного оружия и защитного вооружения XIV–XVI веков / А.М. Жилин // Вест. Твер. гос. ун-та. – 2011. – № 31. Серия «История». – Вып. 4. – С. 39–55.

3. Лаженцева, Л.В. Златоуст. Холодное украшенное оружие XIX–XXI веков / Л. В. Лаженцева, Е. В. Тихомирова – М. : Интербурк – бизнес, 2008. – 320 с.

4. Макарова, Т. И. Орнамент Древней Руси. Методика изучения орнамента / Т.И. Макарова // Археология. Древняя Русь. Быт и культура – М. : 1997. – С. 203–207.

5. Орнаментика на оружии [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://adygi.ru/index.php?newsid=11835.

6. Чистоногова, Т. Тульские кинжалы и ножи XVII – початку XX / Т. Чистоногова // Прорез. – 2002. – № 2. – С. 17–20.

**УДК 7914.43.049.1.067**

***Е. Л. Быстрицкая,***
***г. Луганск***

## ЭРОС И ТРАНСФОРМАЦИИ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В социокультурном пространстве XXI века существенно изменилось положение женщины, которая стала играть гораздо более значимую роль в различных сферах жизни общества, чем когда-либо в истории. Образ женщины всегда пронизывал искусство, начиная с древнейших времен. В современном мире интерес к женскому образу в культуре и искусстве значительно возрос. В этой связи рассмотрение женского образа и его трансформации в культуре и в истории изобразительного искусства представляется актуальным.

В искусстве отображение женского образа тесно связано с понятием Эроса. Проблеме Эроса, его взаимосвязи с искусством и женским образом философы и ученые, начиная с античности, уделяли большое внимание. Труды античных философов во многом легли в основу западноевропейской философской мысли. Проблема художественного воплощения Эроса освещается в философских системах Гесиода, Парменида, Эмпедокла, Платона. Но именно труды Платона наиболее известны и обширны в рассмотрении этого вопроса.

В XIX–XX веках научный прогресс дает начало новым философским трактовкам Эроса. Наиболее значимыми в вопросах философии любви работами становятся труды З. Фрейда, М. Фуко, Э. Фромма, Р. Познера, Дж. Левинсона, П. Вебба, которые изучают происхождение и роль эротического искусства. Трудами этих ученых формируется непосредственное представление о присутствии Эроса в социуме и его влиянии на человеческую культуру, неделимости Эроса и человеческого естества.

Критику эротического искусства можно встретить в трудах Э. Канта («Критика способности суждения», 1790 г.), Э. Шефтсбери («Характеристики людей, нравов, мнений, времен», 1711 г.), А. Шопенгауэра («Мир как воля и представление», 1818 г.).

В сфере социокультурного восприятия и трактовки сексуальности в истории важный вклад был сделан Ж. Вигарелло («Искусство привлекательности», 2013 г.), давшим подробный анализ понятия этики, морали, и непосредственно эротичности в социокультурном пространстве XVI–XX веках. В книге Ж. ле Гоффа «История тела в Средние века» (2008 г.) поднимается вопрос понимания и отображения сексуальности в средневековой западноевропейской традиции. В пятитомном труде «История женщин на Западе» (2004–2015) под редакцией Шмитта Пантеля П. (Т. 1.), Ж. Дюби и М. Перро (Т. 2–3), Ж. Фрассе (Т. 4), Ф. Тебо (Т. 5), представлена широкая панорама жизни и быта женщины в культуре от античности до наших дней, и, в том числе, рассматриваются вопросы, связанные с пониманием женского идеала, сексуальности женского образа в разные периоды истории.

Непосредственно к изучению изобразительных форм и художественных трактовок обращаются Кеннет Кларк («Нагота в искусстве», 2004 г.), В.П. Шестаков («Европейский эрос. Философия любви и европейское искусство», 1996 г.).

В связи с неоднозначностью вопроса, множеством различных и часто противоречащих друг другу философских подходов в изучении Эроса, разнится и трактовка эротического искусства, его рамок и его допустимости. Следует также понимать, что разные исторические эпохи диктуют разные подходы, а в сфере изобразительного искусства на протяжении различных эпох складываются определенные художественные формы, свойственные для акцентуации на эротическом контексте изображения.

Женский образ в истории искусства переживает трансформации, связанные со сменой общественно-экономических формаций, религиозных убеждений, развитием научного прогресса, что находит свое выражение в художественных формах изобразительного искусства. Особенно заметными эти трансформации становятся в изображениях, обладающих эротическим контекстом. Рассмотрение таких художественных форм, касающихся непосредственно отображения женского образа в эротическом искусстве, составляет основную проблему исследования.

Само понятие Эроса неоднократно трактуется многими философами, начиная с Платона. Однако нас волнует вопрос: что есть Эрос в искусстве? Что такое эротическое искусство? Наиболее объединяющим и полноценным можно назвать понятие, выдвинутое Хансом Маэсом в статье «Erotic Art». К эротическому искусству можно отнести художественное произведение, обладающее эстетической ценностью, созданное художником с целью вызвать у зрителя чувства, желания, фантазии сексуального характера (как физического плана, так и высоко духовного) явными или не явными художественными образами [2].

При этом Джеральд Левинсон подчеркивает, что нельзя поставить знак равенства между эротикой и эротическим искусством. Эротика носит своей целью только сексуальную стимуляцию зрителя, в то время как эротическое искусство обладает художественной ценностью и значимостью как предмета культурного наследия [1, с. 228–240].

Исходя из вышесказанного, можно прийти к выводу, что границы эротического искусства в художественной культуре широки. Художник, наделяющий изображаемый объект определенной долей сексуальности в трактовке его собственного понимания этой проблемы, неизбежно создает произведение эротического искусства («Рождение

Венеры», Сандро Боттичелли). Более того, художник, использующий знаки и символы для указания непосредственно эротического контекста изображения, также создает произведение эротического искусства, даже не прибегая к откровенному изображению тела человека («Молочница», Ян Вермеер).

Определенно можно сказать, что трактовка человека как предмета эротического восприятия производится в отношении обоих полов, тем не менее, именно женское тело с древности принято объективизировать в идеальных формах, доступных только искусству.

Начало этого процесса можно проследить уже в первобытном искусстве. Палеолитические Венеры принято считать частью религиозно-мифологического культа и позиционировать их в отечественной литературе как символы плодородия и материнства. Тем не менее, мнения об этом ученых заметно разнятся, существуют интерпретации, позволяющие отнести эти изображения к предметам эротического искусства. Главная акцентуация образов производится на вторичные половые признаки женщин – грудь, преувеличенно большие ягодицы, часто – большой живот. Некоторые из найденных образцов имеют ярко выраженные половые органы, которые так же часто находят нарисованными или выбитыми на стенах пещер, что предполагают, что функция этих фигурок отражала скорее сексуальные фантазии, чем потребности в деторождении [8, с. 22]. Схематизация изображаемых образов говорит о том, что палеолитический художник отказывался от реального восприятия действительности, освобождая пространство для своей собственной трактовки сексуальности изображаемого объекта.

Впоследствии подобный подход можно наблюдать в изображениях других древних цивилизаций. Древнеегипетская трактовка женского образа раннего периода, несмотря на бóльшую проработанность деталей, сохраняет схематичность, условность. Египетская женщина не имеет уже таких ярко выраженных гиперфеминных черт, но во многом присутствует сексуализация образа (скульптурный портрет царевича Рахотепа и его жены Нофрет).

Культура Древней Греции оставила после себя не только предметы искусства, но и философские труды, давшие более глубокое понимание тех социокультурных тенденций, которые легли в основу художественной культуры. Центральным понятием древнегреческой философии в проблеме Эроса становится понятие красоты. Через него философы пытаются объяснить природу человеческого влечения.

В доплатоноский период можно выделить две основных концепции Эроса, восходящие к Гесиоду и, в меньшей мере, Гомеру – Эрос космический, упорядочивающий мироздание, космическое животворящее начало, и Эрос лирический, т. е. Эрос индивидуального влечения. Платон впоследствии преобразует их, объединив в некое единое понятие Эроса, имеющее в свою очередь разные ступени и способы проявления. В «Пире» предпринято наиболее широкое рассмотрение Эроса как части человеческого бытия. Главным итогом дискуссии «Пира» является название Эроса по его деятельности – «это есть рождение по красоте как по телу, так и по душе» [6, т. 1, с. 31–60]. Таким образом, Платон утверждает равенство между влечением телесной чувственности и духовным объединением. При этом, телесная чувственность, являясь неделимой частью человеческой природы, по Платону, может быть познана только через красоту.

Через понятие красоты идеи Платона проникают и в искусство. В речи Павсания в «Пире» происходит разделение Афродиты (как непосредственного воплощения красоты) на Небесную и Земную. В сфере искусства такая трактовка дала широкие

возможности для художников, оправдывая женскую наготу и объективацию женского образа [5, с. 88].

За период VI–V веков до нашей эры в Древней Греции нет сохранившихся образцов изображений обнаженных женщин. Идеал женщины, Афродита, изображалась старательно задрапированной. Впоследствии художники стали применять драпировку как способ сексуализации образа, подчеркивая с ее помощью части тела, вызывающие влечение, и скрывающие неприемлемые места. Одним из лучших примеров «задрапированной наготы» является «Афродита Прародительница», относящаяся к концу V века. Хламида спущена с плеча Афродиты и завязана на руке узлом, ткань складками струится по телу, но плотно облегает грудь и живот. Можно предположить, что изначально была создана именно обнаженная модель, а драпировка добавилась уже позже. Другой пример – Афродита с рельефа трона Людовизи (Иония, начало V в. до н. э.). Здесь драпировка практически не читается на теле богини. Помимо утверждения идеала красоты, этим произведениям придан глубоко эротический характер.

Первой обнаженной натурой принято считать древнегреческую статую, сейчас известную как «Венера Эсквилинская» VI в. до н. э. (римская реплика; другая, менее сохранившаяся реплика этой же статуи, – «Женский торс» в Лувре). Она кажется далекой от идеалов более позднего периода греческой истории, но уже в этой статуе находятся строгие математические пропорции, которые впоследствии лягут в основу изображения женского тела: голова – это единица измерения, рост составляет семь голов, расстояние между грудями, от груди до пупка и от пупка до межножья – одна голова. Этой скульптуре хочется уделить особое внимание, потому что в ней нет умышленно подчеркнутой сексуализации образа, нет преувеличенно феминных черт, образ сохраняет естественность природной женской красоты. Впоследствии эти пропорции можно отследить в «Афродите Книдской» Праксителя (ок. 330 г. до н. э.). Более тонкой становится талия, бедра – шире, сама осанка становится величественнее. Она воплощает божественность, и в то же время предстает как Афродита Земная, как воплощение физического желания, и это становится частью ее святости в условиях существовавшей парадигмы восприятия [5, с. 90–101]. Другим отображением совершенства красоты становится «Венера Милосская», во многом известная широкой публике как символ или товарный знак красоты. Создана она уже гораздо позже (ок. 130–100 гг. до н. э.), однако автор намеренно сохраняет математическую пропорцию, разработанную в V в. до н. э., несмотря на то, что в этот период уже прибегали к более совершенным пропорциям.

Таким образом, в изображении женского образа в Древней Греции именно математически выверенная, идеальная красота есть цель, к которой стремится художник. Эта концепция создала мир, в котором недостижимая женская красота почитается значительно больше, чем объективно существующая в реальности.

Средневековая культура в отношении Эроса имеет довольно двоякую позицию. Прослеживая культурологические процессы, можно понять, что раннее средневековье не обладает в достаточной мере какой-либо выраженной философской мыслью относительно данного вопроса. Более существенные труды философского содержания появляются только к IX–XIII вв. При этом сама культура средневекового человека за пределами монастыря была на крайне низком уровне, в то время как внутри монастыря кипела научная жизнь. Именно церковные трактаты этого времени отображают философскую концепцию Эроса, а так же восприятие женщины в ее социокультурном плане и предписанным ей позициям в изобразительном искусстве.

Понятие Эроса отвергалось и во многом порицалось священнослужителями (на его смену пришло понятие Агапе, воплощающее любовь без сексуального влечения). Сексуальная жизнь сводилась к греху, и во многом даже понятие брака было омрачено некоторой степенью греховности. Половая природа тела оказалась значительно обесцененной [4, с. 39].

Касательно женского образа происходят изменения, имеющие в своей основе те же философские обоснования. Образ женщины в церковной традиции связывается непосредственно с грехом, особенно сексуальным.

В своих трудах Жоффруа Вандомксий так определяет роль женщины: «[женский] пол отравил нашего первопредка, мужа и отца [первой женщины]; из-за него лишился головы Иоанн Креститель и погиб храбрый Самсон. В каком-то смысле женский пол так же погубил Спасителя нашего, поскольку если бы того не потребовал [совершенный женщиной] грех, Спасителю не пришлось бы умирать» [3, т. 2, с. 28]. Исходя из подобного восприятия женщины в обществе, формируются и те сюжетные основы в изобразительном искусстве, которые можно проследить в сохранившихся художественных работах (в большинстве – в книжной иллюстрации).

Изображения средневековой эпохи практически не несут в себе прямой эротический контекст. Тем не менее, есть определенные иконографические формулы, в которых эротический контекст является скрытым. Таким, например, является иконография первородного греха, или сцена искушения Адама и Евы. Изображение Змея часто (особенно после XII в.) наделено женской головой (Fall of Man and Expulsion BL Harley 2838, f. 4v), имеет антропоморфные формы с явным преобладанием женских черт (St. Johns College MS K.26 f. 4r). Впоследствии он изображается с головой и торсом с явно подчеркнутыми вторичными половыми признаками (Châlons-en-Champagne, BM, 0332 (Picot 153) f. 013v). Адам и Ева в этих изображениях воплощают амбивалентность восприятия телесной красоты. С одной стороны – обличение грешности нагого тела, с другой – первоначальная невинность сотворенных Богом созданий. В отличие от них Змей, обладающий феминными чертами, становится воплощением дьявольского искушения, совращения ума. Во многом наделение женскими чертами этого образа говорит об искушении, в том числе, физическом [4, с. 137].

Образ Евы при этом не так однозначен. Как уже было указано выше, Ева воспринимается во многом продолжателем дьявольского искушения, противопоставлением чистоте и невинности Богородицы. Особенно это заметно в миниатюре «Древо жизни и смерти» (BSB Clm 15710), где обе женщины изображены причащающими человечество: Мария – вечной жизнью, Ева – смертью. При этом Ева остается обнаженной, но нагота ее уже в полной мере – соблазн, диктуемый грешной плотью. Это образ Евы-искусительницы.

Сложный переход к возрожденческой культуре формируется на идеях неоплатонизма. Уже в Проторенессансе заметно изменения отношения человека к собственному телу и сексуальности – происходит отказ от идеи греховности тела. Высокое Возрождение гораздо шире смотрит на вопросы Эроса. Философские труды, концентрируя в себе христианское вероучение и заново открытую Античность, выводят совершенно новую диалектику. В «Комментарии на „Пир” Платона» Марсилио Фичино, приходит к двум основным знаменателям: любовь – есть стремление к красоте, красота – есть божественная сущность в человеке. Таким образом, в большинстве своем философы этого времени, поддерживая гуманистические тенденции, приходят к концепции Эроса стараясь познать красоту, но уже в

преображенном виде, лишенной стремления телесной чувственности [9, с. 46–52]. В то же время жизнь и быт людей диктуют иное отношение к половым связям – раскрепощение и сексуальную свободу, одобряемую светским сообществом [7, с. 271]. Все это в сложном переплетении находит выражение в искусстве.

Концентрация на красоте тела и ее возвеличивание ставят женщин Возрождения в тесные рамки, что можно проследить не только в философских изречениях, но и художественных произведениях. На смену средневековому аскетизму приходит возрожденческий гедонизм. Сухость и худоба человеческого тела воспринимаются как неугодность богу. В изобразительном искусстве Возрождения наметились две основные формы выражения женского тела. Первую из них Кеннет Кларк именует «маньеризмом» [5, с. 159]. Она подразумевает собой неестественно длинные конечности, неправдоподобно тонкое и стройное тело и скромное изящество осанки (Аньоло Бронзино, «Аллегория страсти). В этом случае художники сознательно отвергали классические каноны, наделяя героинь надломленностью, напряженностью движения. Другую форму можно проследить в творчестве Микеланджело, Леонардо да Винчи, Тициана – это воплощение античного канона, объединенного с тщательностью изучения натуры.

Ослабление влияния церкви и повышенный интерес к античному наследию открывает перед художниками новые формы отображения Эроса в контексте древнегреческой мифологии. Так рождаются сюжетные типы Леды, Данаи, Венеры и даже Юдифь.

Таким образом, рассматривая значительный по объему период воплощения Эроса в изобразительном искусстве, можно сказать, что сосредоточение внимания на женской красоте является неотъемлемой его частью. Путь от первобытного искусства до искусства Возрождения указывает, какие значительные изменения, обусловленные социокультурными трансформациями, произошли в самих изобразительных формах. Связаны они с осознанием и постулированием идеала женской красоты, все большей эротизацией женского образа в социальном контексте и смысловой его наполненности.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Levinson, J. Erotic Art and Pornographic Pictures / Jerrold Levinson // Philosophy and Literature. – 2005. – vol. 29, № 1. – pp. 228–240.

2. Maes, H. Erotic Art [Электронный ресурс] / Maes H. ; ed. Zalta E. // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. – Stanford University : Metaphysics Research Lab. – Winter 2018 Edition. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/erotic-art/.

3. История женщин на Западе : в 5 т. – Т. 2 : Молчание Средних Веков / под общ. ред. Ж. Дюби, М. Перро; ред. К. Клапиш-Зубер; пер. с фр. под ред. Р. А. Гимадеева; науч. ред перевода Н. Л. Пушкарева. – СПб. : Алетейя, 2009. – 512 с. : ил.

4. История тела в средние века / Ж. ле Гофф, Николя Трюон; пер. с фр. Е. Лебедевой. – М. : Текст, 2008. – 198 с.

5. Кларк, К. Нагота в искусстве / К. Кларк ; пер. с англ. М. Куренной, И. Кытмановой, А. Толстовой. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с: ил.

6. Лосев, А. Ф. Бытие – имя – космос : в 9-ти т. – Т. 1 / А. Ф. Лосев; ред. А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1993. – 958 с.

7. Фуск Э. Иллюстрированная история эротического искусства / Э. Фуск. – М. : Республика, 1995. – 448 с.

8. Холлингсворт, М. Искусство в истории человека / М. Холлингсворт. – М. : Искусство, 1993. – 512 с.

9. Шестаков, В. П. Европейский эрос. Философия любви и европейское искусство / В. П. Шестаков. – СПб. : ЛКИ, 2011. – 329 с.

**УДК 792.028.3**

***Д. С. Валько,***
***г. Луганск***

# ПЛАСТИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КАК ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ ОСНОВА АКТЕРСКОЙ ТЕХНИКИ

Чувство выразительной формы – важнейший элемент творчества актера, включающий в себя природное чувство формы, пластичность, пластическую выразительность, скульптурность, чувство меры и вкуса. Овладение актером рядом навыков и качеств является необходимой предпосылкой, условием для решения творческих задач. Чем богаче пластическая и ритмическая культура актера, тем глубже и выразительнее раскрываются тончайшие психологические нюансы действия, образа, роли [5, с. 52].

Теоретический анализ проблемы свидетельствует о том, что благодаря точно отобранным движениям, жестам, ритмам, достигается яркая пластическая выразительность, образность, раскрывается идейный замысел произведения [5, с. 21]. Этой теме посвящены многие исследования, особого внимания заслуживают, на наш взгляд, работы Рубена Симонова, Жан-Луи Барро, Франсуа Дельсарта, Андрея Дрознина. В книге «С Вахтанговым» Симонов вспоминает: «Работая над вопросами сценического движения, я понял, что в драматическом театре оно не только органически связано со звуком, оно вообще неотрывно от всего комплекса актерского мастерства. Следуя урокам Вахтангова, я вел класс, где мы занимались упражнениями, вырабатывающими у актеров сценическую легкость, четкость, ритмичность, умение действовать на сцене в сопровождении музыки, умение носить костюм и др.» [6, с. 79].

На примере Жана-Луи Барро отчетливо видно, что своим творчеством он ярко пропагандировал пластическую выразительность. Одним из жанров, на которые обращал внимание артист, была пантомима. Пантомима – это сугубо пластический жанр, где слово полностью замещено жестом, мимикой, позой. «Жест обладает свойством делать тайное явным. Если мимическое искусство рождается безмолвием, значит, по природе своей оно принадлежит настоящему» [1, с. 98].

Франсуа Дельсарт, создавший собственную систему телесной выразительности, утверждал, что метод совершенствования пластики базируется на таких понятиях, как сила, последовательность, направление, форма, скорость, реакция и продолжительность движений. По его мнению, чтобы управлять телом, очень важно найти центр в каждой его части [2, с. 56]. Основной принцип работы Дельсарта заключается в том, что мимический язык является следствием внутренней природы; жест получает смысл от внутренней точки отправления [2, с. 34].

Практической части решения проблемы пластической выразительности посвящена работа А. Дрознина «Физический тренинг актера по методике Дрознина», где разработана методика преподавания пластики, которая выделяется среди других тренингов режиссеров-экспериментаторов XX века. Неоднократно отмечается, что система, о которой идет речь в учебнике, строится на гармоничном единении элементов системы Станиславского, биомеханики, использовавшейся в определенный период творчества Мейерхольдом, и тренингов пластики, практиковавшихся Гротовским [3].

Пластика – в широком смысле – объемная выразительность человеческого тела, проявляющаяся в статике и в динамике. Она возникает как результат индивидуально-характерных особенностей фигуры, походки, манеры держать себя, движений и жестов человека, приобретающих в конкретном жизненном контексте эмоционально-

смысловое значение. В сценическом искусстве, пластика – общая гармония движений и жестов. Здесь она основана на согласованном и оправданном положении всех частей тела, при котором неподвижность ощущается как один из моментов прерванного движения.

Пластически выразительным актером мы назовем лишь такого, который умеет использовать природные данные и усвоенную технику в раскрытии существа роли. Поэтому актер, играющий старого Фирса в «Вишневом саде» Чехова, равно как и актер, играющий ловкого Труффальдино в комедии Гольдони «Слуга двух господ», будут в равной мере пластичны, если их движения, жесты, мимика выражают сущность создаваемого образа [5, с. 8].

Говоря о пластической выразительности актера, следует учитывать, что она, в первую очередь, зависит от идейного, жанрового, пластического и ритмического решения спектакля, также не стоит забывать о том, что актеры маловыразительны в тех театрах, где режиссура при решении творческих задач владеет главным образом словесным действием.

Для выявления пластической выразительности актеру необходимо сценическое действие. Его предпосылкой является конкретная задача – цель. Возникновение этой задачи в сознании всегда исходит из какой-то причины, которая и становится главным побудителем к действию. Обстоятельства, в которых действуют персонажи, и мотивы, побуждающие их к действию, порождают у актера соответствующее пластическое решение, ставят перед ним совершенно конкретные пластические задачи [4, с. 4].

Готовность актера к созданию пластического рисунка роли – это, прежде всего, тренированность психических и психофизических качеств, обеспечивающих пластичность телесного аппарата, т. е. его послушность, податливость необходимой в каждом отдельном случае перестройке, приспособляемость к выполнению любой пластической задачи, продиктованной внутренней или внешней художественной необходимостью. Отсутствие точности при выполнении актером той или иной мизансцены, пластическая и ритмическая рыхлость, обилие всякого рода лишних движений затрудняют восприятие зрителем творческого замысла [5, с. 28].

Подлинно высокий уровень пластической культуры немыслим без обширного запаса конкретных навыков и умений в области сценической пластики (историческая стилистика поведения, трюковая пластика и пр.). Благодаря навыкам основные физические действия в роли рождаются интуитивно, без усилий, без искусственного волевого нажима и выполняются без наигрыша. Ведь одним из важнейших критериев является правильное расположение тела в пространстве сцены. Тело актера, выражая логику действия, должно нести даже в статике характеристику и отличительные особенности раскрываемого образа. В зависимости от сценической задачи актер должен уметь находить свое место на сцене. Не зря Станиславский о необходимости умения поместиться (в группе) и оправдать свой переход или перемену позы.

Чтобы понять, как конкретный отбор физических действий и движений, пластическая техника способствуют раскрытию психологической сущности образа, рассмотрим примеры из отрывков спектаклей. Во время Отечественной войны в Театре имени Вахтангова (1942) Рубен Симонов ставил «Фронт» А. Корнейчука. Над ролью Ивана Горлова работал актер Алексей Дикий. Очень выразительна была одна мимическая сцена, которую Дикий играл ярко и точно. Горлов – властный генерал – сидел в кресле у себя в кабинете, откуда он руководил военными операциями. Раздавался телефонный звонок – на проводе Москва. По отдельным репликам можно было догадаться, что в судьбе генерала произошли очень важные перемены. Разговор

окончен. Горлов-Дикий осторожно опускал телефонную трубку на рычаг, хотел подняться, но не мог: он прирос к своему генеральскому креслу и не в силах от него оторваться. Судя по выражению его лица, по тому, как медленно опускал он руку с телефонной трубкой на рычаг, отнимал руку, пробовал встать, зритель понимал, что Горлов навсегда прощается со своим местом командующего. Трагедия Горлова была пластически сыграна актером предельно лаконично и выразительно [5, с. 18]. В это же время Алексей Дикий поставил в Театре имени Вахтангова пьесу «Олеко Дундич» М. Каца и А. Ржешевского. Дундича играл Симонов, актер, великолепно чувствовавший форму, жанр и стиль спектакля, блестяще владевший телом. Запомнился следующий эпизод. На сцене Дундич и санитар. Дундич ранен в голову, он сидит на бугре посередине сцены, санитар перевязывает ему голову. Дундич не покидает своего командирского поста и энергично подбадривает бойцов. За сценой слышен шум сражения. В этот момент за кулисами раздается призывный звук военной трубы. Дундич делает всем телом динамичный рывок вперед, концы бинта, которые держит санитар, натягиваются, как поводья, словно сдерживая великолепного скакуна, рвущегося в бой. Скульптурность и динамичность мизансцены блестяще выражали энергию и стремительность неистового героя гражданской войны Олеко Дундича [5, с. 19].

Таким образом, пластическая выразительность является неотъемлемой частью создаваемого образа, фундаментальной основой техники актера. Ведь верное пластическое решение роли возможно получить, лишь соединив воедино сценическое действие с конкретно поставленной задачей, натренированность психических и психофизических качеств, запас определенных навыков и умений в области сценического движения, точность и легкость выполнения действий. Без вышеперечисленных качеств и критериев образ будет казаться сухим и ненаполненным, а, следовательно, будет не интересен зрителю. Овладеть навыками техники сценического движения необходимо каждому актеру, ведь она повышает общий уровень пластической культуры, обогащает своеобразными средствами театральной выразительности, способствует активности пластического воображения.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Барро, Ж.-Л. Размышления о театре / Ж.-Л. Барро. – М. : Изд-во иностр. лит-ры, 1963. – 302 с.
2. Волконский, С. Выразительный человек: Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту) / С. Волконский. – М. : Планета музыки, Лань, 2013. – 268 с.
3. Дрознин, А. Физический тренинг актера по методике Дрознина / А. Дрознин. – М. : ВЦХТ, 2004. – 144 с.
4. Кох, И. Основы сценического движения / И. Кох. – М. : Искусство, 1970. – 566 с.
5. Немеровский, А. Пластическая выразительность актера / А. Немеровский. – М. : Искусство, 1988. – 191 с.
6. Симонов Р. С Вахтанговым / Р. Симонов. – М. : Искусство, 1959. – 255 с.

**УДК**

***Н. Н. Веровчук,***
***г. Луганск***

## СОВРЕМЕННЫЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ И ПРАЗДНИКИ КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО

Современный период в развитии отечественной исторической науки отмечен стремлением ученых переосмыслить социальные явления и факты прошлого, дать им

наиболее объективную оценку. Все более настоятельно подчеркивается необходимость изучения исторической реальности во всей ее комплексности и многообразии, с использованием методов, средств и результатов других наук, расширения в связи с этим проблематики научных исследований и обновления понятийного аппарата.

Особое значение придается просветительскому аспекту человеческой жизнедеятельности. Просвещение в большей степени, чем какая-либо другая сфера, отражает динамику жизни человеческого сообщества в ее целостности, дает представление об осмыслении людьми конкретной исторической эпохи, своей роли в социуме, причастности к важнейшим историческим событиям [1, с. 110–112].

Восприятие жизнедеятельности людей как культурно-исторического процесса ставит в центр внимания человека с его мыслями, чувствами, стремлениями, идеалами, верой, деятельностью, творца своей собственной и общественной жизни. Изучение просветительской функции в театрализованных представлениях и праздниках, в ее динамическом развитии способствует более глубокому проникновению в сущность данного явления, помогает увидеть события современности как закономерный результат движения человеческого общества от низших форм к высшим. Исторический подход позволяет обнаружить в культурно-досуговой деятельности общее, главное, присутствующее во все исторические эпохи, и особенное, специфическое, характерное для каждого конкретного отрезка времени.

Человек нуждается в духовно-нравственном воспитании на протяжении всей своей жизни, но формы и методы работы в зависимости от возраста и социального положения используются совершенно разные. Конечно, перевоспитать взрослого человека крайне сложно, поэтому на протяжении всей дошкольной и школьной жизни с детьми необходимо проводить постоянную воспитательную работу, прививая им высокие нравственные ценности. Для этого целесообразно использовать такие методы работы, при которых на ребенка не будет оказано давление, воспринимаемое им негативно и вызывающее у него отторжение [5, с. 34–35].

Одной из форм работы, являющейся актуальной как в прошлом, так и на современном этапе, стала постановка театрализованного представления. Многие считают, что применение театрализации допустимо только с детьми дошкольного и младшего школьного возраста, но это далеко не так. Чтобы разобраться, почему эта форма работы является действенной для детей и подростков любой возрастной группы, необходимо изначально понять разницу между понятиями «театральное» и «театрализованное». Если театральное представление предполагает наличие «четвертой» стены между залом и сценой, между актером и зрителем, то театрализованное, наоборот, направлено на зрителя. В театральном представлении перед нами предстает герой, который существует в определенных (предлагаемых) обстоятельствах, в театрализованном представлении этот герой смотрит на все как бы со стороны и обращается в зал, а не только к другим героям на площадке [2, с. 43–44].

В театрализованной деятельности действия не даются в готовом виде. Авторский сценарий, включающий в себя сценарно-режиссерский ход и композиционное построение, лишь подсказывает определенные действия и направляет героя, но эти действия он должен сам воссоздать с помощью движений, жестов, мимики и слов. Конечно, у каждого исполняющего роль на сцене эти движения и жесты будут свои. Каждый по своему будет переживать и выражать определенные эмоции.

Задача театрализованного представления заключается в том, чтобы не навязать, а сделать так, чтобы зритель сам осознал и сделал для себя нужные выводы. Для этого и служит образное решение, с помощью которого герой может разбудить в сердцах

зрителей чувства сопереживания, сострадания, заставит их задуматься над поставленной проблемой, анализировать действия героя и обстоятельства, наблюдая со стороны.

Такое влияние оказывается не только на зрителей, сидящих в зале, но и на самих юных актеров, исполняющих роли, ведь их деятельность также учит их самих сопереживать, а в результате этого у ребенка создаются определенные моральные оценки, дети приобщаются к духовному богатству.

Так в любом театрализованном представлении с помощью определенных образов можно показать то, что стоит ценить и уважать. Именно образное решение как нить, проходящая через все представление, заставляет понять главное, то, что хотел сказать автор, который раскрывает тему и ненавязчиво приводит нас к решению поднятой им проблемы. То, что зритель захочет изменить в себе, в своем образе жизни, и есть сверхзадача, поставленная педагогом [1, с. 110].

Театрализованные представления являются мощным педагогическим средством воспитания и могут быть использованы в рамках проведения не только всем известных календарных праздников, таких как День пожилого человека, День матери, День победы, но и различных мероприятий, направленных на воспитание основ здорового образа жизни, антикоррупционного мировоззрения, толерантности.

В школе и исполняющими роли, и организаторами, и даже ассистентом режиссера такого представления могут выступать сами дети – учащиеся старших классов, а зрителями – учащиеся младших классов. Режиссером в данном случае выступает педагог. В образовательном учреждении возможна постановка не только самих представлений, которые требуют немало времени на их постановку и показ, но и небольших театрализованных миниатюр, постановщиками которых могут быть учащиеся под руководством педагога [3, с. 201].

Таким образом, театрализованная деятельность детей в образовательном учреждении помогает приобщить их к духовным ценностям, сформировать правильную модель поведения в современном мире и повысить их общую культуру.

Наше время – время информационных технологий – нуждается в творческих, нестандартно мыслящих людях, которые будут направлять свою энергию на благо общества. Фундамент формирования основ творческой личности закладывается еще в дошкольном возрасте. Основной задачей современного образования и просвещения является воспитание гармоничной, творческой, самостоятельной, свободной личности, так как именно творческий человек определяет прогресс человечества. Огромное влияние на формирование гармонично развитой личности оказывает искусство. Уже на заре человечества древние ученые пытались определить роль и место искусства в процессе формирования духовного мира личности, задумывались над механизмом воздействия на человека живописи, театра, музыки, танца. Специфика каждого вида искусства в том, что оно особо воздействует на человека своими специфическими художественными средствами и материалами: словом, звуком, движением, красками, различными природными материалами.

Просветительская функция вытекает из терминологии художественно-просветительской деятельности, которая имеет своё определение. Художественно-просветительская деятельность – это совокупность информационно-образовательных мероприятий по пропаганде и целенаправленному восприятию, распространению произведений искусства как носителей художественной ценности [5, с 33].

Просветительская функция театрализованных представлений и праздников имеет аналогичную специфику – тесно связана с вопросами воспитания, образования и эстетики.

Содержание просветительской функции театрализованных представлений и праздников – это общение исполнителей и слушателей, в котором, наряду с эстетическим компонентом, важную роль играет познавательный компонент, направленный на формирование у публики художественной культуры.

Как отмечает О. И. Марков в своём исследовании, «если разложить драматургию театрализованных представлений на первичные элементы, мы обнаружим все виды искусств» [4, с. 216–217]. Именно к искусству обращается человек, чтобы выйти за пределы обыденности жизни, научиться её моделировать в разнообразных направлениях и эмоциональной раскрепощённости, обогащая свою картину мира. И чем богаче она становится, тем ярче, многообразнее, эффективнее проявляет себя личность в жизни, выстраивая свои взаимоотношения с окружающей реальностью. Просветительская функция театрализованных представлений и праздников на современном этапе широка и разнообразна. Находятся технические инновации и открытия. Особой популярностью пользуется кино- и звукотехника. Частыми стали театрализованные представления и праздники с использованием аудиозаписей, видеофильмов, слайд-шоу и т. д.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Батищев Г. С. Социальные связи человека в культуре // Культура, человек и картина мира. – М., 1987. – С. 110–112
2. Коган Л. Н. Всестороннее развитие личности и культура. – М., 1981. – С. 43–45.
3. Горушкина С. Н. Дополнительное образование детей в сфере культуры и искусства. Сборник нормативных документов / С.Н. Горушкина, И.А. Тозыякова, Ю.А. Шубин. – М.: Феникс, 2014. – 304 с.
4. Пиналов С. А. История культурно-просветительной работы. – Киев: Высш. шк., 2013. – С. 216–218.
5. Беляева З. М. Духовная ценность досуга. // Культура региона: проблемы, поиски, перспективы. – Тюмень: Комитет по культуре Админ Тюм. обл., 2011. – С. 33–36.

**УДК 78**

***Н. Ю. Воропай,***
***г. Луганск***

## РАДИКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД И ЕГО ПРЕДСТАВИТЕЛИ

Несмотря на длительную историю существования, музыкальная культура второй половины XX в., представляет собой наименее разработанную тему в искусствоведении и заслуживает особого внимания со стороны исследователей. Потому что именно этот период был отмечен высокими достижениями в музыке и появлением уникальных по своей сути произведений, сущность и смысл музыки которых до сих пор остается актуальной темой исследований.

Объектом исследования является феномен авангардной музыки второй половины XX в., предметом – творчество представителей музыкального авангарда.

Цель статьи – рассмотреть основные течения авангардной музыки XX в., а также основные характеристики творчества её представителей.

XX век – век глобальных военных и революционных потрясений, научно-технического прогресса и общего ускорения темпа жизни. Достаточно небольшой отрезок времени сконцентрировал в себе события эпохального масштаба – мировые войны, индустриализацию, смены общественно-политического строя и распады империй. Результатом этих изменений стала кардинальная трансформация мировоззренческих ориентиров – переосмысливаются понятия и ценности, казавшиеся незыблемыми. Поиск новых эстетических идеалов, которые бы соответствовали стремительно меняющемуся миру, безусловно, отразился на развитии культуры XX в.

Стремление композиторов, художников, писателей, поэтов, скульпторов и других деятелей культуры отобразить треволнения своего бурного времени во всех их противоречиях преображениях и контрастах стало толчком для появления новых авангардных направлений в искусстве.

«Авангардные тенденции, давшие начало крупнейшим синтетическим движениям в искусстве первой половины XX века, можно свести к следующим четырём позициям: абстракция против фигуративности в живописи, вдохновение против профессионализма в сфере словесного творчества, внутреннее против стиля в архитектуре и метафизический театр против психологизма в сценическом искусстве. Музыка, со своей стороны, откликается на эту революцию собственными внутренними преобразованиями, которые укрепляют её статус искусства, способного достигнуть качества «вещи-в-себе» (этот дар провидел в ней ещё Шопенгауэр)» [4, с. 9].

Под термином «авангард» искусствоведы подразумевают совокупность разнообразных новых течений, возникших в мировом искусстве на рубеже XIX и XX вв. и получивших в XX в. стремительное развитие. В переводе с французского *avant-garde* означает «передовой отряд». Не случайно понятие «авангард», в контексте искусства, зародилось в среде художников, поскольку истоки авангардных направлений идут от идейно-эстетических установок декадентских, модернистских художественных течений начала XX в. (дадаизм, сюрреализм, футуризм, импрессионизм и др.). Впервые термин был использован в отношении художественного искусства французским журналистом, критиком и первым историком импрессионизма Т. Дюре еще в 1885 году. Однако он практически не использовался критиками вплоть до 2-й пол. XX в. В какой-то мере это произошло потому, что авангардное движение не устанавливает конкретных стилистических догм, а представляет собой систему разнообразных стилей, теорий, концепций, которые взаимопроникают друг в друга. По мнению искусствоведа И. Вакар, в России «создателем термина был знаменитый художник и критик Александр Бенуа. Весной 1910 года в рецензии на выставку Союза русских художников он разделил всех участвовавших в ней живописцев на авангард, центр и арьергард. Причислив себя и своих друзей из «Мира искусства» к центру, он иронически назвал авангардом нескольких молодых москвичей во главе с М. Ларионовым, по его мнению, слишком далеко зашедших вперёд по пути разрушения принятых норм в искусстве. Прогноз Бенуа оказался верным, а термин утвердился, хотя и спустя много лет» [1, с. 1].

В терминологии искусствоведов понятие «авангард» закрепилось снова благодаря художнику-конструктивисту, историку абстракционизма М. Сёфору в 40–50-х гг. XX в. Термином «авангард» он обозначил русское искусство XX в., которое ломало все общепринятые устои. В современном музыкознании понятие «авангард» имеет широкое толкование. Исследователи объединяют под этим названием направления в искусстве, которые базируются на разрушении и неприятии традиционных норм и правил. Так советские и российские музыковеды Н. Шахназарова и И. Нестьев

определили авангард как «совокупность течений, характеризующихся отказом от традиций и поиском новых выразительных средств». По мнению искусствоведов Т. Чередниченко и С. Савенко авангард – «взрывообразное» движение в сфере художественной выразительности и языка музыкального искусства» [4, с. 1].

Хотя изобразительное искусство оказалось одним из первых, в котором ярко заявили о себе авангардные тенденции, вскоре радикально-новаторские идеи охватывают все виды искусства. Музыка не стала исключением, в ней появляется множество новых течений, представители которых, словно забыв традиционные правила, устанавливают свои, новые. «Термин «авангардная музыка» используется в музыковедении одними исследователями для обозначения радикальных инноваций со стороны музыкальных модернистов и композиторов Новой венской школы («Авангард-I», вплоть до гибели в 1945 году Антона Веберна)» и «последующего периода (вплоть до начала XXI в.) с его не менее радикальными инновациями со стороны представителей различных направлений музыкального постмодернизма («Авангард-II»). Другие – обозначают термином «авангард» только направления послевоенного периода, исключая из этого понятия эпоху «модерна». Сегодня же термин «авангардная музыка» может быть применён к любой не экспериментальной музыке, эстетика которой радикально инновационна по отношению к эстетическим новациям музыки «Авангарда-I» и «Авангарда-II» [6, с. 4].

Следствием радикальных изменений, происходящих в музыкальном искусстве XX в., стал поистине революционный, невиданный скачок в развитии музыкального мышления. Стоит отметить, что авангардные явления вообще характерны для переходных этапов в развитии общества. Однако, именно во второй половине XX в., направление авангарда, приобретя глобальное значение, обозначило начало качественно нового периода в развитии музыкальной культуры. Безусловно, творчество композиторов первой половины века, создало предпосылки и значительно повлияло на развитие мирового музыкального искусства в данном направлении.

Огромное влияние на музыкально-эстетические взгляды XX в. оказало творчество австрийского композитора и дирижёра А. Веберна, который являлся учеником и последователем А. Шёнберга. Его сочинения построены на серийной и додекафонной технике. В своих новаторских приёмах Веберн оказался самым смелым из композиторов нововенской школы. Принципы атональности, которые он перенял у Шёнберга, были доведены до крайних форм выражения. Творчество Веберна оказало огромное влияние на таких композиторов послевоенного авангарда, как И. Стравинский, К. Штокхаузен, Л. Ноно, С. Губайдулина, Э. Денисов, А. Кнайфель, А. Шнитке, Д. Лигети, П. Булез и др.

Говоря о развитии авангарда, в частности в России, невозможно не отметить творчество А. Скрябина. Композитор-философ, находящийся в постоянном поиске, результатом которого стали появление собственной системы музыкального мышления и стремительная эволюция стиля. Его творчество насыщено глубоким философским содержанием, которое сформировалось под воздействием целого комплекса, сложно преломлённых в сознании, музыкальных влияний и философских учений. Скрябин – ярчайший новатор своего времени. Он одним из первых выходит за рамки традиционной тональности, размышляет о микроинтервалике (интервалы менее полутона) как о способе расширения гармонического языка. Его музыке присущи сложные и нестандартные гармонические и ритмические построения, идея синтеза искусств, принципы символизма, постепенный отказ от ладовости, лейтгармония, мини- и политематизм, линеарная полифония.

Поиск радикально новых композиторских техник и приёмов, которые дали бы возможность воплотить свой творческий замысел, и отвечали запросам стремительно меняющегося мироощущения и мировоззрения, приводил к самым смелым экспериментам. Идеи, провозглашённые художниками и поэтами-футуристами, нашли своё отражение в развитии такого авангардного направления как шумовая музыка. Яркий пример – «Симфония гудков» А. Авраамова, в которой композитор использовал «машинные» звуки: шум самолёта, свист пара, звуки сирен и выстрелов. Один из крупнейших новаторов музыкальной культуры XX в. Н. Рославец стал создателем техники, основанной на синтетаккорде (группа из 6–8 звуков, определяющая всю структуру композиции), которая на несколько лет предвосхитила серийную музыку А. Шёнберга.

С новаторскими идеями связаны имена многих великих композиторов XX в. Музыкальные достижения С. Прокофьева (чьё раннее творчество критики обозначали как «музыкальный футуризм»), Д. Шостаковича, И. Стравинского оказали огромное влияние на развитие музыкального авангарда. Тенденции, близкие эстетике символизма, характерны некоторым сочинениям Н. Метнера, С. Рахманинова, Н. Мясковского.

После второй мировой войны направления авангарда особенно активно распространились в Италии, Франции, Западной Германии. Предпосылками этого стали новейшие стилевые течения в Европе: идеи и исследования теоретика и пианиста Ф. Бузони, поздний романтизм Р. Штрауса, импрессионизм К. Дебюсси и др. Среди зарубежных представителей авангарда 2-й половины XX в. можно назвать множество имён.

П. Булез – один из лидеров французского музыкального авангарда. Композицию изучал в Парижской консерватории, в классе О. Мессиана, который пропагандировал и поощрял авангардные идеи. Композитор экспериментировал с микрохроматической, электронной, конкретной музыкой, серьёзно изучал акустику.

Итальянский композитор и педагог Л. Ноно тяготел к додекафонии, воплощал свои творческие замыслы с помощью новейших техник композиции. Особое влияние на него оказало творчество таких композиторов как И. Стравинский, А. Веберн, А. Шёнберг, Б. Барток. Сочинения Л. Ноно зачастую были откликом на трагические события XX в. Кантату «Прерванная песня» композитор написал на тексты писем участников европейского Сопротивления, членом которого он являлся сам. Известность получило его сочинение для симфонического оркестра «Польский дневник 1958 года», которое было написано под впечатлением после посещения Варшавского гетто и концентрационного лагеря «Освенцим».

Одна из самых значимых фигур в развитии авангарда 2-й половины XX в. К. Штокхаузен – немецкий музыкальный теоретик, композитор, дирижёр, великий музыкальный новатор. В своих сочинениях К. Штокхаузен отходит от тонального мышления и серийной музыки и выдвигает на первый план акустические задачи. Высота, тембр и длительность звучания становятся основополагающими элементами. Алеаторные приёмы играют доминирующую роль в его творчестве. П. Булез, К. Штокхаузен и Л. Ноно – представители «Дармштадтской школы» сериалистов, являются одними из наиболее значимых и влиятельных композиторов в развитии музыкального авангарда в Европе.

Я. Ксенакис – ещё один представитель радикального авангарда, создатель стохастической музыки. Это композитор и архитектор, который всю жизнь мечтал объединить эти два вида искусства посредством своих авангардных идей. Его

музыкальное творчество настолько радикально и парадоксально, что его долго не принимали даже в кругах композиторов-авангардистов, а такие мэтры как Булез, Штокхаузен считали его музыку оскорблением. Ксенакис отвергал серийную технику, сравнивал музыку с гулом толпы, в которой прослушиваются отдельные возгласы, но, все они являются основой единого целого. В своём творчестве он широко применял математические, статистические методы, задействовал компьютерные технологии. Под его руководством был создан компьютер UPIC, который при помощи графического ввода «рисовал» музыкальную ткань произведения.

Великий представитель музыкального авангарда – авторитетный музыкальный деятель, польский композитор и дирижёр К. Пендерецкий. Композитор много экспериментировал в направлении сонорики, особенно в ранний период творчества. Несмотря на то, что музыка Пендерецкого наполнена экспериментами и нетрадиционными приёмами, она рассчитана на широкую публику. Главной целью своего творчества композитор считает эмоциональное воздействие на слушателя. Этой цели подчинены все средства музыкальной выразительности в его сочинениях. «Используя самые необычные выразительные средства, этот композитор создаёт музыку, обладающую поразительной эмоциональной силой – и в этой эмоциональности заключается секрет её доступности и понятности широкой публике (в отличие от творений многих других деятелей авангарда)» [2, с. 1].

Яркий представитель послевоенного авангарда – американский композитор, музыковед, философ, поэт и художник Дж. Кейдж. Главный принцип его творчества – случайность. Дж. Кейджа часто называют «пионером алеаторики». И хотя алеаторика окончательно сформировалась в творчестве Штокхаузена и Булеза, именно Кейдж стал применять алеаторику систематически, провозгласив её основным принципом своих сочинений. Эксперименты со звуком подталкивают Дж. Кейджа к созданию так называемого «подготовленного фортепиано». Под струны инструмента подкладываются различные предметы (бумага, металлические и деревянные заготовки и др.), которые дают возможность получить звуки с необычной тембровой окраской. Резонанс в мире музыки вызвало его сочинение для свободного состава инструментов «4'33"». Произведение состоит из трёх частей: вступление – 30 секунд тишины – основная часть – 2 минуты 23 секунды тишины – заключение – 1 минута 40 секунд тишины. Во время исполнения сочинения музыканты не извлекают ни одного звука из своих инструментов. Таким необычным способом композитор заставляет прислушаться к звукам, которые окружают нас, как бы показывая, что музыка во всём – в скрипе стула, шелесте листвы, пении птиц и рокоте моторов. Стоит отметить, что творчество Кейджа находилось под сильным влиянием дзэн-буддизма, и, по его мнению, именно слушая звуки окружающего нас мира, человек может достичь полной гармонии.

Венгерский и австрийский композитор и музыковед Д. Лигети, сам никогда не причислял себя к какому-либо направлению, хотя является знаковой фигурой в музыкальном авангарде. Посредством новаторских приёмов, которые проявились в мелодике, формообразовании, нотации, использовании электронного синтеза звуков и компьютеров, он, на протяжении всего творческого пути, искал свой индивидуальный стиль. Композитор активно использовал сонорику и микрополифонию (автором которой являлся сам). По его словам микрополифония – «скомпонованная и зафиксированная в партитуре полифония, которая не должна слышаться, мы слышим не полифонию, а то, что она порождает... Приведу пример: у айсберга видна лишь очень небольшая его часть, большая часть скрыта под водой. Но то, как выглядит этот айсберг, как он движется, как его омывают различные течения в океане, – всё это

касается не только видимой, но и невидимой его части. Поэтому я говорю: мои сочинения и способ записи неэкономны, они расточительны. Я обозначаю много деталей, которые сами по себе не слышны. Но сам факт, что эти детали обозначены, существен для общего впечатления...» [3, с. 1].

А. Шнитке, Э. Денисов и С. Губайдулина, которых называют «русская тройка» – главные фигуры советского и русского музыкального авангарда. Ещё будучи студентами Московской консерватории, в 60-х гг. XX в., они выбрали путь свободомыслящих и независимых творцов. Они не были композиторским объединением, но творили в одно не простое время. Сейчас это классики современного авангарда, признанные во всём мире. Хотя было время, когда их сочинения подвергались беспощадной критике и практически не исполнялись. Так, в 1979 году, на съезде Союза композиторов СССР Губайдулина и Денисов подверглись публичному осуждению и попали в «чёрный список» запрещённых авторов. Творческие поиски композиторов «русской тройки» приводят к появлению у каждого из них индивидуального авторского стиля. Как у истинных художников радикального авангарда их музыка всегда устремлена в будущее, всегда на несколько шагов впереди.

Авангардное направление рождает свой музыкальный язык – совсем новый, пробуждающий новые эмоции, порождающий новые мысли. Композиторы ищут новые техники и принципы композиции, экспериментируют с тональностью, что приводит к её разрушению, меняют подход к звукообразованию, создают уникальные звуковые комбинации, опровергают главенствующий принцип мелодии в произведении, рассматривают ритм как один из основных тематических и формообразующих элементов. Музыкальный авангард характеризуется экспериментальным подходом к художественному образу, разрывом с устоявшимися традициями и принципами, делает упор на поиск новаторских средств художественной выразительности и форм воплощения.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Журнал «Третьяковская галерея». Вып. 30.03.2017 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.tg-m.ru.
2. Музыкальные сезоны / Кшиштоф Пендерецкий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://musicseasons.org/kshishtof-pendereckij.
3. Музыкальные сезоны / Дьёрдь Лигети [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://musicseasons.org/dyord-ligeti.
4. Серс, Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Серс Ф. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 336 с.
5. Холопов, Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Ю. Холопов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kholopov.ru/prdgm.html.
6. Щербакова, Н. Новый звуковой мир в отечественном музыкальном искусстве второй половины XX века / Н. Щербакова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.dissercat.com/content/novyi-zvukovoi-mir.

**УДК 004.928:37.02**

***В. И. Гашина,***
***г. Луганск***

## АНИМАЦИЯ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ

Важнейшей задачей процесса обновления современного образования является повышение его качества. Новейшие технологии способствуют развитию творчески активной личности школьника, студента, способствуют раскрытию креативных

способностей и увлечению наукой, дают качественные знания и навыки. Одним из методов повышения качества образования при изучении различных дисциплин является использование современных мультимедийных инструментов обучения. Применение мультимедиа и Flash-технологий на лекциях и практических занятиях способно значительно улучшить качество методики преподавания, сделав учебный процесс более эффективным и привлекательным.

«Сегодня одной из наиболее успешных концепций развития медиаиндустрии и отношений между СМИ и аудиторией стало мультимедиа. Специалисты определяют его как «интеграцию двух или более коммуникационных средств и каналов с компьютером». Теперь под словом «мультимедиа» понимается передача информации одновременно несколькими коммуникационными каналами:

- аудио-,
- видео-,
- виртуальных коммуникаций» [5].

Анимация как собирательный вид искусства, включающий в себя видеоряд, графику, живопись, музыку, актерское мастерство, скульптуру является неотъемлемой частью медиаиндустрии. Использование анимации в качестве современного инструмента обучения повышает интерес к изучаемой теме, а также качество образовательного процесса, способствует развитию научно-исследовательских навыков студентов. Анимация способствует преобразованию учебного процесса в более интересный как для студентов, так и для преподавателя творческий поиск. Применение интерактивных моделей и анимации является одним из наиболее эффективных способов внедрения новых информационных технологий в образовательный процесс. Это обеспечивает высокий уровень мотивации и творческой активности. «При объяснении нового материала на лекции применяются как проверенные методы работы с обычной доской, так и набор интерактивных и мультимедийных возможностей. Повышению эффективности образовательного процесса способствуют не только привлекаемые обзорные ресурсы, видео-материалы, но и обучающие программы – слайд-занятия (лекции, практические занятия, лабораторные работы, научные семинары)» [3].

В педагогике наглядность является одним из важнейших принципов обучения, фундаментом для осуществления всестороннего развития личности. Такой принцип обучения, как наглядность был впервые сформулирован Я.А. Коменским и в дальнейшем развит И.Г. Песталоцци, К.Д. Ушинским и другими выдающимися педагогами. Впервые теоретическое обоснование принципа наглядности обучения ввел чешский педагог Ян Амос Коменский, который в работе «Великая дидактика» сформулировал правило, предполагающее непосредственное знакомство с изучаемыми объектами или их изображениями. Это требовало включения в процесс восприятия учащимися нового материала как можно большего числа органов чувств. В своем правиле дидактики Каменский показывал, что следует начинать «обучение не со словесного толкования о вещах, а с реального наблюдения над ними» [1, с. 65]. Именно принцип наглядности, по мнению Е. А. Коменского, является «золотым правилом дидактики», которое требует сочетания наглядности и мысленных действий, наглядности и слова. Наглядность в понимании Коменского становится решающим фактором продуктивного усвоения учебного материала. Примечательно, что вредно как недостаточное, так и чрезмерное употребление средств наглядности: их недостаток приводит к сжатости знаний, а избыток может затормозить развитие логического мышления, пространственного воображения и представления.

К.Д. Ушинский обосновал наглядное обучение. Наглядное пособие является одним из важнейших средств активизации умственных способностей. Именно образ, сформированный на основе наглядного пособия (а не само наглядное пособие), является главным в обучении. Ушинский придавал большое значение наглядному обучению как методу, который должен как можно чаще использоваться на уроках в первоначальный период, поскольку он стимулирует элементарные мыслительные процессы, развивает устную речь, способствует лучшему закреплению изучаемого материала в памяти учащихся и дает учителю возможность изучить особенности своих учеников.

В настоящее время система образования испытывает недостаток лабораторных стендов и материалов, так как они не отвечают современным требованиям и запросам.

В связи с этим анимированные иллюстрации и программы могут быть полезны в:

- проектировании и написании мультимедийных приложений-учебников по предметам, которые изучаются в курсе школы, вуза;
- разработке ряда иллюстрированных демонстрационных моделей и презентаций, отражающих природные явления, непосредственное восприятие, наблюдение и изучение которых недоступно или затруднено;
- создании учебных мультфильмов для учеников дошкольного и младшего школьного возраста;
- дистанционном обучении (в качестве раздаточного учебного материала, учебных презентаций, анимационных моделей).

Важной особенностью технологий является универсальность их применения при обучении студентов с различными особенностями восприятия: некоторые студенты хорошо воспринимают информацию на слух (аудиалы), другие – посредством просмотра видеофильмов или чтения текста (визуалы).

Взяв за основу Flash-технологии, преподаватель может самостоятельно создавать или использовать уже готовые педагогические программные средства (ППС): электронные учебники, программы-тренажеры, средства контроля (тестовые оболочки), демонстрационные (графические иллюстрации, фильмы, презентации, учебные модули). «Flash-технологии представляют собой технологии интерактивной веб-анимации. Они впервые были разработаны компанией Macromedia и объединили в себе множество технологических решений в области мультимедийного представления информации. В Flash-технологиях обеспечивается особый способ передачи информации, который заключается во взаимодействии различных информационных блоков (графических, видео и текстовых) посредством гиперссылок» [2].

Разберем подробнее каждый вид ППС. Электронный учебник – это учебное электронное издание, которое используют в качестве основного источника литературы по соответствующей образовательной дисциплине. Программы-тренажеры представляют собой программы или системы для закрепления и выработки навыков конкретного вида деятельности. Контролирующие ППС представляют собой систему тестов по отдельной теме или дисциплине. Они позволяют осуществлять постоянный и быстрый мониторинг уровня и качества знаний студентов. Демонстрационные ППС на основе Flash-технологий представляют собой рисованную анимацию, направленную на передачу определенной информации по конкретной теме для увеличения наглядности информации, которую получают студенты.

Анимация позволяет наглядно объяснить содержание и смысл сложных концепций, абстрактных понятий. В виде анимированных изображений может подаваться информация по самым разным темам. Важно то, что такая подача материала

подойдет для обучающихся любого возраста. «Использование Flash в образовательном процессе позволяет на примере одной технологии охватить сразу несколько инструментов, применяемых при разработке анимационных роликов, это: встроенный редактор векторной графики, инструменты анимации изображения, встроенный язык сценариев – ActionScript» [4, с. 35]. Анимация используется и для создания электронных учебников, и для разработки другого программного обеспечения в рамках образовательной системы, для создания презентаций и отчетов по пройденному материалу. Преподаватели используют в своих лекциях современное оборудование. Анимация стимулирует активность учащихся. Особенно эффективна она в создании материалов для школьных дисциплин: детям интересно видеть оживших мультипликационных героев и наблюдать за их действиями.

Достаточно серьезным аспектом, во многом определяющим качество восприятия информации, является рациональное размещение данных на экране. Фрагменты текста должны располагаться на экране так, чтобы взгляд пользователя сам перемещался в нужном направлении. Содержание полей должно быть не слишком близко к краю экрана, а располагаться в его горизонтальных или вертикальных осях. Чтобы подчеркнуть симметрию, содержание и наименование полей, относящихся к одной группе, должны выравниваться по вертикали. По возможности необходимо выравнивать все логично связанные группы данных. Требуемая плотность размещения элементов зависит от объема данных. А также от конкретного пользователя и решаемой задачи.

Следующая группа требований связана непосредственно с характеристиками зрения человека. Очевидно, что при работе с программой, пользователь не должен испытывать какого-либо дискомфорта в плане восприятия отображаемого на экране. В частности, изображение не должны быть слишком мелкими, цветовая гамма должна быть сбалансирована. Не стоит также злоупотреблять эффектами анимации, заставлять ученика читать движущийся по экрану текст и т. д. Любая дополнительная неоправданная нагрузка на глаза приведет к быстрой усталости и потери интереса к дальнейшим занятиям.

Исходя из всего вышесказанного, можно утверждать, что анимация как современный медиаинструмент играет в учебном процессе важную роль, поскольку помогает не только хорошо усвоить материал, а улучшает качество восприятия учениками общей информации. Анимация способствует повышению эффективности учебного процесса при условии гармоничного распределения количества визуальных эффектов и текстового материала, создания всех условий для качественного восприятия информации обучающимися.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Гусейнов, А.З. Развитие принципа наглядности в истории педагогики / А.З Гусейнов, Г.Д. Турчин // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Философия. Психология. Педагогика. –2007. – № 1. С. 64–67.

2. Курманова, Ф. Т. Использование Flash-технологий в образовательном процессе / Ф.Т. Курманова // Universum: Психология и образование : электрон. научн. журн. – 2017. – № 5 (35). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: //7universum.com/ru/psy/archive/item/4702 (дата обращения: 23.03.2020).

3. Покорная, О.Ю. Использование flash-анимаций в учебном процессе [Электронный ресурс] / О.Ю. Покорная, С.О. Легкодымов // Молодой ученый. – 2013. – № 4. – С. 125–127. – Режим доступа: https://moluch.ru/archive/51/6677/ (дата обращения: 23.03.2020).

4. Ситникова, Л.Д. Использование анимации и компьютерной графики в учебном процессе / Л.Д. Ситникова, Ю.И. Богатырева // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. – 2013. – № 1–2 (5–6).

5. Якубенко, Е.Н. Конвергенция как фактор формирования современного медиа-рынка / Е.Н. Якубенко [Электронный ресурс] // Вестник БГУ. – 2015. – № 1. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/konvergentsiya-kak-faktor-formirovaniya-sovremennogo-media-rynka (дата обращения: 24.03.2020).

**УДК 791.6**

***Д. Ю. Гончаренко,***
***г. Луганск***

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕЖИССУРЫ: ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Современные принципы режиссёрской деятельности в процессе создания театрализованных представлений и праздников, с одной стороны, традиционно направлены на передачу народных традиций, выражение чувств, отклик на событие, призваны воспитывать уважение к прошлому, формировать веру в национальную идею. С другой, – в условиях трансформации современного общества происходит расслоение праздничной культуры: смена ценностных ориентаций, проявление вектора рыночных отношений, жесткая конкуренция, отсутствие режиссерского опыта на рынке праздничной индустрии. Именно поэтому возникает необходимость детального изучения педагогического аспекта режиссуры, огромная роль в котором отводится повышению качества подготовки специалистов – режиссеров театрализованных представлений и праздников.

По нашему глубокому убеждению, одной из основных задач обучения будущих режиссеров является воспитание конкурентноспособных специалистов на рынке праздничной индустрии. Данная проблема носит комплексный характер, который включает в себя развитие специальных способностей и формирование профессиональных компетенций. На наш взгляд, одной из базовых режиссерских способностей, которая определяет конкурентноспособность, является режиссерское мышление и художественная картина мира режиссёра в целом.

Понимание процесса формирования художественной картины мира неразрывно связанно с понятием «режиссерское мышление». Анализ этого процесса сложен, поскольку не доступен непосредственному наблюдению, а доступен лишь результат такого мышления – театрализованное представление, спектакль, театрализованный концерт и промежуточные «продукты творчества» (экспликации, записи режиссерских комментариев, режиссерские дневники и т. п.)

Режиссерское мышление можно отнести к специальным способностям, т. е. таким индивидуально-психологическими особенностям личности, которые отвечают требованиям режиссерской детальности, обеспечивая успешность ее выполнения, и проявляются в особом умении пересоздавать и организовывать в пространстве и времени художественные события. Режиссерское мышление познает мир особыми средствами, в результате чего возникает художественная картина мира, воссоздающая события в форме зрелища [3, с. 28–29].

Изучению теоретической базы педагогических основ режиссуры посвящены работы В.Ф. Савиной, Л.Н. Мартыновой, Е.Ф. Шангиной, В.С. Шалимова, при этом

сформировались достаточно противоречивые, а иногда и исключающие друг друга толкования понятий «режиссерские способности», «режиссерское мышление».

Однако теоретический анализ позволил выделить качественные особенности режиссерского мышления и его признаки:

1. диалектизм (конфликтная природа театра) и «материализм» (воплощенность в конкретном материале – человеческом действии);

2. конкретность (все предлагаемые обстоятельства переводятся на язык конкретного действия – в пластику);

3. метафоричность (пересоздание предлагаемых обстоятельств в наглядные, зрелищные, действенные, пластические, пространственно-временные образы).

То есть «событие-зрелище» является основным выразителем режиссерского мышления, а значит, переработка наглядного образа и наглядного действия в «событие-зрелище», позволяет нам определить режиссерское мышление как событийно-зрелищное [2, с. 35].

Процесс развития режиссерского мышления и формирование художественной картины мира начинается уже на первоначальном этапе обучения будущих режиссеров. Основной задачей педагога режиссерского курса становится не только обучение режиссерскому ремеслу, а и умение вовлечь в процесс художественного творчества.

Таким образом, целью педагогического воздействия педагога-режиссёра должно быть развитие режиссерского мышления у студентов. Все задания должны быть направлены на раскрытие индивидуального образного видения события, которое требует от студента организации пространства в соответствии с замыслом, смелый поиск и отбор, фантазирование и придумывание, изобретение своих выразительных средств.

Исходя из собственной педагогической практики, наиболее эффективной формой работы со студентами являются этюдные задания. Это и режиссерские натюрморты, и этюды на место действия, на время суток, на музыкальный фрагмент. Такого рода задания тренируют и выявляют способности к установлению различных связей между явлениями жизни и переносу их в сценическое пространство, к созданию образов и выражению их смысла, требуют восприимчивости к деталям, противоречиям, оригинальности мышления.

К наиболее сложным видам этюдной работы относятся «этюды-размышления», которые создаются студентом без участия актеров – режиссерский «натюрморт». Задача такого этюда состоит в создании события и на его основе лаконичного сюжета, воплощение которого происходит в форме инсталляции (расположения подобранных предметов в сценическом пространстве с воссозданием места, времени действия и события без участия актеров).

По мнению С. В. Женовач, режиссерский дар заключается именно в особом способе восприятия действительности, умении каждый раз выращивать новую сценическую реальность. На наш взгляд, именно метафоричность лежит в основе мышления режиссёрского. Следовательно, каждое упражнение, каждое задание педагога должно быть определённым «вызовом» для студента и группы в целом, пробуждать творческий потенциал, потребность мыслить образами, а значит, активно развивать режиссёрское мышление.

В тоже время, в системе отношений «педагог – студент» существует иная проблема. Педагог-режиссёр и студент-режиссёр постоянно находятся в непосредственном творческом конфликте. В связи с этим, оценивая продукт

творческого поиска студента, преподаватель обязан быть максимально корректным, доброжелательным, обоснованным. Кроме того, перед педагогом всегда стоит сложная задача скорректировать работу студента таким образом, чтобы не навязывать свое видение, а направить на дальнейший поиск собственного решения.

Конечно же, данная статья не может охватить рассмотрения всех педагогических аспектов проблемы воспитания будущих режиссёров, поскольку проблема имеет сложный комплексный характер. Изучение различных особенностей обучения и воспитания режиссеров будет являться направлением дальнейших исследований.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Женовач, С.В. О режиссёрском мышлении / С.В. Женовач // Театр, живопись, кино, музыка: Ежеквартальный альманах. – М., 2008. – № 4. – С. 22–24.
2. Клековкин, А.Ю. Событийно-зрелищное мышление в структуре режиссерской деятельности: Методические указания / А.Ю. Клековкин. – К. : КШТИ, 1990. – 76 с.
3. Меерович М. Технология творческого мышления / М. Меерович, Л. Шрагина. – М. : Альпина Бизнес Букс, 2008. – 495 с.

**УДК 78**

***Е. П. Захарова,***
***г. Луганск***

## БАЛЛАДА В КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ М. ГЛИНКИ И А. ДАРГОМЫЖСКОГО

В современном научном мире наблюдается повышенный интерес к народному искусству. Обращение к своим истокам, к музыкально-интонационному комплексу народно-песенных интонаций свойственно и современным композиторам, и художникам прошлых эпох. Национальный колорит музыки русских композиторов XIX в. обязан фольклорному пласту, который лежит в основе их сочинений. Это симфоническое и оперное творчество, фортепианные и камерно-вокальные произведения. Именно в таком ключе рассмотрение вопроса о жанровом типе баллады в основе вокальных сочинений русских классиков является **актуальным.**

**Целью** исследования является рассмотрение жанрового типа баллады на примере творчества М. Глинки и А. Даргомыжского.

Баллада – это лиро-эпическое произведение исторического, мифологического, героического характера, изложенное в поэтической форме. Термин происходит от провансальского слова, буквально означает «танцевальная песня». Становление жанра относится к эпохе Средневековья и связано с народными преданиями и рыцарскими романами, христианскими притчами и античными мифами.

Создателем жанра литературной баллады считается шотландский поэт и фольклорист Р. Бёрнс, который создавал первые образцы в подражание фольклорным. Впоследствии литературная баллада выходит за рамки народной тематики. В результате появляются сказочные, сатирические, философские, семейные, героические произведения.

Русская литературная балладная традиция, созданная В. Жуковским, нашла продолжение в творчестве А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Толстого, В. Брюсова, В. Соловьева и других писателей. Исполнение литературных баллад с

инструментальным сопровождением вызвали к жизни появление это жанра в музыкальном искусстве. Истоки жанра уходят корнями в русское народное творчество.

В крестьянской среде баллады не получили особого наименования. Их обычно называли песнями, а на севере иногда «старинами», как былины, но чаще – «стихами», и не отделяли от прочих эпических песен. Балладные стихи, как и напевы, зачастую были родственны былинным, но отличались большей легкостью и свободой варьирования.

Русской народной балладе в исследованиях ученых XIX в. уделялось наименьшее внимание в сравнении с другими жанрами фольклора. Однако именно в это время появляется сам термин, предложенный Киреевским, но утвердившийся уже в следующем веке. Развитие фольклористики и научной мысли в XX ст. выдвигает имена новых исследователей, которые актуализируют свои работы на стратификации эпических жанров фольклора.

На основе синтеза народно-песенного и литературного прототипов сложилась баллада как жанр вокальной музыки в творчестве русских композиторов. Эпическое начало и отличает балладу от лирического высказывания романса. Однако интонации повествовательного склада с размеренно-уравновешенной ритмикой не всегда господствуют. Это компенсируется поэтическим текстом, которому присущи черты литературной баллады. Вследствие этого возникает еще одно качество – картинность, что требует собственного отражения в музыке. Нередко наблюдается достаточно аскетичная фортепианная фактура, которая не лишена элементов детализации и мелодической орнаментики.

Создателем первых вокальных баллад в русской музыкальной культуре становится А. Верстовский. Особый колорит и атмосферу исполнению этих театрализованных монологов-сценок придавало наличие декораций, костюмов и соответствующей актёрской игры. Музыкальный язык этих баллад достаточно выразителен: интонации городского романса приобретают характер патетической декламации в драматических моментах повествования. Фортепианная партия имеет самостоятельное значение, создавая общее настроение, атмосферу окружающей обстановки, конкретизируя детали текста за счёт введения звукоизобразительных эффектов.

Наличие вступления и коды придают сочинениям композиционную стройность и единство. В обрамляющих разделах господствует трагическое, мрачное настроение. Форма баллад Верстовского традиционно строфическая, где вокальные разделы чередуются с фортепианными. Общий тон высказывания достаточно экспрессивен, что обусловлено тематикой жанра. Включение диалогических эпизодов наращивает драматизм, как бы «сжимая» форму. А повествование оправдывает масштабы произведений, которые значительно превышают романсы. Свободно-декламационная мелодика и аскетически скупая фактура, в то же время не лишенная тонкой детализации, взывают к жизни оркестровые переложения фортепианной партии баллад Верстовского.

Последователи А. Верстовского – представители русской музыкальной классики: М. Глинка и А. Даргомыжский. В их творчестве жанр вокальной баллады получает своё развитие, преломляясь сквозь призму авторского видения.

М. Глинка – основоположник русской классической музыки, автор первой русской классической оперы. Особую роль в его творческом наследии занимает вокальная музыка, являясь постоянной творческой спутницей и, как следствие, отражением его внутреннего мира, творческого поиска и новаций. Б. Асафьев писал: «В

романсах Глинки всегда налицо чуткое знание интонационно-музыкального словаря эпохи» [1, с. 250]. Произведения композитора проникнуты интонациями и темами фольклора. Собственно и жанр баллады, исторически сложившийся в музыкально-поэтическом творчестве народа, был использован Глинкой.

К жанру вокальной баллады композитор обратился, уже утвердившись как мастер других жанров вокальной музыки: романса, элегии, русской песни. Первым образцом в этом жанре (но всего лишь условно) можно считать «Не называй ее небесной» на сл. Н. Павлова. Однако черты балладности в данном случае прослеживаются только в острой драматургии, доходящей в среднем разделе до патетики, в непримиримой конфликтности.

Ярким образцом вокальной баллады в творчестве Глинки является «Ночной смотр» на стихи В. Жуковского. Опираясь на романтическую легенду о Наполеоне, который встает по ночам из гроба и делает смотр своим войскам, композитор изображает картину призрачного, фантастическую ночного парада мертвого войска. Использование характера и ритмической организации военного марша, который у нас вызывает воспоминания о боевых походах, доблести, подвигах, придает романсу характер романтического воспевания верности воинскому долгу.

Баллада написана в куплетно-вариационной форме и состоит из четырех разделов, что соответствует четырем поэтическим куплетам стихотворения Жуковского. Краткое вступление моментально вводит в атмосферу таинственности, охваченную аурой потустороннего. Напряженность лаконичного вступления реализуется с помощью тремоло в низком регистре и прерывающих его аккордов на *sf*.

Вокальная партия баллады целиком выдержана в речитативной манере и является оригинальным примером глинкинской декламационности. Многие эпизоды приближены по характеру звучания к оперной «мелодраме» – речевой декламации на фоне инструментального (в данном случае фортепианного) сопровождения. Скорее всего, на такой результат оказала влияние только что написанная опера «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»).

В большинстве случаев композитор сводит мелодию к ритмическому скандированию на одном звуке. Собственно ритм и является здесь формообразующим началом, подчиняя себе интонацию, поглощая мелодию. Именно сухая и лапидарная маршевость становится воплощением погибшего в бою бравого войска, которое и после смерти готово стоять почетным караулом.

Фраза «Двенадцать часов по ночам» используется как рефрен, повторяясь в начале и в конце каждого куплета, утверждая определенное время, само по себе являющееся «переходом»: в новый день или иное пространство, как в балладе – в мир потусторонний.

Усиливает эмоциональное напряжение основная тональность f-moll. В фортепианной партии постоянно слышатся удары малого барабана и трубные возгласы. Так Глинка персонифицирует мелодико-ритмические фигуры – октавное тремоло и пунктирные ритмы. В третьем куплете, когда «из гроба встает полководец», происходит переключение в тональность VI ступени – яркий, жизнеутверждающий Des-dur. Характер маршевого сопровождения становится благородным, паузы и цезуры сменяются лигами и густыми проходящими октавами в низком регистре.

Драматургический талант композитора отражается и в дальнейшем развитии партии фортепиано. На словах «И армия честь отдает. Становится он перед нею; и с музыкой мимо него проходят полки за полками» мы слышим топот конницы, быстро приближающейся к своему военачальнику.

Последний, четвертый, куплет прокладывает динамическую арку к началу, что характерно для баллады. Последнее проведение короткого рефрена «Двенадцать часов по ночам» звучит утвердительно на *pp* и заканчивается мажорным трезвучием.

К жанру вокальной баллады в творчестве Глинки относится фантазия «Стой мой верный, бурный конь» на сл. Н. Кукольника из цикла «Прощание с Петербургом», написанного в 1840 г. Сочинение имеет традиционную для баллады контрастно-составную форму с чертами концентрической: A-B-C-A.

Первый раздел Allegro охватывает три поэтических куплета. Яркий A-dur, острые пунктиры, тонально-гармоническая неустойчивость, динамика *f*, staccato, тремоло – все это изображает картину стремительной скачки. И лишь последняя фраза «брось в Хенил глубокий» повторяется трижды, достигая мелодической вершины и быстро «скатывается» к piano.

Второй раздел Un poco piu moderato отмечен введением новой тональности – это ясный F-dur. Фортепианная партия рисует манящие волны реки. Плавное нисходящее движение на ritenuto вводит следующий раздел Agitato ed appassionato, размер 6/8 и тональность D-dur. Грациозно и кокетливо звучат слова юной девы на фоне баркарольного аккомпанемента. Последние пылкие и страстные слова «О, зачем всю жизнь мою, милый, не могу я, сжать в лобзания струю, в пламя поцелуя!» повторяются, достигая наивысших нот в динамике *p* и *pp*, еще более акцентируя внимание на восторженности чувства.

Последний раздел – Tempo I – возвращает тональность F-dur, размер 4/4 и дважды повторяет с незначительным варьированием второй эпизод, сохраняя контуры мелодии и тонально-гармоническое развитие фортепианной партии. А вот поэтический текст перекидывает арку к начальному разделу баллады: «Конь андалузский, конь стучит серебряной подковой» (вначале баллады «Стой, мой верный, бурный конь у крыльца чужого и земли сырой не тронь сребряной подковой»). Финал однозначен и соответствует балладным концовкам – мавр гибнет в водной стихии. Музыкальная ткань, словно речная гладь, слегка покачивается, постепенно затухая на *pp*.

Еще один композитор, который обращался к жанру вокальной баллады – А. Даргомыжский. Его баллада «Паладин» на слова В. Жуковского передает гнетущую атмосферу. Основная тема этой миниатюры – месть. Поэтому литературный первоисточник носит название «Мщение». Как и предыдущая баллада, она написана в куплетно-вариационной форме, в сумрачном ре-миноре.

Характерная для баллады декламационность преломлена авторской стилистикой. Каждая фраза заканчивается остановкой на кварте и отмечена постепенным достижением интонационной вершины. Так в двухдольном размере ощущается некое мелодическое покачивание, чему способствует триольное движение. Это придает типичную для жанра метрическую свободу и импровизационность.

Четырехтактовое вступление, построенное на тоническом органном пункте и октавном унисоне верхних голосов, вводит в атмосферу таинственности. Это вступление резонирует атмосфере поэтики В. Жуковского, для которой характерна мистичность, сгущенность колорита, отражение образов потустороннего. Этому способствуют штрихи и динамика.

Что касается гармонической ткани, то композитор насыщает ее цепью восходящих диссонансов. Весь первый куплет выдержан в одном фактурном решении и репрезентирует собой экспозицию основного образа.

Краткая инструментальная связка включает новый ритмический элемент, на котором построен весь второй куплет, представляющий собой развитие образа.

Мелодическая линия теряет свою декламационность, приобретая черты ариозности. Отныне в ее основе та самая кварта, которая служила окончанием фраз первого куплета. В пользу развития свидетельствует динамизация фактуры, выписанные морденты, чередующиеся краткими паузами, трели, динамика *sf*.

Третий куплет резюмирует предыдущее развитие, синтезируя в себе фортепианную фактуру. Кульминация выделена введением штриха стаккато, который подчеркивает хроматизированный бас, и изломанной мелизматикой верхнего голоса. На словах «Конь бешеный сбросил в реку седока» расплата настигает убийцу утвердительным B-dur на *pp*.

Фантазию «Свадьба» А. Даргомыжского так же можно отнести к жанровому типу баллады. Написанная в искровский период, она поднимает важные вопросы нравственности. А именно – свободу от предрассудков, морального ханжества, мнения окружающих и влияния социума. В этой миниатюре категория «личного» выходит на первый план [2].

Композитор избирает для этой вокальной баллады форму классического пятичастного рондо с кодой. Основой контраста эпизодов является трансформация образа и драматургия поэтического текста.

В сочинении Даргомыжский максимально приблизился к жанру «русской песни», не типичной для его вокального творчества. Отсюда подголосочная полифония в фортепианном вступлении, изложенном на пиано в размере 6/8 в светлой тональности фа-мажор, буквально с первых тактов, погружающих в семейно-бытовую тематику. Этому способствует адаптация жанра народной свадебной песни.

Рефрен переключает из трехдольности в двухдольность. Повествование начинается в темпе Andante. Мелодика насыщена покачивающимися интонациями и строится по принципу 2+2 с последующим суммированием.

Все средства музыкальной выразительности, избранные Даргомыжским, направлены на отрицание общепринятых условностей. Первый эпизод раскрывает перед слушателями драматическую картину псевдовенчания. Фактурная фабула вступления изменена за счет штриха *sf* на сильной доле. Вокальная партия декламационно-аскетична и имеет восходящую направленность.

Размер 4/4 возвещает о вступлении рефрена. Новый кульминационный эпизод с темповой ремаркой Allegro Vivace вводит одноименную тональность Фа-мажор, размер 6/8 и изображает картину ночной бури. Так композитор раскрывает образ все сметающей на своем пути чувственности и страсти. Мелодия и гармония подчинены общему порыву. Обилие хроматизмов, отклонение в далекие тональности, фактурное уплотнение, частые паузы и цезуры, острый штрих стаккато, максимальная динамика, выпуклые фермaты, кричащая G второй октавы на словах «С похмелья свалились» слились в этом кипящем котле нравственной свободы.

Доминантовый органный пункт в партии фортепиано одновременно исполняет роль растворения эмоционального напряжения и перехода к последнему проведению рефрена.

Кода, хотя и сохраняет ритмоинтонационные черты эпизодов, фактурно и драматургически является образным итогом. Основная семантическая нагрузка раскрывает единение человека с природой во всеобщем танце свободы. Именно поэтому здесь появляется вальсовое кружение, акцентировка на сильной доле, ничем не омраченный светлый Фа-мажор и переливающиеся фигурации на фоне гулких октавных басов.

Характерная для баллады трагедийная концовка имеет здесь метафорическую «перекрашенность» – в данном сочинении умирают постылые оковы неприятия «высокой морали общества». Балладная реминисцентность нашла свое место в авторском видении Даргомыжского.

Подводя итог, можно утверждать, что М. Глинка и А. Даргомыжский, безусловно, явились продолжателями традиций А. Верстовского в области вокальной баллады. Но при этом значительно обогатили содержание, включив не только темы трагической гибели главных героев, но и крах социальных предрассудков и ханжества. Музыкальный язык так же претерпевает значительные трансформации. Партия фортепиано зачастую звучит сухо и аскетично, что позволяет акцентировать внимание на вокальной партии. Она, в свою очередь, построена преимущественно декламационно, что соответствует жанровому типу баллады.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Асафьев, Б. Глинка / Б. Асафьев. – М. : Музыка, 1947. – 308 с.
2. Финдейзен, Н. Александр Сергеевич Даргомыжский : очерк его жизни и музыкальной деятельности : монография. / Н. Финдейзен. – М. Берлин : Директ – Медиа, 2014. – 80 с.

**УДК 130.2+785.1+781.63**

***И. Ф. Золотарёва,***
***г. Луганск***

## СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА РУБЕЖЕ XX–XXI СТОЛЕТИЙ

Современное инструментальное исполнительство на народных инструментах представляет собой яркое самобытное явление в музыкальной культуре нашего общества. Его становление и развитие было тесно связано с историческими событиями, политическими изменениями, общественными приоритетами и ценностями каждой временной эпохи, начиная с конца XIX столетия и до наших дней. Зародившись и бытуя в недрах народных масс, в русле формирования нации и общенациональной культуры и поначалу вне классовых различий, оно изначально именовалось как «народное».

В начале XX столетия произошла значительная трансформация бытования народных инструментов и исполнительства на них. В советский период народно-инструментальное искусство вышло за пределы фольклорного музицирования. Выполняя функции пропагандиста идеологии и культурно-ценностных ориентиров государства, оно носило ярко выраженный классовый характер, представляя массовую культуру рабочего класса и крестьянства. Правительство достаточно большое внимание уделяло количественному увеличению и совершенствованию музыкального инструментария, методике обучения и воспитанию любительских и профессиональных музыкантов-исполнителей, предоставляя для них лучшие академические сцены и концертные площадки страны. Это позволило народным инструментам раскрыть свой художественный потенциал и существенно укрепить социальный статус в обществе.

Дальнейшее обогащение академическими традициями, профессионализация, выход в ранг «элитарного» искусства привело к изменениям условий функционирования народных инструментов. Наметилась тенденция нового понимания

их социокультурной сущности. А смена политической формации и новые веяния времени вошли в противоречия с раннее выработанными, традиционными формами функционирования народно-инструментального исполнительства. В обществе назрела определенная кризисная тенденция спада его массовой популярности и востребованности. Пересмотр реальной картины существования и дальнейшего развития исполнительства этого вида в конкретно-исторической социокультурной среде был крайне необходим.

На рубеже XX–XXI веков проявилось неоднозначное понимание сущности исполнительства на народных инструментах как в научных изысканиях ученых, так и у музыкантов-исполнителей. Рассмотрению актуальных вопросов проблемы были посвящены научные труды М. Имханицкого [6; 7], В. Бычкова [2], И. Мациевского [9], И. Зимовского [8] и других исследователей.

На практике исполнительское творчество на народных инструментах в современном культурном пространстве бытует в самых различных, порой кардинально полярных стилях и жанрах.

Фольклорное направление продолжает исполнительские традиции, зародившиеся в народе много веков назад. Впитав характерные признаки этносоциальной специфической общности своего народа, народное исполнительство отражает и несет его «генетический» культурный код, исторически сложившуюся самоценность и фактор национальной идентификации. Данное направление в исполнительском искусстве прочно подтверждает статус инструментов как «народных».

Функционирование народно-инструментального искусства в сфере академической музыки открыло новую широкую перспективу его развития и трансформации. Такой феномен стал возможен в конкретной исторической социокультурной среде социалистического строя, после изменившихся условий существования народных инструментов в обществе и проявления особого внимания государства к ним. Конструктивное усовершенствование музыкального инструментария, системная, планомерная организация профессионального обучения и воспитания музыкантов-исполнителей, «прорыв» в методике обучения игре на народных инструментах, создание оригинального репертуара привело к качественному улучшению исполнительского мастерства музыкантов и, как следствие, их выходу на академический уровень исполнительства.

Следует признать, что народно-инструментальное исполнительство весьма успешно прогрессирует в данном направлении. Наблюдается тенденция к созданию профессионально грамотных транскрипций и переложений музыки различных эпох и жанров композиторов классиков и современных авторов, позволяющая услышать новые музыкальные версии исполнительской интерпретации этих произведений на домре, балалайке и баяне. Исполнительское мастерство современных музыкантов-народников достигло весьма высокого художественно-эстетического уровня, продолжаются поиски в усовершенствовании техники и технологии исполнительских приемов.

Сейчас можно смело говорить о народных инструментах как об инструментах, находящихся на равных позициях с традиционно классическим инструментарием академического уровня европейского образца [3].

Однако следует отметить, что процессы профессионализации и академизации, неуклонный уход в сферы элитарных пластов музыки со сложным композиторским языком, нуждающимся в определенной музыкальной подготовке публики, в

дополнительных пояснениях и комментариях для полного понимания авторского композиторского замысла, имеющего мало общего с устоявшейся музыкально-интонационной традицией, существенно повлияли на массовую популярность народных инструментов в общественной среде.

Современное академическое исполнительство на народных инструментах востребовано и популярно в камерных залах филармонии, на сценах профессиональных музыкальных учебных заведений, среди любителей классической и оригинальной музыки, но имеет свою узконаправленную публику и, к сожалению, не такую многочисленную, как прежде. А, следовательно, категория «народно-инструментальное исполнительство», содержащая в себе синтез этнофольклорных явлений, социально значимых факторов общественного признания и распространенности среди всех слоев населения, изменила свою сущность и подверглась определенной трансформации.

Сложная и пестрая картина музыкальных стилей направлений и течений, характерная для музыкального искусства XX века явилась зеркальным отражением установок общества и его культуры на преобразующуюся действительность с ее социально-политическими катаклизмами и научно-техническими открытиями. Уход от стилевого единства, многовекторность и разноплановость явлений современного искусства, радикальное новаторство в сфере музыкального языка, поиски новых средств и форм отражения действительности проявились как в музыке академического направления, так и непосредственно в музыкальных явлениях массовой культуры.

Профессор Московской консерватории В. Холопова отмечает, что в поисках новой правды и художественной оригинальности академическая культура пришла к отрицанию простых общечеловеческих эмоций радости и печали, культивированию изысканных, рафинированных созерцаний. Именно эта направленность академической музыки спровоцировала резкое противостояние ей слушательской среды и активный социальный спрос на простые и вечные ценности, искренние и душевные побуждения и переживания [10].

Кризисные явления в музыке академической ориентации способствовали возрождению популярности простых песенных жанров массовой культуры. Музыкальному искусству академического направления была противопоставлена более простая и понятная по интонационному языку музыка, которая была адресована непосредственно массовому слушателю и отражала реальную картину современного общественного сознания, его культурные приоритеты. Это выразилось в расцвете жанров музыкального мюзикла и музыкального перфоменса, в росте популярности демократической музыки джаза, рок, поп- музыки и их ответвлений и мн. др.

На рубеже XX–XXI веков в музыкальной индустрии страны процессы художественного синтеза академического и популярного направления музыки стали чрезвычайно распространенными, а применение практик смешения полярного, несочетаемого, разграниченного жесткими рамками стилевых традиций музыкального материала – обычным явлением. Этому способствовали и новые формы коммуникации музыки со слушателем, связанные с использованием аудиозаписи и видеозаписей, кино, телевидения и интернет-ресурсов.

Классическая музыка не исчезла из пространства современного музыкального исполнительства, существуя в традиционной форме своего воплощения, она стала важным слагаемым современных музыкальных течений, войдя в полистилистический диалог с популярными жанрами различных направлений массовой культуры [5].

Ярким явлением музыкального мира нашей действительности стал музыкальный стиль «классический кроссовер» [4]. Термин «кроссовер» (англ. crossover) буквально

означает «пересечение» (от crossover с англ. – «переходить») – музыка, в которой происходит смешение двух или более стилей (тем). Слово «классический» предполагает обязательное присутствие в данном жанре стилевых характеристик классической академической музыки. Коммуникация «высокой» академической и «примитивной» массовой культуры разных стран и эпох образовала новую звуковую эстетику музыкальных жанров и образов в современных рок-операх, мюзиклах, обработках классических произведений, переложенных на бит, реинтерпретированных в исполнении электронных инструментов, исполненных в джазовой манере, в стиле рок музыки, в новом исполнительском жанре академического «кавера», поп-музыки, исполненной в академической манере (симфонический оркестр, оперный вокал). Своеобразный синтез и гармоническое сочетание элементов классической музыки и поп-рок электронной привлекло к себе довольно большое количество публики с различными эстетическими потребностями, музыкальным вкусом и возрастной категорией [1].

На современном этапе стиль Classical crossover переживает период активного развития и популярности в мире, в его жанрах выступают знаменитые музыканты: оперные мастера – теноры Андреа Бочелли, Алессандро Сафина, уникальные скрипачи-виртуозы Дэвид Гаретт, Ванесса Мэй, Эдвин Мартон, Линдси Стирлинг, одаренные певицы Эмма Шаплин, Сара Брайтман, Кэтрин Дженкинс, Хэйли Вестенра, многочисленные инструментальные коллективы. Недавно этот стиль вошел в список номинаций музыкальной премии Grammy.

В нашем музыкальном мире следует назвать «Хор Турецкого», творчество музыканта ДиДюЛи, ансамбль «Терем-Квартет», дуэт «Баян MIX», трио «Elegato» и множество ансамблей народных инструментов не столь медийно популярных.

Ансамбль «Терем-Квартет» стал первым инструментальным коллективом, исполняющим музыку в стиле классического кроссовера на народных инструментах, это ансамбль-новатор. Его творчество позволило пересмотреть традиционные представления музыкантов профессионалов и любителей на отечественное академическое народно-инструментальное исполнительство.

Константные компоненты академического исполнительства (базовое профессиональное образование, виртуозное владение исполнительским мастерством, знание музыки различных жанров и стилей) в органичном сочетании с творческой переменной современных тенденций популярной музыки (эксперименты в области аранжировки, импровизации и композиции, поиски новых звуковых и тембровых сочетаний инструментов, находки в сфере синтеза с различными видами искусств и мн. др.) позволили раздвинуть творческие границы народных инструментов.

На основе анализа концертных программ ансамбля «Терем-квартет» следует отметить, что они состоят исключительно из музыкальных пьес, возникших как результат коллективного творчества всех участников ансамбля. Музыканты работают в нескольких направлениях в формировании репертуара:

– переложения классических произведений, выполненные согласно установленным правилам и нормам (Н. Римский-Корсаков симфоническая картина «Сеча при Керженце», Э. Вила-Лобос Ария № 5 из сюиты «Бразильские бахианы»;

– авторские аранжировки ансамбля, произведения, выполненные в технике музыкальных цитат, где отрывки из широко известных произведений композиторов-классиков переплетаются с мелодиями народных песен, бытовых романсов и джазовыми ритмами (Ж. Бизе. Вступление, сегидилья, хабанера из оперы «Кармен», Р. Щедрин «В подражание Альбенису», В. Моцарт «Маленькая ночная серенада»);

– транскрипции и вольные фантазии на известные темы («Русские страдания по токкате и фуге d-moll И. С. Баха», «Фантазии на темы из «Времен года П. И. Чайковского», «Рок-фолк-фантазия»).

Создание ансамблем народных инструментов аранжировок произведений с фортепиано, скрипкой, виолончелью, камерным и симфоническим оркестрами подчинено собственной оригинальной музыкально-драматургической линии, особой художественной идее авторов, что и рождает их новый неповторимый исполнительский стиль, рожденный на пересечении множества музыкальных стилей и жанров.

Непрерывный творческий поиск формата выступлений привел музыкантов к интеграции с театральным искусством, воплотившись в оперных и балетных проектах, в выступлениях на конкурсе «Евровидение-2009», на показе коллекции дома моды Chanel «Paris – Moscow» Карла Лагерфельда. Их исполнительский стиль, названный музыкальными критиками «русский кроссовер», помимо гармоничного сочетания различных стилей, предполагает, прежде всего, содержательную составляющую: смысловое наполнение музыки образами и их развитие в произведении, неповторимость и оригинальность репертуара, артистизм и свободное поведение на сцене в сочетании с элементами театрального действа. Органичное сочетание классики и фольклора, джаз и популярная музыка, академизм и демократичность, виртуозный блеск и тонкий юмор, театральность и импровизационность – исполнительское кредо ансамбля.

Классический кроссовер как новое явление в музыкальной культуре конца XX и начала XXI ст. еще недостаточно глубоко и емко изучен научной теоретической мыслью, музыкальные произведения данного стиля не были проанализированы и подвергнуты строгой жанрово-стилевой классификации. На данном этапе эта область музыкального творчества в довольно малой мере привлекала внимание исследователей, этот факт определяет актуальность разработки данной темы, ее изучения и полноценного осмысления.

Рассмотрение исполнительского стиля «классический кроссовер» на примере творчества ансамбля «Терем-квартет» позволило проследить некоторые тенденции в развитии и функционировании современного народно-инструментального исполнительства как постоянно эволюционирующего художественно-целостного культурного явления, сочетающего в себе характеристики не только национальной традиции и академического искусства, но и черты массовой культуры.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Баяхунова, Л.Б. Классический кроссовер в культурном пространстве России [Электронный ресурс] / Л.Б. Баяхунова. – Режим доступа: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/articles/2012/03/2012-03_r_kvm-s7.pdf (дата обращения: 01.04.2020).

2. Бычков, В. Музыкальные инструменты. Основа художественного мастерства / В. Бычков. – М. : АСТ-ПРЕСС, 2000. – 176 с.

3. Варламов, Д.И. Метаморфозы музыкального инструментария: неофилософия народно-инструментального искусства XXI века /Д.И. Варламов. – Саратов : Аквариус, 2000. – 144 с.

4. Данько, Л.И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 «Теория и история искусства» / Л.И. Данько. – СПб., 2013. – 22 с.

5. Журкова, Д.А. Классическая музыка в современной массовой культуре России: автореф. дис. ... канд. культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Д.А. Журкова. – М., 2012. – 32 с.

6. Имханицкий, М. У истоков русской народной оркестровой культуры / М. Имханицкий. – М. : Музыка, 1987. – 185 с.

7. Имханицкий, М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособ. для высш. и ср. уч. завед. искусств и культуры / М. Имханицкий. – М. : Наука, 2018. – 639 с.
8. Земцовский, И.И. Народная музыка / Земцовский И.И. // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В.Келдыш. – Т. 3. – М. : Совет. энциклопедия, 1976. – С. 887–906.
9. Мациевский, И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. Мациевский. – Алма-аты : Дейк-Пресс, 2007. – 397 с.
10. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособ. / В.Н. Холопова. – М. : Лань, Планета музыки, 2014. – 320 с.

**УДК 18:130.2:316.773**

***И. В. Капустина,***
***г. Луганск***

## ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНА СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНДУСТРИИ

Музыкальная индустрия – это исторически детерминированное поле производства и потребления произведений массовой музыкальной культуры, в основе которого лежит музыкальное творчество (талант), навык по созданию и распространению произведений музыкальной культуры на основе музыкальных ценностей, с целью извлечения дохода и развлечения массовой аудитории. Она определяется как сфера объективных отношений между различными субъектами (агентами), выполняющими различные функции в общественном разделении труда по производству, воспроизведению и распространению символических благ.

В развитой музыкальной культуре творчество представлено многими пересекающимися разновидностями, которые могут быть дифференцированы по различным признакам [1, с. 35].

На первых этапах истории музыки музыкальный жанр выступал как традиционный художественный канон, в рамках которого композиторская индивидуальность не проявлялась. Понятие жанра существует во всех видах искусства, но в музыке, в силу специфики ее художественных образов, имеет особое значение. Оно стоит как бы на границе категорий содержания и формы и позволяет судить об объективном содержании произведения исходя из комплекса использованных выразительных средств.

Сложность и многозначность понятия музыкальный жанр связаны и с тем, что не все определяющие его факторы действуют одновременно и с равной силой. Сами эти факторы разного порядка (например, форма и место исполнения) и могут выступать в многообразных сочетаниях с разной степенью взаимной обусловленности. Поэтому в музыкальной науке сложились различные системы классификации музыкального жанра. Они зависят от того, какой из обусловливающих факторов музыкального жанра рассматривается в качестве основного.

Например, В.А. Цуккерман выдвигает на первый план фактор содержания (жанр – типизированное содержание), А.Н. Сохор – фактор жизненного предназначения музыки и обстановки ее исполнения и восприятия. Наиболее исчерпывающее комплексное определение музыкального жанра содержится в учебных пособиях «Строение музыкальных произведений» Л.А. Мазеля и «Анализ музыкальных произведений» Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана [4, с. 125].

Сложность классификации музыкального жанра связана и с их эволюцией. Изменяющиеся условия бытования музыкальных произведений, взаимодействие народного творчества и профессионального искусства, а также развитие музыкального языка приводят к модификации старых жанров и возникновению новых. Музыкальный жанр отражает и национальную специфику музыкального произведения, принадлежность его к тому или иному идейно-художественному направлению (например, французская романтическая Большая опера).

Жанр как обобщение музыкально-общественной практики является существенным средством выражения художественного образа в музыкальной литературе. Музыкальный жанр как категория отражает основную проблему музыковедения и музыкальной эстетики. Музыкальный жанр – одно из важнейших средств художественного обобщения в музыке. На разных исторических стадиях музыкального искусства жанровые признаки по-разному соотносятся со стилевыми признаками.

Музыкальные жанры – явление динамичное как в своей сущности, так и в связях с другими явлениями. Некогда они возникали в единстве со своими музыкальными формами. Большинство же более поздних жанров постепенно утратило обязательность связи с соответствующими формами, а многие появились вне регламентации, так как круг жанров оказался значительно шире и подвижнее, чем круг исторически строго отобранных форм.

Эстетические связи жанров с течением времени разрастались и усложнялись, обогащая музыку новыми жанрами и разновидностями взамен уходящих в прошлое. При этом в эволюции музыкального искусства происходила и продолжается сейчас некая «жанровая циркуляция». Прежде всего, совершается постоянный «взаимообмен» внутри музыки. К началу XX столетия все большее число жанров бифункциональной музыки постепенно вовлекалось в художественную сферу [5, с. 12].

Вообще в наше время взаимодействие жанров особенно интенсивно и актуально: его стимулирует общая атмосфера творческих поисков, а также все усиливающееся взаимовлияние различных видов искусства и областей культуры. Соответственно усложняются и обогащаются эстетические связи жанров.

При всей своей динамичности жанр – достаточно устойчивое явление. Не только потому, что многие музыкальные жанры, пройдя через века, с успехом развиваются в наши дни. Как мы видим, при экстраполяции жанр сохраняет свое исконное качество, и даже ассимилируя с другими жанрами, он остается самим собой, лишь обогащая и усложняя свой стилистический профиль для решения новых художественных задач.

Жанр – всеобщая категория музыкального искусства. Эстетические связи жанров в принципе неисчерпаемы, и поэтому не существует музыки, написанной вне жанра, хотя время от времени естественно появляются произведения, жанр которых еще не сложился, а только намечается. Из этого обстоятельства вытекает неправомерность таких понятий, как «жанровый тематизм» или «жанровый характер» музыки. Подобные выражения возникли в музыковедении по аналогии с живописью и по инерции нередко употребляются до сих пор. В целях эстетической строгости их следует избегать, чтобы не подменять частное общим.

Анализ жанра позволяет раскрыть не только процесс типизации в музыке, но и самое драгоценное в произведении – его неповторимую художественную индивидуальность. И если род музыки является отношением видов искусства, а жанр – отношением родов, то последняя ступень в этой эстетической иерархии – музыкальное произведение – предстает перед нами как отношение жанров.

Теория и эстетика музыкальных жанров не может быть оторвана от их истории. Жанры изменчивы, они рождаются и развиваются в зависимости от требований и условий времени.

Процесс жанрового обновления современной музыки еще не завершен. И он, конечно, будет развиваться и далее. Поскольку продолжают действовать социальные и идейно-эстетические факторы, которые его обусловливают. Время покажет, насколько устойчивы новые образования, появившиеся в последнее время. Но одно можно сказать с уверенностью: перспективы развития и обогащения музыкальных жанров непредсказуемы, они дают почву для дальнейших актуальных научных исследований.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Каган, М.С. Морфология искусств / М.С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
2. Конен, В. Ассоциативное и специфическое в музыке / В. Конен // Сов. музыка. –1966. – № 12. – С. 10–19.
3. Конен, В. Этюды о зарубежной музыке : сб. статей / В. Конен. – М. : Музыка, 1975. – 482 с.
4. Сохор, А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 105 с.
5. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. науч. ст. – М.: Музыка, 2005. – 340 с.

**УДК 792.028:377.6**

***Е. В. Кирись,***
***г. Луганск***

## ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ БУДУЩИХ АКТЕРОВ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Профессиональное образование будущих актёров – уникальный учебно-воспитательный процесс, направленный на развитие выпускников как уникальных творческих личностей. Содержание такого образования должно основываться на классической театральной культуре, свободе творчества, духовности и нравственности.

Как показывает проведённый теоретический анализ научно-методической педагогической литературы, на сегодня в профессиональной подготовке студентов театральных специальностей применяются системы традиционных и инновационных методов и средств обучения. Они отражают специфические особенности профильного обучения и последующей творческой работы будущих актёров.

Сложившиеся традиции профессиональной подготовки студентов театральных специальностей в России бережно хранят и воспроизводят основополагающие принципы и методы воспитания актёров отечественной театральной системы К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, которая стала во всех отношениях – и организаторских, и творческих – мировой театральной школой.

Лучшие традиции отечественной театральной школы отражают процесс профессиональной подготовки будущих актёров и режиссёров как единый целостный процесс обучения и воспитания в вузе. Единство воспитания и обучения будущих актёров актуализирует значимость когнитивного, мотивационного, ценностно-смыслового, интеллектуального, эмотивного и художественного компонентов формирования будущих специалистов как творческих личностей. В этом процессе целостность выражается в совокупности приобретаемых художественно-ценностных знаний о театре, драматургии, о музыке, природе творчества и о многом другом.

Целостность выражается в формировании умений, навыков, установок, опыта профессиональной деятельности, общекультурных и профессиональных компетенций.

В целостном подходе большое значение приобретает воспитательный аспект профессиональной подготовки, отражающий острую необходимость духовно-нравственного, эстетического, интеллектуального, мировоззренческого развития, формирования художественных профессиональных идеалов будущих специалистов.

Все эти качества выпускников театральных специальностей формируются в процессе воспитания и обучения в вузе и в процессе самостоятельной работы над собой.

Одним из императивов эффективной профессиональной подготовки специалистов в области театрального искусства является их формирование как творческих личностей с высоким уровнем развития гражданских, личностных и профессионально важных качеств. В этом процессе особое место занимает проблема активизации и развития фантазии, творческого воображения, прежде всего – художественно-образного мышления, так необходимого актёру и режиссёру для создания целостного сценического образа спектакля, передачи образа, рождённого в сознании драматурга.

Художественно-образное мышление в театральном искусстве – ключевой вопрос в познании глубинных процессов театрального творчества. Наличие широкой научно-теоретической базы не даёт нам основания считать решенным вопрос о содержании понятия «художественно-образное мышление». Это научное понятие в театральном творчестве приобретает особую значимость и специфику, которая вытекает из синтетической природы театра, результатом чего является накопление определённого эмоционального опыта и выработка на основе ассоциативных связей способности актёра отражать данный опыт на сцене [2, с. 117–121].

В педагогической теории и практике исследование закономерностей, процесс развития и проявления художественно-образного мышления обусловливает необходимость профессиональной творческой подготовки и воспитания неповторимой личности актёра. Мы глубоко убеждены в том, что эта подготовка должна быть направлена на воспитание актёров, режиссёров, творцов посредством обогащения их духовного художественно-образного мира, без подавления личности обучающегося и жёсткой стандартизации [3, с. 208].

В структуре профессиональных компетенций особое значение имеют высокий уровень развития профессионально важных качеств будущих специалистов в области театрального искусства. Например, к числу специфических и профессиональных качеств будущих актёров относится творческая наблюдательность и умение её реализовать. Это качество способно обеспечить достижение высоких творческих результатов в будущей профессиональной деятельности.

Именно наблюдательность остаётся первичным источником вдохновения театрального артиста. Черты, присущие отдельным людям, житейские сцены, увиденные в реальной жизни, представляют собой мерило объективности будущего образа. Только с этими воспоминаниями актёр может сверяться в процессе построения образа и непосредственно во время игры на сцене.

Большое значение наблюдательности как профессионально важному качеству актёра уделяли многие театральные деятели, среди которых такие величины, как К. Станиславский, М. Чехов, В. Мейерхольд. Многие режиссёры создавали весьма успешные системы тренингов и упражнений для развития профессиональной наблюдательности у будущих актёров. Анализ театроведческой и психолого-педагогической литературы позволяет нам сделать вывод о том, что актёрская и режиссёрская наблюдательность тесно связана с особой сенсорно-перцептивной организацией психических познавательных процессов: внимания, воображения,

фантазии актёрской памяти, что способствует творческому развитию личности будущего актёра, режиссёра. Без развития творческой наблюдательности невозможно усвоение, переработка и воспроизведение информации, создание театральных образов [5, с. 448].

Формируя в учебном процессе профессионально важные качества, составляющие фундамент профессионального мастерства, следует обращать внимание на качества, выражающие эмоционально-ценностное и эстетическое отношение обучающегося актёра, режиссёра к действительности. Так, К. С. Станиславский пишет о качествах, с помощью которых актёр создаёт свои неповторимые образы: художественный вкус, широкий кругозор, интеллект, наблюдательность, сценическое внимание, сценическая свобода, сценическое самочувствие, творческая фантазия и воображение, умение перевоплощаться, характерность, органичность, сценическое обаяние, сценическое общение, эмоциональная память, самоконтроль, чувство правды [6, с. 480].

Можно также говорить о важности формирования таких качеств будущего актёра, как харизматичность, эрудированность, демонстративность, стрессоустойчивость, работоспособность, музыкальность, органичность, лидерство, отзывчивость, честолюбие и стремление к успеху, развитое чувство наблюдательности, актёрская память, гибкость мышления и тела, ораторские способности, сценическая свобода, хорошая дикция, развитое воображение, логическое, ассоциативное, художественно-образное мышление. В театральной профессии через творческий потенциал, психофизику, духовные и физические основы природы артиста выражается его мастерство.

В то же время профессиональная компетентность будущего актёра формируется в вузе и обеспечивается, с одной стороны, в процессе освоения различных гуманитарных и специальных учебных дисциплин, а с другой – в процессе изучения и взаимодействия с другими людьми, путём накопления определённого опыта и выработки способности его отражения на сцене, в развитии своей актёрской наблюдательности, телесной, эмоциональной пластичности.

Следует отметить ещё одну особенность организации учебно-творческого процесса, отражающую специфические особенности профессиональной подготовки будущих актёров. В процессе профессиональной подготовки в вузе необходимо учитывать фактор постоянно динамично изменяющегося современного мира, а соответственно – уделять внимание формированию способности студентов к самообразованию, чтобы будущий актёр мог считывать изменяющиеся тенденции общества для более полной и узнаваемой реализации образа на сцене. Ведь искусство должно отражать реальную жизнь, её противоречия, но в обобщающей художественной форме через знаково-символический язык театра.

Таким образом, необходима динамичная организация профессиональной подготовки студентов в учебно-творческом процессе вуза, при которой целенаправленно будут сочетаться элементы обучения, воспитания, формирования профессионально важных качеств, самостоятельности и активности студентов. Главное, как можно внимательнее и полнее раскрыть индивидуальность студента-театрала, развивать в каждом будущем актёре именно ему присущие творческие способности и оригинальный творческий почерк.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Басов, М.Я. Методика психологических наблюдений над детьми / М.Я. Басов. – М.; Л. : Госиздат, 1926. – 350 с.

2. Олонцев, О.И. Художественно-образное мышление как составная часть педагогической модели подготовки специалиста-дизайнера / О.И. Олонцев // Вест. МГУКИ. – 2007. – № 1.– С. 117–121.
3. Регуш, Л.А. Практикум по наблюдению и наблюдательности / Л.А. Регуш. – СПб. : Питер, 2008. – 208 с.
4. Рождественская, Н.В. Диагностика актёрских способностей / Н.В. Рождественская. – СПб. : Речь, 2005. – 180 с.
5. Станиславский, К.С. Актёрский тренинг : учебник актёрского мастерства / К.С. Станиславский. – М. : АСТ, 2010. – 448 с.
6. Станиславский, К.С. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К.С. Станиславский. – СПб. : Прайм-Еврознак, 2008. – 480 с.

**УДК 75.01**

***Р. В. Коробчанский,***
***г. Луганск***

## ВПЕЧАТЛЕНИЕ КАК ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Импрессионизм – система в живописи, заключающаяся в простом и непосредственном воспроизведении впечатления таким, каким оно физически воспринято художником. Вопреки привычной укоренившейся системе, это условная академическая форма, синтез этюда и картины, иное понимание цвета, тона – живопись раздельными пятнами, смешивающаяся в глазах зрителя. Совершенствование достигается правильно подобранным материалом и эмоциональной составляющей произведения, что неоднократно подчеркивалось как у родоначальников импрессионизма, так и у последующих деятелей исходящих направлений. Для импрессионистской живописи важны конкретность места и времени действия, где всегда запечатлено мгновение, с учётом освещения, времени суток, погоды, угла зрения. В картинах стоит обратить внимание в толпу или на природу, расставляя акцент на краски, силуэты, эмоции, образы, но при этом не сосредоточиваться на деталях. Ощущение «мгновения» подчёркивают блики, мерцание, трепетание, дрожь, рябь и другие «маркеры» изменчивости.

Целью работы является определение влияния качеств импрессионистского направления на искусство как на эмоциональное выражение субъективного восприятия мира.

Импрессионизм был закономерен в развитии искусства, и каждый представитель имел свои пристрастия. Единомышленников объединяло не прошлое, но нынешнее и будущее. Искусство Моне и Дега рассматривается как условный пролог импрессионизма. Эхо этой школы воспринимается как синтез этюда и картины, что стало новаторством и в нынешнем восприятии творчества. Немыслимо разделить эти две закономерности. Сегодня актуализация этой темы не менее важна, так как, по мнению Ревалда, происходит обесценивание идеалов и творчество, в некоторой степени, подвластно политическому мнению, или же путь собственных раздумий ограничивается рамками со стороны школы классического и более узкого направления. Достоверность восприятия окружающего мира обусловлена индивидуумом, и проходя путь от академизма к импрессионизму, процесс ведет к открытию новых ответвлений или забытых направлений, что непосредственно задает новаторство автору.

К данной проблеме обращаются такие авторы как Джон Ревалд в труде под названием «История импрессионизма», Жан-Поль Креспель «Повседневная жизнь

импрессионистов», Жан Ренуар в своей работе «Ренуар» делится фактами из жизни своего отца Пьера Огюста Ренуара, который был свидетелем и участником движения импрессионизма. Алекс Данчев в книге «Сезанн. Жизнь» изложил внятное толкование творчества и особенности художественного образа в картинах автора. Определенно Сезанн отличался от импрессионистов, но в книге выстроены мировоззренческие параллели творчества этого художника и других известных личностей, где имеются точки соприкосновения. Антонина Изергина издала книги Джона Ревалда и «Архивы импрессионистов» на русском языке в послевоенные годы.

Во Франции XIX века молодое поколение художников стремится показать наиболее простое изображение природы на своих полотнах. Ревалд писал, что в основе академической рутины лежали давно устаревшие методы Давида, которые слепо и фанатически поддерживал Энгр, признанный к этому времени официальными кругами, имевший самую многочисленную мастерскую и пользовавшийся огромным влиянием [5]. Консервативная атмосфера в творчестве была составляющей буржуазных верхов направленная против всех демократических и свободолюбивых стремлений. Исходя из вышесказанного, мы можем предположить, что рождению данного направления сопутствовали факторы, которые были вызваны политическим виденьем.

Изменение эстетических вкусов с течением времени знаменует адаптацию к индивидуальному виденью с накоплением и расширением предшествующего опыта, сведений и знаний. Восприятие данного направления общественностью было отягощено исторически сложившимися особенностями, и смена приоритетов подвергалась критике.

Существует строгое определение творчества, подвластного законам академической школы, каноничностью и историческими связями, которое в той или иной мере нарушается, когда импрессионизм проявляет себя как новое направление. Субъективный момент был одной из основ импрессионизма, так как каждый художник предпочитал свое виденье. Тем не менее, это виденье позволяло не отступать от восприятия реального мира, что помогало не выходить за рамки и берегло от антихудожественного произвола. При столь своеобразном индивидуальном подходе, творчество насыщенно едиными чертами и признаками. Так же в источниках искусствоведения отмечается, что данное течение обусловлено единством, в независимости от предпочтений и собственной точки виденья. Общность целей потому и является общностью, что в ее основе лежит овладение новыми сторонами объективной действительности.

Зрителем середины XX века импрессионизм воспринимался как нечто маргинальное, и художественные поиски считались упадком. Черед эйфорического восторга от так называемого запретного плода произошел в пору оттепели 1980-х годов. При всей сдержанности, лиричности и ясной простоте импрессионизм стал аркой для нового искусства. Импрессионизм – определяющая часть художественной революции конца XIX столетия, но конкретно этим направлением так называемая «революция» не исчерпывается. Ван Гог, Сезанн, Гоген вышли из импрессионизма и предложили принципиально иное – собственные образы и выражение внутреннего переживания.

Для XXI века импрессионизм как «деталь» живописи мог бы стать эстетическим средством передачи эмоциональной составляющей. Возможным является повторение произведений, увиденного ранее в картинах импрессионистов Франции XIX века, но художественное творчество необратимо подвержено индивидуальному развитию посредством индивидуальности. Подобно тому, как художники систематически

используют законы перспективы и композиции, обращаясь к академизму, возможность использования законов импрессионистской школы является надежной точкой опоры для выявления индивидуального восприятия образа.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Байрамова, Л. Постимпрессионизм / Л. Байрамова. – М. : Белый город, 2011. – 320 с.
2. Герман, М. И. Импрессионизм. Основоположники и последователи / М. И. Герман. – М. : Азбука, 2016. – 520 с.
3. Грицак, Е. Н. Импрессионизм: Мастера, предшественники, последователи: Энциклопедия / Е. Н. Грицак. – М. : ЭКСМО, 2003. – 223 с.
4. Зорина, Е. Г. Постимпрессионизм / Е. Г. Зорина. – М. : Белый город, 2014. – 128 с.
5. Ревалд, Дж. История импрессионизма / Дж. Ревалд. – Л. ; М. Искусство, 1959. – 450 с.
6. Рейстерсверд, О. Импрессионисты перед публикой и критикой / О. Рейстерсверд. – М. Искусство, 1974. – 300 с.
7. В своем жанре: 5 лучших книг об импрессионизме / Архив. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://artchive.ru/publications/2440~V_svoem_zhanre_5_luchshikh_knig_ob_impressionizme, свободный (дата обращения: 17.02.2020 г.).
8. Французский импрессионизм и книга Джона Ревалда «История импрессионизма» / Электронная библиотека. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://e-libra.ru/read/415729-istoriya-impressionizma.html, свободный (дата обращения: 14.02.2020 г.).


**УДК 791.6**

***В. Р. Кузьминых,***
***г. Луганск***

## СИМВОЛ, МЕТАФОРА И АЛЛЕГРОИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Современная режиссура театрализованных представлений с каждым днём требует все более новых интересных режиссёрских ходов. Сегодня уже мало кого можно удивить хорошими спецэффектами, видеоэкранами, мультимедийными декорациями и тому подобным. Современный зритель слишком привык к этому. И тогда на помощь должно прийти подлинное искусство режиссёра-художника, режиссёра-творца, а не простого организатора, только лишь контролирующего работу всех подразделений в подготовке театрализованного представления. Стоит отметить, что режиссура такого высокого художественного рода пользуется ныне огромным спросом, особенно среди звёзд эстрады. Сегодняшние исполнители, как правило, стремятся не просто сделать шоу из своих концертов при помощи большого количества хорошей световой аппаратуры и спецэффектов, но они также стараются сделать некое театрализованное, эмоциональное и зрелищное действо, в котором, помимо общей сюжетной линии, режиссёрски прорабатывается каждый музыкальный номер. И естественно, что с этой задачей эстрадные исполнители обращаются, прежде всего, к профессиональным режиссёрам.

Активное изучение массовых театрализованных праздников началось во второй половине XX века. Основоположником целой эры театрализованных праздников стал И. М. Туманов [2], режиссер открытия и закрытия «Олимпиады-80» в Москве, который был практиком и теоретиком массовых театрализованных мероприятий. Однако тема данной выпускной квалификационной работы также тесно связана культурологическими исследованиями касательно возникновения символизма.

Помимо различных природных географических оболочек Земли, таких как гидросфера, стратосфера, биосфера и других, есть ещё одна, выдуманная человеком, оболочка. И имя ей – семиосфера. Семиосфера – это есть единение всех знаковых систем человечества, а также сама коммуникация внутри этих систем. Из этого следует, что человек не только «существо биологическое», но ещё и «существо знаковое». Знаки, символы, коды – всё это создаёт на планете вторую реальность, которая, возможно, имеет гораздо большее значение для человечества, чем мир реальных физических объектов.

Всякая человеческая деятельность обусловлена знаковыми системами и явлениями, которые так или иначе создают уникальный код определённого вида деятельности человека.

Искусство как раз и являет собой совокупность знаковых систем, зашифрованных символов, переносных значений, художественных образов. Оно начинается там, где заканчивается буквальное, прямолинейное, сухое и подробное описание реальности и появляется некий намёк на художественный образ, на некую поэтическую деталь, символ или метафору, которые, благодаря своему шифрованию, пробуждают фантазию, будоражат воображение, насыщают эмоциями зрителя, слушателя или читателя, как соучастника и соавтора того или иного произведения искусства. Даже в классических произведениях реализма всё равно присутствует некий художественный образ.

Искусство режиссёра как раз и состоит в поиске тех самых символов, метафор, аллегорий, ёмких образных решений, которые подчёркивают суть происходящего и усиливают эмоциональное воздействие на зрителя.

Особенно во всём, выше перечисленном, нуждается режиссура театрализованных представлений, рассчитанных на большие пространства улиц, стадионов, площадей, где в разы сложнее удержать внимание зрителя, «предоставленного самому себе», чем зрителя «сдерживаемого подлокотниками театрального кресла».

Здесь как раз и необходимо яркое насыщенное образное решение, глубокий символизм, ёмкая деталь, которые помогут придать масштабному театрализованному представлению глубину мысли, не только не потеряв, но приумножив зрелищное начало [3]. И «режиссерскими инструментами» для этого являются символ, метафора и аллегория.

И прежде, чем остановиться на каждом понятии отдельно, стоит немного углубиться в историю возникновения самого символизма как направления в культурном процессе, понять его природу, цели и законы, по которым он устроен.

Символизм возник на стыке социальных изменений как реакция на мировую действительность конца XIX века. Искусство, уставшее от реального и правдоподобного изображения обыденной жизни, хотело обратить взоры человечества на духовные и возвышенные пласты человеческого существования.

И колыбелью мирового символизма стала Франция, где в 1886 году был опубликован «Манифест о символизме». К тому времени Франция уже знала, что «новая волна» в искусстве – это поэзия молодых ниспровергателей основ, к которым относятся П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме, в чьих произведениях было много грез, тоски, пессимизма, отчаяния, апокалиптических предсказаний и галлюцинаций [6].

Символизм каждой страны и нации имеет свои особенности. Г. Ибсен, один из самых влиятельных представителей символизма, совмещал конкретное с абстрактным. «В реальности есть оборотная сторона, а у фактов – скрытые смыслы. Они являются земным воплощением идей» – говорил он [6, с. 145].

Однако же, сам термин «символизм» в искусство ввёл Жан Мореас. Символизм, по его словам, является ориентацией на неопределённость и многогранность художественного слова. Он раскрывается в становлении глубинных связей всего, что есть в мире.

Особенность символистов заключалась в том, что их не интересовало воспроизведение повседневной жизни. И именно этим они объясняли свое отличие от других. Они считали, что поэзия до сих пор жива лишь потому, что она окрыляет людей и превозносит их над бытом. Во всем земном символисты видели что-то свое, высокое и непостижимое. Они считали, что у символизма есть лишь одна цель – «намекать» на предмет, не называя его. Именно искусство намеков и создает символ.

Каждое искусство можно назвать символическим. Благодаря символам человек делится своим видением мира с другими, может прикоснуться к чему-то потустороннему. Символ помогает отыскать соответствие между явлениями. Его значение может быть многогранным, неисчерпаемым и бесконечным. Потому как символ связывает далекое прошлое и будущее с глубинами человеческой души. Он является поиском новой реальности. Только символ может превратить «пресную и сухую» жизнь в «сладкую легенду». Он является самим воплощением идеи художника и несет в себе вневременные, вечные смыслы.

Символизм был создан, чтобы сделать искусство свободным, разрушить старые идеалистические стереотипы и изменить восприятие реальности. Это, можно сказать, последняя ступенька для художников в борьбе за свою свободу.

Символисты считали искусство выше жизни. Это жизнь подражает искусству, а не наоборот. Именно поэтому символизм служил выражению идей художников. Искусство, по их мнению, не выражает ничего кроме себя самого. Оно является путем к познанию идеи автора. Символисты мыслили ассоциациями – а это безграничный полет фантазии. Только представьте себе, сколько на свете людей, и каждый из них, как уникальная вселенная со своими мыслями, может удивить изяществом и неординарностью мышления, творческой идеей и порывом. Именно поэтому поэты-символисты завоевывали сердца поклонников своими произведениями, которые не могли оставить равнодушным. Читая и созерцая их, получаешь истинное наслаждение, как бы попадаешь в другой, далекий, неземной и загадочный мир.

Символизм стал новым вариантом восприятия мира, сломал существующие к тому времени стереотипы и формы мышления. Он стремился размыть и расширить рамки тогдашнего искусства, создать новаторское направление. Символизм – это основа художественного творчества, тайная идея, которая скрыта в глубине внешнего и внутреннего миров. И понять эту тайну можно только с помощью искусства. В нем сочетаются две идеи – очевидная и скрытая. И именно последняя из них несет в себе главную идею и нагрузку, может иметь бесконечное количество вариантов толкования. Можно сказать, что там, где невозможно изобразить предмет, рождается символ. Этот дуализм между реальным и нереальным миром и является основой восприятия символизма.

Символизм ставил вопрос как о человеческом призвании, так и о роли художника. И именно художник должен отвечать за искусство.

Символисты использовали сложные метафоры, мелодичность и многозначность слов. Символизм дал начало для новых ритмических и звуковых форм, освободил воображение поэтов, обогатил образность и стилистику. Позволил мыслить не только логично, но и интуитивно. Символизм, скорее всего, можно считать мировоззрением, а не только направлением искусства. Именно поэтому символизм перевернул

воображение людей и помог открыть новые горизонты в познании нового. Ведь символ – это ключ к познанию и открытию новых горизонтов.

Стоит также отметить, что символом может стать только предмет, несущий в себе скрытые и переносные смыслы. Он должен вызывать ассоциации, будоражить воображение, а не просто описывать себя, как реальный физический объект.

Как мы видим, символизм оказал огромное влияние на мировое искусство. Он отразил страх художников перед миром движущейся вперед науки и техники, миром, в котором произошло духовное обнищание. И самое поразительное, что спустя чуть больше века после рождения символизма, мы наблюдаем такую же картину.

Теперь обратимся к подробному изучению символа, метафоры и аллегории.

Символ (от греч. symbolon – условный знак) – это знак, подразумевающий под собой, как правило, несколько значений, воплощающий в себе какую-либо идею, вызывающий ассоциативную параллель. Символ всегда шире понятия самого физического предмета, которым он назван.

Ассоциативность и замещение реальных предметов и явлений образными, символическими фигурами речи происходит в нашей жизни почти каждый день и делается на подсознательном уровне. Наша речь, буквально, обросла переносными значениями. Постоянный ассоциативный процесс позволяет зрителю домыслить то, о чём было заявлено или что было обозначено.

Символ также тесно связан с другими средствами эмоционально-зрелищной выразительности в режиссуре, в частности, метафорой и аллегорией. Эти понятия имеют нечто схожее, но всё же различны меж собой.

Метафора (от греч. μεταφορά – «перенос», «переносное значение») – фигура речи, служащая для описания одного объекта другим с приписыванием свойств этого объекта. Термин метафора был впервые использован Аристотелем и связан с его пониманием искусства как подражания жизни. Метафора создаёт емкий и насыщенный художественный образ, руководствуясь при этом ассоциациями. Принцип, по которому происходит метафоризация, строится на схожести признаков и свойств предметов, что является более выразительным ходом, нежели реальное описание предметов и явлений. Метафора ценна для режиссера театрализованных представлений тем, что является средством построения сценических образов. «Всего важнее – быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это – признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры – значит подмечать сходство», – утверждает Аристотель в «Поэтике» [1, с. 32].

Сегодня метафора является важным и необходимым «режиссёрским инструментом» для написания сценария театрализованного представления и его воплощения на сценических площадках.

В театральном искусстве различают следующие виды метафор:

1. Метафора сценического оформления. Помогает раскрытию художественного образа представления или спектакля и выражается в сценографии и художественно-декоративном оформлении сценической площадки. Так, например, для рок-оперы «Идут белые снеги…», написанной композитором Глебом Маем на стихи Евгения Евтушенко, в СК «Олимпийском» была возведена огромная сцена-остров, на котором была «высажена» берёзовая роща, а на заднем плане, на экране транслировался фильм-картины из памяти и размышления героя. Всё это создавало художественный образ некого острова, имя которому Россия, служило воссозданием главной темы стихотворения Евтушенко «Идут белые снеги…»

2. Пластическая метафора или метафора пантомимы. Она строится на пластическом решении и способствует не только раскрытию сценического образа отдельного персонажа, но и всего спектакля или представления. Целые театрализованные действа могут быть построены исключительно на пластическом решении. По такому принципу, зачастую строятся хореографические спектакли и балетные постановки, где физическое действие является основой. Но эта метафора также может быть использована и в режиссуре театрализованных представлений. И самой востребованной формой для данной метафоры является перфоманс, который как жанр очень популярен в современном мире.

3. Метафора мизансцены. Способствует ассоциативному процессу у зрителей посредством пластического решения мизансцены и требует хорошо продуманной и отработанной пластики для раскрытия художественного образа персонажа или всего представления. Мизансцена-метафора также является одним из часто используемых режиссёрами театрализованных представлений приёмов. Она должна вызывать у зрителя ассоциации бессловесно. Так, например, женщина с поднятым вверх мечом являет собой образ Родины-матери, известный нам по многим советским плакатам и памятнику на Мамаевом Кургане в Волгограде.

4. Метафора в актерской игре. Служит для раскрытия художественного образа персонажей, а также отношений между ними. Реализуется с помощью нахождения метафорических речевых характеристик персонажей, звукоподражаний, мимических и пластических решений, а также посредством костюмов и реквизита.

Помимо метафоры и символа важное место в режиссерском искусстве принадлежит аллегории.

Аллегорией (гр. allēgoria – иносказание, из allos – иной, agoreúo – говорю) называется выражение отдельных понятий в конкретных художественных образах. Например, в баснях, сказках хитрость воплощается в образе Лисы, трусость – в образе Зайца, глупость, упрямство – в образе Осла.

Различие символа и аллегории заключается в том, что аллегория, как правило, однозначна и носит в себе постоянный характер, а также служит для создания второго плана художественных образов и раскрытия подтекстов. Символ же, напротив, многозначен и изменчив, и несёт в себе те переносные значения, которые в него закладывает сценарист, драматург или режиссёр.

Метафора же, в отличие от символа и аллегории, в большей мере способствует ассоциативному процессу и позволяет зрителю домысливать намёки. Символ и аллегория точны в своих значениях и сразу дают понять все скрытые в них иносказательные значения и подтексты, в отличие от метафоры, которая является более абстрактной [4; 5].

Исходя из всего сказанного, можно утверждать, что символ, метафора и аллегория являются «мощным оружием в арсенале режиссёрских приёмов» для создания глубокого, эмоционально-насыщенного, образного решения театрализованного представления.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель. – М. : Public Domain, 2016. – 60 с.
2. Туманов, И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И.М. Туманов. – М. : Просвещение, 1978. – 87 с.
3. Форд, А.С. Эстетические аспекты трансформации режиссерской профессии / А.С. Форд // Вест. МГУКИ. – 2015. – № 1. – С. 232–236.

4. Чечетин, А.И. Искусство театрализованных представлений / А.И. Чечетин. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с.
5. Шубина, И.Б. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь : [учеб.-метод. пособие] / И.Б. Шубина. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 285 с.
6. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Сост. Ж. Кассу. М. : Прайм 1998 г. – 431 с.

**УДК 7.0.2**

***Л. В. Кушнарева,***
***г. Луганск***

## ИСТОРИЯ РУССКОЙ ПЕСНИ «ЧЕРНЫЙ ВОРОН»
### Святому Русскому Воинству в честь Великой Победы посвящается

Много песен сложили наши предки. Есть среди них жемчуга жемчужные, самоцветы драгоценные, есть песни серебряные, золотые… А есть песни просто Великие. «Черный ворон» – одна из таких песен. Когда эту песню сложили – никто не знает. Одно только понятно, что сложили ее довольно давно, но не более 300 – 350 лет назад. И это видно по языку, которым она спета – сказана. Нам близок и очень понятен ее язык. Сейчас эта песня считается казачьей, но по языку видно, что она сложена севернее казачьих краев.

Пели «Черного ворона» изначально под игру на гуслях, тогда гусли церковью еще не были запрещены, и не было еще церковного запрета на русские сказы и сказки. Гусли настраивают так, что свободно звучащие струны дают гамму ре-минор или фа-мажор. Эта гамма содержит одно понижение си-бемоль. Такой музыкальный строй называют «русским строем». Наши деды и прадеды пели песню «Черный ворон» всегда в тональность ре-минор. Этот ре-минор связан с песней «Черный ворон» особым образом: нота ре и тональноси ре-минор и ре-мажор в русском мировоззрении связаны с птицами: лебедем, гсем и уткой.

В древности русские воины всегда считались Гусями. Выделенные из них особой статью, бравостью и храбростью воины считались воинами-Лебедями, а воины-разведчики и воины для различных особых заданий – это Утки. Русские войска состояли из Гусей, Лебедей и Уток. И в настоящее время сохранились выражения: «Произвели смелый налет» или «Налетели на врага». Все воины войск специального назначения носят разнообразной расцветки береты. А носят они их потому, что головы разных уток, разных видов и родов, будто бы покрыты цветными беретами. На головах у них и серые береты, и синие, и зеленые, и красные, и краповые. Уходили русские воины на войну Гусями-лебедями. Шли, летели воевать куда-то далеко, в далекие-далекие военные походы. А воин, павший в бою, как считали русские люди, возвращался, на какое-то время в родные края журавлем, аистом или цаплей. Он не опускался на землю и не вставал на нее ногами, а просто пролетал над родными просторами. Пролетал и уходил куда-то к неведомым высотам в неведомые дали. Это у нам в крови! Русские люди всегда с замиранием сердца смотрят на клин пролетающих журавлей, смотрят и всегда прощаются с кем-то или с чем-то.

В былые времена с воинами, павшими в бою, прощались особые священники – особые жрецы. Такой священник-жрец шел с гуслями по полю боя и отпевал всех павших. Он громко пел особый Торжественный гимн о Великих Богах и Вечной жизни, прощая им убийство людей, пусть даже и врагов. Отпевал жрец всех павших и всех тех, кому помочь уже нельзя – они при смерти, они умирают. У воинов, которым помочь

уже нельзя, он собирал их наказы домой родным и близким. Песня «Черный ворон» именно о таком наказе. Умирающий воин дает наказы жрецу Нараде и говорит ему, что и кому отдать или передать, и в конце песни умирает. Но песню поют живые.

Для русского человека основой или опорой всей жизни была чистота души, а в сражении трудно сохранить душу чистой: приходится перебороть все страхи, во многом договориться с собой и убивать. Иначе не защитить своей земли, но есть способ сохранить чистоту души и в сражении. Для этого ее надо отпеть заранее. Отпетая душа замрет и устремится в небо, а тело – в атаку, в сражение, в бой. Солдатам Запада трудно понять такие тонкости русского отношения к душе, и даже невозможно. В Военном Уставе западных армий даже указано, что угроза телу есть допустимая причина дезертирства и сдачи в плен, что для русской души есть предательство всего ее рода. Русские спели «Черного ворона» и Мертвым Строем идут в сражение. Отпели сами себя. Мертвый Строй русских – страшная атака. Отпетые воины идут, бегут на врага Мертвым Строем. Им боятся уже некого и нечего – они все уже мертвы, все они уже попрощались со своими родственниками, друг с другом и распрощались со своими жизнями. Если воина в этой атаке убьют, душа его сохранится чистой, славной и невредимой, а если воин выживет, его душа помается – помается и со временем вернется в свое тело. И ей помогут вернуться жрецы Нарады. Фашисты и другие наши враги среди русских воинов не раз слышали эту песню. Русские поют свою песню с жаром, но в этом их жару холод смерти. Всем, кто это слышал, становилось жутко и кровь стыла в жилах. Они понимали – русские сейчас пойдут в атаку и атака эта будет атакой мертвецов. Даже, если враг убьет всех этих мертвецов, в души их самих зайдет смерть и никогда их не отпустит. Помнить и содрагаться будут всю жизнь [4].

«Черный ворон» является не простой песней, а песнью-заговором, или заговорной песнью от пустой и бессмысленной смерти. Неизвестно, как эта песнь-заговор изначально называлась, но лет 100–150 назад ее называли заговором от шашки и от пули. «Черный ворон» – это наша Бхавагат Гита, а гусли – это наш сакральный заговорный инструмент. Правая рука мужчины называется Ворон, а левая – Сорока. Когда мужчина играет на гуслях, то правой рукой он струны ворожит, то есть он их заставляет звучать, а левой он нужные струны зажимает или глушит. Левая рука дает струнам сроки звучания и так происходит при игре на всех струнных инструментах. Трогая гусли своей правой рукой, жрец знает, что это ворон трогает душу Гуся – Лебедя, что это ворон нападает на Гуся-Лебедя. Гусли имеют отношение к Гусям-Лебедям, то есть они имеют отношение к воинам. Каждая их струна – это воин, его душа. Когда жрец трогал струны своих гуслей, он трогал души воинов. И вот, что главное в этой песне: рука певца-жреца, который отпевал павших воинов – это не просто ворон, а именно Черный Ворон. Сам жрец идет по полю боя в черном одеянии и, поэтому сам он называется Черным Вороном. В небе над полем боя кружит черная птиц – сам Черный Ворон [1, с. 125].

Значение слова «ворон» имеет прямое отношение к словам «война», «варвар», «руины», «курок» и «кара». Слово, который Черный Ворон издает на поле боя, – «карр». Война, битва по-гречески звучит как «ополемос», а о по-русски – «полемос». Это слово связано со словами: поле, полемика и политика. Один из апостолов, учеников Христа носил имя Варфоломей. Его имя состоит из «Вар» и «Полемей – Варполемей, Варполемос или Варфоломей – это Ворон Войны или Черный Ворон [2, с. 532].

Мелодия песни «Черный ворон» – это русская каноническая мелодия. Сама мелодия этой песни, даже без слов, живо отзывается в душе русского человека. В

русском языке живет множество красивых и складных мелодий, которым по ощущениям много сотен лет и мелодия «Черного ворона» – одна из них. Дух захватывает от того, как она льется: спокойно, уверенно, торжественно и основательно. Эта мелодия – мелодия нашей души, широкой и просторной как русские бескрайние степи, как русская бескрайняя земля.

В настоящее время текст песни сильно сокращен, в связи с тем что эту песню стали петь на эстраде, но эта песнь не для эстрады, не для аплодисментов. Никто раньше с этой песней нигде не выступал. Пели ее перед сражением, после него и за столом, поминая павших воинов. Она для слез. Но песня не о смерти, она о жизни.

**Текст песни, примерно 20–30-х гг. XX века, каким мы его помним:**

Черный ворон, что ты вьешься, / Над моею головой, / Ты добычи не добьешься, / Черный ворон – я не твой. / Что ты когти, да распускаешь? / Что ты песнь свою поешь? / Коль добычу себе чаешь, / За то весточку снесешь… / Завяжу смертельну рану /Я подаренным платком, / А затем с тобой я стану / Говорить про все рядком.. / Полети в родну сторонку, / Где у маменьки был мал, / И скажи ей потихоньку / Что за Родину я пал. / А отцу скажи отдельно, / Что я Род не посрамил / И пред ворогом смертельным / Назад шагу не ступил. / Скажи братьям, скажи сестрам, / Я хороший у них брат, / А к родимым семи верстам / Журавлем вернусь назад. / Передай платок кровавый / Милой любушке моёй, / Скажи ей: вояка бравый

Там женился на другой. / Взял невесту тиху – скромну, / Легок шаг, а глазах огонь, / А сватами у нас были / Шашка вострая, да конь… / Встану рано, встану в поле, / В небеса наш Дон течет, / Там без страха и без боли / Солнце Красное встает. / Кручена стрела пропела / Над моею головой – / Видно, смерть моя приспела, / Черный Ворон я, брат, твой [3].

Ворон – птица мудрая к тем, кто способен выжить, она не подлетит, а подлетит к тем, кто обречен. Отпевали павших под гусли. Пальцы жреца, как когти нацелены на добычу, как когти ворона над павшим Гусем-Лебедем. А для тяжелораненого сейчас – последние слова, которые Нараде нужно было передать его родным.

Вестовой Черный Ворон передавал весть в первую очередь матери. Он не должен был смотреть ей в глаза, в горе мать могла его проклянуть, поэтому вестовому положено было обойти мать павшего воина, и из-за спины тихим голосом на ухо матери сообщать ей весть. Для того, чтобы ее поддержать, если у матери от горя подкосятся ноги, он брал ее за плечи и говорил: «Крепись, мать, твой сын пал смертью храбрых, пал смертью героя».

Следующим весть о сыне получал отец, только он имел право знать подробности смерти сына. Отцу надлежало гордиться сыном, ведь он прославил Род своей доблестью. Этот куплет пелся в фа-мажоре, и поющие за столом мужчины вставали и снимали шапки.

Услышав крик журавлей, нужно было оставить все дела и, провожая их взглядом, отдать дань памяти погибшим защитникам рода.

Ждать воина для жены или невесты было священным делом. Она не могла выйти замуж, пока воин не вернется, даже его смерть не делала ее свободной. Чтобы выйти замуж за другого, надо вернуть данное ею слово. «Взял невесту тиху-скромну…» В этом куплете дано описание Варвары Красы Длинной Косы. Она является устойчивым образом смерти в русских былинах. Этот куплет тоже пелся торжественно, в фа-мажоре. Если воин погибал, то считалось, что он лег рядом со смертью и отдал ей место жены. Сообщение мужа об этом делало оставленную женщину полностью свободной.

Дон – устойчивое название для любых рек в русском языке. А жизнь человеческая – это река, и для павшего воина она уже течет на небеса. Образ загробной жизни – это восходящее закатное солнце. Красное солнце – это закат на Земле, но Красное Солнце – это восход в потустороннем мире.

Наконец жрец Нарада наклонился над воином, его гусли над головой. Кручена стрела (струна) пропела совсем рядом, и Нарада обещает исполнить его последнюю волю.

Души все пойдут на Небеса, а тела будут отданы птицам. После Победы на поле боя вернутся выжившие и похоронят павших. Похоронят и споют им песнь другую – песнь Заздравную, песнь Памяти.

И… бойтесь, господа, – недруги нашего Черного Ворона! Бойтесь! Никаким современным хазарам не удастся уничтожить вечные души русских воинов! [4]

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бурнаков, В. А. Образ врановых птиц в мировоззрении казаков // Проблемы истории, философии, культуры / В.А. Бурнаков, 2010. - №4 – 346 с.
2. Гура, А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А.В. Гура. – М.: Индрик, 1997. – 909 с.
3. Древняя песня славян «Черный Ворон» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: zen. yandex. ru / media / id / 5e17385a43fdc000b1dc000b1d695c7 / drevniaia – pesnia – slavian – chernyi – voron 5e5223b792b8200f2f57412d.
4. История песни «Черный Ворон». Что означают строки в песне «Черный Ворон». Древний бессмертный полк. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: youtube.com / watch?v=XyfH_mztCjI.

**УДК 787**

***Т. Е. Лазарева,***
***г. Луганск***

## ПАРАДИГМА АРТИСТИЗМА В МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В современной массовой музыкальной культуре особым интересом окружены вопросы артистизма и перевоплощения эстрадного исполнителя. Широкий образный спектр, обусловленный тематическим разнообразием эстрадных жанров, выдвигает особые требования к эстрадному вокалисту. Перевоплощение эстрадного певца и последующее формирование художественного образа является ***актуальной*** проблемой в современной науке и все более интересует молодых исследователей.

В связи с этим автор ставит перед собой определенную ***цель*** – определить значение артистизма путем структурного анализа составляющих качеств артиста в его музыкально-исполнительской деятельности.

Внутреннее сценическое перевоплощение является своего рода информационной основой внешнего перевоплощения, характеризующегося изменением вокалистом своей внешности, приданием облику характерности индивидуального и типичного своеобразия. Заметное для окружающих внешнее перевоплощение осуществляется на основе экстериоризации внутреннего перевоплощения. «Накапливая необходимые для образа качества, – пишет Ю. Стромов, – артист вдруг, в какой-то необъяснимый момент, делается другим. Он по-другому думает, действует, живет» [1]. Материализация внешнего перевоплощения осуществляется через сценические

движения. Происходящее на сцене действие совершается в определенном пространстве, которое в театроведческой литературе обычно связывается с понятием «сценическое внимание», что является важным условием артистизма.

Применительно к актерскому мастерству перевоплощение целесообразнее понимать, как способность актера действовать в воплощаемом художественном образе. Экстраполируя данное определение на музыкально-исполнительскую деятельность, можно дать следующую формулировку: сценическое перевоплощение – это способность музыканта-исполнителя действовать в логике содержания воплощаемого музыкального образа.

Дискуссия о сущности сценического перевоплощения имеет вековые традиции. При этом достаточно отчетливо проявляются две основные точки зрения. Согласно первой из них, в основе перевоплощения лежат реальные, подлинные чувства. Сторонники второй точки зрения считают, что актер лишь подражает чувствам, которые ему полагается переживать на сцене, оставаясь внутренне холодным.

Проблема сценического перевоплощения представляет собою проблему взаимосвязи и взаимодействия двух основных видов сценических эмоций:

1) эмоций, являющихся содержанием художественного образа;

2) эмоций, образующих психоэмоциональный фон, т.е. личных эмоций артиста.

Если подойти к рассмотрению данной точки зрения с позиций представлений о саморегуляции эмоций, являющихся содержанием художественного образа и психоэмоционального фона, то речь идет о необходимости полного разделения и изоляции друг от друга двух соответствующих контуров регуляции эмоции. Примечательно, однако, что такая позиция имеет два основных изъяна.

Во-первых, вызывает сомнение оправданность цели такой изоляции, ибо ее осуществление в значительной мере упразднит сотворчество артиста-исполнителя и автора художественного произведения, т. е. существенно убавит элемент творчества в деятельности артиста. Ведь в этом случае актер лишится возможности естественной интерпретации эмоционального содержания, т. к. внутреннее психоэмоциональное состояние артиста будет полностью изолировано от внешнего содержания художественного образа.

Во-вторых, попытки изолированной регуляции психоэмоционального фона в музыкально-исполнительской деятельности успехов не приносят. Это естественно, так как оба рассматриваемых вида эмоциональных проявлений в реальной сценической деятельности тесно взаимосвязаны, и призывы к их взаимоизоляции реального эффекта не дают.

Существует и противоположная точка зрения, согласно которой, в основе перевоплощения лежат подлинные чувства. Ее, в частности, придерживался актер Т. Сальвини. «Я полагаю, – заявлял он, – что каждый великий актер должен чувствовать и действительно чувствует то, что изображает» [2, с. 58]. С точки зрения упоминавшихся процессов сценической саморегуляции позиция Сальвини уязвима. Поскольку декларируемое им полное вытеснение личных эмоций артиста эмоциями исполняемого образа, означает полную подмену естественного внутреннего контура психической регуляции внешним. Последнее, в свою очередь, может привести к психическим и соматическим расстройствам и потому сомнительно по цели. Кроме того, полное вытеснение личных эмоций артиста практически неосуществимо из-за защитных реакций психики, оберегающих «Я».

Названные точки зрения нашли свое отражение и в музыкальном исполнительстве, где проблема перевоплощения традиционно рассматривается через

призму «эстрадного волнения». Процесс сценического перевоплощения связан с наличием у артиста состояния, обусловленного регуляцией его собственных эмоций под влиянием содержания художественного образа. А важнейшим аспектом сценического перевоплощения является ориентация на мысленный художественный, в частности, музыкальный образ.

Ясная ориентация на мысленный музыкальный образ обусловливает сценическую убежденность артиста в том, что он делает на сцене. Несложно понять, что в случае отсутствия образа настоящей сценической убежденности быть не может, ибо отсутствие цели деятельности закономерно порождает ситуацию неопределенности и неуверенности. Будучи важным компонентом сценического перевоплощения, сценическая убежденность играет особую роль в коммуникативном воздействии артиста на публику.

Следует отметить, что суждение о правильности или неправильности интерпретации музыкального произведения в известных пределах носит условный характер в связи с вариативной множественностью интерпретации. Существенно и то, что заключение о правильности интерпретации требуют подготовленности слушателя и логического анализа. Заключение же об убежденности исполнения носит непосредственный характер и подобных условий не требует. Поэтому сценическая убежденность музыканта-исполнителя часто играет в процессе коммуникативного воздействия на слушателей не менее важную роль, чем правильность исполнения.

Данная закономерность является одной из веских причин, по которым, зачастую неграмотные в профессиональном отношении поп-музыканты оказывают на аудиторию слушателей сильное воздействие. Исполняемая ими обычно гораздо более примитивная музыка (в отличие от произведений, исполняемых академическими музыкантами) является понятной и прочувствованной самими певцами. К тому же сам стиль исполнения поп-музыки связан с постоянной демонстрацией сценической убежденности, чем и объясняется рассматриваемый коммуникативный эффект.

С наличием мысленного музыкального образа связан и такой компонент сценического перевоплощения, как определение (мотивировка) сценического поведения. Сценическое оправдание самым непосредственным образом зависит от мотивации сценического поведения содержанием художественного образа. В этой связи сценическое оправдание можно определить как правильную с точки зрения музыкального образа и убедительную для самого музыканта-исполнителя мотивировку сценического поведения. Мотивационный аспект музыкально-исполнительской деятельности представлен здесь в наиболее профессионально специализированном виде. Мотивация выступает не только как источник активности деятельности, но как непосредственно-профессиональное качество. Таким образом, с точки зрения психологической теории профессиональной деятельности можно, видимо, говорить о более общих и более частных (специальных) компонентах мотивации. Общими компонентами мотивации являются побуждения, вызывающие активность человека и определяющие ее направленность.

Со сценическим оправданием тесно связан еще один компонент сценического перевоплощения – способность к исполнительскому оправданию случайностей, которые зачастую становятся причиной ошибок музыкантов-исполнителей, снижают надежность в концертном выступлении. Между тем известно, что способность к исполнительскому оправданию случайностей не только устраняет нежелательные последствия, но даже повышает качество сценического выступления. Способность к исполнительскому оправданию случайностей развивается лишь на основе сценического

оправдания. Однако в отличие от него, носит более творческий характер. Для сценического оправдания достаточно дословного качественного прочтения артистом авторского замысла, т. е. достаточен репродуктивный уровень деятельности. Исполнительское же оправдание случайностей обязательно предполагает элемент первичного творчества, ибо «незамеченная» случайность является инородным телом в художественной интерпретации. Всякая случайность или неожиданность на сцене должна быть «обыграна», т. е. превращена в элемент художественного содержания [1, с. 56].

Таким образом, высшее иерархическое положение в рассматриваемом компоненте сценического перевоплощения занимает сценическая убежденность, среднее – оправдание (мотивировка) сценического поведения, нижнее – исполнительское оправдание случайностей.

Созданные художественные образы отнюдь не всегда автобиографичны, однако, отпечаток своего творца они, несомненно, на себе несут. В этой связи важную роль играет эмпатия артиста по отношению к личности композитора. Достаточно очевидно, что исполнительское сотворчество композитора, без которого музыкально-исполнительская деятельность не может быть полноценной, во многом связано с эмпатией по отношению к его личности. Однако чрезмерная эмпатия по отношению к слушателям чревата опасностью утерять воспитательную и развивающую функции музыки, ибо гипертрофирует приспособление музыкантов к уровню потребностей, музыкальной культуры и стереотипам восприятия слушателей.

Основой названных направлений сценической эмпатии является информация о ее объекте. Эта информация может быть представлена как в виде знаний, так и в виде эмоций и чувств. Вместе с тем переработка данной информации может осуществляться как на мыслительном, так и на эмоциональном уровне. Сказанное обуславливает наличие двух основных уровней сценической эмпатии: когнитивного, базирующегося на интеллектуальных процессах (сравнение, аналогия и т. п.) и эмоционального, основанного на механизмах проекции. Когнитивная эмпатия музыканта-исполнителя занимает более высокое иерархическое положение, чем эмоциональная эмпатия.

Еще одним важным параметром для создания сценического образа является сценическое внимание – сосредоточенность музыканта-исполнителя во время воплощения интерпретации на тех или иных объектах, связанных с процессом исполнения. В сценическом внимании проявляются общие свойства внимания человека: избирательность, объем, устойчивость, возможность распределения, переключаемость. Чем в большей мере эмоционально-образный компонент преобладает над логическим, тем шире оптимальная сфера сценического внимания музыканта-исполнителя. Высокое быстродействие позволяет музыканту с преобладанием эмоционально-образного мышления своевременно учитывать реакцию слушателей в процессе исполнения. Поэтому он включает публику в сферу своего сценического внимания. Музыкант же с преобладанием гораздо более медленных процессов логического мышления не успевает перестроить интерпретацию во время исполнения. Поэтому для него не целесообразно включать публику в сферу сценического внимания.

Со сферами сценического внимания связана его направленность, которая, вместе с тем, представляет собою отдельное качество. В театроведческой литературе направленность сценического внимания разделяют на внутреннее внимание, связанное с направленностью на духовные и физические аспекты «Я» актера, и внешнее – направленное на нечто, находящееся за его пределами. Так, внутреннее сценическое

внимание перекликается с малой сферой внимания, так как тоже ограничено пределами «Я». Однако в его рамках внутреннее сценическое внимание может иметь принципиально различную направленность: на собственно «Я» или на содержание воплощаемого музыкального образа.

По нашим данным, профессиональная успешность в гораздо большей мере зависит от направленности сценического внимания на образ, чем на себя. Это хорошо согласуется с мнениями режиссеров и музыкантов о профессиональной важности направленности сценического внимания на образ, но не на себя. Внешнее сценическое внимание также имеет две основные направленности: на публику и на собственные сценические движения. Направленность внимания на публику носит явно более выраженный социальный характер, чем направленность внимания на собственные сценические движения и поэтому занимает более высокое иерархическое положение. В пользу такого понимания свидетельствуют и приведенные выше данные о профессиональной значимости направленности внимания на публику для ряда исполнительских специальностей.

Таким образом, мы раскрыли значение артистизма путем структурного анализа составляющих качеств артиста в его музыкально-исполнительской деятельности. Безусловно, что все эти составляющие влияют на создание успешного художественного образа эстрадного исполнителя.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Катрич, О.Т. Индивидуальный стиль музыканта-исполнителя (теоретический и эстетический аспекты): автореф. дис. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / О.Т. Катрич. – К., 2000. – 17 с.

2. Степанов, Н. Самоконтроль исполнительских действий как условие успешного обучения музыкально-исполнительскому искусству / Н. Степанов // Вест. МГУКИ. – 2014. – № 5. – С. 172–177.

**УДК 792**

***В. С. Леонтьева,***
***г. Луганск***

## АНТРЕПРИЗА КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Антреприза как социокультурный феномен связана с формированием театральной городской культуры, она обладает большей, нежели другие жанры театрального искусства, художественной концентрацией модели мира и человека и представляет собой многозначное явление в философском, социальном, эстетическом и психологическом смысле. Как зеркало, отражая определенное историческое время и мир людей, она дает возможность приблизиться к пониманию человеческой личности в ту или иную эпоху и соотнести ее с современными представлениями [1, с. 12].

Теоретическую основу данной проблемы составили исследования, связанные с коммуникативными аспектами театрального спектакля (А. Баканурский, В. Дмитриевский, В. Мейерхольд, П. Пави, К. Станиславский, М. Хренов).

Сценографический, подход к рассмотрению театрального пространства сложился в начале XX века (К. Станиславский, Н. Немирович-Данченко, А. Таиров, Н. Евреинов, В. Мейерхольд, Б. Товстоногов, Е. Вахтангов, А. Эфрос).

Исторический подход представлен в работах В. Бабенко, Г. Дадамяна, Г. Бояджиева и др. Исследования по истории театра и культуры дают возможность

проследить трансформацию театрального пространства и отношения к театру в различные эпохи.

Антреприза (фр. entreprise, от entreprendre – предприниматель), зрелищное предприятие, созданное и возглавляемое частным предпринимателем – антрепренером (менеджером, импресарио, продюсером). Антрепризы существовали с момента возникновения профессиональных трупп (театральных, цирковых и др.). Многие европейские театральные коллективы являлись антрепризами, возглавляемыми одновременно предпринимателями и знаменитыми актерами: Мольером, Д. Гарриком, Э. Росси, Э. Дузе и т. д. В России наиболее известны антрепризы Н. Н. Соловцова, Н. Н. Синельникова, С. П. Дягилева, Ф. А. Корша [2, с. 59–60].

Театр антрепризы – это форма театральной организации, при которой антрепренер (иначе – организатор) приглашает актеров из других театров для участия в спектакле; театральное предпринимательство, бизнес-проект, для которого характерно собрать для игры в постановке любимых зрителями актеров из известных театров, чтобы собирать аншлаги, несущие неплохую прибыль; форма театральной организации, при которой в создании спектакля, игре на сцене задействованы приглашенные популярные актеры, постановщики и режиссеры; театральное дело, отличное от классического театра тем, что актеры набираются не на весь сезон, а на конкретную постановку [3, с. 23–25].

Особенности антрепризы: во главе такого театра – антрепренер, импресарио, продюсер; коммерческая, частная организация; не получает или практически не получает материальной поддержки от государства; отсутствие постоянной театральной труппы; нет статичного репертуара.

Виды антрепризы: гастролирующие (путешествуют по различным городам и театральным площадкам. Нет привязки к определенной локации); стационарные (имеют одну или несколько площадок для выступлений в пределах одного города).

Репертуарный театр – это одна из форм театральной организации, для которой характерен постоянный либо не спеша обновляемый репертуар. Еще одна особенность – постоянная труппа. При этом такому театру не запрещено нанимать сторонних актеров для игры в определенных спектаклях.

В русском театре антреприза появилась намного позже, лишь в 60-х гг. XIX века, когда владельцы крепостных театров начали отпускать своих актеров на «отхожий промысел». До 1882 года антреприза существовала только в провинции. В обеих столицах – Москве и Петербурге – царили казенные, императорские театры с жесткой репертуарной политикой.

В начале XX века из некоторых антрепризных театров складываются профессиональные коллективы: ведущее место среди них сразу же занял Московский художественный театр под управлением К. Станиславского.

В конце XIX века явление антрепризы как альтернативы императорской театральной сцене было связано с появлением частной театральной инициативы, пробуждением цеха независимого продюсерства в области исполнительских искусств.

В 90-х гг. XX века, в период неограниченной творческой свободы деятелей театра, организационно-правовые и юридические аспекты регулирования деятельности антрепризы оставались до конца не разрешенными. Значительные изменения по этому вопросу наблюдаются в период с 2000 по 2006 г. Открытые в этот промежуток времени частные театры имеют строго определенный юридический статус некоммерческих или, наоборот, коммерческих организаций. Новое время сняло многие организационные и

идеологические запреты, и антреприза стала одной из самых распространенных форм реализации творческих способностей для десятков актеров, режиссеров и драматургов.

Только в Москве в конце 1990-х годов работало порядка десятка антрепризных групп, связанных с именами ведущих актеров и режиссеров: «Проектный театр», «Русская антреприза» М. Казакова, «Театр Луны» С. Проханова и др.

Стремление привлечь популярные имена приводит к тому, что в качестве актеров выступают и популярные актеры шоу-бизнеса, чаще других в конце 90-х гг. XX в. выступали Анжелика Варум, Кристина Орбакайте, Алена Свиридова. Устроители спектаклей полагают, что имя актера обязательно должно быть на слуху, иначе провинциальная публика просто не пойдет на спектакль. Поэтому и состав актеров антрепризы строго ограничивается, новичок практически не может сюда попасть даже на второстепенные роли. Постепенно сложилась плеяда антрепризных режиссеров. К таковым, в частности, относится П. Фоменко, который постоянно ставит спектакли в других театрах. Известны его работы в Театре имени Е. Вахтангова. В антрепризах также работают известные режиссеры И. Райхельхауз, В. Фокин.

Отечественные антрепризные спектакли были ориентированы на запросы непритязательного зрителя. В репертуаре антреприз преобладают комедии, но компании всевозможными способами пытаются дополнительно привлечь внимание зрителя, преподнося этот жанр более затейливым образом: комичная комедия, комедия-вихрь, комедь, горькая комедия или смешная драма, семейная комедия, комедия-буфф, комедия для взрослых, пронзительная комедия, авантюрная комедия, исторический анекдот и т. п.

Однако наметившаяся в последние годы тенденция к эстетике классики в театральном пространстве свидетельствует о повышении профессионализма антрепризных спектаклей, стремлении их создателей будоражить зрительские массы нравственно-моральными проблемами.

Новые времена, раскрепощение театральных форм, антрепризное движение и рассвет проектного театра, фестивализация театральной жизни, постепенно узнаваемый нами западный опыт, внедрение мюзикловых технологий, появление открытых площадок – одним словом, свобода театрального делопроизводства, альтернативные театральные системы поставили ценности репертуарного театра под сомнение. Оказалось, что репертуарный театр – это атрибут плановой экономики, где государственная дотация покрывает лишь минимальные потребности жизнедеятельности, но не влияет на эстетическое процветание театра и его не контролирует. В репертуарном театре менее всего стали ценить уникальные возможности создать «театр-дом», «театр-семью». Систему театрального менеджмента сегодня трактуют как сосуществование и борьбу репертуарного театра и антрепризы – при известных допусках, борьбу государственного театра и частного.

Современный зритель, еще не привыкший отличать репертуарный театр от нерепертуарного, пока не разбирающийся в прихотливости форм театральной инициативы, воспринимает поход в театр как поход в конкретное здание, выбирает театральный объект, часто исходя из опыта и истории походов в данное театральное помещение [4, с. 74].

Можно констатировать, что лучшие антрепризные проекты постепенно превращаются в репертуарные театры, у которых есть только два существенных отличия – отсутствие своей площадки и контрактная система для труппы, которую, впрочем, сегодня переняли и некоторые репертуарные театры, такие как Художественный театр Олега Табакова или театр «Практика» Эдуарда Боякова.

Лучшие театральные антрепризы перестали быть антрепризами, являя собой модификацию традиционного театра. Такие частные предприятия логичнее было бы называть «театральными проектами», «проектным театром», где скрепляющее звено – фигура просвещенного продюсера, менеджера-идеолога, директорский ресурс [4, с. 77–78].

Антреприза аккумулировала в себе весь спектр проявлений и особенностей театрального пространства России XX века, а потому опыт ее особенно ценен и заслуживает нашего внимания.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Андреева И. М. Взаимосвязь театра и театрализованного сознания в социуме: дис. … д-ра филос. наук: / И. М. Андреева. – Краснодар, 2006. – 254 с.
2. Возгривцева К. И. Театральное пространство: культурологический аспект / К. И. Возгривцева // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 57–63.
3. Дмитриевский В. Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века / В. Н. Дмитриевский. – СПб., 2007. – 328 с.
4. Портнова Т. В. Исторический процесс формирования проектной деятельности в искусстве: от древности к театральной антрепризе начала XX в. / Т. В. Портнова // Международный журнал экспериментального образования. – 2016. – № 11–1. – С. 74–79.

**УДК 792**

***О. В. Малахова,***
***г. Луганск***

## СЦЕНИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ ВЫДЕРЖКИ БУДУЩИХ РЕЖИССЁРОВ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ

Одним из важных этапов подготовки артиста к выходу на сцену является воспитание в нём «сценической выдержки». Довольно часто по окончанию спектакля, музыкального, или любого другого публичного выступления, мы слышим следующее: «Какая выдержка!». Но мало кто понимает истинное значение этого выражения.

Не так часто в режиссёрской практике можно встреть понятие, используемое сразу в нескольких видах искусства. В данном случае таким понятием является сценическая выдержка, относящаяся ко всем исполнителям, будь то музыкант, актёр, вокалист или хореограф.

Теоретическую основу данной статьи составляет анализ трудов отечественных и зарубежных исследователей, психологов и педагогов, рассматривающих в своих трудах понятие сценическая выдержка, её составляющие и значение в подготовке исполнителя к выходу на сцену, таких как А. Петрова, П. Ершов, А. Абрамян, Л. Цукасова, Г. Вильсон и др.

Сценическая выдержка – это умение контролировать себя, владеть своим телом, речью и эмоциями на сцене во время публичного выступления. Данное понятие часто недооценивают и считают не настолько важным как, к примеру, преодоление страха публичного выступления, даже не задумываясь о том, что преодоление страха публичного выступления является одной из частей формирования сценической выдержки [1, с. 76].

Каждый исполнитель, невзирая на возраст должен знать, что такое сценическая выдержка и тщательно разбирать это понятие, ведь зачастую начинающие исполнители ошибаются и воспринимают это как элемент сценического движения, напрягая всё

тело, стараясь исключить лишние движения и жесты. Неправильная и неполная расшифровка данного понятия способствует развитию новых мышечных и психологических зажимов, с которыми в дальнейшем сложнее бороться.

Сценическая выдержка напрямую связанна со способностью «замораживать» неблагоприятные чувства и мысли, появившиеся во время публичного выступления. Также она помогает исполнителю побороть сценическое волнение, которое всегда проявляется по – разному: в заторможенных движениях, затуманенном сознании и полной потере самообладания. Это влечёт за собой неприятные последствия, которые отражаются на качестве исполнения. К примеру, у вокалистов это чаще всего может отразиться на темпе исполнения, дрожи в голосе, в случае актёра он полностью или частично забывает текст и мизансцены, допускает ошибки в речи, его движения становятся нелепыми, оценки смазанными, а иногда и вовсе неуместными. Чем увереннее артист чувствует себя на сцене, тем больше он заменяет жест мимикой, интонациями и оценками. Поэтому исполнителям не стоит пренебрегать освоением данного понятия [3, с. 81–82].

Основными составляющими формирования сценической выдержки можно считать следующее: уверенность в себе и материале, который предстоит исполнить; чёткое осознание цели, с которой исполнитель выходит на сцену; настойчивость и целеустремленность, помогающие исполнителю самосовершенствоваться; умение концентрироваться во время публичного выступления, не распыляясь на внешние раздражители; инициативность способствующая действовать и мыслить творчески; достаточное количество репетиций спектакля, концерта или номера на сцене; преодоление страха публичного выступления.

Всё вышеперечисленное, является основой формирования сценической выдержки и оказывает помощь во время публичных выступлений. Исполнитель, имеющий, помимо актерских данных, проникновенного голоса и умения виртуозно играть на музыкальных инструментах сформированную сценическую выдержку излучает уверенность и профессионализм [2, с. 130]. И не только имеет контроль над своим телом и речью, но также умеет взять себя в руки, в нужный момент сдержать свои эмоции, не допускает непроизвольных действий и обладает способностью хладнокровно мыслить, даже во время вынужденной импровизации. В разных видах искусства может случиться своя непредвиденная ситуация требующая активизироваться и импровизировать, в случаи музыканта он может пропустить несколько тактов, вокалист отвлечься и вступить не вовремя, а актёру партнёр подаст не ту реплику. В этот момент любого исполнителя спасёт его выдержанность [2, с. 132].

Так же стоит отметить главную особенность творческой профессии – артист не может выбирать удачное время для своего выступления, и должен выходить на сцену в назначенный день, не смотря на своё настроение или самочувствие. В этом случае сценическая выдержка проявляется наиболее ярко, ведь находясь на сцене с острой головной или зубной болью, в подавленном эмоциональном состоянии каждый исполнитель, будь то актёр или музыкант должен «довести своё дело до конца» и сделать это нужно так, чтобы никакие обстоятельства не отразились на качестве его работы.

Подводя итог всего вышеизложенного, сценическую выдержку можно считать одним из главных достоинств, к которому должен стремиться каждый исполнитель. На наш взгляд, одним из фундаментальных факторов формирования сценической выдержки является сценическая практика (сценический опыт).

Понятие «опыт» довольно обширное, затрагивающее все виды деятельности человека.

Самым известным является понятие «жизненный опыт», это совокупность знаний, которые человек приобретает с самого детства на протяжении всей жизни, преодолевая препятствия, переживая победы и поражения. Делится жизненный опыт в зависимости от исхода ситуации на два типа: удачный или положительный и неудачный или отрицательный. Следует отметить, что любой опыт равносильно влияет на формирование личности и восприятия мира. Также жизненный опыт разделяется на личный -в приобретении, которого человек принимает непосредственное участие, является виновником или пострадавшим той или иной ситуации и общественный - это все принятые и установленные людьми нормы и ценности.

Философия определяет опыт как эмоции и переживания, которые испытывает человек, взаимодействуя с природой, и вследствие которых приобретает представление о мире [4, с. 122].

Стоит обратить внимание на понятие профессиональный опыт – его основой являются навыки приобретённые человеком в определённой области, будь то наука или педагогика. В науке опытом считается изучение разного рода явлений и наблюдение за ними. А в педагогике опыт – это проработка и использование требований и правил педагогики учитывая необходимые обстоятельства [Там же, с. 113].

Кроме того, не следует, говоря об опыте, забывать об искусстве и таком понятии, как сценический опыт, присущий всем исполнителям. Однако нельзя назвать опытным и музыканта, владеющего несколькими приёмами игры, имеющего в своём репертуаре различные произведения, хореографа, освоившего множество стилей танца, или талантливого актёра с хорошими внешними данными. Всё это становится практически бесполезным, если исполнитель не имеет сценического опыта.

Ведь попадая на сцену все люди, какими бы талантами они не обладали, ведут себя совершенно по-разному. В независимости от возраста, и учитывая тот факт, что в зале нет никого кроме режиссёра или руководителя, один – не испытывая стеснения выходит и начинает «действовать», другой – чувствует себя неловко и старается не привлекать к себе внимания. Но для каждого первые публичные выступления - это всегда выход из зоны комфорта. Благодаря выступлениям артист учится контролировать свои эмоции, владеть своим телом, и чем чаще он бывает на сцене, тем увереннее становится.

Каждый опытный музыкант, актёр, хореограф знает, что исполнительское мастерство и уверенность появляются не во время занятий дома и репетиций, а именно в момент публичного выступления в концертном зале, наполненном зрителями. Именно там, общаясь со зрителем, формируется полный образ исполнителя. Попадая в новую для себя обстановку, артисту важно не потерять всё то, что было обдуманно и отрепетировано, именно так приобретая сценический опыт.

Сценический опыт - это совокупность умений и навыков, полученных исполнителем во время публичного выступления.

Для приобретения сценического опыта исполнителю полезно и важно иметь возможность выступать на сценических площадках разного типа, формы и размера, чтобы научится быстро ориентироваться и, при необходимости, импровизировать.

Также, следует отметить, что сценический опыт не всегда бывает только приятным. Не каждый спектакль заканчивается бурными овациями, и не все конкурсы приносят призовые места. И этот довольно неприятный опыт так же идёт во благо

исполнителю, он является своеобразной закалкой его характера и формирует в нём сценическую выдержку.

Можно достаточно долго разбирать понятие сценическая выдержка в рамках различных видов искусства. Однако сформировать сценическую выдержку невозможно без постоянной практики, основываясь лишь на теоретических знаниях.

Система подготовки будущих режиссёров театрализованных представлений и праздников предполагает систематическую исполнительскую практику на протяжении всего срока обучения. Программа каждого учебного семестра предполагает освоение определенного режиссерского жанра, начиная конечно, с классической театральной базы – этюдной работы, работы над инсценировками, отрывками из драматургии и т. д. Каждый семестр заканчивается итоговым уроком – практическим показом, исполнителями в котором являются сами студенты – режиссёры. Кроме того, существует масса творческих проектов, театрализованных концертов, театрализованных представлений, в которых будущие режиссёры принимают активное участие, начиная уже с первого курса. Это касается не только опыта сценарной, режиссёрской работы и организации мероприятий, но и исполнительской практики (участие в прологовой части театрализованного мероприятия, в качестве ведущих и т. д.)

На наш взгляд, все это благоприятно сказывается на уровне профессиональной подготовки будущих режиссёров театрализованных представлений и праздников, а постоянный сценическая практика дает возможность сформировать сценическую выдержку, необходимую для будущих специалистов театральной сферы.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Ершов П. М. Режиссура как практическая психология (Взаимодействие людей в жизни и на сцене) / П. М. Ершов. – М.: Искусство, 1972. – 352 с.
2. Цукасова Л. В. Театральная педагогика: Принципы, заповеди, советы / Л. В. Цукасова, Л. А. Волков; ред. С. В. Цукасов, предисл. В. И. Михеева; вступ. ст. А. С. Тимофеевой. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 192 с.
3. Вильсон Г. Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники : пер. с англ. / Г. Вильсон. – М.: Когито-Центр, 2001. – 384 с.
4. Муравьев А. Н. Философия и опыт. Очерки истории философии и культуры / А. Н. Муравьев. – СПб.: Наука, 2015. – 325 с.

**УДК 791.6**

***В. В. Маринков,***
***г. Луганск***

## СТИМУЛООБРАЗУЮЩИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

На современном этапе в представлении большинства молодежи культура – способ проведения досуга, к сожалению, далеко не всегда содержательного и культуроформирующего. Потребление «культурного» суррогата вместо настоящего культурного продукта ведет к отторжению подлинного искусства. Тем более, что приобщение к лучшим образцам отечественной и мировой культуры – это душевный труд, самосовершенствование. В этой связи рассматриваемая в современных исследованиях проблема сохранения, развития досуговых учреждений

(государственных, ведомственных, прочих), привлечения к занятиям в них молодежи сегодня актуальна, как никогда.

На сегодня существует около 700 понятий «культура», из которых наиболее известные и чаще используемые приведены ниже. Самое употребляемое понятие культуры (лат. cultura, от основы colere – возделывать) – совокупность материальных и духовных ценностей, созданных и создаваемых человечеством и составляющих его духовно-общественное бытие [2, с. 46–47].

Также следует затронуть определение понятия культуры «Советским энциклопедическим словарем»: культура – исторически определенный уровень развития общества, творческих сил и способностей человека, выраженный в типах и формах организации жизни и деятельности людей, а также в создаваемых ими материальных и духовных ценностях [6, с. 68].

Усвоение индивидом социокультурных норм, ценностей, принятие и освоение различных социальных ролей во взаимодействии с другими людьми представляет собой процесс социализации. Он означает превращение человека в социального индивида, зрелую разновидность которого именуют личностью.

Многообразие самих форм ценностного осмысления действительности объясняется тем, что качественно различные объекты ценностного отношения вызывают и качественно различные переживания. Например, эмоциональная реакция на созерцаемые мной реальные лес, море, горы, небо должна существенно отличаться (по самому характеру переживания):

– от восприятия изображения леса, моря, гор, неба в картине или поэме, и от переживания мотивации моего поведения по отношению к лесу или морю;

– от экстаза, возбуждаемого представлением об этих природных явлениях как инобытии потусторонних сил или как места жительства богов и т. д.

Следовательно, особенности эстетического удовольствия, художественного катарсиса, угрызений совести, религиозного транса, патриотического чувства, удовлетворения от обретения смысла жизни и т. д. как разных форм ценностного отношения оказываются обусловленными особенностями предметов данного отношения.

История показывает, что все выдающиеся личности были высококультурными людьми. Многие из них являлись универсальными личностями: их знания были энциклопедическими, а все, сделанное ими, отличалось исключительным мастерством и совершенством. Сегодня стать универсальной личностью весьма трудно и, видимо, невозможно, поскольку объем знаний слишком необъятен. В то же время возможности быть культурным человеком необычайно возросли. Основные характеристики такого человека остаются теми же: знания и компетенции, объем и глубина которых должны быть значительными, и умения, отмеченные высокой квалификацией и мастерством. К этому надо добавить нравственное и эстетическое воспитание, соблюдение общепринятых норм поведения и создание собственного «воображаемого музея», в котором присутствовали бы лучшие произведения всего мирового искусства.

В условиях, когда наша страна оказалась перед лицом разрушения всей идеологии традиционных представлений человека о моральных ценностях, мотивация к достижениям истинных ценностей может стать способом формирования общности, которая называется народом [2, с. 72].

Поэтому важно развивать у современного поколения здоровые ценности, убеждения, чувства и на уровне эмоциональном, и на уровне мировоззренческом.

Необходимо в противопоставление ценностям потребительским мотивировать и стимулировать приобщение людей к ценностям традиционным.

Только через культуру человек овладевает всем накопленным социальным опытом и становится полноправным членом общества. Здесь особую роль играют традиции, обычаи, умения, навыки, ритуалы, обряды и т. д., которые образуют коллективный социальный опыт и уклад жизни. Культура при этом действительно выступает в качестве «социальной наследственности», которая передается человеку и значение которой нисколько не меньше биологической наследственности. Она является важнейшим средством его становления как члена общества, субъекта деятельности, общественных отношений. В процессе социализации формируется индивидуальность, неповторимость личности.

М. Дж. Херсковиц предложил понятие «инкультурация» – процесс освоения человеком присущего культуре миропонимания и поведения, в результате чего формируется его когнитивное, эмоциональное и поведенческое сходство с членами данной культуры и отличие от членов других культур. Процесс инкультурации начинается с момента рождения – с приобретением ребенком первых навыков и освоения речи – и происходит без специального обучения, в ходе повседневного взаимодействия со взрослыми людьми на основе накопления собственного опыта [3, с. 177].

Обслуживая практические потребности деятельности людей, человеческая психика должна обеспечить не только мотивацию и ориентацию, но и целеполагающую направленность действий. Для этого в ней широко разрабатывается существующая в зачаточной форме и у животных способность «опережающего отражения» действительности (П.К. Анохин) или способность создания «моделей потребного будущего» (Н.А. Бернштейн).

Однако у человека эти действия психики приводят к формированию некоего высшего, качественно отличного от таких моделей духовного продукта – идеалов, в которых осознается далекая перспектива развития общества, наций, классов и отдельных личностей [4, с. 32–33].

Идеал есть прорыв человеческого сознания в будущее ради осуществления этого будущего, однако «конструируется» он из того материала, который поставляет настоящее, реальное бытие, познаваемое и ценностно осмысляемое человеком.

Крайне важной является регулятивная, или нормативная, функция театрализованных представлений, которая осуществляется, прежде всего, через системы норм, правил и законов морали, а также правил, соблюдение которых составляет необходимые условия для нормального существования общества. Культура посредством социальных норм, ценностей, традиций, знаний создает устойчивые социальные условия жизни людей, упорядочивает опыт и регулирует поведение людей в обществе и той или иной социальной группе.

Вместе с тем творчество – это особый вид деятельности на жизненном пути личности, формирующий как художественно-проектную культуру, так и индивидуальность человека. Это созидательное, социально опосредованное, свободное поведение, в ходе которого совершается становление социальной предметности и творческих способностей и формируются средства дальнейшего саморазвития общества и культуры. Творческая деятельность представляет собой квинтэссенцию всего того, что характеризует практическое и духовное мироотношение человека и способ его бытия в заданных природных и социокультурных координатах на современном векторе жизни. В современной культуре актуализируется проблематика,

связанная с исследованием мотивов, средств и методов художественно-проектной деятельности субъекта, специфики его миропонимания, ценностного ощущения и постижения мироустройства и мироощущения.

Являясь частью свободного времени, досуг привлекает молодежь свободным и добровольным выбором его различных форм, демократичностью, эмоциональной окрашенностью, возможностью сочетать в ней физическую и интеллектуальную деятельность, творческую и созерцательную, производственную и игровую. Для значительной части молодых людей социальные институты досуга являются ведущими сферами социально культурного становления индивидуальности и личностной самореализации. Однако все эти преимущества досуговой сферы деятельности пока еще не стали привычным образом жизни молодежи.

Необходимо сделать развлечение позитивной ценностью, источником общественного богатства. В рамках художественной культуры, в том числе и театрализованных представлениях, необходимо формировать национальное самосознание. Необходима «социологическая пропаганда», ориентированная на образ жизни, то есть одновременная реклама вещей, обычаев, привычек и соответствующих им идей и представлений, нравственности [6, с. 201]. Эта задача не может быть решена одномоментно, но, если мы хотим в будущем иметь великую нацию, приступать к решению нужно сейчас.

Обрядово-зрелищные формы массовых праздников сохраняют и передают традиции, нормы, эстетические идеалы и нравственные ценности, информационные ориентиры. Огромный социальный опыт, год за годом воспроизводящийся в форме праздничного действа, транслируется от поколения к поколению [1, с. 124].

Театрализованные представления зрелища активизируют и интенсифицируют культурную жизнь, прежде всего потому, что открыто утверждают основные, доминантные для празднующего сообщества ценности, характерные для данной культуры и этапа ее развития, исторического бытия. Массовые праздники и зрелища являются одним из институтов, призванных охранять, пропагандировать и обновлять ценности культуры, вокруг которых данное сообщество организует свою сознательную жизнь.

Культура обеспечивает социализацию людей, выступает совокупностью значений, ценностей, норм, которыми овладевает личность в процессе своего развития и становления. Она устанавливает ценностные, нормативные и символические рамки или пределы родовой жизни человека. Следовательно, ее назначение состоит в обеспечении участников и субъектов социальной жизни средствами социокультурной регуляции. Так они представляют собой самодостаточное семиотическое поле, в котором, как в зеркале отражается быт, нравы, ценности, идеалы общества в конкретной пространственно-временной ситуации [4, с. 388].

Подводя итог, можем утверждать, что эмоционально-психологическая функция театрализованных представлений тесно взаимосвязана с коммуникативной и эстетической функцией [3, с. 207]. Синтез межличностного и массового общения, особая атмосфера зрелища, яркость красок, избыток впечатлений генерируют своеобразный механизм эмоционально-психологического заражения. Многократное усиление эмоционального настроя личности рождает потребность в сознательном приобщении к коллективной деятельности, мотивирует людей на новый, более продуктивный уровень деятельности.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Брестский, А.И. Лучшие идеи для театральных постановок / Авт. сост. А.И. Брестский – М. : ООО «Издательство АСТ», Мн. : ООО «Харвест», 2009. – 219 с.
2. Джуэлл, Л. Индустриально-организационная психология. Учеб. для вузов / Л. Джуэлл. – СПб. : Питер, 2001. – 712 с.
3. Еникеев, М.И. Общая психология / М.И. Еникеев. – М. : ПРИОР, 2000. – 263 с.
4. Ильин, Е.П. Мотивация и мотивы / Е.П. Ильин. – СПб. : Питер. 2002. – 509 с.
5. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. Виноградова. – 4-е изд., дополненное / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М. : ООО «ИТИ-Технологии», 2003. – 914 с.
6. Царев, М.И. Мир театра: Книга для учителя / М.И. Царев. – М. : Просвещение, 1987. – 227 с.

**УДК 77**

***Е. Г. Морозова,***
***г. Луганск***

## ИСКУССТВО ФОТОГРАФИИ В КУЛЬТУРНО-ФИЛОСОФСКОМ КОНТЕКСТЕ

*Многие фотографы считают, что если они купят лучшую камеру, то смогут снимать лучшие фотографии. Лучшая камера не будет работать за вас, если в вашей голове или в сердце ничего нет.*

*Арнольд Ньюман*

*Что мне нравится в фотографии, так это то, что в ней пойман момент, который ушел навсегда, который невозможно воспроизвести.*

*Карл Лагерфельд*

*Фотография – это способ чувствовать, прикасаться, любить. То, что вы поймали на пленку фиксируется навсегда... она помнит мелочи долгое время после того, как вы все забыли.*

*Аарон Суссман*

Фотография считается обоснованным и оправданным восприятием мира на страницах газет и в интернете, она показывает все величие человеческого мира и все его недостатки. Фотография вошла в наше сознание настолько прочно, что без неё мы уже не можем представить себе жизнь. Все виды выставок фотоискусства помогают нам понять мир, в котором мы живем, увидеть то, что обычно не замечаем. Фотография – это редкая возможность выразить образ, подтверждение тенденции к сокращению времени на создание художественного изображения.

Эта гипотеза не столь авантюрна, как кажется. Она давно известна: человек изготавливает орудия труда, а себя берет в качестве модели для этого изготовления – до тех пор, пока положение вещей не перевернется и человек не возьмет в качестве модели самого себя, мира и общества свое орудие труда. Знаменитое отчуждение от собственного орудия труда. В XVIII столетии человек изобрел машины, и его тело

послужило ему моделью этого изобретения, пока отношения не перевернулись и машины не стали служить моделью человека, мира и общества. В XVIII в. философия машин была бы одновременно критикой любой антропологии, науки, политики и искусства, т. е. критикой механицизма. Так же обстоит дело и сегодня: философия фотографии могла бы стать критикой функционализма во всех его антропологических, научных, политических и эстетических аспектах [3, с. 93].

Исходя из гипотезы, что в человеческой культуре с самого начала можно обнаружить два фундаментальных изменения (первое – изобретение линейного письма; второе – изобретение технического имиджа), можно говорить, что культура и ее существование как таковые радикально изменят свою структуру. За период немногим более полутора столетий своего существования фотография настолько прочно вошла в самые разные области нашей повседневной жизни, что ее присутствие иногда кажется невидимым. Это определяет важность изучения повседневной фотографии, истории ее развития, ее функций и способов существования для понимания процессов современной культуры. Сложившаяся ситуация визуального расширения, масштабы распространения повседневной фотографии, связанные с совершенствованием фототехники, распространение электронных и цифровых технологий делают изучение повседневной фотографии особенно актуальным. В практике фотографии позиция наблюдателя реализуется не только для других, но и по отношению к себе.

Наблюдая за движением человека, вооруженного фотоаппаратом (или камерой), создается впечатление, что он отслеживает кого-то: это древние жесты охотника эпохи палеолита, подкрадывающегося к жертве. Только фотограф проводит свою игру не в открытом поле, а в дебрях культурных объектов, и его тайные тропы образуют эту искусственную тайгу. Из фотографического жеста вы можете заметить сопротивление культуры, культурной обусловленности, и этот жест теоретически можно найти на фотографиях. Фотографические символы состоят из объектов культуры, то есть объектов, «преднамеренно установленных». Каждый предмет заслоняет игру от фотографа. Он пробирается сквозь них, уклоняясь от их скрытой цели. Он хочет освободиться от культурной обусловленности; он хочет захватить свою игру безоговорочно.

В фотографии как процессе симметричной жертвой является сопереживание или растворение в объекте. В этом ключе можно, по-видимому, иначе понять Эдварда Вестона, авторитетного для теоретиков искусства фотографа, который сформулировал требование «прямой фотографии»: «презентация вместо интерпретации», нужно снимать «сами вещи», а не настроения фотографа (это произносилось на фоне того, что в Америке до 30–40-х гг. XX века господствовала фотография настроения). «Вещь, сама вещь может стать, если она препарирована в чистой форме, символом жизни; образец и линия жизни, которые в ней проявляются, связывают случайно выбранный предмет с целым» [1, с. 20].

Когда изображение стало возможным не только воспроизводить, но и обрабатывать (поначалу фотография предоставляет эти возможности, а сегодня, расширив цифровой способ обработки изображения в сто раз), степень манипулирования визуальным документом возросла. Дизайн объективного отображения или изображения реальности потерял свою основу. Изображение референта – под вопросом. Мы видим то, что представляем, а не интерпретируем то, что видим. Реальность дается только в виде архива или хранилища изображений, откуда выбирается или заказывается необходимое для производства цифровых изображений.

«Дайте мне образ, и я переверну мир», – такова максима, выражающая существо поворота в западной цивилизации. К тому же, она говорит о том, что к фигуре интеллектуала, владеющего умами современников, добавляется фигура, успешно претендующая на владение взглядами зрителей» [1, с. 13].

Философия и фотография не совместимы, на первый взгляд. Обычная линия рассуждений о фотоискусстве порождает его специалистов и экспертов, она мешает нам увидеть метафизическое послание, которое фотография несет в себе – «то, что написано светом», ибо в буквальный перевод с греческого «фотография» и означает легкое письмо. Давно прекратились споры о том, рассматривать ли фотографию как форму изобразительного искусства. Принято считать, что это находится в противоположности живописи и рисунку, и тут сразу возникает противоречивый путь сравнений, который проходит через сферу эстетического воспитания. Фотография преподала человеку урок восприятия, хорошо выученный и сразу усвоенный.

«В свое время Гельмгольц установил важный факт, относящийся к физиологии зрительного восприятия, факт вполне тривиальный, но с трудом входящий в построения здравого смысла. Оказалось, что умение видеть неподвижное представляет собой самое позднее эволюционное приобретение (земноводные к этому еще не способны). Например, лягушка реагирует только на движущийся предмет – на комара, цаплю, вообще на всякое мелькание. Если ничего в поле зрения не движется, то лягушка ничего и не видит. По существу, лишь у человека формируется способность к различению стабильной экземплярности мира. И вот фотография представляет собой следующий шаг в этом же направлении [2].

Подводя итог, заметим, что в современном мире идейные и концептуальные установки изменили вектор развития: вместо какой-то жестко сформулированной системы ценностей появилась новая идеология, которая скорее шокирует, чем дезинформирует, Ясность присуща имиджу и в то же время, как показывает философия, фотографии. Она убеждает нас в естественности и заставляет нас доверять тому, что мы видим. Ведь фотография, по наивному убеждению, является чем-то вроде замены глазу. Таким образом, в контексте общественно-политической критики общества можно говорить о перевороте, предшественником которого является фотография. Его особенность и отличие от предыдущих форм визуального состоит в том, что его нельзя больше анализировать, противопоставляя позиции реализма и идеализма. Фотография никогда не является просто изображением или текстом, она вызвана появлением технических изображений, и влияние изображений все больше способствует этому. Такие культурные изменения связаны с изменением способа создания, воспроизведения и передачи изображения, которое обсуждалось в этой работе.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Савчук, В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук. – СПб. : Изд-во «Академия исследований культуры», 2015. – 335 с.

2. Секацкий, А. Фотоаргумент в философии [Электронный ресурс] / А. Секацкий // Октябрь. – 2000. – № 3.. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/october/2000/3/fotoargument-v-filosofii.html

3. . Флюссер, В. За философию фотографии / В. Флюссер, В. Савчук, пер. с нем. Г. Хайдаровой. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. – 93 с.

**УДК 18.78.01**

***Б. Р. Оглоблин,***
***г. Луганск***

# САКРАЛЬНЫЙ СИМВОЛИЗМ О. МЕССИАНА КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ КОНСТАНТЫ ТВОРЧЕСТВА НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ПЕСНИ ЗЕМЛИ И НЕБА»

*Первая мысль, которую я хотел бы выразить, мысль самую главную, потому что она стоит превыше всего, – это существование истин католической веры.*

*О. Мессиан*

Современное музыкознание проявляет научный интерес к изучению личности композитора в аспекте его художественного универсума, то есть рассматривает музыканта как универсальную личность, не только как собственно композитора, но и в качестве философа, идеолога своего искусства, ученого-теоретика, поэта, но и в других возможных ипостасях, составляющих сложный интеллектуальный мир художника.

Цель исследования – осмысление вокального цикла О. Мессиана «Песни земли и неба» в проекции на авторское «Я» сквозь призму религиозного сознания и сакрального символизма.

Т. Жарких в монографии «Poemes pour Mi» как воплощение творческого универсума О. Мессиана, выводит ряд ипостасей творческой личности композитора, из которых homo religious – теологическая компонента попадает в поле исследования. Онтологическое мышление О. Мессиана являет собой специфическую форму духовного сознания, в которой синтезируются как средневековый католицизм, так и христианизированный романтизм, с которым связаны экзальтированность и уход в сферы религиозного экстаза, характерного для романтиков, и разлад с действительностью (в религиозном преломлении). Вследствие этого содержание музыки порывает с прозаичностью материального мира, сознательно игнорируемый, он противопоставляется бесконечному восхождению к царству небесному.

Характеризующийся особым мирочувствованием тип мышления О. Мессиана находится в пространстве символа. Этот тип характерен для человека эпохи Средневековья, представлявшего свою жизнь в «двумирном» измерении: с одной стороны, мир, где живет Бог, который дает директивы посредством знамений, с другой стороны, – мир человека, обязующегося эти знаки раскодировать, при этом задуматься о загробном воздаянии, живя по Божиим заповедям.

Теологические концепции стали основой содержания камерно-вокальной музыки. Циклы «Поэмы для Ми», «Песни земли и неба», «Яравиі» были написаны на раннем этапе творчества, когда религиозное мышление было доминантным.

Следуя концепции О. Мессиана, «Песни» − это медитации на тему любви божественной и земной, размышления об искуплении смертных грехов, радость отцовства [1, с. 23]. Семиозисные акценты выделены композитором с помощью двух форм григорианики – псалмодии и юбиляции, причем первая форма служит сюжетной линии, а вторая – контекстуальности. Использование григорианики уже само по себе религиозно, символично. Цикл был написан для Марсель Бюнле, драматического сопрано. У О. Мессина происходит сакрализация тембра сопрано, воспринимаемого

как голос ангела. Пример тому – партия ангела в опере «Франциск Ассизский», которая тоже поручена сопрано.

В песне «Антифон молчания», вербальный текст: «Ангел молчаливый, дар молчанья в моих руках, аллилуйя, я жажду молчания неба» − строка, в которой упоминается о молчаливом ангеле, это ничто иное как аллюзия на икону, образ Ангела благого молчания. «На ней Иисус предстает до прихода к людям, в виде безбородого юноши. За спиной – опущенные крылья. Руки сложены и прижаты к груди как при совершении причастия. На нимбе вместо креста восьмиконечная звезда. Ангел является олицетворением идеи молчаливого смирения, с которым Сын Божий перенес страдания и смерть. Еще одно толкование: «Она – выражение промыслительного долготерпения, с которым Господь ожидает обращения грешника. Идея ожидания передана жестом рук бездейственно сложенных на груди» [2]. Здесь важный для символизма мотив – мотив великой Тишины, дарящей сопричастность тайне («я жажду молчания неба»), идея тишины не немой, а исполненной присутствия духа, животворящая тишина, в которой Бог создавал мир. Название песни обозначает ее жанровую принадлежность – это католический гимн, то есть тексто-музыкальная форма григорианского пения, в которой небиблейский текст облекается в строфическую форму. В тексте, как правило, содержатся аллюзии на священное писание и образы. Способ распевания строфы невменный и силлабический. Строфа гимна распевается на одну и ту же мелодию, которая украшается юбиляцией «аллиллуйа» – символ хвалы господу и религиозного ликования. Мелодичесий каданс каждой строфы дублируется по принципу эха, имитируя антифон.

Анализ песни «Лицо и изнанка полуночи» на уровне микроконтекста выявил изобилие культовой символики, позволил обнаружить символические связи с музыкой. Предварительно необходимо отметить, что вербальный текст у О. Мессиана не выстраивается в длинную семантическую цепь, а состоит из разрозненных смысло-синтаксических конструкций, которые являют собой поток сознания автора, сюрреалистические образы, сменяющиеся калейдоскопически. В этих образах – аллюзии на священное писание или мистическую оккультную символику. Уже само название песни транслирует нам мистификацию образа ночи. Эта песня является как бы антитезой к образному содержанию первой песни, где главенствуют образы дня, с его союзом земли и солнца, здесь же происходит их разлад и временный переход мира под управление темных сил. Все развитие музыкально-поэтической ткани с их образностью и символикой декларируют некую программу, сюжетную канву, с драматургией по принципу развития от греховного мрака к праведному свету, покою. Здесь реализована парадигма мышления верующего человека с его религиозным страхом искупления грехов ценой самой жизни. Песня имеет черты полижанровости.

Колокольное звучание вступления – куранты, возвещающие о скором наступлении полуночи. Фактура охватывает все регистровые обертоны воображаемого колокола. Если сосчитать количество ударов последнего «колокола», то можно сделать вывод, что он отсчитывает 12 часов – легендарное время рождения Иисуса Христа. После полуночи тьма лишается своих полномочий в этом мире и начинается новый день. В 9 т. песни мы видим слово Agneau – один из самых сакральных символов Христианства.

Смерть главная фигура, ей посвящена песня (pour La Mort – для смерти), среди прочих – смертные грехи – «Orguille» – гордыня и «Vanité» – тщеславие – ее свита. Эти слова также акцентированы. Насыщение образности песни символикой смерти и грехопадения определило ее жанрово-стилевое направление – это макабр, который

несет в себе средневековый образ пляски смерти (род аллегорической драмы). В основе лежит идея о бренности всего сущего и равенстве всех перед лицом смерти. Смерть представлялась карательницей грешников и благодетельницей для праведников, воплощением религиозного страха. Вербальный ряд: «Карнавал, они танцуют мои грехи, отчаянный карнавал по булыжной дороге смерти» (тт. 14–24) звучит на фоне жуткого плясового мотива, в основе которого тема из двух кварт, имеющая подчеркнуто дьявольскую коннотацию (ремарка «*feroce*» – жестоко, свирепо). Она может рассматриваться как аналог dies irae в «Пляске смерти» Ф. Листа. Тема постепенно обрастает полифонической фактурой – в пляску мертвых вовлечены новые участники, штрих *staccato* и ремарка *staccato sempre* придает черты дьявольского скерцо и имитирует треск и лязг костей. В данном контексте необходимо упомянуть Г. Берлиоза, К. Сен-Санса, в чем очевидно тяготение О. Мессиана к романтизму. Очевидным является присутствие романтической балладности, воплощенной в драматургии и скрепленной наличием незримого фатума. Далее колорит ладово просветляется (тт. 45–52), звуковая ткань взрывается аккордами – «вспышками» света(fff), на фоне которых экзальтированно и призывно звучит голос в кульминации произведения: père des lumières (отец света), Shrist. Свет – символ Христа. Упоминание о семи дарах («sept dons»), говорит о совершении причастия, которое очистило помыслы героя от мирской суетности и стало торжеством веры в душеспасительный смысл мышления и жития в согласии с Богом, воплощением высшей совести. Финальная колыбельная воспринимается как метафорический вечный покой, она повествует о спящем в своей небесно-голубой колыбели малыше, сон которого еще не омрачен земной жизнью.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Жарких, Т. В. «Poemes pour Mi» как воплощение авторского универсума О. Мессиана: Монография / Т. В. Жарких. – Харьков : Харьк. нац. ун-т иск-в имени И.П. Котляревского, 2018. – 188 с.

2. Кочергина, Н. Ангел благое молчание [Электронный ресурс] / Н. Кочергина // Издательский центр РОССАЗИЯ. – 2016. − № 1.. – Режим доступа: https://rossasia.sibro.ru/voshod/magazine/detail/33261.

3. Самюэль, К. Беседы с Оливье Мессианом: пер. с фр. [Электронный ресурс] / К. Самюэль. – Париж, 1968. – Режим доступа: http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuelomessiaen.

**УДК 772.99**

***А. В. Радченко,***
***г. Луганск***

## ФЛУОРЕСЦЕНЦИЯ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО ФОТОГРАФИИ

Рассматривая фотографию в качестве отдельного и самостоятельного вида искусства, отметим интенсивную динамику её развития в современном мире, что способствует расширению и обогащению жанрового диапазона. К одному из наиболее интересных подвидов фотографий относится ультрафиолетовые, имеющие за основу явление свечения. Окружающая человека природа полна феноменов, и если говорить в контексте тематики статьи, то это, например, ночное сияние воды, наполненной определёнными веществами, или же рыб, планктонов, каких-либо насекомых. Подобно волшебному холодному огню, свечение вызывало восхищение людей во все времена, чего нельзя не сказать и об ультрафиолетовых фотографиях, имеющих прямое отношение к флуоресценции.

Согласно утверждению В. Левшина, название явления флуоресценции берёт своё начало от минерала флюорита, отличающегося особыми физическими свойствами

свечения под воздействием ультрафиолетовых лучей – именно так и был выявлен сначала красный оттенок, когда шотландский учёный Д. Брюстер производил эксперимент с хлорофиллом и лучами белого цвета, а, затем, и голубой, открытый англичанином Дж. Гершелем в реакции бесцветного раствора хинина и пр. [2]. Наконец, в конце XIX в. Дж. Стокс – английский физик, исследовавший минерал флюорит – открыл невиданный ранее феномен, выявив причиной свечения возвращение перемещающихся вследствие поглощения энергии электронов в обычное состояние, обозначенное учёным как флуоресценция. Так, на сегодняшний день флуоресцентные вещества используют в изготовлении красок и пигментов благодаря способности преобразования ультрафиолета в излучение определенного спектра.

Ввиду избранной проблематики статьи, целесообразно пояснить значение термина ультрафиолетовой фотографии, как одного из наиболее оригинальных способов отображения окружающей действительности. Существует дифференциация понятия на два типа – УФ-отражение и УФ-флуоресценция, где первый подразумевает обязательную модификацию камеры с применением светящегося источника ультрафиолета и его попаданием на датчик, а второй – только подсвечивание самого объекта.

Понятие, также необходимое к рассмотрению, это люминесценция, понимающееся, по словам Э. Адировича, как само свечение вещества избыточного излучения после поглощения им энергии возбуждения – в сравнении с предыдущим явлением, данное представляет собой более обобщённый вариант, поскольку флуоресценция считается видом люминесценции, отличающимся короткой длительностью свечения, в противовес долговременной фосфоресценции [1]. Границы между описанными выше понятиями обозначить довольно сложно ввиду условности их значения, например, в некоторых случаях под флуоресценцией понимают спонтанную люминесценцию, а под фосфоресценцией – вынужденную люминесценцию и пр. [3]

Важно сказать и о недопустимости сильного отклонения от теплового равновесия, поскольку рассматриваемое понятие применимо только к телам, имеющим определенную температуру. Например, согласно Б. Яворскому, в видимой области спектра тепловое излучение становится заметным только при температуре ~103-104 К, а люминесцировать тело может при любой температуре, что объясняет второе название люминесценции – холодное свечение [4]. Советский учёный С. Вавилов дифференцировал процессы люминесценции на спонтанные, вынужденные и рекомбинационные – подобное деление, основанное на характеристиках механизма элементарных процессов, является базовым в изучении феномена и наиболее рациональным в мировой науке.

Итак, возвращаясь к рассмотрению явления флуоресценции как выразительного средства фотографии, определим необычайную рельефность и некую «сказочность» изображения как базовую идейную основу снимков, ведь при грамотном сочетании цветов и красочной палитры в процессе нанесения грима можно создать ощущение погружения в волшебный мир, скорректировав при этом некоторые черты лица модели не только ввиду внешнего перевоплощения в определённого героя, но и качественного отображения разных сторон эмоционального состояния.

В ходе изучения данной проблематики был также сделан вывод о широком спектре применения рассмотренного выше понятия, ведь помимо фотолюминесценции, существуют также и другие явления, связанные с этим феноменом, например, хемилюминесценция, подразумевающая использование энергии химических реакций, или же катодолюминесценция, связанная с катодными лучами. Сюда же можно отнести

и сонолюминесценцию, вызванную звуком высокой частоты, радиолюминесценцию, возникающую при возбуждении вещества ионизирующим излучением, триболюминесценцию, характеризующуюся влиянием механических воздействий, электролюминесценцию, имеющую в основе пропускание электрического тока через определённые типы люминофоров, а также термолюминесценцию, появляющуюся в процессе нагревания вещества.

Что же касается искусства фотографии, то в стиле флуоресценции работали многие именитые фотохудожники, например, Б. Фон Вонг, М. Гусельников, А. Жуков, работы которых переносят нас из реальности в фантастическую сказку. Также стоит упомянуть и К. Барроуз, фотографирующего растения в технике UVIVF, что в переводе означает «индуцированное ультрафиолетовое излучение видимой флуоресценции» – фотохудожник применяет ультрафиолетовый свет высокой интенсивности и светодиодный свет с длиной волны 365нм. Проходя через фильтр, он передаёт УФ и инфракрасный свет, что позволяет выделить флуоресцентное свечение на волнах различной длины в растениях, поглощающих ультрафиолетовый свет – именно это и способствует насыщению цветовой гаммы необычайной яркостью, неуловимой в обычных условиях.

Таким образом, о флуоресценции, в частности в контексте выразительного средства фотографии, можно говорить как о довольно широком и разнообразном явлении современного изобразительного искусства, отрывающем необычайные возможности видения окружающей среды сквозь тончайшую призму невероятной детализации – именно благодаря описанному выше явлению становится возможным рассмотреть привычные вещи под определённым углом перевоплощения, наполняющего их совершенно новым значением.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Адирович, Э. Некоторые вопросы люминесценции кристаллов / Э. Адирович. – М. : ГИТТЛ, 1951. – 351 с.
2. Левшин, В. Фотолюминесценция жидких и твердых веществ / В. Левшин. – М. : ГИТТЛ, 1951. – 456 с.
3. Принсгейм, П. Флюоресценция и фосфоренценция / П. Принсгейм. – Л. : Владос, 1951. – 214 с.
4. Яворский, Б. Справочник по физике / Б. Яворский, А. Детлаф. – М. : Наука, 1971. – 315 с.

**УДК 787**

***Е. С. Русанова,***
***г. Луганск***

## МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОЦЕССА АДАПТИРОВАНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ЭСТРАДНОМ НАПРАВЛЕНИИ

Музыкальный язык, как и язык речи, – это средство общения, передачи определенной информации человека другим людям. Знание механизма возникновения певческого голоса и речи в голосовом аппарате дает возможность певцу грамотно влиять на выработку в голосе необходимых качеств. Методика обучения профессиональному пению не теряет свою **актуальность** в современной музыкальной культуре и тесно связана с выработкой певческих двигательных стереотипов.

**Цель** работы – проанализировать методологические аспекты адаптирования вокалистов академической школы в процессе работы в эстрадном жанре.

Проблема адаптации приемов пения академической школы к эстрадному пению приобрела исследовательскую актуальность в музыкознании и исполнительской

практике в середине XX в., когда обновление эстетических вкусов привело к трансформации привычных жанров вокальной музыки, к появлению новых средств выразительности:

- разговорных интонаций вокальных партий,
- диссонантности,
- кластерних гармоний,
- особых способов звукообразования и неординарных озвучиваний метроритмических основ произведения.

Относительная свобода мысли, усложненная ритмическая организация вокальной партии составили основу для практического применения манер исполнения, отличных от классической. Композиторы все чаще стали применять аутентичные фольклорные мотивы, где вокалист подсознательно использует близкую к народной манеру пения, подачу голоса для полной передачи психологии и характера произведения.

Отличия академического вокала от эстрадно-джазового проявляются и в различных требованиях к голосу, и в технике, и в эстетике исполнения. В эстрадном вокале нет жёстких требований к диапазону. Конечно, широкий диапазон расширяет спектр возможностей (например, Элла Фитцджеральд, Полина Гагарина). Однако певицы с октавным диапазоном тоже добиваются успеха (Билли Холидэй).

Профессиональный академический голос должен также обладать тембральной красотой, красочностью и достаточной силой. Академический вокал рассчитан на естественное распространение вокального звука, в отличие от эстрадного вокала, которому помогает техника. Благодаря микрофонному пению сила голоса для эстрадно-джазовых вокалистов также не является непременным критерием. В эстрадно-джазовом вокале смотрят больше на наличие у певца специфического тембра (хотя отсутствие такового тоже не является признаком непригодности певца к пению). Тембр голоса, не подходящий для академического пения, может вполне найти применение на эстраде и в джазе – здесь свои законы красоты.

Голос академического певца на всех участках диапазона должен звучать ровно как тембрально, так и динамически. Исполнители пользуются головным и грудным резонаторами, их смешением в среднем участке диапазона. Таким образом, регистры сглаживаются и переход между ними не слышен. Эстрадно-джазовое пение изначально более открытое и свободное. А джазовый вокал вообще не любит сглаженности регистров, напротив, контрастность звучания голоса в разных регистрах является дополнительной краской. В звучании допускаются горловые призвуки, субтон, фальцет, носовые призвуки, что вообще недопустимо в академической манере (и это не говоря о фразировке).

Существует две группы технических приемов, используемых в академическом вокальном искусстве:

1) применяемые по желанию композитора (глиссандо, трели, форшлаги и т. д.);

2) применяемые по усмотрению вокалиста-интерпретатора (как, например, портаменто (portamento) – плавный скользящий переход от одного звука к другому).

Мужчины в качестве дополнительной краски пользуются фальцетным пением, что для женщин является неприемлемым. Для исполнения речитативов в операх используется такой прием, как декламация – пение в разговорной манере. В академическом вокале практически не используется штробас, не допустимо и пение на субтоне.

Палитра технических приемов эстрадно-джазового вокала довольно обширна. Основная сложность такого пения заключается в необходимости часто (иногда в

пределах одной фразы) менять технику звукообразования – в одной фразе может быть смена регистров, смена звука с воздухом (субтон или фальцет) и звука без воздуха (вокальный нос, микст, народный звук).

Кроме того, каждый прием можно разнообразить вокальными украшениями (глиссандо, вибрато, йодль, хмык, рык и т. д.). Певцы не только не устраняют, но порой преувеличивают те голосовые черты, которые, с точки зрения академического пения, считаются недостатками: хрипотца, сипение, частичное несмыкание связок, несглаженность регистров, горловое и носовое звучание, отсутствие кантилены, неестественная преувеличенная вибрация. Часто используются носовые призвуки, например, в джазе нарочито гнусавое звучание часто применяется в качестве имитации некоторых инструментов.

Вокалисты, как джазовые, так и академические, интерпретируя тот или иной музыкальный материал и подчиняясь законам исполняемой музыки, преследуют различные цели. Эстрадный исполнитель следует таким принципам:

1) свобода вокалиста не ограничена нотным текстом и указаниями композитора (в определенном смысле сам певец является автором);

2) в джазовом вокале мало значения придают красоте звучания голоса, но стремятся добиться интересной джазовой фразировки, особой интонации, ритмики, свинга, т. е. как можно ярче в своем пении передать специфику джаза;

3) джазовый вокал более «инструментален», чем академический. Вокалисты чаще идут не путем противопоставления голоса и инструмента, а, наоборот, путем подражания инструментальным приемам и звучанию;

4) инструментальность пения стала причиной формального отношения к поэтическому тексту либо отказа от него. Существует немало примеров исполнения целых композиций посредством одного лишь скэта, т. е. вообще без текста.

В джазовом пении необходимо чувствовать форму произведения, уметь преподнести своё понимание мелодической темы, видоизменяя её но, не покидая нужной гармонии.

Критерии оценки вокалиста в эстрадном и джазовом пении существенно отличаются от норм, принятых в других вокальных жанрах. Суть принципиальных отличий заключается в отсутствии единых эстетических норм в звукообразовании, тембральной окраске и использовании тех или иных выразительных средств. В эстрадном пении исполнение в большей степени связано с индивидуальной манерой певца, постоянно обновляющейся стилистикой и характером аранжировки.

Ценность исполнения произведения не всегда связана с вокальной технической сложностью, а может зависеть от множества факторов, таких как необычный ритмический рисунок, необычные стилистические приемы и штрихи, тембральные «искажения» голоса, индивидуальная специфическая техника, актерское решение и т.д.

Невозможность прийти к единым нормам в оценке исполнения приводит нас к необходимости оценки свободы голоса, владения основными певческими навыками, вокальной фразировкой, соответствию стилю произведения и грамотности использования специфических приемов. Назовем эти критерии объективными, как независящими от нашего субъективного восприятия:

- свобода голосового аппарата;
- сформированность естественного природного тембра (или владение оригинально найденной индивидуальной тембральной окраской);
- чистота интонирования;
- владение опертым звукообразованием;

- владение смешанным звукообразованием;
- владение полным певческим диапазоном;
- чувство ритма;
- качество дикции;
- чувство стиля;
- владение вокальной фразировкой;
- владение специфическими приемами и штрихами эстрадно-джазового пения;
- владение индивидуальной или стилистической манерой пения;
- артистизм;
- осмысленность исполнения, умение раскрыть драматургию произведения;
- умение общаться с аудиторией.

Если академический певец намерен расширить свои вокальные возможности в области эстрадно-джазового пения, ему необходимо достичь определенных целей, среди которых такие:

− научиться петь не только на зевке, но и освоить такое понятие как «узость гортанная»;

− принять, тот факт, что иногда можно и нужно петь с воздухом и не громко;

− приучить свою гортань к тому, что она должна двигаться;

− изучить различные вокальные приемы и украшения, технику их исполнения;

− отыскать в себе свой индивидуальный тембр и манеру исполнения.

Академическая вокальная школа – это, прежде всего, строгое решение творческих задач с учетом правильной постановки исполнительского дыхания (этой проблеме уделяется особое внимание) [1, с. 33]. Будущий вокалист в процессе обучения накапливает соответствующий багаж через специальные упражнения, старинные арии, которые становятся основой формирования правильного звукообразующего аппарата. Важной составляющей удачного творческого потенциала будущего певца, как известно, является совокупность природных способностей и вокальных навыков, но не менее важной в раскрытии его таланта является и техническая база, которая формируется путем систематических занятий в течение многих лет. Академическое исполнительство не требует специального усиления звука, если речь идет о закрытых помещениях, а когда певец выступает на открытой концертной площадке – звукоусиливающая техника становится необходимой, однако озвучивание должна происходить с учетом специфики классической исполнительской манеры (полетность звука). Перед звукорежиссером возникает проблема – донести до слушателя первичное звучание голоса. Цель озвучивания – не украшение звука, а исключительно его усиление.

Современное искусство многогранно и многозвучно. Интересную тембровую окраску в звучание современной вокальной музыки вносит эстрадная манера исполнения. Основной чертой ее является легкость и доступность в восприятии слушателями. Качественное воспроизведение художественного образа в эстрадной манере – это сопоставление многих песенных направлений, вокальных приемов, присущих разным манерам исполнения, четкое и доступное воспроизведение литературного текста [2].

Спецификой эстрадного исполнительства является обязательное применение микрофона как важнейшего компонента выступления эстрадного певца на современной сцене. Очевидна сложность в работе исполнителя со звукоусиливающей аппаратурой, формирование навыка постоянного слухового самоконтроля, как на начальном этапе (в

классе), так и во время концертно-исполнительской практики. Навыки работы с микрофоном в ходе занятий должны дойти до автоматизма.

Итак, качественный эстрадный вокал – это профессиональный, развитый голос с неограниченной технической исполнительской свободой и последующей способностью проявить себя в разных музыкальных стилях, направлениях и манерах, в частности, классической и народной, а также умение на подсознательном уровне правильно сотрудничать с разнообразной звуковой техникой (микрофон, мониторы и др.).

Таким образом, универсальное применение технических приемов – это основной фактор в решении проблемы раскрытия содержания современной вокальной музыки, где синтезируются традиционные средства музыкальной выразительности с новыми исполнительскими техниками. В вокальном искусстве – это универсальный певец, который сможет использовать на практике приемы современной вокальной техники, а именно: техники игры тембрами, умение применять в пении речевые интонации, мастерски передавать психологические моменты в музыке. Универсализм в творчестве современных исполнителей – неотъемлемый сегмент совершенной профессиональной деятельности. Параллель между классическим, народным и эстрадным популярным искусством – это основное условие формирования разностороннего исполнителя. Обязательной предпосылкой развития универсального певца есть индивидуальный дар, способность к многогранному пониманию семантики произведения, умение импровизировать в рамках заданного материала.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Ампилов, И. Практическое объяснение процесса пения и постановка голоса с общедоступным применением физики и физиологии / И. Ампилов. – СПб. : Практика, 1995 – 178 с.
2. Дейша-Сионицкая, М. Пение в ощущениях / М. Дейша-Сионицкая. – М. : Музсектор, 1996. – 86 с.

**УДК 7.049**

***А. В. Сизых,***
***г. Луганск***

## СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА И. КАРАБИЦА

Заметной фигурой музыкального культуры современной эпохи является Иван Фёдорович Карабиц – одаренный самобытный композитор, прекрасный педагог, талантливый дирижер, музыкально-общественный деятель, основатель первого украинского международного музыкального фестиваля «Киев МузикФест». К какой бы сфере деятельности ни обратился художник, он везде смог сказать новое слово, открыть новые горизонты и проложить новые пути. В современной научном мире его творчество только обретает своих исследователей, чем вызывает несомненный интерес молодых учёных и определяет **актуальность** выбранной темы.

Несомненно, что для нас творчество И. Карабица является особенно ценным и трогательным, т. к. он наш соотечественник, родившийся и совершивший первые шаги навстречу творческой судьбе на Донбассе. Композитор чрезвычайно любил свою малую родину – Донецкий край. И эта любовь к земле, боль за её раны и, одновременно, гордость за неё проросли в его оратории «Земля моя по имени Донбасс» (1980), в Концерте для фортепиано с оркестра № 3 «Плач» (2000) и во многих других произведениях больших и малых форм.

Композитор оставил богатое творческое наследие, которое включает произведения разных жанров. Среди наиболее известных три симфонии, две оратории, три концерта для оркестра, два концерта для фортепиано с оркестром, произведения для хора и симфонического оркестра, опера-оратория «Киевские фрески» для солистов, хора и симфонического оркестр, вокальные циклы «Мать», «На берегу вечности» на слова Б. Олейника, более пяти десятков эстрадных песен, музыка к художественным кинофильмам и театральным постановкам, а также известное виртуозное произведение для скрипки соло «Музыка», которое приобрело популярность, а впоследствии стало обязательным для всех исполнителей в номинации «Скрипка» на Международном музыкальном конкурсе имени Н. Лысенко.

В раннем творчестве И. Карабиц тяготеет к устоявшимся традициям классической музыки: «Чувство прошлого, определяющее модус связанности с прошлым, у Карабица выражено классицистской формулой: прошлое есть действенное настоящее» [5, с. 48].

Активная позиция художника-гражданина, унаследованная И. Карабицем от своих учителей Б. Лятошинского и М. Скорика, вызывает к жизни произведения высокой этико-философской направленности и напряженного эмоционального тонуса, но часто и трагедийного пафоса. Композитора интересовали вселенские идеи постижения истории и современности, тайны мироздания и поиска истины, неизбывные философские вопросы жизни, смерти и вечности. Думы о вечном никогда не покидали его, а в авторской программе к одному из последних произведений он своей рукой напишет, что произведение возникло благодаря думам о человеческом, о вечном и наивысшем утешении в единении с природой.

Стремлением к монументальной цикличности, многоплановой концепции (часто трагедийного плана), развернутым авторским монологам (с их крайней эмоциональностью, что подчеркивает динамическое напряжение и обнажённость контрастов) насыщенны оркестровые, хоровые и вокально-симфонические произведения композитора. Карабиц применяет конфликтно-драматический тип симфонизма, для которого характерным является распространение принципа сонатности, использование черт поэмности, активная разработочность во всех разделах формы. Характерной чертой является постоянное обновление тематического материала, возрастает роль полифонии [2].

Жанровый приоритет Карабица, как и у других композиторов его поколения, был направлен на симфоническое, ансамблевое и хоровое творчество. Для композитора написание сольных произведений для фортепиано стало стартом и экспериментальным испытанием на пути к симфоническим и хоровым произведениям, отличающимся глубиной композиторского мышления. Но в то же время многие из своих лучших произведений он написал в камерно-вокальном жанре. К романсам и песням композитор обращался на протяжении всего творческого пути. Камерно-вокальное наследие композитора служит «переконливим прикладом поєднання різних векторів композиторського пошуку у творчості одного митця» [1, с. 92].

Камерно-вокальное наследие композитора охватывает несколько тематических направлений. Национальная тематика предоставляет возможность отобразить украинский быт, ознакомить с обычаями, передать мировоззренческие установки (вокальный цикл «Песни ЯвдохиЗуихи» для голоса, флейты и альта), а также прибегнуть к авторскому решению использования фольклорных песенных первоисточников (вокальный цикл «Три песни на народные тексты» для голоса и фортепиано).

Философские размышления о вечных вопросах бытия представлены на разных этапах творчества. Например, цикл «Из песен Хиросимы» для голоса и флейты на стихи Ейсаку Йонеди, написанный в 1973 году, создан в ранний период творчества, а «Пять песен на стихи Р. Тагора» – в последние годы жизни (2000-2001). Картины природы и щемящая нежная любовь к Родине влились в лирико-пленэрный тип тематики, к которому принадлежат вокальные циклы на стихи украинских поэтов («Пастели» для сопрано и фортепиано на стихи П. Тычины (1970) и «Утренняя сюита» для голоса и эстрадно-симфонического оркестра на стихи В. Батюка и В. Губарця (1978-1980). Также особой глубины исполнены вокальные циклы на слова Б. Олейника: «На берегу вечности» для голоса с фортепиано (1977), «Мать» для среднего голоса с фортепиано (1980). Данью времени стали вокальные циклы сатирического направления. Например, цикл-сатира «Повести» на стихи А. Кулича для голоса и фортепиано (1975).

Гуркова делает вывод, что любой из циклов является проявлением индивидуальности композиторского решения и доказательством планового формирования композиторской манеры и процесса обретения нового языка и изобразительных, технических средств [3, с. 62].

Изучая особенности композиторского стиля Ивана Карабица в контексте украинской культуры Е. Береговая дает собственную оценку его творчества, в частности, полистилистике его произведений, акцентируя внимание на том, что композитор разворачивает конфликтно-драматический тип симфонизма в масштабных оркестровых и вокально-симфонических полотнах, а в камерно-инструментальних и камерно-вокальных композициях выступает деликатным лириком и психологом. Художник творит в разных стилях и направлениях не замыкая себя в рамках и каждым произведением выявляет новые грани стиля, при этом основательно погрузившись в дух и стилевые особенности музыки предыдущих эпох, творчески пересмотрев и реализовав в своем творчестве стилевые модели, которые являются присущими современному музыкальному языку [2, с. 58]. Музыка Карабица поражает своим тематическим разнообразием, что говорит о большой эрудиции композитора, широте диапазона интереса художника.

На его творчество весомое влияние имела народная песня. Композитор активно включился в процесс подъема демократических принципов и гуманизма отечественной культуры, который ознаменовался новаторским осмыслением фольклора. Он был хорошо знаком с неофольклорными тенденциями, а музыкально-поэтическое народное творчество стало для него источником обновления музыкальных средств, расширяло потенциал творческого мышления, влияло на тональную организацию. Примерами обращения Карабица к народной песне стали его камерные и вокальные сочинения – вокальный цикл «Три песни на народные тексты» для голоса и фортепиано (1969), Концерт для хора, солистов и симфонического оркестра «Сад божественных песен» на стихи Г. Сковороды (1971), вокальный цикл «Песни ЯвдохиЗуихи» для голоса, флейты и альта (1974), концертная пьеса для скрипки соло «Музыка» (1974), опера-оратория «Киевские фрески» (1983), Концерт № 3 для оркестра «Причитания» (1989).

Как отмечают исследователи творчества Карабица, произведениям более позднего периода присуща универсальность музыкального языка, отличающегося соединением элементов разнообразных современных композиторских техник, среди которых додекафония, пуантилизм, сонористика, алеаторика, и пересечением стилевых черт неоклассицизма, неоимпрессионизма, джазовой лексики и других направлений [1, с. 93-94].

Свой творческий, новаторский талант И. Карабиц обнаруживает не только в камерно-вокальной музыке, но и в других направлениях. В украинской культуре со второй половины XX в. наблюдается тенденция роста значения визуального фактора, что привело динамичного развития зрелищности и театрализации в различных художественных направлениях и жанрах.

Стилевые поиски и эксперименты в области театральных жанров композитор нацелил на новые тембральные краски, технические средства и инструментальный состав оркестра. Для его произведений характерен минимализм, полистилистика, обращение к эстетике постмодернизма, использование современных методов и техник композиторского письма (сонористика, двенадцатитоновая техника, неполная фиксация музыкального текста в нотах, свобода реализации или сотворения в процессе исполнения, создание музыкального произведения из отдельных разделенных паузами или скачками звуков) и тому подобное.

Элементы инструментального театра присутствуют во многих произведениях: в сольной скрипичной пьесе «Музыка», «Лирических сценах» для скрипки и фортепиано, «Концертино» для девяти исполнителей, «Концертном дивертисменте» для квинтета струнных и фортепиано и других. Композитор экспериментирует и прибегает к интегрированию, заимствованию, адаптации содержаний и форм драматургии и музыкального искусства. Карабиц мастерски использовал форму соучастия, сопереживания и сотворчества композитора, дирижера, исполнителей в инструментальном театре.

С целью максимального сближения инструменталистов и зрителей он использует пространственную организацию инструментального театра, максимально приближая аудиторию к исполнителям, ведь по определению исследователя В. Петрова: «Инструментальный театр – особый жанр, порожденный эволюцией музыкального мышления в XX веке» [4, с. 36]. Здесь композитор – режиссер постановки, определяющий толкование должным образом изложенными примечаниями, предоставленными непосредственно в партитурах, тем самым придав особой внешней «оболочке» наполненности сценической реализации, на уровне с процессом собственно музыкальной драматургии [4].

Стилевым новшествам в «Концертном дивертисменте» становится воспроизведение замысла театрализованной подачи уроков музыки. Композитор вводит фигуру учителя (партия фортепиано) и учеников, которых «играют» исполнители отдельных сольных и ансамблевых эпизодов, что позволяет передать природу взаимодействия исполнителей со слушателями в зале. Его произведение стало формой проявления общения между артистом и слушателем.

Важное место в «Концертном дивертисменте» Карабиц отводит аудиовизуальным компонентам театрализации, используя совокупность видимого и услышанного. Это дает возможность композитору организовать восприятие зрителей в зале таким образом, чтобы максимально вызвать у них эмоциональные переживания, обострить ощущение причастности к действиям, которые происходят на сцене, сделать зрителей соучастниками действа. Исследователь Гуркова говорит о том, что подобная театральная драматургия ярко отражает главную идею инструментального театра как ведущую тенденцию музыки XX в. [3, с. 135].

И. Карабиц тонкий психолог, поэтому знает, что больше всего информации об окружающем мире человек получает через визуальное восприятие действительности. Достаточно показательным является Концерт № 2 для оркестра. Здесь художник блестяще использует элементы «инструментального театра», сочетая черты симфонии

и театральной подачи. Произведение отличается насыщенностью событий и интересным сюжетом, что также способствует воплощению новаций «инструментального театра». Драматургия сочинений Карабица нередко вытекает из самой природы камерно-вокального искусства и представляет собой процесс постепенного развертывания его различных граней. В Концерте № 2 для оркестра музыканты камерного оркестра прибегают к игры со зрителями в зале. По замыслу композитора, оркестр играет роль исполнителя и мастерски перевоплощается в активного слушателя. Так, в третьей части концерта во время кульминации в нотную запись композитор вводит аплодисменты музыкантов, которые хлопают в определенной ритмической последовательности (средство контролируемой алеаторики, добавляет новую темброакустическую краску), а в конце произведения аплодисменты озвучивают все участники оркестра.

Элементы «инструментального театра» находим также в Концерте для оркестра № 3 «Причитания». Они особенно хорошо выражены в конце произведения в виде перемещения ролей. В партитуре предусмотрен переход дирижера от дирижерского пульта к роялю. Руководитель оркестра отступает от своих непосредственных обязанностей и играет на музыкальном инструменте как солист, а затем вместе с оркестром. Именно здесь проявляется заимствования необарочных традиций в творческом мышлении Карабица, ведь такой синтез функций дирижера и пианиста-исполнителя вполне наследует дух барокко, когда дирижером был клавесинистом, который играл на инструменте и одновременно руководил оркестром.

В своём творчестве И. Карабиц проявлял широту и универсальность авторского мышления, новаторский подход к традиционным музыкальным формам и жанрам. Композитор достиг высокого профессионального уровня владения современными музыкальными техниками композиции (серийная техника, алеаторика, пуантилизм, сонористика) в сочетании с новотональной и новомодальнойзвуковысотной организацией, пересечением различных стилевых тенденций (неоклассицизма, необарокко, неоимпрессионизма, джазовой лексики).

В рамках оркестровых и вокально-симфонических композиций Карабиц развивает конфликтно-драматический тип симфонизма, а в камерно-вокальних и камерно-инструментальных произведениях обнаруживается тонкий лиризм и психологизм. В своем творчестве он разрабатывает и совершенствует различные стили и направления, открывая новые грани духовной картины мира. За счет использования отдельных элементов театрализации музыкального искусства композитор внёс новации в развитие камерной музыки, сделал её всё более приближенной к зрителю.

Творчество И. Карабица опирается на многолетний опыт прошлых поколений, который объединяется с современными тенденциями искусства. Композитор всегда следовал своему внутреннему зову, преобразовывая наследованный опыт в уникальные произведения. Главной задачей для него всегда оставалось органичное объединение компонентов во имя единого момента выражения.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Берегова, О.Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури / О. Берегова // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – 2015. – № 2. – С. 46-61.

2. Баланко, О.Українська камерно-вокальнамузика кінця ХХ–початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О. Баланко; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К. , 2016. – 246 с.

3. Гуркова, А. Творчество И.Карабица в контексте жанрово-стилевых тенденций в украинской музыке последней трети XX века: дис.... канд. искусствов. : 17.00.03 / А. Гуркова; НМАУ ім. И. П. Чайковского. – К. , 2016. – 338 с.
4. Назайкинский, Е. Стиль и жанр в музыке / Е. Назайкинский. – М. : Владос. – 2003. – 248 с.
5. «Veverememento» (Пам'ять про життя): Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / упорядкувала М. Д. Копиця. – К. , 2003. – 232 с.

**УДК 792**

***А. Н. Скубченко,***
***г. Луганск***

## ФОРМИРОВАНИЕ ОСНОВНЫХ ДОБРОДЕТЕЛЕЙ У ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА СРЕДСТВАМИ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

В настоящее время учеными теоретиками, специалистами в области досуга особенно остро ставится проблема использования досуговых форм и театрализованных функций формирования личности детей младшего возраста.

Общезначимым является то, что самым благоприятным для решения и реализации сложных педагогических задач, которые ставят перед собой практики, руководители детских творческих коллективов и педагоги дополнительного образования, является младший школьный возраст [1, с. 12] .

Дети младшего школьного возраста чутко улавливают ситуацию в стране, могут оценивать себя, определять свое отношение к различным явлениям. Замечено, что именно нравственный аспект человеческих отношений в первую очередь привлекает младших школьников. У 7–8-летних детей возникает внутренняя позиция, новое отношение к себе и к другим. Благодаря осознанию своего места в системе социальных отношений у ребенка формируются социально обусловленные ценностные приоритеты.

Современные ученые-педагоги ведут неустанный поиск новых воспитательных средств и форм, изучают условия духовного развития подрастающего поколения, исследуют различные технологии воспитания, обеспечивающие гуманизацию педагогического процесса [3, с. 12–13].

Детское театральное творчество обладает большими резервами воспитательно-образовательного воздействия.

В современной педагогике возможности театрального творчества трудно переоценить. Этот вид учебной деятельности широко и плодотворно использовался в школьной практике прошлых эпох, известен как жанр от Средневековья до Нового времени. Театрализованное творчество способствовало решению целого ряда учебных задач: обучение живой разговорной речи; приобретение известной свободы в обращении; приучение выступать перед обществом в качестве ораторов, проповедников.

В связи с этим необходимо отметить, что театральное творчество несет в себе большой коллективообразующий заряд.

Во-первых, театральная постановка – «продукт» совместной деятельности, который требует концентрации сил каждого учащегося. Каждый участник совместного театрального творчества вносит свой вклад, понимая при этом, что и от его усилий зависит общий успех.

Во-вторых, разнообразие постановочных задач (сценических, актерских, оформительских) дает возможность каждому участнику максимально реализовать свои возможности и способности.

В-третьих, театральное творчество богато ситуациями совместного переживания, которые способствуют эмоциональному сплочению коллектива. Они возникают спонтанно, а могут быть инициированы руководителем [3, с. 14].

Спектакли оставляют неизгладимый след в памяти не только участников, но и зрителей. В школьном театре актеры и зрители – ровесники, которых волнует приблизительно один и тот же круг проблем, у которых во многом совпадают взгляды на жизнь и на искусство.

Наше исследование основывается на исследованиях таких педагогов, как А. Я. Михайлова, чья книга «Театр в эстетическом воспитании младших школьников» знакомит учителей младших классов с разнообразным репертуаром современных детских театров и с принципами отбора репертуара для школьников. Автор рассматривает возможные методы подготовки детей к восприятию спектакля, рекомендует формы проведения бесед после просмотров и систему творческих работ по спектаклю. А. П. Ершова, В. М. Букатова в книге «Актерская грамота» представляют программу, советы и разъяснения по курсу обучения в театральных школах, классах, студиях. Кроме того, представляют интерес материалы периодической печати и методические рекомендации для педагогов дополнительного образования и руководителей самодеятельных театральных коллективов [5, с. 3–7].

Младший школьный возраст является сензитивным для формирования опыта социальных отношений также в силу таких возрастных психологических особенностей, как возрастающая интеллектуализация и произвольность психических процессов, развитие способности к рефлексии, усложнение эмоционально-мотивационной сферы. Кроме того, младшие школьники открыты и доступны для формирования опыта социальных отношений с помощью разнообразных педагогических средств. И поскольку у детей данного возраста преобладает художественный тип мышления и восприятия, одним из адекватных средств формирования опыта социальных отношений является театрализованная деятельность.

Следует заметить, что, если опыт взаимодействия с окружающим природным, предметным и социальным миром, социальной действительностью складывается более-менее системно через обучение, эпизодически через СМИ, чтение (особенно когнитивный его компонент), то опыт социальных отношений вообще выпадает из этой сферы и приобретается в большей мере стихийно. Это затрудняет вхождение, казалось бы, много знающего современного ребенка в мир социальных отношений. Как утверждает А.В. Мудрик, возможности воспитания и обучения в целенаправленном приобретении человеком социального опыта ограничиваются тем, что дает ребенку семья, воспитательная организация (детские сады, школы, секции, кружки и т. п.), а точнее, ее быт (уклад повседневной жизни входящих в нее людей); различные сферы жизнедеятельности, а точнее, их содержание, формы и стиль взаимодействия между ее членами [4, с. 65–66].

Театрализованная деятельность как средство воспитания рассматривалась в работах Н.П. Аникеевой, О.С. Газмана, Г.И. Камаевой, В.А. Караковского, О.В. Кубасовой, Е.А. Осиповой, В.Ю. Питюкова, А.П. Савченко, С.Т. Шацкого, Н.Е. Щурковой, М.Г. Яновской и других исследователей и практиков. С позиций художественной деятельности этот феномен изучали А.П. Ершова, Т.Ф. Завадская, А.Я. Михайлова, И.Ю. Рубина. Отличительные особенности театрализованной

деятельности от игровой и художественной отмечали М.С. Каган и А.Н. Леонтьев. Ее характеристик касались М. Маханева, С.И. Мерзлякова, А.Г. Милонович, Н.Ф. Сорокина, Л.И. Царенко, Т.А. Чернецкая, Э.Г. Чурилова и другие.

Опираясь на работы указанных авторов, можно сделать вывод о том, что театрализованная деятельность представляет собой своеобразный синтез детской ролевой игры и театрального искусства, где каждая конкретная форма приближается либо к одному, либо к другому полюсу. Их соотношение зависит от вида театрализованной деятельности, воспитательной цели и особенностей руководства ею.

Разделяя точку зрения М.С. Кагана и А.Н. Леонтьева, мы полагаем, что существенная разница между театрализованной деятельностью и ролевыми играми, в частности играми-драматизациями, состоит в мере регламентации со стороны взрослого. Для театрализованной деятельности характерна высокая степень регламентации, определяемая взрослым через подбор тех или иных произведений и руководство ею. Буквальное воспроизведение произведения в строгом значении слова не есть игра [1, с. 44].

Участвуя в театрализованной деятельности, дети знакомятся с окружающим миром во всем его многообразии через образы, краски, звуки, а умело поставленные вопросы побуждают их думать, анализировать, делать выводы и обобщения. В процессе работы над выразительностью реплик персонажей, собственных высказываний незаметно активизируется словарь ребенка, совершенствуется звуковая культура речи. Исполняемая роль, особенно вступление в диалог с другим персонажем, ставит ребенка перед необходимостью ясно, четко, понятно изъясняться.

Особая роль принадлежит театральным представлениям в создании положительного эмоционального фона. Обыденность засасывает жизнерадостных, активных, деятельных и мечтательных школьников, превращает их в равнодушных, сонных и пассивных маленьких «старичков». И их спасение во многом зависит от театрализованной деятельности, которая вносит разнообразие в жизнь ребенка и дарит ему радость [6, с. 125].

Театральное представление заставляют волноваться, сопереживать персонажам и событиям, и в процессе этого сопереживания создаются определенные отношения и моральные оценки, просто сообщаемые и усваиваемые Следовательно, театрализованная деятельность является важнейшим средством развития условия, необходимого для организации совместной деятельности детей. Театрализованная деятельность позволяет ребенку решать многие проблемные ситуации – от лица какого-либо персонажа. Это помогает преодолеть робость, связанную с трудностями общения, неуверенностью в себе. Через неё ребенок познаёт окружающий мир и своё место в этом мире, получает первые представления о добре и зле, дружбе и предательстве, отваге и трусости. Эти представления появляются именно через образы положительных и отрицательных героев.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Березина, В. Г. Детство творческой личности / В. Г. Березина, И. Л. Викентьев, С. Ю. Модестов. – СПб. : Изд-во Буковского, 1994. – 60 с.
2. Богат, В., Нюкалов, В. Развивать творческое мышление (ТРИЗ в детском саду) / В. Богат, В. Нюкалов // Дошкольное воспитание. – 1994. – № 1. – С. 1–19.
3. Крылов, Е. Школа творческой личности / Е. Крылов // Дошкольное воспитание. – 1992. – № 8. – С. 11–20.

4. Кудрявцев, В. Ребёнок – дошкольник: новый подход к диагностике творческих способностей / В. Кудрявцев, С. Синельников // Дошкольное воспитание. – 2000. – № 9. – С. 52–59; № 10. – С. 62–69.
5. Михайлова, А. Я. Театр в эстетическом воспитании младших школьников / А. Я. Михайлова. – М. : Просвещение, 1975. – 128 с.
6. Михайлова, А. Я. Ребенок в мире театра / А. Я. Михайлова. – М., 2005. – 208 с.

**УДК 75.041**

***Н. В. Тимофеева,***
***г. Луганск***

## БЫТОВОЙ ЖАНР В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ ОТ ЗАРОЖДЕНИЯ ДО СОВРЕМЕННОСТИ

Бытовой жанр в русской живописи развивался на протяжении нескольких веков. Произведения живописи этого жанра содействуют нравственному и эстетическому воспитанию личности, способствуют пробуждению у зрителя уважения и любви к народу. Актуальность исследования обусловлена общей тенденцией гуманитарной науки, её направленностью на человека, где характерной чертой современного общекультурного дискурса является повышенный интерес к этническим, культурным группам в историческом процессе, их традициям, обрядам, быту. Все это является предметом междисциплинарного анализа и областью психологии, антропологии, философского анализа, истории и в том числе искусствознания. Также исследование актуализируется в связи с новым пониманием истории России и человека, переосмыслением его задач, предназначения, места в отечественной истории. В свою очередь бытовой жанр в живописи является важнейшим источником понимания человека и его жизни в прошлом и в настоящем, истоков различных культурных явлений.

В своих работах к бытовому жанру в живописи обращались многие отечественные исследователи русского искусства. В данной статье мы будем опираться на труды следующих искусствоведов и теоретиков искусства: Т. В. Ильина, специалиста в области русского искусства XVIII века; И. Э. Грабаря, живописца, теоретика искусства; Э. С. Смирновой, советского и российского историка древнерусского искусства, Г. Г. Поспелова, исследователя русского искусства XVIII – XX веков и другие источники.

Цель нашей статьи состоит в исследовании развития бытового жанра в русской живописи.

Первые проявления бытовой живописи встречаются в искусстве Древнего Востока, в скульптуре и вазописи Древней Греции и Древнего Рима, в миниатюрах и рельефах средневековой Европы.

Бытовой жанр – один из жанров изобразительного искусства, воспроизводящий повседневные события общественной или частной жизни, распространённый преимущественно в живописи, скульптуре и графике.

Началом русской живописи принято считать XI век. Становление живописи на Руси, неразрывно связано с именем князя Владимира, при котором основным фактором культурного влияния на Руси становится Византийская империя. Христианство становится основной государственной религией, а вместе с ним в русские города постепенно проникает и византийская иконопись. Русская икона, фреска, мозаика, как и многое другое на Руси органически связаны с византийской художественной

культурой. Именно с иконописи и настенной храмовой росписи (фреска) зарождается древнерусская живопись. Поначалу фактически русская школа продолжает византийскую традицию, позже она приобретет свои характерные исконно русские черты.

В начале XV века великий иконописец Андрей Рублёв создаёт собственную иконописную школу и отступает от византийских художественных канонов в написании икон. Это время принято считать расцветом иконописи в русской живописи.

Во второй половине XVII столетия в г. Ярославле развивается храмовая монументальная живопись. На фресках Ярославского храма Ильи можно проследить отдельные элементы бытовой живописи. Самая знаменитая роспись выполнена в 1681 году мастерами, которыми руководил Гурий Никитин. На этой фреске, посвященной истории Ильи и его ученика Елисея, представлено чудесное исцеление святым отрока. Изображение чуда сдвинуто к краю композиции, а в центре занимает место жатва, хлебное поле, на котором в ярких рубахах жнецы размашистыми, сильными движениями жнут и вяжут в снопы рожь [1, с. 155].

В русских храмах XVII века на иконах и фресках Москвы, Костромы, Ростова, Ярославля в христианский сюжет проникают бытовые сцены насыщенные жизненным реализмом. В христианских произведениях иконописцы изображают повседневные и любовные сюжеты. Этот период иконописи XVII века называется отечественным Ренессансом.

Заслуженную роль в развитии искусства в России сыграл Петр I, который способствовал интеграции Европейской живописи в русскую культуру. Западные художники приглашались на работу в Россию, а наиболее способные мастера отправлялись за государственный счёт обучаться заграницу. Живопись того времени – это портреты-парсуны (от латинского слова «persona»), которые очень напоминают иконописные лики. Именно парсуна в живописи обусловила появление нового жанра в конце XVII столетия.

В книге «История живописи. Допетровская эпоха» И. Э. Грабарь писал: «С уверенностью можно сказать лишь то, что одним из главных факторов, решивших судьбу русской живописи, было появление портрета» [3, с. 409].

Одновременно с жанром портрета зарождаются пейзаж и натюрморт.

В XVIII веке портрет приобретает жанровое содержание, примером является картина И. Аргунова «Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме» (1784) [6, с. 102].

В это время в жанре бытовой живописи работали русские художники М. Шибанов и И. Ерменёв. Картины бывшего крепостного Михаила Шибанова «Празднество свадебного договора» (написана в 1777 году) и «Крестьянский обед» (1774 года) заложили традиции крестьянского бытового жанра, впоследствии развитые в реалистической русской живописи XIX столетия. Иван Ерменёв – сын конюха, окончив Академию художеств и пройдя обучение в Париже, писал полотна о жизни русских крестьян. Ярким примером его творчества в этом жанре являются 8 картин с изображенными на них нищими и крестьянами, написанными до 1775 года [4, с. 137].

Художник И. И. Теребенёв на своих карикатурах изобразил исторический подвиг народа в Отечественной войне 1812 года и открыл тему военной сатиры и вместе с живописцем А. Г. Венециановым является родоначальником русской карикатуры.

На полотнах А. Г. Венецианова изображены сцены деревенской жизни и тяжелого крестьянского труда: «На пашне. Весна», «Сенокос», «Гумно», «Встреча у колодца»,

«Гадание на картах». Эти картины, являются ярким примером бытового жанра в живописи. Венецианов в своём творчестве идеализировал крестьянский быт и утвердил в русской живописи бытовой жанр в романтическом стиле.

Основы критического реализма русской бытовой живописи во второй половине XIX века заложил великий художник-живописец П. А. Федотов. Его знаменитые картины в бытовом жанре: «Сватовство майора», «Завтрак аристократа», «Вдовушка», «Анкор, ещё Анкор!» написаны до 1852 года.

В первой половине XIX века в искусстве живописи наступает время критического или демократического реализма [4, с. 169-171].

Острое социальное и обличительное направление бытовая живопись приобрела в творчестве В. Г. Перова. В своей картине «Сельский крестный ход на Пасхе» он изобразил облик хмельного священнослужителя, а в картинах «Чаепитие в Мытищах», «Проводы покойника», «Последний кабак у заставы» он изображал безысходную жизнь русских крестьян [4, с. 175].

Вокруг В. Г. Перова сформировался круг художников жанристов открытой социальной направленности, в числе них были И. М. Прянишников, Л. И. Соломаткин и др., которые продолжили традиции Федотова и Перова.

В это время в Петербургской Академии художеств назревает борьба за право искусства выражать реальную и действительную жизнь, вылившаяся в 1863 году в «бунт 14-ти». Несколько выпускников Академии художеств отказались писать картину на тему скандинавского эпоса, мотивируя это тем, что художник должен обращаться в своём творчестве к проблемам современности. И когда не получили разрешения на свободную тему, вышли из Академии и основали «Петербургскую артель». «Артель» просуществовал недолго, и вскоре московские и петербургские художники объединились в «Товарищество передвижных художественных выставок». Их идейным вождем стал И. Н. Крамской, а в состав входили В. Г. Перов, И. Е. Репин, Г. Г. Мясоедов, А. К. Саврасов, В. И. Суриков, И. И. Шишкин, И. И. Левитан и другие. Передвижными выставки назывались потому, что их устраивали не только в Москве и Петербурге, но и в провинциальных городках. В своём роде для художников это было «хождение в народ». Товарищество просуществовало больше 50 лет, до 1923 года. Отличием передвижников от других художников было наличие четкой идейной программы, которая отражала жизнь с её злободневностью и проблемами социального общества. Творчество передвижников ознаменовало расцвет русского демократического реализма второй половины XIX века [6, с. 215].

В начале XX века в искусстве живописи появляется новое направление русский авангард. В этом направлении художники отказались от прошлых художественных ценностей и принципов искусства в живописи и попытались создать что-то совершенно новое. Ярким представителем авангарда является творчество художника Василия Кандинского и написанные им с 1905 по 1916 год картины: «Песня Волги», «Пестрая жизнь», «Москва. Красная площадь», «Двое на лошади» и много других [6, с. 11].

В первые два десятилетия XX в. художники-примитивисты включили в сферу «высокого» искусства сложный и парадоксальный мир городского фольклора, они обратились к народной и бытовой культуре, заново открыли древнерусское наследие, иконопись.

Влиятельной организацией того времени в художественных кругах считалось «Общество станковистов», возникшее в 1925 году. Основной чертой творчества художников этого художественного объединения являлось отображение советской действительности с использованием приемов современного европейского

экспрессионизма. А с 30-х годов в русской живописи начался новый период социалистического реализма [6, с. 271].

Особенным в изобразительном искусстве является период Великой Отечественной войны. Картины, основным сюжетом которых являются годы войны, актуальны и в настоящий период.

Бытовой жанр в эпоху социалистического реализма показывал связь между личностью и обществом, связывал исторические события с конкретным человеком. Эту тему в своих произведениях раскрывали такие художники как: Ю. И. Пименов «Начало любви», В. Е. Попков «Мать и сын», Ю. М. Ракша «Земляничная поляна» и многих другие.

В конце XX века с запада в российское искусство проникает такое культурное явление как постмодернизм. Характеристикой постмодернизма в русской живописи является фотографичность изображений. Живописцы используют классические образы, придавая им эксклюзивности, освещая их по-новому. Представители постмодернизма соединяют в своих произведениях разнообразную стилистику, элементы и формы различных направлений в живописи. Художник полностью распоряжается выбором формы и манерой изображения в своей картине. Постмодернизм характеризуется всеобщей мировой популярностью и отсутствием четких правил, в нём нет рамок, нет законов, только свобода выражения и творчества.

Таким образом, зарождение и развитие бытового жанра в русской живописи происходило на протяжении нескольких веков. С X века с приходом в Древнюю Русь христианства происходит зарождение русской живописи: фрески, мозаики, иконы. Расцвет иконописи приходится на XV век, а в XVII веке наблюдается рассвет монументальной живописи и появление на фресках отдельных элементов бытовой живописи. В это же время под влиянием европейской художественной культуры в Россию приходят такие жанры как натюрморт, пейзаж, портрет. После победы в Отечественной войне 1812 года происходит зарождение батальной живописи. Картины, того периода содержат наиболее полную информацию о жизни простого народа. Расцвет бытового жанра с началом романтизма в России в первой половине XIX века мы наблюдаем в творчестве А. Г. Венецианова. В 1860-х годах художники создали широкую картину жизни обновлённой России. С особой силой эти тенденции отразились и в творчестве передвижников. В дальнейшем активно бытовой жанр проявился в социалистическом искусстве.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Брюсова, В. Г. Гурий Никитин / В. Г. Брюсова, – М. : Изобразительное искусство, 1982. – 272 с.
2. Голицина, И. А. История русской живописи в 12 томах. Рубеж XIX и XX веков. т. 9, / – М. : Белый город, 2007. – 128 с.
3. Грабарь, И. Э. История живописи. Допетровская эпоха. / И. Э. Грабарь, Т. 4, Кнебель, 1910. – 536 с.
4. Ильина, Т. В. История искусств. Отечественное искусство: Учебник / Т. В. Ильина, – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Высшая школа, 2000. – 407 с.: ил.
5. Московченко,В .М. Украинская советская бытовая живопись (I945-1970) / В. М. Московченко, – Киев : Искусство, 1972. – 111 с.
6. Русская живопись XIV – XX веков. / Энциклопедия. – М. : Олма-пресс, 1999. – 352 с.
7. Смирнова, Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. / Э. С. Смирнова. – М. : Наука, 1976. – 392 с.: ил.

**УДК 782.1**

***К. В. Федько,***
***г. Луганск***

# ОПЕРА «МОНТЕККИ И КАПУЛЕТТИ» А. ХАРЮТЧЕНКО В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИОННОГО И НОВАТОРСКОГО

Опера постоянно находится в центре внимания исследователей как один из наиболее динамичных жанров. Её жизнедеятельность сопровождается интенсивным развитием, результат которого определяется рождением новых разновидностей музыкально-театрального искусства. Ш. Гуно явился первым композитором Франции, прочно закрепившим в музыкальном искусстве жанр лирической оперы; именно к этой разновидности музыкально-театрального искусства и принадлежит «Монтекки и Капулетти» А. Харютченко, что определило избранную проблематику.

Написанные на один сюжет, оперы двух упомянутых выше композиторов принадлежат разным эпохам, именно поэтому музыкальный язык каждой из них отражает характерные веяния того или иного времени. Являясь в данном случае типичным образцом, опера Ш. Гуно «Ромео и Джульетта» полностью отвечает требованиям лирического жанра, а произведение А. Харютченко, представляя XX век, вобрало в себя новые черты, довольно чётко отслеживающиеся сквозь призму традиционности. Всё это можно отследить уже в прологе.

Опера Ш. Гуно открывается необычайно драматичной увертюрой с тяжёлым поступенным нисходящим унисоном меди, двойным пунктиром и зловещей триольной фанфарой на тонике. Буквально захлёбывающиеся в верхнем регистре нисходящие секундовые и терцовые попевки напоминают рыдания. Поднимаясь на кварту вверх, они накаляют градус экспрессии. Это же настроение выражает средняя часть – трёхголосное фугато на тревожной теме с размашистыми переменными скачками. Каждое проявление этой суровой мелодии на неизменной динамике ff выражает злобную непреодолимую силу, коей является непрекращающаяся вражда двух старинных родов. Грозный облик репризы с ходами по уменьшённому трезвучию, нисходящим движением в объёме тритона приводит к каденции, которая звучит мрачно и непреложно, как предостережение о бессмысленности родовой вражды, уносящей человеческие жизни. Колорит светлеет с наступлением каждой из четырёх строф с красочными сопоставлениями далёких тональностей. Неустойчивые триоли медных духовых приводят к главному разделу увертюры – гимну любви, что подтверждают структура периода повторного строения, аккордовая фактура, четырёхдольный размер, тембр струнных смычковых инструментов, нежные звучания солирующей скрипки. Таким образом, в прологе композитор от трагедийного повествования приходит к выражению шекспировской идеи вечной любви с помощью оркестра и хора.

Если же говорить о прологе к «Монтекки и Капулетти» А. Харютченко, то его условно можно разделить на три небольших части, а именно оркестровое вступление, монолог баса и хор – данное предположение подтверждается не только наличием цезур между перечисленными разделами, но и сменой фактуры, однако при этом всё же ощущается интонационное родство, что придаёт прологу невероятную целостность звучания. Итак, мрачный колорит первого раздела вводит слушателя в оперу – восходящие секвенционные звенья из *м. 2, м. 3, ув. 4* в экспрессивном тембре скрипок на фоне гудящих хроматических ходов альта и виолончели рождает диссонансные сочетания, а дальнейшее включение деревянных духовых с имитационными оборотами контрабаса насыщает звуковой поток некой вязкостью, густотой. С каждой новой

фазой звучание разрастается путём расширения диапазона и включения новых инструментов, однако гармонический комплекс, основанный на задержаниях и зловещем колорите уменьшённого вводного септаккорда без разрешения, сохраняется на протяжении всего оркестрового вступления.

К монологу баса подводит большая динамическая волна от *p* к *f*, где на фоне тревожного тремоло литавр и застывшего диссонирующего созвучия медных духовых после восходящего гаммообразного хода звучит унисонная выразительная мелодическая линия струнных и деревянных духовых, основанная на нисходящих секстовых и восходящих кварто-квинтовых скачках во фригийском *g-moll*. На гребне драматической волны звуковой поток замирает – подобно литературному первоисточнику звучит фраза «Нет повести печальнее на свете» в *c-moll* методом сопоставления – подобное сочетание двух минорных сфер ещё более омрачает колорит, словно предвещая трагедию.

Омажоривание траурной тональной сферы происходит в следующем разделе, где двухчастный хор, подобно древнегреческой трагедии, носит вещательную функцию и повествует о сюжете оперы. Однако такому просветлению предшествуют многочисленные отклонения, а звучащий на фоне гармонической вертикали текст – «Две равно уважаемых семьи» – словно даёт толкование данному явлению, подчёркивая равную силу двух кланов. Следует отметить, что в дальнейшем развитии музыка очень тонко, но, в то же время, точно выражает содержание текста – второй период, отмеченный словами «И жизнь, и смерть», отличается от первого вкраплением мрачной уменьшённой гармонии и сопоставлением траурных тональных сфер – *c-moll* и *b-moll* (так композитор перебрасывает смысловую арку от хора к оркестровому вступлению). Устремлённая вверх вокальная партия и общее звучание в целом достигает своего апогея на словах «Враждующим выносим порицанье», ведь именно здесь в кульминационной зоне всего пролога колорит осветляется вереницей мажорных тональностей (*Es-dur, D-dur, E-dur*), на громогласной динамике *f* провозглашается главная идея всей оперы – небесное возношение главных героев и моральное порицание виновников.

Таким образом, сравнивая прологи опер Ш. Гуно и А. Харютченко в контексте традиционного и новаторского, можно сделать вывод о значении вступления не только как введения в действие, но и как своеобразного обобщения предстоящей трагедии, предвещающего события финала. Интересно, что своеобразие драматургии оперы А. Харютченко в целом заключается в монтажности, например, сопоставление комической арии Кормилицы и философского монолога Ромео «Что есть любовь?», торжественной сцены бала и нежного дуэта-знакомства главных героев, Танец-потасовка с трагичным убийством Меркуцио и Тибальда и сцена в спальне Джульетты, ожидающей появления Ромео, сцена в келье патера, вручающего зелье девушке и народный праздник на улице Вероны и пр. – именно это и можно отнести к новаторской черте. Другой важнейшей особенностью драматургии двух опер является сквозное развитие – несмотря на обилие разноплановых сцен и контрастных эпизодов, опера представляет собой единое целостное строение благодаря развитой лейтмотивной системе.

Итак, анализируя музыкальный материал пролога «Монтекки и Капулетти» А. Харютченко в сравнении с «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно, можно сделать вывод, что здесь, во вводном разделе, композитор уже используют множество приёмов, определяющих характерные особенности драматургии целого, связывая тематический

материал в единый звуковой поток, соединяя традиционные и новаторские черты жанра лирической оперы:

1. Разомкнутость построений и интонационное зарождение будущих лейтмотивов.
2. Слияние отдельных номеров и плавное перетекание предыдущего номера в последующий, сглаживание цезур ввиду монолитности звучания.
3. Использование остинатных фигур на фоне непрерывного стремления к кульминационным вершинам при переосмыслении литературного источника в лирико-драматическом аспекте.
4. Насыщение оркестровой партии лейтмотивами и лейтинтонациями.

**УДК 7.01**

***В. В. Шатилов,***
***г. Луганск***

## ФОРМИРОВАНИЕ АРТ-РЫНКА: ГЕНЕЗИС ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Об искусстве принято говорить с придыханием, ведь это нечто высокодуховное, эфемерное, покрытое аурой чуда, а его связь с деньгами считается порочной и аморальной. В художественных кругах даже сложился собственный эзопов язык: искусство принято называть не профессией, приносящей доход, а призванием; галеристов – не продавцами, а наставниками; коллекционеров – не покупателями, а ценителями прекрасного. При этом оборот мирового арт-рынка в 2018 году составил почти 65 миллиардов вполне осязаемых долларов [3]. Долой лукавство и лицемерие, возвышенное искусство и презренные деньги испокон веков идут рука об руку.

В Средние века живопись и скульптура не считались самостоятельными видами искусства, а были лишь средством декорирования храмов, поэтому и результат работы художника считался не искусством, а ремеслом сродни деятельности каменщика или плотника. Чтобы рассчитать стоимость произведения, учитывался его размер и стоимость использованных материалов, мастерство исполнителя при этом в расчет не брали. Да и сам социальный статус средневекового и ранневозрожденческого художника был не особенно высок. Для работы в той или иной профессии необходимо было состоять в соответствующей гильдии (цехе), у художников довольно долгое время даже не было собственной гильдии, и представляла их гильдия фармацевтов, поскольку перетирание и приготовление красочных смесей считалось близким к делу аптекарей [1, с. 25–27; 4, с. 12]. Гильдии или цехи представляли собой прообраз профсоюзов. Они оказывали помощь своим членам в случае нужды или болезни, решали споры между мастерами и заказчиками, устанавливали квоты на количество учеников и помощников, распределяли заказы и редкое сырьё, выдавали экспертные заключения и т. д. За нарушение устава, работу в праздничные дни, неявку на собрания или неуплату взносов могли назначить штраф или вовсе исключить из гильдии, что было равноценно голодной смерти. До XV века в Германии вместо подписи автора на работе ставилось клеймо цеха.

Но в эпоху Возрождения положение художников в обществе начинает понемногу изменяться (во всяком случае, на юге Европы). Можно даже назвать точную дату этого события – 9 июня 1311 года. В этот день после трёх лет работы Дуччо ди Буонинсенья закончил алтарный образ «Маэста». В чём же уникальность этого события? Во-первых,

это стало не только религиозным, но и общественным событием. В честь окончания работы и перенесения её из мастерской в собор был объявлен всегородской праздник. Во-вторых, согласно сохранившемуся контракту, художник получил за эту работу 3000 золотых флоринов (баснословная по тем временам сумма), но, что важнее, ему было дозволено подписать свою работу! Другими словами, Дуччо в глазах общества был уже не просто рядовым анонимным ремесленником, а знаменитостью [4, с. 6–10].

Италия XV века становится колыбелью эпохи Возрождения. Но почему именно она и почему именно в это время? Потому что тут было много денег. Италия славилась своими мануфактурами, тканями, оружием и предметами роскоши, именно экономическая стабильность сделали её благодатной почвой для развития искусств. Самым известным итальянским покровителем художников стало семейство Медичи. Так, благодаря меценатству этого рода, мы знаем о Боттичелли, Микеланджело, Тициане, Рафаэле и многих других. Медичи из поколения в поколение не скупились на заказы и оплату, а порой поощряли мастеров дополнительными денежными вознаграждениями или даже титулами. Находясь под крылом Медичи, художники купались в роскоши. Высказывание, что художник должен быть голодным, должно быть, знатно их посмешила.

Но не стоит думать, что Медичи осыпали художников золотом исключительно по доброте душевной и от бескорыстной любви к искусству. Дело в том, что в христианстве есть один тяжкий грех – ростовщичество, а Медичи сделали этот грех своей профессией, ведь они были потомственными банкирами. Нажитое грешным промыслом имущество нужно было, во-первых, легализовать перед Богом и церковью, обеспечив себе место в раю, а во-вторых, укрепить своё положение политической властью. Выход был найден – искусство. Спонсировав оформление и постройку религиозных (храмов, церквей) и общественных (школ, больниц, фонтанов, площадей) объектов, они вселили в флорентийцев гордость за свой город и уважение к семейству меценатов. Благодарные жители столицы позабыли о глупостях в виде демократии и отдали всю власть семейству Медичи, которое управляло Флоренцией на протяжении последующих 4-х веков. И если сначала заказы на возведения больниц, приютов, школ, храмов, оформления их росписями и резьбой они оплачивали из своего кармана, то, придя к власти, стали финансировать эти проекты уже за счёт налогов и казны [5].

Между прочим, само слово «меценат» произошло от конкретного человека Гая Цильния Мецената. Он был другом и советчиком римского императора Августа и собирал под своей крышей знаменитых поэтов, потратив часть своего имущества на поощрение талантов Горация и Вергилия. Делал он это не только исходя из личных литературных предпочтений, но и по политическим мотивам. Так, например, «Энеида» Вергилия служила восхвалению императора Августа [4, с. 51–52].

Религия тоже испокон веков финансировала художников, используя искусство как оружие пропаганды. Возможно, если бы не соперничество папы римского с протестантами, на свет не появилось бы барокко, призванное своей чувственностью и драматичностью впечатлить прихожан до глубины души, убедив их в истинности католического учения.

В Италии XV-го века арт-рынка как такового не существовало, почти все произведения делались на заказ с заключением контракта, где указывался срок выполнения, объём работы, количество изображаемых фигур, количество используемой позолоты и ценных пигментов. Но нужно отметить, что теперь появился такой критерий, как квалификация. Мастера разной квалификации получали разную оплату за свой труд. Но процесс изменения социального статуса художника в Европе не

был однороден, например, в Центральной Европе, в Германии, художники по-прежнему приравнивались к простым ремесленникам. При этом во Фландрии в XV веке было принято устраивать ярмарки, где художники арендовали прилавки для продажи произведений искусства. В середине XV века был создан крытый рынок «Панд», специализировавшийся на продаже предметов искусства. Зачастую художники сами продавали свои картины, но постепенно некоторые из них стали промышлять продажей произведений своих не столь красноречивых и убедительных коллег, примерив на себя роль первых арт-диллеров. К XVI веку крытый «Панд» был поглощён Антверпенской торговой биржей, собравшей под своей крышей банкиров, купцов и торговцев предметами искусства, куда со всей Европы съезжались, чтобы покупать и продавать. В 1553 году более 4 тонн картин и 70 000 ярдов шпалер были отправлены морем из Антверпена в Испанию и Португалию [7, с. 17–20].

До XV-XVI века художники крайне редко делали работы на продажу, в основном они работали на заказ. Покупатели или заказчики не воспринимали произведения как инвестиции, способные принести доход, для них это были культовые или статусные предметы, которые передавались из поколения в поколение. Если они и становились объектами перепродажи, то лишь в виду трёх катаклизмов: развода, банкротства или смерти. С XV века начинает зарождаться прослойка представителей ряда специфических профессий, для которых произведения искусства становятся товаром и объектом спекуляции.

В XVII веке рынок предметов искусства вышел на совершенно новый уровень. Так, например, Жан Мишель Пикар (продавец предметов искусства в Париже) подробно описывал Маттейсу Мюссону (торговцу в Антверпене), на какие картины существует спрос в Париже (какие в моде сюжеты и размеры), а тот, в свою очередь, заказывал антверпенским художникам картины, соответствующие описанию Пикара, а затем отправлял их морем во Францию [7, с. 19].

В XVII веке распространяется такое понятие, как агент – человек, который путешествует по миру, ищет и скупает произведения искусства по поручению заказчика. Лучше всего на эту роль подходили сотрудники посольств и дипломаты, путешествующие по миру по роду своей деятельности. Развитая сеть агентов была отправлена в Италию королём Англии Карлом I, который таким образом скупал произведения итальянских мастеров. Неужели в Англии не было художников? Были, но это только в торговле и кораблестроении Англия была впереди планеты всей, а вот в плане искусств сильно отставала: когда в Италии Возрождение уже сменилось барокко, Англия всё ещё не могла до конца изжить готические изобразительные традиции. С чем это было связано? Пока в Италии были стабильность и благоденствие, Англия вела столетнюю, а затем гражданскую войну Алой и Белой розы. Невольно напрашивается вывод, что искусство любит покой и стабильное финансирование. Правда, это утверждение касается в основном художников, а вот для торговцев предметами искусства война – мать родная: как только обстановка становится неспокойной, шедевры вслед за капиталами спешно меняют место жительства, отправляясь в страны с более стабильной экономической и политической ситуацией.

В XVII веке к молодым торговцам пришло осознание, что они заработают гораздо больше, если будут продавать не ремесленное изделие или предмет роскоши, а произведение искусства. При жизни имена Леонардо, Рафаэля, Микеланджело или Тициана не вызывали особого трепета, они были просто профессионалами своего дела. Но благодаря «Жизнеописаниям наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари, различным писателям и неустанному пиару торговцев, они

превратились в суперзвёзд от мира искусства, а их произведения в желанные трофеи, обладание которыми повышает статус их обладателей в обществе. Можно проследить укрепляющуюся тенденцию того, как вместе с изменением социального статуса художника от ремесленника до творца, изменяется и принцип ценообразования: стоимость произведения всё больше зависит не столько от формы и содержания, сколько от биографии автора. Правда, сколотить состояние можно было лишь на работах старых мастеров, а вот произведения современников интересовали торговцев в куда меньшей степени. Впрочем, в XVIII веке появилось такое явление, как «картина–сенсация», когда торговец заказывал, покупал или арендовал у художника картину очень большого формата, скандального или драматичного содержания, а затем устраивал её выставку и продавал билеты желающим на неё взглянуть. Это похоже на то, как сейчас ходят в кинотеатр на свежий блокбастер.

Но количество произведений старых мастеров конечно, а обретя владельца, они могут пропасть с арт-рынка на целые поколения, к тому же их поиск и транспортировка через границы государств сопряжены с немалыми рисками и расходами. Это и всё ужесточающаяся конкуренция вынудили некоторых торговцев предметами искусства обратить-таки своё внимание на современников. Так, в середине XIX века в художественной сфере произошел переход от системы заказа к свободному рыночному акту купли-продажи, а между художниками и покупателями появились посредники – маршаны. Разработанные ими приёмы ведения бизнеса используются галеристами по нынешний день. Рассмотрим некоторые из них на примере деятельности Эрнеста Гамбара, Поля Дюран-Рюэля и Амбруза Воллара.

Эрнест Гамбар (1814–1902) предпочитал заниматься продажей картин своих современников. Когда в Голландии XVII века появилась состоятельная, но не очень образованная прослойка общества без знатного происхождения, художники тут же изобрели для этой аудитории новые понятные жанры в виде натюрморта и пейзажа, два века спустя аналогичная прослойка появилась в Англии. Новый буржуазный класс предпочитал своих современников. Во-первых, на их произведения цена была доступнее, во-вторых, почти сводилась к нулю вероятность столкнуться с подделкой, в-третьих, художники-современники очень быстро реагировали на изменения вкусов, выдавая популярные сюжеты. Эрнест Гамбар не только продавал билеты на выставки «картин-сенсаций», упомянутых ранее, но и торговал репродукциями-гравюрами этих самых картин. Живописное полотно себе мог позволить не каждый, а вот полиграфская копия была доступна даже представителю среднего достатка. Как только ажиотаж утихал, Гамбар продавал и саму картину. Другими словами, на одной картине он умудрялся зарабатывать трижды. Успеху способствовало безупречное чутьё той самой «сенсации», и опытный пиар, которым он обеспечивал свои мероприятия, заручившись поддержкой влиятельных критиков и искусствоведов. Так же он брал под крыло молодых талантливых художников, делая им оптовые заказы с указанием необходимых сюжетов и формата, превращая их в «жанровые бренды»: Альма-Тадема писал ему античные сюжеты, леди Батлер занималась батальными полотнами, Томас Сидней «штамповал» пасторальные мотивы с бурёнками. Гамбар жёстко ограничивал своих подопечных в свободе творчества, зато обеспечивал щедрое содержание [7, с. 97–119].

С конца XIX века возникают новые стили живописи, непонятные широкой публике. Началось это с возникновения импрессионизма во Франции. Хотя новые течения были встречены зрителями весьма воинственно, появился ряд маршанов, которые не побоялись рискнуть. Француз Поль Дюран-Рюэль (1831–1922) был в восторге от импрессионистов и всячески популяризировал это течение. Он подбирал

молодых и никому неизвестных художников, заключал с ними многолетние контракты, скупал их работы большими партиями, рекламировал и делал им имя, а в самые трудные времена даже выделял ежемесячную денежную помощь. Он понял, что сложное современное искусство, чтобы его поняли и купили, нуждается в хорошо образованном и профессиональном интерпретаторе. Дюран-Рюэль постепенно стал переучивать публику, убеждая сосредотачиваться не на отдельной картине, а на всём творчестве художника и его личности. Одновременно с этим он публиковал журналы и каталоги, восхваляя и разъясняя публике, что он продаёт. В это же время существенно возросла роль художественных критиков, чьи статьи могли либо создать художнику карьеру, либо погубить её в зародыше.

Если работы подопечных вдруг оказывались на аукционах, Дюран-Рюэль следил за тем, чтобы они продавались по хорошей цене. Иногда, подослав на аукцион своего тайного агента, он завышал ставки или даже выкупал свой собственный лот. Стратегия проста: подняв цену продажи текущего лота, он тем самым создавал рекламу автору, а значит, на следующих аукционах стартовые цены на его произведения станут выше. Главное, запустить этот маховик, а дальше он сам наберёт обороты: потратившись на одну картину сейчас, он мог способствовать тому, что через несколько лет за хорошую цену продаст пару сотен полотен этого же автора, которые лежат у него в запасниках и ждут своего времени [7, с. 180–207].

В чём же новаторство Дюран-Рюэля? Во-первых, он был не просто торговцем, но и просветителем, объясняющим смысл современного искусства. Во-вторых, он изобрёл новую модель бизнеса, когда брался молодой неизвестный художник, ему создавалось имя и слава, а затем он уже шёл «на продажу».

Похожей схемой пользовался и Амбруаз Воллар (1866–1939), заключавший с художниками многолетние контракты, которые обеспечивали ему положение монополиста на продажу их работ. Воллар обладал хищной хваткой и отменной выдержкой. К примеру, выставку и продажу работ Поля Гогена он сделал только после смерти автора, что резко увеличило их стоимость (ведь новых картин художник уже не напишет). Узнав о крайне бедственном положении Поля Сезанна, Воллар предложил приобрести у художника 250 картин по 50 франков каждую, некоторые из которых он позже продал за 40 тысяч [6, с. 29].

До середины XX века аукционы не считались тем местом, где можно продать картину по высокой цене, они были сродни барахолки для торговцев искусством. Галеристы не торопятся продавать, они могут выждать и год, и пять, пока картина в запаснике дождётся своего покупателя по хорошей цене. На аукционы же обычно отправлялись произведения, которые продать нужно было очень срочно. Дилеры наведывались туда, чтобы сбыть залежавшийся товар. Питер Уилсон директор «Сотбис» в 1958–1979 годах превратил аукционы из шумных пыльных мероприятий для дилеров в культурные и светские мероприятия, присутствие и участие в которых стало показателем статуса. Для этого он ввёл понятие гарантированной цены, разыскивал шедевры для продаж, изменил оформление залов, стал приглашать знаменитостей и т. д. Сейчас аукционы находятся на вершине иерархии арт-рынка.

В XX веке произведения искусства стали восприниматься как инвестиции. Согласно расчетам за 10 лет (1994–2004), приведённым в книге Дональда Томпсона [6], инвестирование в произведения старых мастеров позволяет уберечь деньги от экономических нестабильностей, инвестирование в произведения искусства XIX века и классического модернизма позволяет получить доход в 78,4 %, а современное искусство способно обеспечить доход в 75,8 %. Может сложиться впечатление, что

инвестирование в современное искусство крайне выгодное дело, ведь современные художники производят огромное количество работ, их начальная стоимость на первичном рынке сравнительно невелика, и она склонна к росту в геометрической прогрессии. Но! Тут как никогда к месту будет высказывание, приписываемое премьер-министру Великобритании Бенджамину Дизраэлю: «Существуют три вида лжи: ложь, наглая ложь и статистика». Эти расчеты были сделаны на основании проданных лотов, и не учитывают лоты, которые продать так не удалось. Из тысячи художников, которые выставлялись в 1980-х годах в серьезных галереях Нью-Йорка и Лондона, лишь около 20 фигурировало в списках лотов на вечерних аукционах «Кристис» и «Сотбис» в 2007 году. Восемь из десяти работ, приобретенных на первичном рынке, и половина аукционных приобретений никогда уже не будут проданы по той же цене. Другими словами, инвестирование в современное искусство сродни перебрасыванию друг другу гранаты с выдернутой чекой, где каждый последующий обладатель получает всю большую прибыль, пока она не взорвётся у кого-то в руках.

Почему же, несмотря на такую непредсказуемость поведения арт-рынка, состоятельные люди по-прежнему продолжают вкладывать в искусство? Рассмотрим несколько наиболее распространённых причин. Во-первых, безопаснее всего не класть все яйца в одну корзину, а сохранять деньги в нескольких видах активов. Во-вторых, налоговые службы цивилизованных стран могут запросить документальное подтверждение происхождения ваших доходов (чего не делают аукционы), поэтому, полученные незаконным путём деньги (взятки, торговля людьми, наркотиками, оружием) сперва конвертируют в произведения искусства, а затем перепродают их, после этого «отмытые» деньги декларируются как «доход от продажи предметов искусства». В-третьих, выставив купленные произведения в общественных музеях, можно тем самым повысить их статус и стоимость, а так же получить внушительные налоговые льготы и вычеты. В-четвёртых, торговлей предметами искусства активно занимаются хедж-фонды, распределяющие в последующем полученную прибыль между инвесторами. Ну а самой банальной причиной является тщеславие, ведь торговля искусством – это игра для сверхбогатых, где призом служит известность и культурное признание.

В XXI веке рыночная стоимость произведения искусства никак не коррелирует ни с его формой, ни с его содержанием, а обусловливается исключительно контекстом. Это роднит современный арт-рынок со средневековой торговлей церковными реликвиями, которая предшествовала его появлению. Как не существует способа измерить божественную силу того или иного артефакта, так нет способа измерить цену произведения искусства. И то и другое является плодом фантазии и веры. Апофеозом же коммерциализации становится выхолащивание самой сути искусства, заключённой в пробуждений эмоций у зрителя: произведение может сменить нескольких владельцев, но ни один из них даже не увидит его. Парадоксально, но меньше всех в коммерческой цепи арт-рынка зарабатывает первое его звено – художник. Злой иронией при этом кажется само происхождение слова «талант» – античной меры веса драгоценных металлов.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Головин, В. П. Мир художника раннего итальянского Возрождения / В. П. Головин. – М. : Новое литературное обозрение, 2003. – 288 с.

2. Досси, П. Продано! Искусство и деньги / П. Досси ; пер. с нем. Е. Волковыский. – СПб : Лимбус-Пресс, 2017. – 288 с.

3. Мировой арт-рынок двигают молодые мужчины [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.theartnewspaper.ru/posts/6688/ (дата обращения: 26.03.20).
4. Сорокина, Н. Искусство и деньги / Н. Сорокина. – М. : АСТ, 2016. – 272 с.
5. Стратерн, П. Медичи. Крёстные отцы Ренессанса / П. Стратерн. – М. : АСТ, 2016. – 512 с.
6. Томпсон, Д. Как продать за $12 миллионов чучело акулы / Д. Томпсон ; пер. с англ. Н. И. Лисова. – СПб : Азбука, 2008. – 440 с.
7. Хук, Ф. Галерея аферистов / Ф. Хук ; пер. с англ. В. Ахтырская. – СПб : Азбука, 2018. – 448 с.

**УДК 791.43.049.1.067**

***В. В. Шинкаренко,***
***г. Луганск***

## ДУХОВНЫЕ ОСНОВЫ РУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОРТРЕТА

Ни для кого не секрет, что русское изобразительное искусство прошло путь становления и развития более быстрый, но при этом более сложный, чем искусство Европы. В европейском искусстве все проходило постепенно и формировалось шаг за шагом, идя в ногу со временем, следуя тенденциям и запросам человека, общества, церкви. И то, что в Европе развивалось, складывалось на протяжении многих веков, в России внедрялось и формировалось в течении XVII – XIX веков. В русском обществе были очень сильны православные ценности и традиции. И развитие культуры общества в целом и изобразительного искусства в частности было построено на духовной православной основе. Так называемое светское искусство в России сравнительно молодо, до XVII века его, по сути, не существовало. В том числе не существовало понятия портрет, как такового. Иконопись – это основное направление в русском изобразительном искусстве до XVII века. И лишь с приходом к власти Петра I начало формироваться новое искусство, однако не все было так просто. Духовные православные традиции оказали огромное влияние на формирование нового светского искусства, в том числе и на развитие портретного жанра. Интерес к человеку, к его духовному, внутреннему миру всегда был в центре внимания русского искусства.

Нужно сказать, что русская живопись и, в частности, портретная живопись, довольно изученная тема.

Для определения основной сути такого жанра живописи, как портрет, необходимо обратиться к трудам О. С. Евангуловой и А. А. Карева [2], Л. С. Зингер [4], Т. В. Ильиной [5; 6]. В своих работах они поднимают важные вопросы, касающиеся истоков русского портрета, тенденций развития портретного искусства, приведших к появлению светского портрета. Производят глубокий анализ отечественного искусства и жанра живописного портрета. Богатый иллюстративный материал, анализ техники живописи крупнейших портретистов позволяет почерпнуть много полезного для выяснения своеобразного и «специфически русского» в русском портретном жанре. С использованием данных материалов появляется возможность провести более тщательный анализ живописи Рокотова, Левицкого, Боровиковского и других русских портретистов, проследить эволюцию портретного жанра.

Г. В. Ельшевская в книге «Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете» [3, с. 13–39] поднимает такие важные вопросы, как глубокое изучение портретируемой модели художником, ее внутреннего, духовного мира, его преображения, своего понимания модели и отношения к ней. Книга Г. В. Ельшевской – это опыт искусствоведческого исследования проблем живописного портрета на материале русского искусства XVIII – начала XX века и советского искусства.

Однако в современном обществе жанр портрета в его классическом понимании, к сожалению, вымывается из искусства, что свидетельствует о глубинном кризисе личности и потере современным человеком ценностей, которые складывались на протяжении не одного поколения художников. Утрачиваются лучшие традиции классической русской и советской школы живописи. Молодые начинающие художники стремятся передать лишь внешнее сходство модели и совершенно не задумываются о внутреннем, духовном мире изображаемого человека.

Актуальность данной статьи, обусловлена тем, что русская портретная живопись – это важная страница истории русского изобразительного искусства.

Данная тема рассматривается как целостная система сложившихся в русском изобразительном искусстве, в частности в жанре портрета, традиций которые продолжают участвовать в развитии современного диалога культур.

Цель написания статьи – привлечь внимание общественности к проблеме преемственности традиций в изобразительном искусстве и, в частности, в жанре портрета через изучение и анализ истории развития русского портрета. В эпоху «селфи» хочется обратить внимание подрастающего поколения и молодежи на важность глубокого и осмысленного изображения личности и индивидуальности портретируемого, а так же духовную составляющую в написании портрета, что всегда отличало именно русскую школу живописи. Лишь изучая историю становления русского портретного жанра можно понять суть портретного искусства России, его особенности и традиции.

Еще в конце XV века российское государство только освободилось от татаро-монгольского ига и становилось на ноги. Шестнадцатый век – век расцвета русской культуры и русских православных традиций. Москва в то время – крупный город. Его называют третьим Римом и преемницей павшего Константинополя. Из послания монаха псковского Елеазарова монастыря Филофея великому князю Московскому Василию III, дошедшего до нас, «первые два Рима погибли, третий не погибнет, а четвертому не бывать». Этот тезис на словах закрепил за Москвой статус последнего лидера христианского мира. И это накладывало на Россию определенные обязательства. Россия должна была быть покровительницей всех православных христиан на земле. Нести и проповедовать православную веру, ценности и традиции, защищать ее интересы. Это конечно закономерно отразилось и на повседневной жизни русских людей, и на культуре, и на искусстве.

Еще со времен крещения Руси великим князем Владимиром сложились прочные традиции, каноны. Безусловно, в то время основным видом изобразительного искусства – была иконопись. И в XVI веке происходит ее расцвет. Появляются дивные иконы, говорящие уже другим языком. Русский человек хочет отдать Богу самое лучшее, не просто золото, серебро, драгоценные камни, а красоту, доброту, мудрость. Русские иконописцы не просто пишут иконы, они вкладывают душу в свои работы.

О портрете в то время не могло быть и речи. Нет ни школы, ни традиций написания портретов. Тем не менее, к концу XVI века на Руси постепенно формируется такое понятии как «парсуна» (парсуна – искаженное «персона», лицо, личность, особа). Период расцвета парсуны является важным этапом в развитии русского портретного искусства. Современные специалисты, историки в настоящее время часто обращаются к теме «парсуны» в русском искусстве, в частности в портретной живописи.

Тем не менее, очень важно разобраться в вопросах:

- что такое «парсуна»?

- в чем ее важность для русского портрета?
- что такое «икона» и чем она отличается от портрета?

В словарях можно прочитать, что слово «парсуна» – ранний «примитивный» жанр портрета в Русском царстве, в своих живописных средствах находившийся в зависимости от иконописи. Слово «парсуна», «персона», «парсун» существовало уже в более раннем периоде в средние века и имело общий смысл и значение. Но затем слово «персона» заслонило все остальные слова, его стали использовать чаще других. В том числе словом «персона» в XVII веке называли портрет. И когда публицисты, историки начали говорить о «парсуне», «персоне» как о художественном явлении, эти два слова разделили для того, чтобы отделить понятия друг от друга. Употребляя слово «персона» имели в виду человека, а под словом «парсуна» подразумевалось его изображение.

Икона – это священное изображение лиц или событий библейской или церковной истории. В иконописи человек – нечто условное, идеальное. Это скорее изображение духа, некий поток вечности, объемлющий светоносную фигуру.

Портрет же обязан передать индивидуальное сходство, которое отнюдь не ограничивается лишь внешними признаками. Воспроизводя индивидуальный облик человека, художник раскрывает его внутренний мир, сущность характера. Наряду с неповторимым индивидуальным своеобразием портретист выявляет в облике модели типические черты, отражающие признаки эпохи и социальной среды.

Первые светские портреты стали появляться на Руси в XVII веке – изображения царей и их приближенных в виде «парсун». Но целью парсуны было все, же не столько запечатлеть конкретную личность (хотя черты лица в этих изображениях индивидуализированы), сколько прославить человека как представителя знатного рода. Появилась новая техника: письмо темперой по дереву сменила живопись маслом на холсте. Однако не нужно забывать, что художественные средства парсуны восходят к иконописи: первые портреты создавались выходцами из Оружейной палаты (важнейшего центра художественной жизни XVII века), точнее – из ее иконописной мастерской.

Портреты, написанные в начале XVII века, в основном писались еще по технологиям, используемым в иконописи на доске с толстым белым грунтом, темперой. В таких портретах-«парсунах» мы видим изображение конкретного человека. Однако лик очень похож на иконный: большие застывшие глаза, схематично написано лицо, присутствует золотой фон. Мы видим изображение конкретного человека, но в пространстве, изолированном от реального мира, пространстве, заполненном божественным светом, где художник использует свет как на иконе. Отсюда и плоскостность, отсюда и подчеркнутое разделение на «личное» и «доличное», характерное для иконописи этого времени.

Таким образом, можно сделать вывод об очень тесной связи портретов-парсун того времени с иконописью.

В это же время появляются изображения конкретных людей, в основном это надгробные изображения, которые были призваны замещать, заменять отсутствующего человека. В изображения вкладывался особый смысл, не просто давалась информация о человеке, какой был человек, кто он был, как выглядел, а это он сам как бы появлялся на плоскости доски или холста.

Постепенно появляется понимание, как должен выглядеть изображаемый на портрете человек. Эти черты нового видения связаны с тем, что искусство должно подражать природе – это был лозунг эпохи Ренессанса, которую в это время

переживала русская культура. Но постепенно русская культура переходит в эпоху Барокко и это выражается в изображении узоров на одеждах, которые постепенно становятся барочными. В эту эпоху часто в надгробных портретах изображались «картуши» (описание жизни царей в считках), которые были украшены именно барочными орнаментами.

В конце XVII – начале XVIII века начинают появляться новые светские изображения, не связанные с погребальными обрядами, захоронением и памятью. Со временем мастера, пишущие портреты, все больше обращаются к живой натуре и акцентируют внимание именно на изображении реального, конкретного человека и в XVIII веке начинается бурное развитие портретного искусства. Портретный жанр выходит на первый план. В рамках жанра собственно и происходило освоение художественных принципов Нового времени. Именно здесь осваивались новые композиционные схемы, колористические приемы. В портретном жанре работали прекрасные художники прославившие Россию и по сути создавшие русское светское искусство – И. Никитин, А. Матвеев, И. Вишняков, А. Антропов, И. Аргунов, Ф. Рокотов, Д. Левицкий, В. Боровиковский. Разумеется, и другие жанры имели свой значительный вес и постепенно развивались, но русская живопись берет свое начало с иконы, парсуны, портрета.

Исходя из вышеописанного, можно заключить, что, безусловно, выдвижение портретного жанра на первый план искусства XVIII столетия не было случайным явлением. Этот процесс был подготовлен петровскими новшествами, благодаря которым Россия так вплотную приблизилась к достижениям европейской цивилизации Нового времени. Почерпнув много нового и «диковинного», русские мастера активно использовали технические приемы европейцев, но при этом им предстояло создать свою самобытную концепцию портретного образа. И этот образ базировался на иконописных традициях и имел духовную основу. Так как для русского человека, глубоко верующего с сильными православными традициями, как в иконе, в парсуне, так и в портрете всегда был важен человек. Но не просто человек, а человек по подобию Божьему. Человек, несущий бессмертную душу. Человек, символизирующий христианский образ. Человек, способный сопереживать, любить, нести добро, совершать благие поступки, нести ответственность за себя, свое потомство и Родину. И как бы не развивалось портретное искусство в дальнейшем, черты идеальности, нравственной символики, заложенные еще в самом начале XVIII века, будут сохраняться непременно. Мы это увидим в портретах и в Петровскую эпоху, и в XIX веке, и даже в работах передвижников, которые будут хорошо помнить историю и те основные черты нравственного облика человека, которые они тоже будут демонстрировать зрителям в своих работах. И в дальнейшем в советском искусстве художники также будут в своих работах соблюдать преемственность заложенных ранее традиций русской классической художественной школы.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Анисимов, Е. В. Время петровских реформ / Е. В. Анисимов. – Л .: 1989. – 496 с.
2. Евангулова, О. С., Карев А. А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века / О. С. Евангулова, А. А. Карев. М. , 1994. – 200 с.
3. Ельшевская, Г. В. Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете / Г. В. Ельшевская. – М. : 1984. – 216 с.
4. Зингер, Л. С. Очерки теории и истории портрета / Л. С. Зингер. М. : 1986. – 328 с.
5. Ильина, Т. В. Русское искусство XVIII века / Т. В. Ильина. М. , 2001. – 407 с.
6. Ильина, Т. В. История искусств. Отечественное искусство / Т. В. Ильина. – М.: 2000. – 407 с.

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

**УДК 372.3/4**

***А. В. Афанасьева-Литвинко,***
***г. Луганск***

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Двадцатый век был наполнен социальными изменениями: революциями, голодом, войнами, терроризмом, техническими авариями, экономическими кризисами. Все это привело к разрушению красоты окружающего мира, прежде всего красоты человеческой души. Следует отметить, что стремление построить свободное демократическое общество может быть осуществимым только в условиях нравственного и духовного совершенствования личности, где духовная красота должна занимать главное место. Когда Ф. М. Достоевский писал, что «красота спасет мир», он имел в виду, прежде всего, нравственную красоту. Формировать духовно богатого человека, глубоко понимать произведения искусства, иметь высоко развитые эстетические вкусы, чувствовать красоту окружающего мира и стремится к творческому преобразованию действительности с законами прекрасного, призвана система эстетического воспитания. Единство эстетического и художественного воспитания, а также воспитания общегражданского и социально-политического, гармоническое восприятие истины окружающего мира, его доброты является предпосылкой эффективного художественно-эстетического воспитания младшего школьного возраста и условиями формирования целостной личности.

В условиях развития новейшего общества, последовательного и целенаправленного решения сложных проблем экономического, политического, социального и культурологического содержания особую остроту и актуальность приобретают вопросы эстетического воспитания личности с четкой гражданской позицией, развитой национально-духовной культурой, которая не только имеет соответствующие знания, но и придерживается морально-правовых норм и ценностей жизни, эстетики отношений между людьми.

Сейчас во времена изменения идеалов, когда происходит стремительная переоценка ценностей, наименее устойчивой становится нравственная основа подрастающего поколения. Поэтому одной из актуальных проблем является становление личности, способной воспринимать, понимать и приумножать ценности духовной культуры. В решении этой проблемы существенное место занимает художественно-эстетическое воспитание детей младшего школьного возраста.

Проблеме художественно-эстетического воспитания детей младшего школьного возраста посвящено достаточно большое количество трудов отечественных и зарубежных ученых, таких как: Е. М. Алексеева, Л. А. Бондаренко, Э. Б. Абдулин, Б. В. Асафьев, Г. А. Березова, Б. М. Теплов, Л. Б. Ермолаева-Томина, В. С. Мухин, Л. С. Выготский, А. Н. Лук, Т. Б. Нарская, Г. Нойнер, В. Калвейт, Х. Клейн, А. А. Мелик-Пашаев, А. А. Адаскина, Г. Н. Кудина, З. Н. Новлянская, Н. Ф. Чубук.

В широком смысле эстетическое воспитание понимается как целенаправленное формирование эстетического отношения человека к реальности. В процессе воспитания индивиды знакомятся с ценностями и переводятся во внутреннее духовное содержание.

На этом базисе формируется и получает дальнейшее развитие способность человека к художественно-эстетическому восприятию мира и опыту его существования в нем, формируется его эстетический вкус и представление об идеалах. Образование через красоту и красотой формирует не только художественно-эстетическую ценностную ориентацию личности ребенка, но и развивает его способность к творчеству, созданию художественно-эстетических ценностей в сфере его дальнейшей трудовой деятельности, в его повседневной жизни, в его действиях и поведении в обществе.

Понятие «эстетическое воспитание» представляет собой наиболее общее понятие в теоретических аспектах эстетического воспитания. Оно включает в себя ряд концепций, зависящих от него, это: эстетическое развитие, эстетический идеал, эстетический вкус, эстетические чувства.

Эстетическое развитие – это процесс ориентированного формирования в ребенке существенных сил, которые обеспечивают активность эстетического осознания, творческого воображения, эмоционального сочувствия, а также формирования душевных потребностей.

Эстетический идеал – это целостный, социально-детерминированный, конкретно-чувственный образ, который является олицетворением представлений людей о безупречности красоты в природе, человеке, социуме, искусстве и творчестве.

Эстетический вкус – способность каждого человека давать оценку предметам, явлениям окружающего мира, какой-либо ситуации со стороны их эстетических качеств. Важной стороной оценки эстетического вкуса является эстетический идеал, который может отличаться у отдельных людей.

Под эстетическим чувством понимают какое-либо субъективное переживание на уровне эмоций человека, которое выражается в определенном эстетическом отношении к каким-либо объектам и явлениям окружающего мира.

Эстетическое чувство проявляется в духовном принятии или отвращении, которое сопровождает восприятие и впечатление об объекте окружающего мира в единстве его сущности и формы.

Развитие и воспитание эстетических чувств направлено на формирование у учащихся естественного идеала и усвоение им эстетических норм и оценок. В процессе такого воспитания педагоги используют в своей деятельности: художественные и литературные произведения, музыку, произведения искусств, шедевры кино и театра, а также местный фольклор. Этот процесс подразумевает участие детей в искусстве, хореографии, музыке, литературе, организацию лекций, дискуссий, встреч и концертных вечеров с художниками и музыкантами, посещение с ребятами музеев и художественных выставок, изучение городской архитектуры.

Особой формой восприятия является так называемое эстетическое восприятие. П. М. Якобсон в своей работе «Психология художественного восприятия» пишет: «Процесс знакомства человека со всей сферой прекрасного в целом – будет это красота человеческих отношений, неповторимый от природы, будет ли это значимое произведение искусства – является эстетическим восприятием» [2, с. 5].

Восприятие различных произведений искусств он выделяет в особый вид эстетического осознания – художественное восприятие, в которых выделяет собственные присущие им черты и качества. Также известно, что вопрос о характере художественного восприятия исследовали эстетики, художники, искусствоведы. Все они отмечали наличие в процессе художественного восприятия переживания эстетического удовольствия.

Художественное восприятие произведения искусства – очень сложный и одновременно целостный процесс. Отдельные элементы художественного произведения в сложном контексте восприятия соединяются и выступают в виде определенных частей законченного произведения, которые «укладываются в систему образов, в систему разносторонне данного предмета искусства» [2, с. 35]. Однако эти элементы влияют на формирование нашего целостного впечатления от художественного произведения. Целостный процесс художественного восприятия иногда осуществляется достаточно быстро и проходит без осознания ряда существенных этапов, выступает в сознании человека в форме целостного результата – в виде оценок, мыслей, переживаний.

По мнению Г. А. Люблинской, процесс развития восприятия сюжетной картины ребенком включает три уровня: перечисление, описание и толкование. Эти уровни свидетельствуют о разнообразной степени понимания учащимися предлагаемого им содержания и зависят: от структуры картины; от степени близости ее сюжета к опыту ребенка; от формы поставленного вопроса; от общей культуры ребенка, умения наблюдать; от развития его речи [1, с. 150].

Установлено, что человек только с определенного возраста способен воспринимать произведения искусства как таковые. В раннем возрасте ребенок не имеет представления о предмете искусства. Развитие восприятия предметов искусства проходит ряд этапов в процессе духовного роста ребенка. Качество изображения предметов объективного мира на каждом возрастном этапе обусловлено восприятием и техническими навыками изображать.

В дошкольном возрасте ребенок воспринимает произведение искусства не как изображение, а как реальность. Дошкольник младшей группы осознает, что картина – это изображение, но проявляет к ней действенное отношение: касается, гладит и тому подобное. Дети этой возрастной категории получают яркие впечатления от картинок, но для них это всего лишь чувственные качества вещей, а не произведение искусства. Дальнейшее развитие культуры художественного восприятия связано с освоением языка искусства, получением специальных знаний, сохранением опыта восприятия художественных произведений, формированием художественно-эстетического вкуса, возрождением интереса к художественно-эстетическому познанию окружающего мира.

Размышляя над возможностями развития художественного восприятия, ученый П. М. Якобсон отмечает: «Для роста художественного восприятия важно возникновение умения подумать о нем, оценить его и соответствующим образом относиться к тем или иным эпизодам, частям, элементам художественного произведения, но не менее важно не потерять при этом способности непосредственно отдаться впечатлению от произведения, способности отнестись к нему целостно» [2, с. 77].

Таким образом, мы имеем все основания говорить, что восприятие ребенком художественного произведения является сложным психическим процессом, в котором можно выделить следующие стадии (которые в свою очередь разворачиваются от более общего характера к более конкретному, дифференцированному, детальному): непосредственное восприятие (воспроизведение образов) понимание идеи, образного содержания произведения (проникновения в глубину образов); эмоциональная компонента – влияние художественного образа на личность; восприятия образотворческих средств и приемов выполнения; восприятия творческой неповторимости, автора.

Также, проведенное исследование позволило вывести уровни художественного восприятия: ниже степень – констатирующий; средний – аналитический; выше – эстетический; высокий – художественно-творческий.

Таким образом, художественно-эстетическое воспитание – это воспитание через использование искусства эстетического развития идеалов и чувств, художественно-эстетической культуры учащегося младшего школьного возраста, утверждение эстетического и гуманистического отношения в окружающую реальность и искусство. Другими словами, художественное и эстетическое образование детей младшего школьного возраста призвано, с одной стороны, расширять и углублять знания студентов в области истории и теории творчества и искусства, а с другой – развивать их способности к эстетическому восприятию и художественному творчеству; в этом, по нашему мнению, его основная задача.

Проведенное исследование позволило сделать следующие выводы: младший школьный возраст является очень благоприятным для «закладки» фундамента гармоничного творческого, в частности эстетического и художественного развития, поскольку характеризуется чрезмерной любознательностью и воображением, активной позицией в познании окружающего мира. Поэтому должным образом организованное восприятие художественных произведений у младших школьников способствует становлению их духовности, художественных интересов, общего развития личности.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Люблинская, Г. О. Восприятие / Г. О. Люблинская // Детская психология. – 2014. – № 6 – С. 131–152.

2. Якобсон, П. М. Психология художественного восприятия / П. М. Якобсон. – М. : Искусство, 1964. – 85 с.

**УДК 82.091**

***Т. Д. Белова,***
***г. Саратов***

## М. ГОРЬКИЙ: ВЧЕРА И СЕГОДНЯ
### (к вопросу о современном прочтении классики)

Максим Горький — ключевая фигура в истории мировой художественной культуры XX века. Классик русской литературы Серебряного века, исторически мыслящий писатель и художник. Он оставил читающему миру не только колоритные, художественно убедительные, образные картины российской дореволюционной действительности, галерею ярких типов русской жизни, но и нетленные заветы и предостережения. К сожалению, на рубеже XX – XXI веков Горький оказался за пределами внимания тех, кто ищет национальную идею, разрешение многих государственных и социокультурных проблем.

Отчасти причина этой несообразности — в том, что комплекс идей и образов горьковского художественного мира в относительной полноте открылся лишь в последнее десятилетие XX века, когда стала возможной публикация ранее закрытой публицистики и значительной части его эпистолярного наследия. Тем не менее, имя Горького, активного борца против всякого насилия, художника трагической судьбы, сегодня не так часто звучит в литературных, историософских и социокультурных дискурсах, а также – в учебных программах.

С трудом, очень медленно преодолевается в сознании соотечественников инерция восприятия «пролетарского» писателя, неоднократно искаженного, превратно истолкованного, а то и заведомо оболганного как бывшими друзьями (Ив. Бунин, Нина Берберова и др.), так и откровенными оппонентами: З. Гиппиус, Д. Мережковский, – избравшими Горького «объектом» «для своей ненависти», а также их последователями в лице Б. Парамонова, А. Гангнуса и ряда других критиков, всплывших на волне «лихих» 1990-х годов. В письме к одному из корреспондентов от 20 апреля 1928 года Горький написал: «…у меня много врагов, они довольно беспощадны ко мне, их становится всё больше, но – все это глупость, это «недоразумение». Это должно исчезнуть, это исчезнет, как только люди разорвут цепи собственника, цепи отношений, которые не могут дать ничего, кроме классовой вражды и злобы».

Свою лепту невольно внесли и отечественные горьковеды минувших «бедственных» (С. Аверинцев) десятилетий, создавшие глянцевый портрет «основоположника социалистического реализма». Не имея возможности открыто говорить о «Несвоевременных мыслях» писателя, находить ценное в его статьях из цикла «Издалека», «Две души», «Несвоевременное» и многом другом, томящемся в закрытых фондах архивов, спецхрана, официальное горьковедение тем самым невольно открыло шлюзы для мутного потока суесловий о Горьком, повинном якобы во многих «грехах», даже – в «перегибах» тоталитарного сталинского режима. На этом фоне небезуспешной оказалась скоропалительная попытка, если не вычеркнуть имя М. Горького из культурного пространства новейшего времени, то на время задвинуть его в глубокую нишу.

Между тем, пожалуй, ни один из остроактуальных вопросов нашей современности, ни одна из стилевых форм отражения нашего переломного времени не может быть правильно осмыслен вне контекста горьковских суждений, его художественного опыта. Будь то вопросы образования, научных знаний, межнациональных и межгосударственных отношений, государственного и культурного строительства, истории взаимоотношений России и Европы, причин и результатов первой мировой войны, результатов правления династии Романовых и еще многое другое.

Еще в 1910-х годах, в каприйский период первой эмиграции, долгое время трактуемый нашим литературоведением как ошибочный у Горького, он в статьях, в письмах к журналистам писал о необходимости **объединения** интеллигенции, всех культурных, созидательных сил страны, говорил о важности понимания принципов федеративного государственного устройства в многонациональной российской империи, предупреждал соотечественников об опасности идеи Великой России, выдвинутой П. Столыпиным, при поддержке П. Струве, А. Изгоева и др.

В статье «О современности» Горький привел созвучные ему слова англичанина Спайсера: «…нельзя управлять различными национальностями, не зная их нужд и требований». Не было услышано предостережение писателя, напомнившего об участи Австрии: «Мы – не немцы, не тренированы для борьбы и если своевременно не подумаем об этом вопросе (о «национальном самоопределении» – М. Г.) – наш неустойчивый социализм превосходно и надолго может захлебнуться национализмом» [10, с. 244]. Проповедь централизма в разноязычном государстве Горький назвал «провокацией культурного распада страны». Сегодня мы убеждаемся в правоте этих слов писателя.

В конце 1900-х – в начале 1910-х годов, живя в эмиграции на Капри и имея возможность увидеть жизнь европейцев, Горький отчетливо понял причину

многотрудной жизни своей страны, с её протяженным геополитическим пространством, с нравами провинции, удаленной от столичных городов. Писатель тяжело пережил поражение первой русской революции, которую он воспринимал как свидетельство активизации общественного сознания соотечественников, приобщения их к европейскому образу мыслей, осознанию защиты прав человека. Здесь он укрепился в мысли о необходимости разъяснительной работы среди населения в стране с её огромной территорией и невообразимой путаницей в умах сограждан.

Хорошее знание глубин народной жизни, многие испытания на пути духовного развития помогли Горькому многое увидеть в окружающем его мире, многое прозреть в исторической его перспективе. Однако не все из сказанного им было доступно даже научной общественности вплоть до конца минувшего столетия. Опубликованные в наше время 18 томов писем из второй серии Полного собрания сочинений писателя, а также часть запрещенной его публицистики, подготовленные коллективом сотрудников ИМЛИ РАН, открывают нам нового Горького, патриота своей страны и гражданина мира, обеспокоенного их судьбой.

Так, в самом начале первой мировой войны, которую он воспринимал как всенародное бедствие, как факт понижения европейской культуры, Горький написал М. Ф. Андреевой (сентябрь 1914 г.): «Ведь эта война на целое столетие облечёт мир броней железной злобы, ненависти всех ко всем, она вызовет жажду мести у побеждённых, презрение победителей, она уже теперь у многих вызывает мысль о необходимости уничтожения целой нации. Чувство ненависти к немцам всё растёт, и – оно справедливо, вот что самое страшное». Для него уже тогда было ясно, что «мы вступаем в первый акт трагедии всемирной» [т. 11, с. 119].

Наблюдения над жизнью послевоенной Европы, запечатленные в его Фрейбургских и Соррентийских заметках, опубликованных Архивом А. М. Горького ещё в 1969 году, свидетельствуют о способности писателя с чуткостью сейсмографа улавливать ростки милитаристских настроений в поверженной Германии, зарождение фашистских лозунгов в дорогой его сердцу Италии с дуче во главе.

Интересные мысли о современной Европе и её будущем изложены в письме Горького от 13 июня 1924 г. из Сорренто к приемному сыну Зиновию Пешкову. В ответ на слова Зиновия, участника французско-африканской войны 1925 г.: «Старая Европа, кажется мне, опасно больна, а что нужно для её выздоровления – не знаю…» – Горький написал: «нужно быть готовым к эпохе потрясающих трагедий, перед коими все трагедии прошлого – сущие пустяки, детская игра. И, поверь, – милые твои арабы, как все вообще, белые, черные, красные и желтые люди, примут в этих трагедиях деятельнейшее участие» [15, с. 13–14].

Год спустя, 3 июня 1925 года, в связи с разгоревшейся войной между Францией и армией Рифской республики на севере Африки Горький признался в письме к Зиновию: «Когда думаешь об этой войне – тревожно за будущее Франции <… > Да и … о всей Европе думается с грустью и тревогой, в трудное время живет Европа, очаг мировой культуры и единственно ценной культуры, на мой взгляд. Все более энергично наступают на неё отвсюду люди иных рас…». Тревожило писателя то, что «европейские массы духовно ближе естественным врагам Европы и далеко от лучших и людей, и идей ее. Вот в чем суть. И вот где исток трагедии неизбежной» [15, с. 198].

Свои мысли и тревоги за судьбу родной страны, свои сомнения в том, что приемы, какими действовала в начале 1920-х годов Советская власть, можно будет перестроить жизнь, М. Горький старался выразить в цикле статей, известных под названием «Несвоевременные мысли» (1917–1918), закрытых до 1989 года, в

художественных произведениях, которые сегодня нуждаются в новом прочтении. Это относится и к циклу «Рассказы 1922–1924 годов», и к роману «Дело Артамоновых», и, особенно, к итоговой книге «Жизнь Клима Самгина».

Не поняв смысл образа отшельника Савела Пильщика («Отшельник»), запечатленного в сложной системе авторского повествования (в спорах о Пильщике критики не обратили внимание на выразительную изоморфную деталь в его облике: «лицо хорька» и «крепкое тело ужа»), невозможно разрешить затянувшиеся споры о старце Луке из пьесы «На дне». Вне контекста полемики Горького с Лениным о «простоте и упрощенности», трудно понять смысл образа одного из «победителей», Якова Зыкова, человека с «щучьим лицом», его утверждение , что «*премудрость жизни в простоте*», что «*необыкновенное – черт выдумал на погибель нашу… Так-то…*», сопровождаемое притопыванием широкого каблука, похожего на «лошадиное копыто». Трудно осознать тревогу автора, обнажившего самоуверенную готовность «делателя новой истории» вершить чужие судьбы («Рассказ о необыкновенном»).

Толкование горьковских произведений послеоктябрьского периода весьма затруднительно было еще недавно в ситуации скупо представленных обстоятельств жизни писателя у себя на родине и за границей. Сегодня, когда литературоведы имеют возможность познакомиться с большой частью писем, частью публицистики М. Горького и другими документами, осмыслению этих произведений невозможно без опоры на первоисточники. Важным подспорьем может служить мемуарная литература, в частности, «Московский дневник» Р. Роллана. Посетив Горького в 1935 году, французский писатель понял, в какой морально тяжелой ситуации оказался русский собрат по перу. Получив визу на постоянное жительство в своей стране, ограниченный в возможности говорить открыто и отстаивать свои жизненные принципы, он, по словам Роллана, напоминал теперь «медведя с кольцом в губе».

Важное свидетельство о тяжелом положении писателей горьковской школы содержит дневниковая запись К. А. Федина о выступлении Горького 3 января 1921 года в издательстве «Всемирная литература». Сказав о бедственном состоянии современной русской литературы, когда «могут говорить только те, кто заявил себя правоверным коммунистом», докладчик предложил ошеломивший всех присутствующих путь – идти не «из парадного прямо на улицу», а «через черный ход», чтобы все-таки иметь возможность «делать свое дело» во имя светлой цели».

Здесь кроется разгадка вырабатываемой Горьким 1920–1930-х годов новой, «объективной» манеры письма, насыщенной разного рода шифрами, кодами, приемами изоморфизма в поэтике, которые пригодились ему в процессе написания и «Дела Артамоновых» (1924), и «Жизни Клима Самгина». В романе об одном из организаторов российской промышленности писатель запечатлел свое видение исторической роли русского крестьянства: из его корня вышли и рабочие, и промышленники, и патриархально настроенная часть населения. Критики не сразу поняли смысл «Дела Артамоновых». Только французский писатель Жироду признал, что главный герой книги – Тихон Вялов. Р. Роллан пошел дальше, разглядел суть образа Тихона Вялова, поняв, «как трагически тяжела задача большевизма» в России. Существенную эволюцию претерпело здесь изображение заводской жизни, взаимоотношений хозяев и рабочих, по сравнению с повестью «Мать».

Большая итоговая повесть М. Горького, над которой он работал последние десять лет своей жизни, эпохальное произведение, адресованное будущим поколениям читателей, сегодня, может быть, как никогда, нуждается в новом, внимательном и неспешном прочтении. Оно возможно лишь в контексте его эпистолярного наследства,

его публицистики 1910-х – начала 1920-х годов, а также и в соотнесении с его литературными портретами («Михаил Вилонов», «Леонид Красин», «Савва Морозов» и др.). Современное звучание этих горьковских произведений отчетливо проявляется в контексте потребностей и проблем нашего времени, активно обсуждаемых итогов трехсотлетнего правления династии Романовых, причин и результатов первой мировой войны, Февральской революции и, отчасти, – причин дискриминации идей социализма у нас в конце XX столетия.

Сложность прочтения и осмысления прощальной горьковской книги обусловлена не только интеллектуализмом её многомерного содержания, но специфической формой воссоздания хроники русской жизни, длинною в сорок лет. Предельно завуалированы функция и смысл заглавного героя, воспринимаемого то как «кривое зеркало» (А. В. Луначарский), то как *альтер эго* самого писателя, его презираемая, ненавидимая им самим тень (С. И. Схих).

Между тем, автор не только развенчивает ущербную психику крайнего индивидуалиста, рефлектирующего интеллигента «средней руки», но, наделив его профессией юриста, практикующего адвоката, который ездит по дорогам России, входит в разные сферы культурной, современной ему политической жизни, объективно делает его «соглядатаем» и очевидцем происходящего в провинции, на улицах не только российских, но и европейских столичных городов. Самгину доверено быть не только свидетелем, но и транслятором наиболее значительных событий в России 1890-х – 1910-х годов.

В четвёртой части «Жизни Клима Самгина» автор запечатлел мозаичную, вместе с тем, убедительную картину бессмысленного вступления европейских, в том числе и российского государства в войну. Акцентируя, наряду с якобы общенациональным подъемом, выражение недовольства широких слоев общества действиями царского правительства, он наглядно показал обреченность царского режима, который обрек на безмерные страдания ни в чем неповинных жертв войны, в числе которых оказались переселенцы из польских приграничных земель. Устами заглавного героя, склонного к рефлексиям и все же ставшего отчасти выразителем авторских мыслей, Горький в 1936 году нарисовал такую перспективу драмы, разыгравшейся на севере Франции: «*Если немцы победят, <…> Это будет удар, который отразится на судьбах всей Европы и, конечно, на судьбе всего человечества. Возможно, что немцы, минуя революцию, создадут своего Наполеона и поставят целью завоевание всей Европы. А в это время Япония начнёт покорение Азии. В дальнейшем человечеству угрожают столкновения и битвы рас*» (XXIV, 381).

Безусловно, особого внимания заслуживает очень сложная, предельно завуалированная полемика Горького с большевиками по вопросам этики и морали, которую он начал еще в Каприйский период, встав на сторону А. Богданова, А. Луначарского. В письме к Р. Роллану от 25 января 1922 года он написал: «Необходимость этики в борьбе я пропагандировал с первых дней революции в России. Мне говорили, что это наивно, неосуществимо, даже – вредно». Раскрыв суть своих убеждений, важность принципов «социалистической этики», автор письма заключил: «…истинных социалистов – нет и не может быть до той поры, пока не врастет в сознание этика, сильная, как религия на заре возникновения. Эти мысли возникли у меня не сегодня. Они дорого стоят мне».

Верный своим убеждениям, непримиримый противник всякого насилия, Горький не мог сказать в книге открытым текстом о своем неприятии морали Кутузова, о которой доктор Макаров говорит: «*Собственно говоря, это не мораль, а, так сказать,*

*система «био-социальной гигиены. Возможно, что они правы, считая себя гораздо больше людями, чем я, ты и вообще – люди нашего типа*» (XXIII, 46). Заменив фамилию Кутузова на Бородина, автор дает возможность узнать правоверного ленинца, который сказал: «*Человек, это – потом… Когда будет распахана почва для его свободного роста*». Примечательно, что близкие этому мысли говорил Горькому большевик их рабочих Михаил Вилонов, чей литературный портрет («Михаил Вилонов») он написал по заказу редакции газеты «Правда» в 1927 году (XVIII, 375).

Сопоставив разные по жанру типы горьковского повествования, можно приблизиться к постижению идейного смысла и других ситуаций в «Жизни Клима Самгина», его финальной сцены, оставшейся в черновиках. В контексте призывов автора «Несвоевременных мыслей», помнить о разбуженных революцией темных инстинктах масс, сцену убийства Самгина на Финляндском вокзале следует воспринимать как предостережение Горького-художника о губительных последствиях любого дела, замешанного на крови, пролитой человеком по собственному произволу.

До последнего дня, до последнего вздоха писатель стремился быть услышанным своими читателями, прежде всего, соотечественниками, прибегая к эпистолярному жанру, используя перо публициста, художника, вынужденного с помощью разного рода шифров и кодов нести правду о своём пореволюционном времени, о периоде 1920-1930-х годов. Всеми доступными ему способами он стремился предостеречь сограждан от роковых ошибок: продолжал напоминать об этике в политике, о важности науки и культуры в поступательном развитии общества. Однако на долгие десятилетия многие идеи Горького оставались закрытыми не только от широких читательских масс, но и от специалистов-литературоведов, историков, философов, культурологов. Сегодня настало время внимательно, заинтересованно и честно прочитать выстраданное М. Горьким и запечатленное им в слове.

До конца, будучи свидетелем зарождения фашизма в Европе, он оставался западником, призывал «учиться смотреть вдаль», помнить, что жизнь «дана надолго и не только для нас, а и для потомков наших» [10, с. 137]. Сам трагически одинокий, Горький хотел, чтобы мы помнили завет такого же трагически одинокого, не понятого своим народом автора «Человеческого, слишком человеческого»: «*Жизнь беднее всего там, где она менее развита*».

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Белова, Т. Д. М. Горький (1868-1936) // История русской литературы XX: в 4 кн. Кн. 2; (1910-1930-е годы. Русское зарубежье: учеб. пособие. – 2-е изд., испр. и доп. / под ред. Л. Ф. Алексеевой. – М. : Студент. 2012. – С. 98-124.
2. Белова, Т. Д. Заветы и предостережения М. Горького-публициста 1910-х годов // Максим 2008 года: Материалы Международной конференции (Москва, 2008 г.). – М. , 2010. – С. 84-90.
3. Горький, М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. Т. XVIII, XXI-XXV. – М. : Наука. 1973-1976.
4. Горький, М. Полн. собр. соч. 2-я серия. Письма: В 24 т. Т. 1-17. – М. : Наука, 1997-2014.
5. Горький, М. О Современности // Публицистика М. Горького в контексте истории / Материалы и исследования. Вып. 8. – М. : ИМЛИ РАН, 2007. – С. 206.
6. Горький, М. Художественные произведения. Статьи. Заметки / Архив А. М. Горького. Т. XII. – М. : Наука. 1969.
7. М. Горький и Р. Роллан. Переписка. (1916-1936). – М. : Наследие, 1995.
8. Ницше, Ф. Предисловие к «Человеческому, слишком человеческому». Пер. Д. Жуковского // «Жизнь». – 1899. – Январь. Книга вторая. Научный отдел. – С. 11-16.
9. Примочкина, Н. Н. Горький и писатели русского зарубежья. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 60.
10. Публицистика М. Горького в контексте истории / Горький и его эпоха. – Вып. 8. – М. , 2007.
11. Роллан, Р. Московский дневник // Вопросы литературы. – 1995. – №№ 3-5.

12. Сухих, С. И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. 2-е изд., – Н. Новгород. – 2007. – С. 197-198.
13. Федин, К. А. Дневники 1920-х годов. Публикация Н. К. Фединой, Н. А. Сломовой // Русская литература. – 1992. – № 4. – С. 155.

**УДК 793.3**

***Е. О. Гуляева,***
***г. Луганск***

## МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ПОСТРОЕНИЮ ЗАНЯТИЯ ПО НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМУ ТАНЦУ

Народно-сценический танец является особым видом хореографического искусства. «Народно-сценический танец» − одна из обязательных дисциплин в системе профессионального хореографического обучения всех уровней: начального, среднего и высшего.

Современное поколение педагогов народно-сценического танца оснащено разнообразными теоретическими знаниями и методиками преподавания дисциплины, многие хореографы имеют свой богатый педагогический опыт.

Тем не менее начинающий педагог сталкивается с трудностями построения занятия. Часто возникают вопросы: в какой последовательности изучать те или иные элементы и движения, сколько раз повторять учебный материал, какие движения целесообразно сочетать в одной комбинации, как построить весь урок в целом?

Цель данной статьи направлена на определение методики построения занятия по народно-сценическому танцу, основанную на системе теоретической и практической подготовки исполнителей и педагогов-хореографов.

Актуальность таких знаний определяется необходимостью грамотной организации учебного процесса в любительских танцевальных коллективах и учебных заведениях профессиональной направленности.

В хореографической педагогике были проведены фундаментальные исследования А. Лопуховым, А. Бочаровым, А. Ширяевым, Н. Стуколкиной, Т. Ткаченко, А. Климовым, Е. Зайцевым, Г. Гусевым и другими известными педагогами-практиками. В трудах авторов теории народно-сценического танца проанализированы вопросы специфики дисциплины, систематизированы педагогические приемы и подходы воспитания исполнителей.

Под термином «народно-сценический танец» понимают народный танец, обработанный для сцены и дополненный новыми выразительными средствами при сохранении основных национальных особенностей и манеры исполнения.

Как дисциплина «Народно-сценический танец» начал формироваться в 30-е годы прошлого века. Первой записанной методической разработкой в области воспитания характерных танцовщиков в хореографическом училище стал учебник «Основы характерного танца», который был издан в 1939 году в Ленинграде. Авторами труда стали ведущие артисты Мариинского театра оперы и балета А. Лопухов, А. Ширяев, А. Бочаров. Мастера «старой» школы активно способствовали развитию народно-сценического танца как учебной дисциплины. Именно этот труд, вобравший в себя многолетний педагогический опыт подготовки профессиональных исполнителей театров оперы и балета, можно считать фундаментальной основой преподавания характерного и впоследствии, основой преподавания народно-сценического танца.

Значительный вклад в развитие и утверждение на практике системы воспитания исполнителей и подготовку педагогов-хореографов внесла профессор Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского Татьяна Сергеевна Ткаченко. В книге «Народный танец», вышедшей в свет в 1967 году, были систематизированы упражнения народного танца, предоставлены новые названия движений, что значительно укрепило позиции дисциплины [5]. Система учебных упражнений урока народного танца окончательно выделилась как самостоятельная учебная дисциплина.

В трудах авторов методических пособий по народно-сценическому танцу отражаются особенности экзерсиса в соответствии с программой обучения, раскрываются стилистические особенности народных танцев, предлагается подробное описание основных элементов и движений, даются методические указания при изучении этих элементов и совершенствования исполнительского мастерства танцовщиков.

Выдающийся балетмейстер К. Е. Василенко в книге «Лексика украинского народно-сценического танца» пишет: «Народно-сценический танец – это не только произведение народной хореографии, которое претерпело художественную обработку и исполняется со сцены, а и заново созданный балетмейстером-постановщиком…новый танец» [4, с. 17].

Известными педагогами-хореографами разработаны учебные планы, программы обучения, методические пособия по предмету с учетом задач обучения. Процесс дальнейшего совершенствования системы преподавания дисциплины продолжается и сегодня. Накоплен богатый опыт теории и практики преподавания народно-сценического танца.

Изучение теории и практики народно-сценического танца обогащает знания танцовщиков и хореографов в области исполнительского мастерства, национальных и стилистических особенностей исполнения, истории хореографии, истории костюма, сценографии.

Практическая часть курса изучения дисциплины предусматривает освоение исполнительского мастерства, стилистических особенностей, манеры и характера исполнения различных народных танцев.

Следует отметить, что в хореографической педагогике существует общепринятое понятие «тренаж» народно-сценического танца. Тренаж, как комплекс тренировочных упражнений, своей целью ставит приобретение определенных навыков исполнения, развитие опорно-двигательного аппарата танцовщиков, координации движений, воспитание стиля и манеры исполнения, а также, формируется художественный вкус и развивается артистичность.

Занятие по народно-сценическому танцу состоит из трех разделов: комплекс упражнений у станка, упражнения на середине зала, разучивание и композиционное построение учебных этюдов на танцевальном материале разных народностей согласно программе обучения.

Главная задача упражнений у станка – развитие технических навыков исполнителей. Изучаются различные упражнения, направленные на постановку корпуса, рук, ног, головы, приобретаются сила и эластичность мышц, гибкость, развивается выворотность ног, танцевальный шаг. Кроме того, воспитывается координация движений, выносливость, устойчивость, музыкальность исполнения, ритмичность.

Методика преподавания характерного, позже и методика народно-сценического танца, возникла на основе методики классического танца. Основные принципы последовательности упражнений у станка занятия народно-сценического танца имеют те же черты, что и принципы последовательности урока классического танца: от простых движений к сложным, контрастное чередование движений – медленных и быстрых, мелких и широких, движений на приседаниях с движениями на вытянутых ногах и т. д. Наряду со схожестью, есть и отличительные черты: упражнения исполняются как в открытых, так и в прямых, свободных и закрытых позициях ног. Существуют упражнения, которые исполняются только на занятиях народно-сценического танца, например, «веревочка», каблучное упражнение, дробные выстукивания, повороты стоп «змейка» и др. [1]. Упражнения тренажа у станка включают в себя повороты стопы и бедра внутрь и наружу, удары стопой и полупальцами по полу, движения с расслабленной стопой, резкие глубокие приседания и многие другие упражнения, выражающие многообразие народного танца.

Основная особенность народно-сценического тренажа – активная работа опорной ноги: коленного и голеностопного суставов, ягодичных мышц, мышц бедра и голени. Кроме того, происходит значительное совершенствование функций ног, как опорного аппарата, так и мышц и суставов рук, что обусловлено национальной окраской различных народных танцев.

В тренаже народно-сценического танца часто применяется принцип контрастности, то есть чередование различных по нагрузке упражнений и элементов. Резкая смена контрастных элементов одновременно приводит в работу различные группы мышц, суставы и связки. Например, мягкие и резкие приседания, движения на вытянутых и присогнутых ногах, упражнения со свободной (не напряженной) стопой, круг ногой по полу носком и пяткой, упражнения, вырабатывающие эластичность мышц (низкие и высокие развороты), различные дробные выстукивания.

Для достижения наибольших результатов овладения материалом, необходимо помнить, что упражнения и комбинации у станка, основанные на том же хореографическом материале, который изучается и на середине зала, способствуют качеству усвоения технически сложных движений и более уверенной манере исполнения.

Основные элементы тренажа народного танца проучиваются в танцевальных комбинациях. Комбинационное упражнение народно-сценического танца – это логическое сочетание двух или нескольких движений, объединенное определенным содержанием, формой, учебной целью. Например, движение, направленное на выработку определенных навыков: развитие силы и эластичности мышц ног, гибкости, выносливости, устойчивости и т. д. Учебная танцевальная комбинация строится на основе одного или нескольких программных элементов, проученных ранее. При составлении ритмических комбинаций используются принципы ритмического разнообразия – синкопа, пауза, разнообразный ритмический рисунок.

По своему построению комбинации могут быть простыми, которые содержат два-три программных элемента и движения и сложными (развернутыми), которые содержат в своем составе несколько элементов и движений с добавлением работы рук, корпуса и головы, также с добавлением танцевальных движений, присущих той или иной народности.

Простые комбинации (учебные) – комбинации, в которые включаются основные программные элементы экзерсиса народного танца. Простая учебная комбинация основной целью ставит отработку техники исполнения основных движений экзерсиса,

грамотное их выполнение. Развернутая танцевальная комбинация содержит основной (доминирующий) компонент с добавлением вспомогательных танцевальных элементов и движений. Развернутая комбинация в большей степени воспитывает танцевальность, выразительность, умение переходить из одного положения в другое, от одного движения ко следующему, то есть, свободное и гармоничное владение изучаемым материалом. Учебные комбинации народно-сценического танца исполняются по основным направлениям – вперёд, в сторону, назад.

Развернутая танцевальная комбинация строится на основе программных элементов экзерсиса и движений национального танца, созвучных данной комбинации. При составлении активно используются ритмические разнообразия, а также активная работа рук, корпуса и головы, различные ракурсы, повороты и т. д. Комбинации должны составляться на конкретное народное музыкальное произведение, с учетом определенной манеры исполнения. При сочинении нужно обращать внимание не только на технику исполнения, манеру и характер движений, но и на логичность построения комбинации и естественную координацию всех частей тела исполнителей.

При сочинении танцевальных комбинаций следует учитывать программный материал, возрастные особенности исполнителей, пол танцовщиков, их технический уровень подготовки, манеру исполнения, присущую конкретной народности, музыкальный материал, соответствующий народности по характеру, стилю и национальной окраске.

Вторая часть занятия – упражнения на середине зала. Изучаются положения корпуса, рук, ног, головы, элементы и движения народных танцев, комбинационные упражнения, виртуозные движения, уделяется внимание стилистическим особенностям изучаемых народностей.

Также как и у станка, на середине зала отрабатываются движения, которые способствуют координационному развитию исполнителей. Изучаются технически-сложные движения: повороты и вращения в «чистом» виде и в комбинационном сочетании, комбинации дробных выстукиваний, присядки, хлопушки, различные трюковые элементы (для мужского класса).

Основная задача раздела урока на середине зала – подготовка исполнителей к работе над танцевальными этюдами на основе движений народных танцев в их сценической обработке (с обязательным сохранением точного ритмического рисунка, характера и стиля). Работа над этюдами требует от хореографов бережного подхода во избежание искажения материала первоисточника.

«Этюд» – (фр. etude) дословно – изучение [2, с. 5], (лат. – старание, занятие). Учебный танцевальный этюд должен состоять из нескольких элементов, движений народных танцев. В работе уделяют внимание особенностям характера и манере исполнения, которая присуща манере каждой народности.

Авторы первой методической разработки «Основы характерного танца» А. Лопухов, А. Ширяев, А. Бочаров писали: «Цель этих этюдов – научить партнеров полной согласованности движений и умению исполнять в танце общие и разные актерские задачи» [3, с. 177].

Возможны два варианта построения этюдов. Первый – точное отображение того, или иного народного танца. В этом случае, важно показать истинный колорит и манеру исполнения. Другой вариант – это создание собственных (авторских) танцевальных композиций на основе оригинала, которые в деталях передавали бы основную идею народного танца.

При подготовке к проведению занятий педагогу необходимо ориентироваться на программу обучения, уметь определять цели и задачи конкретного урока и всего экзерсиса в целом. При составлении комбинаций нужно опираться на принципы целесообразности и рациональности мышечной нагрузки, логичности сочетания отдельных элементов, смысловой насыщенности комбинаций, принцип соответствия музыкального оформления характеру исполняемой комбинации.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Генслер, И. Г. Методика преподавания характерного танца: Учеб. пособие. 2-е изд. – СПб : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2012. – 161 с.
2. Гусев, Г. П. Методика преподавания народного танца: Этюды : учеб. пособие для вузов культуры и искусств / Г. П. Гусев. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 232 с.
3. Лопухов, А. В. Основы характерного танца / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. В. Бочаров. – Л. : Искусство, 1939. – 187 с.
4. Василенко, К. Ю. Лексика украинского народно-сценического танца: Учебник / К. Ю. Василенко. – Киев : ИПК ПК, 1997. – 282 с.
5. Ткаченко, Т. С. Народный танец / Т. С. Ткаченко. – М. : Искусство, 1967. – 656 с.


**УДК 316.7(075.8)**

***Л. В. Зосыменко,***
***г. Луганск***

## КУЛЬТУРА КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВА

*Культура есть почитание света.*
*Культура есть любовь к человечеству.*
*Культура есть сочетание жизни и красоты.*
*Культура есть синтез возвышенных и уточненных достижений.*
*Культура есть орудие света…спасение… двигатель…сердце*

*Н. К. Рерих*

Слово «культура» является одним из наиболее употребляемых в современном языке. Но это говорит скорее о многозначности скрывающихся за ним значений, чем об изученности и осмысленности явлений. Такое разнообразие обыденного употребления этого слова перекликается со множественностью научных определений и говорит прежде всего о многообразии самого феномена культуры.

Понятие «культура» употребляется для характеристики исторических эпох (античность, доколумбова эпоха в Америке, Ренессанс и др.), отдельных стран (культура Древнего Египта, Древней Индии, Киевской Руси и др.), и тогда оно обозначает совокупность материальных и духовных ценностей, созданных человеческим обществом в определенные эпохи или в конкретных странах.

Поэты и ученые Древнего Рима употребляли слово «культура» в своих трактатах и письмах в значении «возделывать» что-то, «обрабатывать» что-то, улучшать. В классической латыни слово «cultura» употреблялось в значении земледельческого труда. Это оберегание, уход, отделение одного от другого, сохранение отобранного, создание условий для его целенаправленного развития.

Позже культуру стали понимать как человечность, то, что выделяет человека от природы, из варварского состояния. Жители древней Эллады и римляне, во времена античности, называли более отсталые в культурном развитии народы – варварами.

В эпоху средневековья чаще, чем слово «культура», употреблялось слово «культ»: культ Бога, культ определенных ритуалов, культ и культура рыцарства.

Существует множество определений культуры. Это связано с разнообразием самой культуры, с ее пониманием. Любая культура – это образ жизни отдельного человека или общества. Она уникальна и неповторима. Вот некоторые определения:

- культура – это способ существования человечества;
- культура – это все, что создано человечеством;
- культура – это общий образ жизни, способ приспособления человека к его общественному окружению и экономическим потребностям [1, с. 12].

По мнению русского философа Н. А. Бердяева, «О близости культуры и религии, свидетельствует символический характер культуры, который она получила от культовой символики (танцы, молитвы, песнопения и другие обрядовые действия)» [3, с. 27].

Значение понятия «культура», ее ценность с течением времени расширилось. Так, если в средние века культура ассоциировалась с личными качествами человека (культура рыцаря), то в эпоху Возрождения под личным совершенствованием начинают понимать гуманитарный идеал человека.

В XIX веке понятие «культура» становится научной категорией. Оно означает не только высокий уровень развития общества, но и пересекается с таким понятием, как «цивилизация». Понятие цивилизации содержало в себе представление о новом образе жизни, возрастание роли материально-технической культуры.

В XX веке человек впервые в истории Земли охватил и узнал всю биосферу, закончил географическую карту планеты Земля, расселился по всей ее поверхности. Человечество своей жизнью стало единым целым. Это привело к формированию единой общечеловеческой культуры, основанной на :

- индустриализации производства и массовом потреблении;
- интернациональной науке и доступности широким массам образования;
- единых средств передачи информации и передвижения;
- разнообразии жанров и стилей в искусстве [1, с. 191].

При социологическом понимании культуры акцент делается на культурные ценности, которые определяют развитие общества:

- культура – это язык, эстетические вкусы, знания, верования и обычаи;
- культура – это наследуемые изобретения, вещи, технические процессы, идеи и обычаи;
- культура – это общепринятый способ мышления [6, с. 3].

Философский подход к культуре выделяет в жизни общества некоторые закономерности, составляющие основание культуры или причину ее развития – проникновение в сущность происходящих в обществе процессов:

- культура – это исторически определенный уровень развития общества, творческих сил и способностей человека;
- культура – это относительно постоянное нематериальное содержание, передаваемое в обществе [2, с. 343].

Причиной такого многообразия трактовок культуры является неисчерпаемость и многогранность человеческого бытия.

Познание культуры является неотъемлемым компонентом тех знаний, которые получает любой человек в обществе и которые необходимы ему для того, чтобы в нем не только существовать, но и действовать.

Мы привыкли говорить о материальной и духовной культуре, и прекрасно понимаем, что речь идет о музыке, театре, религии, в одном случае и о земледелии и садоводстве, компьютерном обеспечении производства, в другом.

Классифицируя различные области культуры, мы редко задумываемся над тем обстоятельством, что культура – это не только различные области действительности, но и сама действительность человека в этих областях.

Многими веками создавалась богатая и разнообразная культура человеческого общества, достигшая в наше время удивительных успехов. Великая, неисчерпаемая сила ума человека и упорство его неустанного труда привели ныне к смелому вторжению в космическое пространство, созданию сложнейших технологий в науке и технике. Человек сумел познать не только многие тайны природы и создать совершенную технику, но овладел законами общественного развития.

Один из зарубежных ученых как-то заметил, что устойчивое представление человека о мировом порядке и о самом себе сотрясалось в истории культуры трижды: первый раз в связи с открытием Коперника, доказавшего, что Земля не является центром Вселенной; второй раз из-за теории эволюции Ч. Дарвина, давшего человеку родственников в качестве обезьяны; и третий – вследствие концепции З. Фрейда, объявившего, что человек не является хозяином в собственном доме [4, с. 3].

В тысячелетней истории человеческого общества сменялось много эпох. Ушли навсегда в прошлое отжившие формы общественной организации. Изменились строй жизни и воззрения людей. Но, как и много сотен лет тому назад, современного человека волнуют и радуют прекрасные творения материальной и духовной культуры, созданные давным-давно.

Ценности культуры – истинные ли, ложные ли – давали жизнь различным видам творчества, определяли их направленность, содержание, различную окраску. Среди множества иных форм деятельности искусство реагирует на любые перемены в духовном климате эпохи, и поэтому выступает уникальной сферой, отражающей своеобразие каждого конкретного типа культуры в единстве его интеллектуальных и чувственных сторон.

Искусство приобретает общественное значение лишь в той мере, в какой оно изображает, вызывает или передает действия, чувства или события, имеющие важное значение для общества [5, с. 230].

Вопрос об отношении искусства в общественной жизни всегда играл очень важную роль во всех литературах, достигших известной степени развития. Чаще всего он решался и решается в двух, прямо противоположных, смыслах.

Одни говорили и говорят: не человек для субботы, а суббота для человека; не общество для художника, а художник для общества. Искусство должно содействовать развитию человеческого сознания, улучшению общественного строя [5, с. 156].

Культура является творением человека, хотя ее источником, материалом и местом действия является природа. Без разумной деятельности человека природа человека ограничена только способами восприятия и инстинктами. Форма социально-культурной активности, направленная на преобразование действительности есть деятельность.

Не вся деятельность творит культуру, а лишь та, которая имеет смысл, – направленная на гармонию отношений с природой, разгадать ее секреты.

Центром культуры, несомненно, является человек. Он выступает и как субъект культуры и в то же время как ее объект. Как от субъекта культуры, от него будет зависеть, насколько будет человечной та социальная среда, которую он создает. Являясь объектом культуры, для него возникают вопросы освоения культурной среды и проблемы, связанные с совершенствованием личности.

В журнале «Культура» за 2000 год было напечатано стихотворение неизвестного автора, которое наиболее емко определяет понятие и ценность культуры:

Что есть Культура?
Двигатель прогресса,
Основа жизни,
Синтез Красоты,
Противовес агрессии и стресса,
Зерно Прекрасного на Ниве Доброты.
Культ-Ура – поклонение Свету,
Сияющему в звездной высоте.
Борьба за эволюцию Планеты,
Стремленье жить в Любви и Чистоте!
Путь Созидания Гармонии и Духа,
Таланта, закаленного в Огне,
Служения Искусству и Науке,
Полезность людям, обществу, стране…
Культура нам дана для осознания
Со-Творчества
Процессов Мироздания [7].

Культура – это сложная система, вбирающая и отражающая противоречия всего мира. Это сложная, многоуровневая система.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Афонин, В. А., Афонин Ю. В. Культурология. – Луганск : Элтон-2, 2005.
2. Кохановский, В. П. Философия. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998.
3. Кривцун, О. А. Ценности культуры и судьбы искусства. – М. : Знание, 1989.
4. Муравьев, А. В., Сахаров А. М. Очерки истории русской культуры IX – XVII в.в. – М. : Просвещение, 1984.
5. Плеханов, Г. В. Письма без адреса. – М. : Художественная литература, 1956.
6. Тощенко, Ж. Т. Социология – М. : Юрайт, 2004.
7. Журнал «Культура» – М., 2000 г.


**УДК 94 (477.61)**

***Г. И. Королёва,***
***г. Луганск***

## ДВИЖЕНИЯ «АНТИМАЙДАН» И «РУССКАЯ ВЕСНА» НА ЛУГАНЩИНЕ КАК ФОРМЫ ПРОТЕСТА ПРОТИВ ГОСУДАРСТВЕННОГО ПЕРЕВОРОТА В КИЕВЕ В 2014 г.

Актуальность темы исследования определяется тем фактом, что в апреле 2020 г. народ Донбасса отмечает шестую годовщину победы общественно-политического движения «Русская весна» в регионе и провозглашение Луганской и Донецкой Народных Республик. Данные события стали следствием несогласия Донбасса признать государственный переворот в Киеве законным актом. В политической и общественной

практике Украины «Евромайдан» стал второй после «оранжевой революции» 2004 г. «цветной революцией», направленной на кардинальную смену внешнеполитического курса Украины, вступления страны в Европейский союз и военно-политический блок НАТО.

Целью статьи является изучение реакции широкой общественности Луганской области Украины на развёртывание силового сценария по захвату государственной власти в Киеве в ноябре 2013 г. – феврале 2014 г., а также проведение сравнительного анализа 2-х течений в движении сопротивления перевороту: проправительского регионального движения «Антимайдан» и общественно-политического движения «Русская весна».

После распада СССР и провозглашения независимости Украины в 1991 г. политическое руководство страны взяло курс на создание единой соборной украинской нации, что привело вследствие историко-культурных различий к геополитическому расколу общества. Основная часть жителей Западной и Центральной Украины выступали за проведение жёсткой украинизации и интеграции государства в структуры Евросоюза. Кроме того, группа радикально настроенных граждан данного региона отстаивала идею вступления Украины в блок НАТО, признания на государственном уровне советского политического режима виновным в организации голодомора (геноцида) украинцев в 1932–1933 гг., а членов ОУН-УПА – национальными героями Украины. Управление и спонсорство данного общественно-политического вектора обеспечили ведущие страны Западной Европы и США. Население Юго-Востока Украины ментально, культурно и экономически было ориентировано на Россию, поэтому выступало за членство в Таможенном союзе и придание русскому языку наравне с украинским статуса второго государственного языка.

В ноябре 2013 г. в столице Украины г. Киеве начались первые акции протеста против легитимно избранных представительских структур государства, прежде всего, президента страны В. Ф. Януковича. В феврале 2014 г. организаторы и участники «Евромайдана», который в официально был назван «революцией достоинства», объявили о победе над «коррумпированной властью». 22 февраля 2014 г. в обход процедуры импичмента Верховная Рада Украины приняла постановление о досрочном снятии полномочий с В. Януковича ввиду его «самоустранения от осуществления конституционных полномочий». В таких исторических условиях государственный переворот в Киеве оказал значительное влияние на политические процессы на Луганщине. 22 ноября 2014 г. в Луганске состоялись 2 мирных митинга: одна группа луганчан отстаивала идею подписания Соглашения об ассоциации с ЕС, другая, более многолюдная группа, выступала за укрепление российско-украинской дружбы. Однако на данном этапе жители региона не были сплочены в единое движение, отсутствовала и проявление массовой активности людей.

Активизация общественно-политической деятельности граждан и различных общественных организаций в Луганске произошла в январе 2014 г., когда впервые состоялись митинги, организованные без использования административного ресурса. *12 января 2014 г.* патриотические общественные организации и казачество провели *крестный ход,* посвящённый 360-й годовщине Переяславской Рады, объединившей Малую Русь (Гетманство) с Российским государством. На протяжении всего крестного хода, который проходил по центральным улицам города, звучала мысль об единстве Святой Руси. Около 500 крестоходцев, держа в руках иконы, транспаранты и черно-жёлто-белые знамёна как символы единства Руси, скандировали слова святого преподобного Лаврентия Черниговского: «Россия, Украина, Беларусь – это есть Святая

Русь! и «Яко с нами Бог!» [1].

Первоначально организацию противодействия «Евромайдану» взяло на себя руководство регионального отделения Партии регионов (ПР), депутаты областного совета и губернатор Луганской областной государственной администрации (ЛОГА) В. Пристюк. 13 декабря 2014 г. в Киев был отправлен поезд с 1000 участников «Антимайдана» [2]. В общей сложности в акции «Антимайдан» приняло участие около 10 тыс. жителей области.

В рамках конституционного поля в целях противодействия попыткам государственного переворота в Киеве XXII сессия Луганского областного совета 21 января 2014 г. приняла заявление, в котором говорилось: «Евромайдан как мирная акция закончился. Он перерос в силовое противостояние, которое поставило страну на грань гражданской войны... Настаиваем на запрете деятельности Всеукраинского объединения «Свобода» и любых националистических, экстремистских организаций. Обращаемся к Президенту Украины как гаранту Конституции с просьбой принять жёсткие меры по наведению порядка и восстановлению законности вплоть до введения в Киеве чрезвычайного положения» [3].

25 января 2014 г. в Луганске на площади Героев Великой Отечественной войны по инициативе ЛОГА, мэрии и облсовета был проведён очередной общегородской митинг под брендом «Антимайдан». Официально организаторы заявили, что целью митинга является поддержка единства страны и противодействие провокациям праворадикалов. Однако фактически луганчанам было предложено выразить поддержку Партии регионов и лично Президенту Украины В. Януковичу. Согласно заявлению пресс-службы областной организации Партии регионов, численность участников должна была составлять около 200 тысяч человек, по данным правоохранительных органов на площади собралось около 6 тысяч человек, но реально по визуальным оценкам присутствующих – не более 3-х тысяч человек. Благодаря использованию административного ресурса власти, преимущественно участниками акции были служащие и рабочие городских предприятий, например, Альянса промышленных предприятий Луганска «Мост», работники бюджетных учреждений областного центра, а также представители организации ветеранов Афганистана и казачьих общественных формирований. Они пришли на митинг с флагами и транспарантами: «Не позволим Майдану управлять страной!», «Украина – не Африка! Нет – майдану!», «Нет – экстремизму!» и др. Митинг проходил в морозную погоду более 2-х часов, при этом большинство участников не покинуло площадь. Это свидетельствовало о том, что рядовые граждане испытывали реальную тревогу по поводу обрушения системы государственного управления в условиях захвата областных администраций в других регионах радикальными националистическими группировками [4].

Параллельно с середины февраля 2014 г. в выходные дни в центре Луганска стали проходить стихийно возникшие своеобразные «дискуссионные клубы» – собрания единомышленников, участники которых обсуждали способы защиты Донбасса от националистических праворадикальных сил.

В ответ на кампанию по «декоммунизации» Украины была организована *охрана памятника В. И. Ленину.* Избранная тактика обороны свидетельствовала об отсутствии на этом этапе развития событий политических лидеров, готовых повести луганчан в наступление. Пагубность такой ситуативной тактики доказали события в Харькове, где защитники памятника В. Ленину так и не смогли воспрепятствовать радикалам его снести. Подобные «символичные действия» не вызывали тревоги у представителей

региональной власти. Для контроля протестных настроений ЛОГА негласно инициировала создание ряда общественных организаций, большинство из которых быстро распалось. Кроме этого, было предложено через социальную сеть «ВКонтакте» проводить запись добровольцев для совместного с представителями правопорядка патрулирования территории ЛОГА.

22 февраля 2014 г., в день госпереворота в Киеве, в Харькове состоялся Съезд депутатов всех уровней Юго-восточных областей Украины, АР Крым и Севастополя, который принял соответствующую резолюцию: «Незаконные вооружённые формирования... продолжают захватывать центральные органы власти, убивать мирных людей и сотрудников правоохранительных органов. Верховная Рада Украины работает в условиях террора... Решения... парламента, принятые в этих условиях, вызывают сомнения в их добровольности, легитимности и законности. Центральные органы власти парализованы... ...до восстановления порядка и законности в стране, легитимизации работы центральных органов власти всю власть на местах берут на себя органы местного самоуправления...» [5].

В этот же день, 22 *февраля 2014 г.,* в Луганске областная организация партии «Удар» под руководством братьев Серпокрыловых совершила попытку *вооружённого захвата здания ЛОГА.* Для защиты закона и порядка в центре города собрались сотни луганчан. По предложению лидера патриотической организации «Луганская гвардия» *А. Харитонова* около ЛОГА был установлен общественный пост охраны [6].

23 *февраля 2014 г.* для создания видимости поддержки народом решений Харьковского съезда губернатор В. Пристюк санкционировал проведение в областном центре очередного митинга. Апеллируя к патриотическим чувствам жителей, митинг был назначен на праздничный для России *День защитника Отечества.* Участники приняли решение создать штаб для координации действий всех антимайданных сил.

Итак, в январе – феврале 2014 г. план Партии регионов *использовать* протестные настроения *жителей Донбасса для сохранения собственной власти* имел временный успех. Однако олигархические региональные элиты не решились на выполнение Харьковской резолюции и использовали протестное движение народа как аргумент для политического торга с организаторами госпереворота в Киеве.

Предательская позиция региональной элиты обусловила трансформацию «Антимайдана» в общественно-политическое движение «Русская весна». *«Русская весна» – это мощное общественное движение, которое возникло в начале 2014 г. в Крыму, Донбассе и Причерноморье как протест против идеологии «Евромайдана». Весной 2014 г. движение приобрело народно-освободительный характер, так как цели движения трансформировались в идею возврата к исконным культурно-историческим общерусским корням и воссоединения с исторической Родиной – Россией.*

В конце февраля – начале марта 2014 г. на Луганщине неуклонно росло количество массовых народных выступлений против «Евромайдана». Задачу организации народного сопротивления в Луганской области взяли на себя лидеры 2 общественных городских организаций – *«Луганской гвардии» (руководитель – Александр Харитонов) и «Молодой гвардии» (руководитель — Арсен Клинчаев).* комплектовавшихся из местных добровольцев. Основным направлением их деятельности была защита региона от провокаций местных сторонников Майдана и киевских радикалов. Именно деятельность этих организаций создала предпосылки для победы народного восстания [7, с. 40-41].

Важным этапом в развитии *общественно-политического движения «Русская весна»* в области стал митинг *1 марта 2014 г.* в центре Луганска, на который собралось

около 15 тыс. человек. Впервые прозвучало требование провести референдум о самоопределении и были подняты флаги России. 2 марта 2014 г. чрезвычайная сессия областного совета под давлением протестующих приняла решение: «Мы не признаем легитимность киевских властей, требуем всеукраинского референдума и запрета фашистских партий, причастных к беспорядкам: «Свободы», «Правого сектора». И. о. президента Украины А. Турчинов назначил на должность губернатора своего ставленника – генерал-полковника М. *Болотских.* Однако *5 марта 2014 г.* на митинге жители области избрали *народного губернатора А. Харитонова* и создали *инициативную группу для проведения референдума,* Новый этап в развитии протестного движения проходил под лозунгом «Ни шагу назад!».

*9 марта 2014 г.* восставшие *впервые захватили здание ЛОГА* и приняли на митинге решение о проведении *16 марта референдума* по следующим вопросам: 1. Федерализация Украины. 2. Определение статуса русского языка. 3. Присоединение Украины к Таможенному союзу. Кроме того, участники акции подготовили *обращение к президенту России В. Путину с* просьбой о помощи русским людям в защите их конституционных прав. На флагштоке ЛОГА было вывешено 2 флага: Российской Федерации и Украины. Губернатор М. Болотских, потеряв рычаги управления, подал прошение об отставке, которое по требованию Киева отозвал. 10 марта восставшие совершили попытку захвата редакции телеканала ИРТА, который информационно поддерживал организаторов госпереворота.

Развитие событий на Луганщине не по сценарию организаторов госпереворота в столице Украине подтолкнуло киевские власти перейти к *стратегии жёсткого противодействия народному движению.* Ночью 10 марта 2014 г. глава областного управления СБУ А. Петрулевич отдал приказ о возбуждении уголовных дел против ряда активистов, часть из которых была похищена и избита. Депутат Верховной Рады Украины О. Ляшко организовал «общественный арест» и избиение в кабинете начальника областного У МВД В. Гуславского депутата областного совета А. Клинчаева. Часть активистов вынуждена были перейти на нелегальное положение или временно покинуть территорию Украины. В сложной политической ситуации в области продолжали действовать общественные сторонники новой киевской власти. Ночью 21 марта 2014 г. члены отрядов «народной самообороны» в центральном парке Луганска разгромили палатку-пикет активистов «Луганской гвардии», а 30 марта 2014 г. попытались поджечь офис Партии регионов. Для борьбы с «сепаратизмом» в Донбассе Киев организовал его *информационную блокаду.* Национальный совет по вопросам телевидения и радиовещания потребовал от провайдеров программной услуги до *11 марта 2014 г. прекратить ретрансляцию российских телеканалов* «Вести», «Россия 24», «ОРТ», «РТР» и «НТВ». 27 марта 2014 г. вместо отключённых телеканалов телезрителям были предложены политически нейтральные каналы «Домашний», «Усадьба» и др. Тысячи луганчан поставили подписи под обращением к губернатору: «Нет цензуре!».

Новая волна митингов *под лозунгом «Вставай, Донбасс!»* прошла *15-16 марта 2014 г.* Луганчане заявили о поддержке политической позиции Крыма, непризнании киевской власти и потребовали амнистии политзаключённых. Активно шла запись добровольцев в отряды самообороны, а в городах и сёлах области жители блокировали колонны бронетехники ВСУ. Часть граждан продолжала надеяться, что низложенный президент вернётся на Украину и наведёт в стране конституционный порядок.

На фоне обрушения легитимной государственной власти и тотального предательства элит все большее количество людей верило, что единственным

ориентиром для спасения от хаоса является Россия. На митингах все чаще появлялись флаги Российской Федерации и лозунги о единстве с исторической родиной. Эти настроения продемонстрировал *масштабный митинг 30 марта 2014 г.* Активисты объявили результаты Народного референдума Луганщины, который проходил с 15 по 30 марта 2014 г. Из 173 тыс. проголосовавших жителей области *95 % высказались за* проведение *регионального референдума о федерализации Украины.*

В начале апреля 2014 г. политический процесс на Луганщине стал стремительно развиваться. Бесперспективность попыток луганчан в рамках правового поля отстоять право на идентичность и обрести политическую, финансовую и экономическую самостоятельность создала предпосылки для победы сторонников движения «Русская весна» на Луганщине.

2-3 апреля 2014 г. в Луганске был создан *объединённый Координационный совет общественности.* Несмотря на массовые аресты 5 апреля 2014 г. лидеров народного протеста, силовики уже не могли остановить движение сопротивления. Под давлением участников пикета СБУ в Луганске были освобождены трое арестованных. Показательным моментом стало снятие маски лидером «луганских партизан» Валерием Болотовым во время своего видеовыступления. Пик народно-освободительного движения на Луганщине пришёлся на 6 апреля 2014 г. Масштабный митинг протестующих около Управления СБУ перерос в штурм здания, над которым был поднят флаг России. Переговоры М. Болотских и В. Гуславского с восставшими не увенчались успехом, в результате был отдан приказ ввести в город военную технику. 7 апреля 2014 г. в ответ на заявление руководства Украины о начале «АТО» началась подготовка к проведению референдума о государственной независимости ЛНР. С 14 апреля 2014 г. под руководством В. Болотова началось формирование Армии Юго-Востока (АЮВ). По итогам общенародного референдума 11 мая 2014 г. была провозглашена Луганская Народная Республика.

Таким образом, в условиях общенационального кризиса, который наступил в результате государственного переворота 2014 г., произошло кардинальное изменение общественно-политической ситуации на Луганщине. В регионе возникло 2 течения: проправительственное движение «Антимайдан» под руководством регионального отделения правящей Партии регионов и народное общественно-политическое движение «Русская весна». Первоначально их объединяла общая цель – не допустить обрушения легитимных государственных структур в победы в Киеве «Евромайдана». Луганск мог показать всей стране пример ответственного взаимодействия власти и оппозиции для стабилизации системы государственного управления. Однако олигархические региональные элиты и политическая верхушка Партии регионов, не обладая инновационным мышлением, не смогли предложить чёткую объединяющую общество программу и эффективно организовать сопротивление своих сторонников. Данную историческую миссию выполнило общественно-политическое движение «Русская весна», которое приобрело истинно народный характер. Новый вектор исторического развития Луганщины был направлен на провозглашение Луганской Народной Республик и вхождение в состав Российской Федерации.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. В Луганске прошёл крестный ход в честь 360-летия Переяславской Рады // Русская Народная линия. Информационно-аналитическая служба [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://ruskline.ru/ (дата обращения: 06.04.2020).

2. Соколенко, Л. Партия регионов отправила ночным скорым поездом на Антимайдан более тысячи луганчан // Сайт города Луганска 0642.ua [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://www.liveinternet.ru/users/2764591/post309450675/ (дата обращения: 07.04.2020).

3. Заявление депутатов Луганского областного совета от 23 января 2014 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://www.liveinternet.ru/users/2764591/post309450675/ (дата обращения: 07.04.2020).

4. Луганский Антимайдан : может ли партийный митинг в защиту ПР спасти страну? // ОстроВ – информационное агентство [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://www.ostro.org/lugansk/politics/articles/436063/ (дата обращения: 07.04.2020).

5. Полный текст резолюции Съезда депутатов всех уровней из юго-восточных областей и АР Крым. – 22 февраля 2014 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://trueinform.ru/modules.php?file=print&name=News&sid=24906 (дата обращения: 07.04.2020).

6. Революционные события 2014 года на Донбассе. Начало. // LIVEJOURNAL – 24 марта 2016 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://yadocent.livejournal.com/812619.html (дата обращения: 07.04.2020).

7. Создание Луганской Народной Республики и военные действия на Луганщине глазами участников и очевидцев: сборник исторических материалов / Авт.-сост. Т. Ю. Анпилогова, А. Л. Бахмутский, Г. И. Королева, А. И. Ладыга; под общ. ред. Т. Ю. Анпилоговой. – Луганск: Альма матер, 2015. – 400 с.

**УДК 004.921**

***Ю. В. Кузьмич,***
***г. Луганск***

## ШВЕЙЦАРСКИЙ СТИЛЬ И ЕГО РОЛЬ В СОВРЕМЕННОМ ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

За последние несколько лет в дизайне произошли глобальные изменения. Появились компьютерные программы с помощью которых осуществляются дизайн-проекты. Технологии все прочнее входят в жизнь обычного человека, а так же дизайнера, работу которого сейчас сложно представить без компьютера. Он ускоряет работу над проектом, содержит большое количество функционала для творческого полета.

Компьютерные технологии стремительно развиваются, растет потребность в использовании различных направлений и тенденций дизайна для решения многих задач.

Главенствующим направлением, которое занимает все большую нишу в дизайне, является цифровой дизайн. Данный вид дизайна включает в себя большое количество ответвлений. Это 2D дизайн, объемный, контурный, стилевой либо смешение нескольких стилей. Для создания своего объекта творчества дизайнер может использовать одно и несколько направлений.

Возвращаясь к теме статьи важно отметить, что современный дизайн все больше перемещается в сферу диджитал. Это связано с развитием таких масштабных платформ, как Youtube, Paypal, Instagram и другие. Современный ритм жизни человека крайне стремителен и насыщен событиями и информацией. Трудно себе представить современного человека у которого нет смартфона. С помощью него пользователь производит большое количество операций, следовательно, интерфейс должен быть интуитивно понятен и удобен для использования. Задача дизайна – максимально облегчить восприятие информации для человека. Для этого подходит такое направление в дизайне, как швейцарский стиль, так как он содержит в себе законы, которые актуальны на сегодняшний момент.

Швейцарский стиль, или как его еще называют – интернациональный типографический стиль, появился и развивался в Швейцарии в 30-е годы XX века. Основателем данного стиля считается Ян Чихольд. Основы швейцарского стиля подробно изложены в его книге «Полиграфическое направление». Он разработал простые и удобные для чтения шрифты, которые используют дизайнеры и в настоящее время.

Также один из приемов швейцарского стиля, которым пользуются современные дизайнеры, является модульная сетка, принципы которой описаны в книге «Модульные сетки в графическом дизайне» одним из основателей швейцарского стиля Йозефом Мюллер-Брокманном.

Швейцарский стиль прекрасно подходит для того, чтобы привлечь внимание человека. Наибольшую популярность данный стиль набрал в послевоенные годы и активно развивался в фармацевтической отрасли. Однако, в 70-80 годы XX века направление изменило свой вектор, так как часть дизайнеров привнесла свои изменения и свежее видение в данное направление.

Развитие технологий и интернета подразумевает создание определенной формы, узнаваемости и передачи информации. Таким образом, принципы оформления печатного текста перенеслись в веб-пространство. Приемы используемые для полиграфии оказались применимы также и для дизайна сайтов, приложений и т. д. Здесь применяются все те же правила классической верстки: использование модульной сетки, удобочитаемость, пустое пространство, акцент.

Следует отметить, что типографика влияет на общее состояние человека, его настроение, усвоение информации, а также на психические функции мозга (Исследование «Влияние типографии и эстетики на чтение»).

В эксперименте, проведенном Кевином Ларсоном из Microsoft и Розалинд Пикард в Массачусетском технологическом институте, исследователи определили, что типография может влиять на настроение читателя и его когнитивные способности [1].

Было проведено два независимых исследования, участников которых разделили на отдельные группы. Участникам было дано 20 минут, чтобы прочитать печатный номер журнала The New Yorker на планшетном ПК. Одна из групп работала с плохо набранной версией, а другая – с правильно набранной.

Во время сеанса участников прервали и предложили оценить количество времени, которое, по их мнению, прошло с начала эксперимента.

В результате исследования обнаружено, что участники обеих групп недооценили время чтения. Следовательно, чтение оказалось интересным.

Участники, которые читали корректный экземпляр, сильно недооценили время чтения по сравнению с участниками, которые читали выпуск с «плохой» типографикой. Это подразумевает, что «хорошая» типографика делает чтение еще более увлекательным [1].

Вывод, исходя из данных, полученных в ходе эксперимента:

1. Обе группы участников неправильно оценили время, которое потратили на чтение. Данный факт означает, что чтение было увлекательным и интересным.

2. Группа участников, которым был предложен текст с «хорошей» типографикой, значительно недооценили время чтения по сравнению с участниками, которым читали текст с «плохой» типографикой. Это значит, что первый текст показался им более интересным.

3. Участники, которые читали текст с «плохой» типографикой, после чтения не смогли решить задачу со свечой, в это же время меньше половины участников второй

группы справились с задачей. Следовательно, «хорошая» типографика повлияла на способность мозга решать проблемы и мыслить логически.

Восприятие информации человеком также описывает диагональ Гутенберга.

1. В первую очередь взгляд человека направлен в левую верхнюю часть формата (зона максимальной концентрации внимания).

2. Далее человек переносит взгляд вправо (зона, которая привлекает внимание, но уже меньше чем первая).

3. Следующая точка внимания не задерживает на себе длительного контакта и переносится на часть снизу слева (зона, которая получает наименьшее количество задержки внимания).

4. В этот же момент взгляд переносится в правую сторону по горизонтали (является зоной выхода внимания).

Следовательно, максимальное внимание человека привлекают зона 1 и 4. Зона 1 привлекает наибольшее внимание, а зона 4 является заключительной, так называемой зоной выхода.

Подавляющее большинство людей неосознанно используют диагональный способ восприятия информации. Этому есть объяснение, так как мы читаем и пишем с лева на право, а так же получаем информацию последовательно сверху вниз, то максимальную задержку внимания получает зона 1 и 4, которые находятся в левой части, а области 2 и 3 получают наименьшую концентрацию внимания и практически не просматриваются.

Данная теория применима для любого способа информации и в любом контексте. Не имеет значения с какого устройства производится получение информации – книга, сайт или телефон.

Дизайн любого проекта строится на принципах швейцарской типографики, это может быть дизайн сайта, интерфейса, книги или плаката. Данный стиль действительно является интернациональным на сегодняшний день, и отвечает запросам современных тенденций.

Принципы швейцарской типографики актуальны и используются сегодня.

Обозначения, символы и понятия, используемые в швейцарской типографике, универсальны и понятны для всех без исключения.

Все элементы типографики легко воспринимаются максимальным количеством людей по всем миру.

Типографика стала новым языком общения, ее элементы хорошо воспринимаются любой аудиторией и в любом месте и со временем принимаются за общепринятое обозначение.

Швейцарская типографика отличается простотой, лаконичностью и отсутствием перегруженности материала. Читатель получает информацию максимально просто и быстро.

Основной инструмент в швейцарской типографике – это шрифт. Рубленый, простой и легко воспринимается читателем, следовательно, он является наиболее удобными для использования в интернет-пространстве.

Заголовки, цитаты и весь последующий текст в одном блоке стало принято оформлять шрифтами одной гарнитуры. Это позволяет использовать минимум шрифтов и читателю проще воспринимать информацию таким образом.

Шрифт является основным и самым важным элементом в швейцарской типографике и минимальное внимание уделено цвету, он отошел на последнее место.

Для швейцарской типографики характерно выравнивание текста по левому краю, что придает тексту свежести и динамичности.

Швейцарский стиль находится вне времени, его приемы все также удобны для восприятия человеком информации с любого устройства. Данный стиль принят за основу при создании макетов сайтов, приложений и т. д.

Приемы швейцарского стиля оказались наиболее применимы в рамках современного дизайна, которому присущи лаконичность, свободное пространство и легко читаемый текст. Они используются в веб-дизайне, рекламе, для разработки интерфейсов, а также в многих других областях.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. The Aesthetics of Reading / Kevin Larson, Rosalind Picard. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://affect.media.mit.edu/pdfs/05.larson-picard.pdf. – Дата обращения 23.03.2020.
2. Кумова, М. Айдентика: [альбом]. – М. : КАК проект, Grey Matter, 2014. – 512 с.: ил.
3. Кумова, М. Шрифт в айдентике, рекламе, многостраничниках, упаковке, навигации и вебе. – М. : Как проект, Grey Matter, 2013. – 396 с.: ил.
4. Рудольф, А. Искусство и визуальное восприятие: Книга. А. Рудольф. – М. : Прогресс, 1974. – 386 с.
5. Швейцарский стиль в графическом дизайне / Александров В. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://pllsll.com/blog/11. – Дата обращения 23.03.2020.

**УДК 784.95**

***И. М. Макшанцева,***
***г. Луганск***

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АКТЕРСКОЙ ПСИХОТЕХНИКИ В ЭСТРАДНОМ ВОКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Феномен артистизма чаще всего ассоциируется с театрально-сценическим искусством, так как театральный актер ближе всего соприкасается с ним, где применяются яркие средства внешней актерской выразительности. Однако многие исполнители не умеют ими пользоваться. Статическая поза певца у микрофона, поющего песню, вероятней всего не тронет зрителя, а оставит его равнодушным. И это означает, что эстрадный исполнитель обязан владеть актерским мастерством.

Поп-певец – это сложная профессиональная специальность, которая синтезирует способности вокалиста-исполнителя и актера как одно из основных качеств сценической выразительности в целом, публично демонстрируя свои навыки «Артист» в широком смысле слова; это знаток своего дела, виртуоз, искусник. Говоря об эстраде, то здесь синтетичность оказывается действительно самым нужным качеством. Но никакое средство сценической выразительности ни свет, ни музыка, ни декорации, ни костюм, ни грим не может заменить главного средства исполнительского искусства мастерства.

С улучшением конструктивного социального порядка эстетические критерии естественным образом увеличились во всех областях искусства. Абсолютно разумно, что они требуют от артиста того же самого высокого вокала и танца, причем не отдельно, а в сочетании этих двух видов искусства. Исполнитель также должен владеть *основами хореографического искусст*ва, включающими в себя танец и основы сценического движения. Наивысшей точкой владения этим искусством считается умение импровизировать в этой области, поскольку перед исполнителем часто возникает задача создать импровизацию танцевальных движений. Пение, со временем не понятно как, превратилось в искусство сотворения вокально-драматической миниатюры, то есть в

мини-спектакля. В этом смысле у артиста-певца больше возможностей, чем у актера. Певец обладает способностью создавать и выражать характер, используя вокальный стиль пения, интонации и тембрику. Но в то же время возникает дополнительная сложность: если персонаж, созданный с помощью пластики, выражения лица, жеста, костюма, макияжа, не находится в органическом единстве с пением, не находит выражения в вокале, то нет органического 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.

Музыкально-исполнительское перевоплощение проявляется при подходе к музыкальному произведению, поскольку за нотами стоит глубокий подтекст. Только прочувствовав каждую песню, пропустив ее через себя и полностью проникнув в ее смысл, дает певцу возможность передать зрителю образ, заложенный в произведении, иначе пение становится техническим пропеванием нот. Одним из признаков профессионализма эстрадного певца является способность собирать воедино комплекс выразительных средств, чтобы ясно и ярко раскрыть свою основную идею в данном вокальном произведении, свое видение, связанное с музыкой и драматургией песни. Для создания непринужденного диалога певца со слушателем, посредствам воздействия на него, через тщательно отобранные, прочувствованные (пережитые), единственно верные сценические движения, родившиеся от неразрывной связи музыки и содержания песни. Эстрадный певец должен убедить своими найденными пластическими красками, привлечь, изумить, заставить поверить зрителя в творческий замысел. «Песня – это как роль в спектакле, – говорил Л. Утесов, – ее надо пережить. В нее надо вложить то, что хочешь сказать людям» [2, с. 14].

Несомненно, воображение и фантазия имеют первостепенное значение для развития актерского мастерства поп-артиста, без которого невозможно создать полноценное внешнее воплощение картины. Необходимо накопить минимум художественных впечатлений, без которых невозможно войти в мир музыки, а также развитие других видов творческого воображения, в том числе моторных и музыкально-слуховых представлений, которые также являются визуальными. Сформированный образ в голове, приобретенный посредством деятельности воображения не может быть окончательным результатом; полученная «картинка» дает возможность создавать на ее основе еще больше новых воображаемых мнимых ситуаций и предметов. Артист создает свой личный внешний облик (образ, роль): вначале – в своем воображении, а затем уже – на сцене. Поэтому создается наилучшая сценическая форма роли, ее рисунок, который должен быть предельно понятным до мелочей зрителю.

Исполнительская деятельность требует сильной эмоциональности, именно в ней кроется сила, которая воздействует на публику, и поэтому поп-исполнитель должен не только раскрыть семантическую и эмоциональную структуру песни как таковой, но и самым важным образом передать смысл слушателю. И чем ярче и отчетливей внутреннее видение артиста песни, тем больше эмоциональный отклик она вызовет у зрителей.

Умение создавать нужные психологические условия внутри себя для естественного возникновения нужных эмоций и действий описывал во внутренней технике актера К. С. Станиславский. Когда у актера развита внутренняя техника, то он может вызывать в себе правильное самочувствие, то внутреннее состояние, которое состоит из ряда элементов: активная сосредоточенность (сценическое внимание);

свободное от излишнего напряжения тело (сценическая свобода); правильная оценка предлагаемых обстоятельств (сценическая вера) [3, с. 138].

Несомненно сценическое внимание должно быть непрерывным и произвольным, то есть находиться в зависимости от нашей воли, как в обычной жизни. Во время выступления могут случиться различные обстоятельства, не зависящие от артиста, которые могут отвлечь от сосредоточенности и вызвать рассеянность, а это весьма опасно в искусстве пения, исполнитель выйдет из образа. Второе необходимо важное условие правильного сценического самочувствия – сценическая свобода. Физическая или мускульная свобода артиста зависит от правильного распределения мускульной энергии. Способность правильно распределять мускульную энергию по мышцам – это основное условие пластичности человеческого тела. Мускульная свобода играет огромную роль в звукоизвлечении певца, поскольку мышцы также находятся в голосовом аппарате (голосовые связки – это те же мышцы ), мускульная зажатость будет создавать эффект зажатости звука. Эстрадный певец непременно должен прочувствовать пластический образ музыки в движениях, позах, жестах. Особое внимание нужно уделять паузам, фрагментам, когда нет вокального текста и существовать может только актерская игра. Заполнить данную паузу можно пластическим рисунком, так как в этот момент внимание зрителя не сконцентрировано на словесном тексте и приковано к образу самого исполнителя.

Сценическая вера является необходимым условием убедительности исполнителя на сцене, зритель должен ему поверить. Исполнитель должен очень серьёзно относится к тому, что он делает, проникнуться образом, вжиться в него, прочувствовать, это необходимое условие, если певец хочет, чтобы зритель ему верил.

На протяжении всего существования эстрадного искусства ему было свойственно доминирование исполнительской импровизационности. Шуты, скоморохи, клоуны всегда выстраивали свои концерты с учетом поведения и настроения окружающей публики. Под импровизационностью обычно подразумевается спонтанно привходящие элементы звукообраза, обладающие музыкально-смысловым качеством и обусловливающие непредсказуемые отступления от предустановленного замысла.

Великим мастером исполнительства была К. Шульженко. Актерским мастерством была пронизана каждая ее песня, она виртуозно владела средствами пластической выразительности, при помощи жеста подчеркивала содержание песни, что помогало созданию образа. Иногда она вставляла в песню чисто актерский эпизод или интермедию, полностью основанную на драматическом действии «Мне всегда хочется, – писала К. Шульженко, – чтобы каждая моя песня стала новеллой, пусть маленькой, но обязательно емкой по мысли и чувствам» [4, с. 3].

Важно отметить, что Клавдия *Шульженко была* кумиром и наставником для Аллы Пугачевой. Пугачева стала ярчайшей представительницей и преемницей «школы Шульженко». Она с восторгом смотрела ее выступления, и на ее примере создавала свои художественные образы, свой неповторимый театр. Каждое произведение, созданное Пугачевой, становится моно-спектаклем со своим сюжетом, конфликтом, ясно выявленной событийной линией. Создав такой широкий спектр сценических образов, судеб, характеров, она в постоянном поиске все новых и новых образов. Пугачева безудержно стремится к совершенству, она находится в постоянном творческом поиске более точной, более определенной и откровенной своей темы, своей песни. Необходимо добавить, что в эстрадном концерте применяется театральный прием, в котором есть и непосредственное обращение актеров к публике, и соучастие зрителей в происходящем на сцене действии. К примеру, случившаяся обстановка на

выступлении Аллы Пугачевой в доме литераторов, когда зал воспринимал исполнительницу холодно, никак не налаживался контакт исполнительницы и зрителя. «Положение, трудное для любого исполнителя. Тогда Пугачёва, как всегда активная и откровенная в своих взаимоотношениях с публикой, подходит к рампе. «Ну и трудно мне, – говорит она. – Глаза у вас как лёд. Но я должна вас победить, и я добьюсь этого. Вот увидите». Она победила» [1, с. 262]. Она сумела «достучаться» до зрительских сердец и концерт прошел отлично, ее не желали отпускать со сцены и она неоднократно выходила петь «на бис»

Таким образом, можно сделать вывод, что актерское мастерство эстрадного певца все же явление индивидуальное. И точкой соприкосновения является перевоплощение, так как оно является основным принципом актерского искусства. Перевоплощения эстрадного певца несколько отличается от актерского. Перевоплощение в лице вокалиста – это рассказ о чувствах и мыслях героя (персонажа) песни. В психотехнике эстрадного певца ведущие позиции занимают воображение и фантазия, яркое внутреннее видение, проникновение в эмоционально-смысловой строй музыкального материала. Без перевоплощения в образ, невозможна передача художественного содержания и эффективное взаимодействие с публикой. Умение вживаться в образ, проникаться настроением музыки, позволяет исполнителю вырабатывать наиболее адекватные способы сценического воплощения музыкального материала, кратчайшим путем налаживать контакт с аудиторией.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Раззаков, Ф. Алла Пугачева : по ступеням славы : самая полная биогр. великой певицы / Ф. Раззаков. – М. : Яуза, 2003. – 928 с.
2. Утесов, Л. О. Песня всегда со мной / Л. О. Утесов // Комсомольская правда. – 1975. – 2 марта. – С. 14-15.
3. Цыпин, Г. М. Психология музыкальной деятельности : проблемы, суждения, мнения : пособие для учащихся муз. отделений пед. вузов и консерваторий / Г. М. Цыпин. – М. : Интерпракс, 1994. – 373 с.
4. **Шестаков, В. П.** От этоса к аффекту : история музыкальной эстетики от античности до XVIII в. / В. П. Шестаков. – М. : Музыка, 1975. – 351 с.

**УДК 394.6**

***С. И. Меженская,***
***г. Луганск***

## РУССКИЕ ЯРМАРКИ: СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Ярмарочная торговля в России имеет древние исторические корни. Исторические свидетельства о русских ярмарках, дошедшие до наших дней, относятся к XVI в.

Само слово «ярмарка» немецкого происхождения и переводится как «ежегодная торговля». Известно, что первые ярмарки в Европе обычно проводились раз в год. Несколько позже столь полезное начинание было решено по времени не ограничивать.

В России ярмарки обычно приурочивали к крупным церковным праздникам. И если в Западной Европе уже к XVIII веку ярмарки постепенно утрачивали свое значение, то в России вплоть до Октябрьской революции они были важнейшими коммерческими предприятиями.

Ярмарки, как и народные гуляния, являются неотъемлемой частью российской истории и культуры.

Изучение такого явления как русские ярмарки и по сей день является актуальным, что определяется самой сутью ярмарки, её коммуникативными функциями, которые она выполняла на протяжении всей истории, объединяя людей для обмена результатами их деятельности, регулируя процессы социальной, экономической и культурной интеграции.

«Степень изученности проблемы ярмарочного торга как явления культуры характеризуется тем, что она специально никем практически не ставилась. История ярмарки – одна из малоизученных проблем отечественной культуры. Во времена преобладания идеи планового хозяйства считалось, что ярмарка как место встречи производителя и потребителя стала анахронизмом. Вместе с таким подходом и сама тема истории и развития ярмарки фактически оказалась на окраине интересов советских историков. В последнее десятилетие ситуация в данном вопросе изменилась к лучшему. Но, тем не менее, даже сейчас можно говорить только о начальных этапах как исторического, социологического, так и культурологического изучения явления ярмарки» [3, с. 5]

Среди основных источников, послуживших материалом для изучения ярмарки как культурного явления, следует назвать работы И. Андроповой, Н. В. Ижиковой, А. А. Лебедевой, Н. Ю. Калининой, А. Ю. Друговской. Указанными авторами проведено историко-научное исследование указанного явления, но при этом основное внимание было уделено хозяйственно-экономическому значению ярмарки.

В работах указанных авторов больше уделялось внимания вопросам истории формирования ярмарок, основные пути и центры, проанализирован товарооборот и в значительно меньшей степени исследовался социально-культурологический аспект.

Трудно представить себе русскую городскую культуру 18-19 веков без ярмарки – веселой, яркой, шумной, многолюдной. На ярмарки собирался народ со всей округи. Во время проведения ярмарки заключались крупные выгодные сделки, и поэтому они играли важную роль в развитии экономических и политических отношений как внутри страны, так и с другими государствами.

Ярмарки издавна были частью русской культуры и истории. Большие массы привлеченного ярмаркой народа способствовали развитию развлекательных и зрелищных сооружений на территории ярмарки. Уже в первоначальном плане застройки ярмарки было предусмотрено здание театра [4, с. 112].

Крупные ярмарки в России продолжались долго: от двух недель и до полутора месяцев, купить на них можно было что угодно. И все это время здесь же работали балаганы, артисты развлекали публику песнями и кукольными представлениями. За порядком следила полиция и охрана. В их обязанности входил и надзор за торговыми точками: чтобы не было воровства и хулиганства [6].

На ярмарках обычно проводились различные театрализованные, музыкальные мероприятия увеселительного характера, спектакли и сценки с участием живых медведей, устраивались конкурсы и различные забавы.

В XIX веке русские ярмарки играли еще и важную информационную роль. На них жители разных городов и регионов обменивались новостями, здесь же общались с торговцами из других стран. Во время ярмарок издавались брошюры, путеводители, календари, открытки и даже регулярная пресса. Так, например, сохранились сведения о том, что во время проведения Ирбитской ярмарки, одной из крупнейших ярмарок дореволюционной России, проводившейся один раз в год в Ирбите, издавался «Ирбитский ярмарочный листок» – газета, которая регулярно выходила в дни торгов с

1863 по 1915 год, в которой публиковали рекламу товаров, ярмарочные новости, заметки о различных происшествиях и авторские материалы.

Любая ярмарка была для обычных людей настоящим праздником, который помогал отвлечься от тяжелых рабочих будней, позволял отдохнуть. Там всегда царила атмосфера праздника и веселья, играла музыка, выступали актеры, звучали народные песни и детский смех. Туда ходили всей семьей, наряжались в красивые праздничные одежды, смотрели красочные интересные представления, веселились от души, принимали участие в различных конкурсах и игрищах, катались на каруселях и качелях, покупали различные товары, сладости и гостинцы [6].

Одним из самых древних увеселительных занятий на ярмарке издавна было вождение хороводов. В них принимало участие большое количество молодых людей, все это сопровождалось веселой музыкой, пением. Неторопливое вождение хороводов могло быть прервано лихой русской пляской, в которой танцоры соревновались друг с другом в выделывании различных замысловатых фигур.

Красочный образ ярмарки, чувство праздника прекрасно передано в картинах известных художников: М. С. Знаменского, К. К. Кузнецова, И. С. Куликова, Б. М. Кустодиева, А. В. Маковского, С. И. Смирнова, В. И. Сурикова и др.

Ярмарка, в самом слове содержащая значение «ежегодная торговля», чаще рассматривается как явление экономическое, осуществляющее организационные, хозяйственные задачи, но отличается от просто торга функциями социального, культурного характера; это, прежде всего, поддержание культурных традиций, установление упорядоченности коммуникативных социальных процессов.

Ярмарка не случайно ассоциировалась с праздником, поскольку их роднит периодичность, кратковременность, веселье, временной интервал, но в отличие от праздника она наполнена не только отдыхом, но и практическими, трудовыми делами. С развитием ярмарок формировался микромир ярмарочной культуры с широким спектром услуг.

Важной составляющей народной площадной культуры является ярмарочный фольклор.

Ярмарочные увеселения и гулянья – это огромный пласт русской культуры, основу которого составляют игры, зрелища и развлечения. Изучение материалов о ярмарочно-площадных гуляньях конца XIX – начала XX в., знакомство со спецификой ярмарочных зрелищных мероприятий, использование текстов балаганных и ярмарочных зазывал позволяет не только сохранить этот вид ярмарочного фольклорного творчества, но и даст возможность современным режиссёрам культурно-массовых постановок более точно и ярко наполнять сценарии фольклорным материалом [7, с. 29].

В различных публикациях искусствоведческого, этнографического, историко-культурологического, фольклорно-лингвистического характера и других научных работах, темами исследования которых, стали народные промыслы, декоративно-прикладное искусство, увеселения и развлечения, языковая культура действующих лиц праздничных и ярмарочных площадей, часто упоминается понятие «ярмарочная культура», которое получило распространение в связи не только с ярмаркой, но и любого рода народно-площадной праздничностью, публично-зрелищной культурой.

Ярмарки, с одной стороны, представляли собой четко организованное и структурированное мероприятие, призванное обеспечить условия товарообмена. Однако другой стороной ярмарки была ее стихийность: ярмарка жила собственной жизнью, в соответствии с традиционными представлениями населения, и заключала в

себе механизм удовлетворения всех основных его потребностей. Ярмарка являлась моделью, «микромиром» российской действительности, включавшим экономический, социальный, культурный элементы, и стала универсальным средством для целостного и многостороннего развития.

Если проанализировать явления современной общественной жизни, такие как биржа, выставка различных достижений, аукцион, презентация, то явно прослеживается, что историческими корнями они связаны с ярмаркой как социальным институтом, как праздником, представлением-зрелищем, где формируется даже своеобразная культура общения. Здесь также проявляются элементы ярмарочной культуры, которая в изначальном своем смысле способствует реализации идеи торга как праздника, основывающегося на торжестве свободы выбора, игре спроса и предложения и, главное, на радости общения.

23 мая 2018 года Программа ООН объявила о начале нового партнерства с компанией «Русские Ярмарки». Благодаря этому партнерству планируется возрождение былых традиций, которые совмещены с последними инновациями. Кроме того возрождение русских ярмарок будет способствовать возвращению местных традиций в уникальном формате, который объединяет торговлю и развлечения. Ярмарки вновь становятся ярким явлением общественной жизни. Ожидается также, что возрождение «ярмарочного движения» поспособствует и развитию туризма.

Хотелось бы отметить, что изучение различных письменных источников и научных публикаций позволяет выявлять все новые экономические, социальные и культурологические аспекты ярмарочного явления.

Указанные выше факты говорят о том, что ярмарка является одной из ярких самобытных черт национальной культуры, которая является востребованной не только по экономическим причинам, но и от потребности в празднике, общении, ощущении единства, красоты.

Таким образом, изучение культурного наследия ярмарки является актуальной и востребованной темой, представляющей интерес для современного общества. Исследование ярмарок необходимо для возрождения традиций, сохранения культурного наследия.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Андропова, И., Смирных А. Ирбитский торг (Сословия гостевого города) // Родина. – 1994. – № 10. – С. 27-36.

2. Друговская, А. Ю. Ярмарки в Курской губернии // Роль народной культуры в духовном возрождении России. – Курск, 1995, – С. 19-24.

3. Ижикова, Н. В. Ярмарка в социально-экономическом и культурологическом аспектах.: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. культурологич. наук (24.00.01) / Ижикова Наталия Васильевна; Министерство культуры Институт переподготовки работников искусства, культуры и туризма. – М., 1998. – 19 с.

4. Калинина, Н. Ю. Ярмарки Западной Сибири в контексте теории исторической динамики культуры // Культура и цивилизация. – 2018. – № 1. – С. 111-117.

5. Лебедева, А. А. Русские ярмарки Притоболья и Забайкалья (Очерки материальной культуры XVII – н. XX века). Глава 3. Ярмарки и торжки // Отечественная история. – 2003. – № 2. – С. 165-175.

6. Соловьева, М. И. История ярмарок в России. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : //https://www.culture.ru/materials/253302/istoriya-yarmarok-v-rossii.

7. Хотько, Е. Г. Характер и формы проявления русской ярмарочной культуры пришлого // Культурное наследие России. – 2014. – № 4. – С. 26-29.

**УДК 792.03**

***Т. С. Митителу,***
***г. Луганск***

# ЗНАЧЕНИЕ РУССКОГО ТЕАТРА I ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА В ОБЩЕМ ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Восемнадцатый век в области культуры и быта России – век глубоких социальных контрастов. Он стал временем коренных перемен, которые были вызваны осуществлением петровских реформ. Петр I своими преобразованиями повернул круто Россию в сторону Запад. Для развития России и русской культуры данный поворот и его последствия стали предметом острого спора мыслителей и ученых, который разгорелся с особой силой в XIX веке и продолжается вплоть до настоящего времени.

Приобщаясь к богатому культурному наследию Европы, русские деятели XVIII века опирались в то же время на коренные отечественные традиции, которые были накоплены за длительный предшествующий период художественно-исторического развития, на опыт, которым обладало древнерусское искусство. Россия именно в силу этой глубокой преемственности в течение XVIII века сумела не только активное участие принять в общем процессе движения мировой культуры, но и создать свои национальные школы, которые утвердились прочно в музыке и театре, в живописи и архитектуре, в поэзии и в целом в литературе [2].

Россия продолжала интенсивно расширять свои территории, превратившись в огромную страну-империю. Реформы и преобразования, начатые в XVIII в., также продолжались, и Россия изменялась ускоренно, обретая свое законное и достойное место среди ведущих держав мира.

Интерес к национальным проблемам привел литераторов к постановке и решению практической, огромной важности задачи – созданию новых по темам и характерам, проблемам, конфликтам, языку и стилей произведений.

Петровская эпоха вызывала всегда споры своей неоднозначностью и сложностью. Но однозначно то, что реформы Петра отнюдь не означали радикального разрыва с национальными традициями, с прошлым русского народа, и полного усвоения западных образцов. Тем не менее, открытость русской культуры Западу ускорили ее собственное развитие. Для культуры данного периода характерна быстрая смена стилей (классицизма, барокко). Появляется авторство создаваемых культурных произведений. Искусство приобретает светский характер, отличаясь большим разнообразием в жанровом отношении и пользуясь поддержкой государства. Но художественная культура первых десятилетий XVIII в., наряду с появлением данных тенденций, еще сохраняла ряд черт предшествующего столетия, характеризуясь переходным характером [6].

Петр I Россию с средневековым христианским мышлением, патриархальностью и глубоко укоренившейся архаикой решительно заставил сделать шаг в направлении Нового времени. «Отсюда и чрезвычайная хрупкость преобразований и непредсказуемость хода историко-культурного развития в России XVIII в. Отсюда и формирование ряда «оппозиционных пар» в российском социокультурном процессе XVIII-XIX вв.».

В XVIII в. две тенденции наметились в развитии России, соперничавшие между собой и представленные «просвещенным» меньшинством (культурной элитой) и консервативно настроенным большинством («непросвещенной» массой). Это была

неосознанная борьба между «почвенниками», отстаивавшими самобытный путь развития Росси и прозападнически настроенными поборниками реформ. Идеи западнических реформ и либерализма исходили нередко из властных структур; представителей данного направления называть стали «западниками». Господствующие в то время национально-почвеннические и охранительно-консервативные настроения поднимались «снизу», совпадая полностью с настроениями народных масс и большинства провинциального поместного дворянства; представителей этого направления стали именовать «славянофилами» [7].

По сути, проведение реформ «сверху» подчеркнули еще более и усилили различие между «благородным» сословием и «подлыми людьми», которыми называли основную массу крестьянского населения. Данные различия «выражались как в образе жизни, так и проявлялись в стиле мышления. С одной стороны – вестернизация (западный образ жизни) и стремление к просвещению, в начале поверхностному, а затем глубокому гуманитарному образованию; с другой стороны – консервативные традиции, усиление крепостного права и практически сплошная неграмотность» [1, с. 71].

В 1702 году в Москве состоялось открытие общедоступного театра. Его представления проходили в специально выстроенном здании на Красной площади, которое называлось Комедийной храминой. Постановка спектаклей шла на иностранном языке, поэтому не всегда была доступна пониманию публики. Это и явилось основной причиной того, что в 1706 году театр был закрыт.

Спектакли того времени отличали вставные номера, связанные с элементами пантомимы. Театральные постановки содержали в себе также инструментальные эпизоды в виде маршей, шествий и т. п. Кроме того, в большинстве из них мы встречаем специальные музыкальные интермедии. Основной и наиболее характерной формой придворного театра была опера. В 1733 году при дворе императрицы Анны Иоанновны появилась итальянская театральная группа, в репертуаре которой кроме комедий масок, были также интермедии с музыкой [4].

Через некоторое время удалось добиться приезда в Петербург по контракту композитора Франческа Арайа с несколькими оперными певцами. С их помощью 29 января 1736 года на сцене Эрмитажного театра была впервые поставлена опера Арайа «Сила любви и ненависти». При Екатерине II к развитию оперной культуры были привлечены крупнейшие европейские силы.

История русского театра немыслима без эпохи «екатериновского театра». Становление структуры императорских театров, с одной стороны, способствовало сокращению свободного доступа к театральным постановкам простых людей, с другой способствовало повышению социального статуса актеров, давало мощный импульс к развитию театрального искусства, породило целую плеяду талантливых артистов. «Стат», давший начало формированию национального театра, вошел в историю как важный для культурной жизни страны документ.

К зрителям вышла народная (бытовая) комедия, в которой отражался «дух русского народа». Простые зрители смеялись над человеческими пороками: злобой, завистью, ленью. Особой народной любовью пользовался театр Петрушки, побивавший своих врагов.

При дворе предпочитали музыкальные пьесы и романтические постановки. Сама императрица выступала как драматург и писала нравоучительные комедии в стиле французских классицистов.

Верно и неуклонно российские подмостки завоевывала комедия. Но это была уже не светская или бурлескная комедия, а комедия иного плана. Иногда ее называют

«народной» комедией. Это принципиально новый жанр в истории русского театра. Большой популярностью пользовались пьесы Лукина, Плавильщиков и Капниста, написанные прекрасным русским языком. Драматурги-юмористы высмеивали человеческие пороки, потешались над человеческой глупостью и дремучестью. Их комедии еще были написаны в жанре классицизма, но узкие рамки течения уже не отвечали потребностям писателей. Наряду с боярами и помещиками на сцену выводились простые русские мужики, которые говорили без особого стеснения и иногда даже позволяли себе отнюдь не этикетные выражения. Яркий пример тому – диалог двух ямщиков (извозчиков) из комедии Капниста «Ябеда» [3].

Большой любовью у простого народа пользовались пьесы Фонвизина «Недоросль», «Бригадир». Эти комедии долго не могли попасть на придворные подмостки. Однако Екатерина, увидев «Недоросля», искренне восхитилась пьесой, посчитав главных положительных героев Правдина и Стародума образцами высоконравственного поведения.

Не менее популярными были исторические («Владимир и Ярополк») и комические («Несчастье от кареты», «Скупой») пьесы Я. Княжнина, оперы А. Аблесимова, Н. Николаева, А. Сумарокова.

На улицах городов появился особый балаганный жанр пьесы, главным героем которого являлся Петрушка (прототип итальянского арлекина). Персонаж Петрушки был хитер, находчив и с успехом «утирал нос» боярам и помещикам, дерзнувшим перейти ему дорогу. Он просто-напросто побивал их дубиной [5].

При дворе любили смотреть легкие водевили (короткие, одно- или двухактные пьесы, с закрученной интригой и благополучным концом, сопровождаемые многочисленными музыкальными номерами), постановки-переложения романтических повестей и романов с претензией на трагедийность, бурлески (комические пьесы с грубоватыми шутками и большим количеством музыкальных номеров, главными героями которых были Арлекин или подобные ему персонажи), переводные постановки Мольера, Реньяра, Детуша, порой в очень вольной трактовке.

В целом, надо отметить, что эпоха Екатерины II стала расцветом русского классицистического театра. Впереди открывались новые горизонты и перспективы, следовала эпоха сентиментализма и романтизма со своими, отличными от классицизма, ценностями и образами.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Анисимов, Е. В. Рождение империи // кн. История Отечества: люди, идеи, решения. Очерки истории России IX – начала XX в. / Е. В. Анисимов. – М. : Проспект, 2011. – 570 с.

2. Всеволодский-Гернгросс, В. Н. Краткий курс истории русского театра / В. Н. Всеволодский-Гернгросс. – СПб : Планета Музыки, 2011. – 256 с.

3. Данилов, С. С. Очерки по истории русского драматического театра / С. С. Данилов. – М. : Искусство, 1948. – 587 с. : ил. – Академия.

4. Евреинов, Н. Н. История русского театра с древнейших времен до 1917 года / Н. Евреинов. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. – 414 с.

5. Дмитриев, Ю. А. История русского и советского драматического театра (от истоков до современности) : учеб.пособие. – М. : Просвещение, 1986. – 160 с.

6. История русского театра / отв. ред. М. Терешина. – М. : ЭКСМО, 2011. – 480 с. – (Российская императорская библиотека).

7. Русский театр. 1824-1941. Иллюстрированная хроника российской театральной жизни. – Москва: Интеррос, 2006. – 472 с.

УДК 793.3

*О. Н. Потёмкина,*
*г. Луганск*

# ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ НА ЛУГАНЩИНЕ В ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД (40–60-е годы XX столетия)

В художественной культуре хореография по праву занимает одно из центральных мест. Исследование профессионального хореографического творчества периода 40–60-х годов XX столетия представляется чрезвычайно важным и актуальным для научного осмысления состояния культуры на Луганщине в означенный период. В первые годы после Великой Отечественной войны наряду с задачами по восстановлению народного хозяйства Луганщины были обозначены и задачи по возрождению социально-культурной сферы.

Особую заботу и внимание руководства города вызывали учреждения культуры «Уже в июле 1945 года в Луганске заработал вновь созданный областной украинский музыкально-драматический театр. Вслед за ним возобновили свою деятельность областной русский драматический театр и театр кукол, был создан симфонический оркестр областной филармонии» [3].

Профессиональное хореографическое творчество на Луганщине в послевоенный период было представлено деятельностью балетной группы Луганского украинского музыкально-драматического театра (Луганский академический украинский музыкально-драматический театр на Оборонной) и ансамбля песни и танца Луганской областной филармонии (Луганская академическая филармония).

23 февраля 1943 года состоялось первое выступление созданного в г. Луганске Комсомольско-молодежного ансамбля песни и пляски, задачей которого были гастрольно-выездные концерты по освобожденным от фашистов районам области. Именно этот коллектив положил начало созданию в феврале 1944 года Луганской областной филармонии.

Н. Добрин в статье «Комсомольско-молодежный ансамбль» от апреля 1943 года писал: «Ворошиловградский комсомольско-молодежный ансамбль регулярно выступает с 1 марта 1943 года. 8 марта хоровая группа ансамбля уже выступила в концерте с тремя песнями. 15 и 16 марта ансамбль обслужил районные совещания, проводившиеся Климовским и Октябрьским райкомами ЛКСМУ. Выступление ансамбля имело среди молодежной аудитории большой успех.

6 апреля ансамбль дал первый концерт на Н-ском заводе для рабочих этого и соседнего завода. Концерт прошел с большим успехом. В ближайшие дни ансамбль дает концерты для жителей Большой Вергунки, а также несколько концертов в городе, после чего выедет на гастроли по районам области для обслуживания посевной кампании и воинских частей [2].

В июле 1945 года Комсомольско-молодежный ансамбль песни и пляски был реорганизован и на его базе основан ансамбль песни и танца, в состав которого вошли 70 человек, из них: художественно-руководящего – 7 человек; художественно-исполнительного – 55 человек; художественно-технического – 3 человека; административного – 5 человек. Балетмейстером ансамбля назначен В. Д. Журавлев [4].

В состав ансамбля входили как профессиональные, так и наиболее талантливые исполнители из любительских коллективов. В числе самых ярких артистов выделялись

солистки ансамбля М. И Антушевская и Л. В. Иванова. Обе танцовщицы имели профессиональное хореографическое образование.

Из воспоминаний Т. В. Корецкой, дочери М. И. Антушевской, её мать Мария первые уроки хореографии получила в Луганской женской гимназии, позже окончила балетную студию. В 30-е годы Мария Ивановна Антушевская танцевала в музыкально-драматических театрах г. Тирасполя и Пензы; работала в оперно-балетных театрах г. Винницы (1939–1940 гг.) и г. Сталино (1940–1943 гг.) на положении корифейки. Без сомнений, на работу в Ансамбль песни и танца М. И. Антушевская пришла уже сложившимся хореографом. Солистка ансамбля Мария Ивановна стала первой помощницей В. Д. Журавлева в балетмейстерской и педагогической работе. По окончании танцевальной карьеры много лет занималась административной деятельностью в учреждениях культуры г. Луганска.

Лидия Ивановна Васильева училась в Киевском хореографическом училище. К сожалению, война помешала одаренной, подающей надежды классической танцовщице осуществить творческие планы на балетной сцене. Свой профессиональный путь она начала только в 1945 году в Ансамбле песни и танца Луганской областной филармонии, где и постигла высоты народной хореографии. По окончанию танцевальной карьеры с 1955 года Лидия Ивановна – основатель и художественный руководитель народного ансамбля танца «Каблучок» Луганского областного Дома культуры УТОГ (Украинское общество глухих). Обладая необыкновенными педагогическими качествами, чутким сердцем, Лидия Ивановна, на протяжении многих лет прививала любовь к художественному творчеству участникам танцевального коллектива, танцорам, которые не слышат музыку.

Праздничным концертом ансамбля на сцене Дворца культуры имени В. Ленина 8 мая 1946 года завершился торжественный вечер посвященный Дню Победы. Первая концертная программа нашла восторженный отклик благодарного зрителя и была отмечена руководством города.

В период своей деятельности Ансамбль песни и танца Луганской областной филармонии подготовил несколько концертных программ, посвященных родному Донбассу и его трудовым людям. Так, в 1947 году, для жителей дальних районов области ансамбль подготовил тематическую программу «Мы из Ворошиловграда». В программе концерта артисты демонстрировали украинские, русские народные песни и танцы, вокально-хореографические композиции на трудовую тематику: венок из украинских и русских песен и танцев, хореографическую композицию «Приезд комсомольцев в Донбасс», танец «Шахтарочка». В период уборочной кампании коллектив сумел дать 111 концертных выступлений, вместо 50 запланированных.

Выступления артистов ансамбля пользовались большим успехом у зрителей.

К сожалению, изучая архивные документы начала 50-х годов, мы не находим каких-либо свидетельств о деятельности ансамбля песни и танца Луганской областной филармонии. Предположительно, часть артистов вошла в ансамбль украинской народной песни, под руководством М. Новохатской.

За годы существования ансамбль песни и танца Луганской областной филармонии внес достойный вклад в развитие и популяризацию народно-песенного творчества на Луганщине. Тематические концертные программы ансамбля выполнили свою миссию по воспитанию патриотизма и формированию духовности.

Созданный в 1941 году Луганский украинский музыкально-драматический театр продолжил лучшие традиции классического театра, заложенные корифеями

украинского театра Н. Крапивницким, П. Саксаганским, Н. Садовским, которые в своих постановках придавали танцу значительное место.

В 40-е годы в штатном расписании театра числилось две единицы артистов балета. Массовые сцены в спектаклях исполняли молодые актеры, исполнительский уровень которых был разный. Так, ведущая актриса Татьяна Момот, была воспитанницей балетной студии при Луганском государственном театре оперы и балета. Однако чаще всего балетную группу театра пополняли наиболее талантливые исполнители из любительских танцевальных коллективов.

Первыми постановщиками танцев в драматических спектаклях стали профессиональные танцовщики А. Грин, Д. Пасечник, В. Гончаров.

Известно, что Александр Грин в период с 1936 по 1940 г. работал в Луганском государственном театре оперы и балета на положении корифея.

Театральные программы прошлых лет свидетельствуют о балетмейстерских постановках хореографа в 9 спектаклях: «Сватание на Гончаровке» Г. Квитки-Основьяненко (1942), «Украденое счастье» И. Франко (1945 г.), «Дай сердцу волю – заведет в неволю» Н. Крапивницкого (1946 г.), «Пока солнце взойдет, роса глаза выест» Н. Крапивницкого (1948 г.), «Шельменко-денщик» Г. Квитки-Основьяненко (1952), «Майская ночь» Н. Гоголя (1952 г.), «Вей, ветерок» Я. Райниса(1953), «Ой не ходи, Грыцю та й на вечерницы» Н. Старицкого, «Лымеривна» П. Мирного (1953). Осуществляя постановки танцев в спектаклях А. Грин продолжает исполнительскую деятельность. Совершенно очевидно, что танец балетного артиста стал образцом исполнительского мастерства и для молодых артистов балета, и для артистов театра.

Следует отметить, что творчество артистов Украинского музыкально-драматического театра носило универсальный характер. Артисты балета часто были задействованы в спектаклях, где танцы не использовались. В свою очередь молодые драматические актеры танцевали вместе с артистами балета в спектаклях, где танец являлся равноправным выразительным средством произведения. Забегая вперед, приводим пример программы героической драмы «Марина» Н. Зарудного (1964), где дана развернутая информация об исполнителях украинского танца: «Украинский танец – Г. Герчиков, В. Вакуленко, Л. Кочура, В. Медведенко, Ю. Горошанский, И. Попков, В. Куркин, В. Кологривый, В. Заславский, А. Серпецкий, А. Москаленко, Д. Сиринок». Танец исполняли 6 пар, однако в штате театра на тот момент артистами балета значились только 4 единицы: Г. Герчиков, В. Вакуленко, Л. Кочура, А. Шлапак, остальные – актеры театра, среди которых мы встречаем фамилии известных впоследствии, любимых зрителем драматических актеров: народного артиста В. Куркина, заслуженной артистки В. Медведенко, артиста И. Попкова.

В 50-е годы в Украинском музыкально-драматическом театре постановки танцев к спектаклям осуществляет балетмейстер Дмитрий Маркович Пасечник («Сватанье на Гончаровке» Г. Квитки-Основьяненко, «Наймычка» И. Тобилевича, «В цветущем саду» Ц. Солодаря, «Маруся Богуславка» Н. Старицкого). В программе последнего, после перечисления действующих лиц и исполнителей, обозначены роли массовых сцен – девчата, казаки, невольники, постовые, шляхта. Это дает нам представление о танцах, которые возможно были в спектакле (например, танец одалисок, казаков, польские танцы – мазурка, полонез и т. д.). Известно, что Дмитрий Макарович обучался в Одесском музыкально-драматическом училище, танцевал в Одесском театре музыкальной комедии. Безусловно, что свое профессиональное мастерство он передавал артистам театра не только в период постановочной работы, но и во время учебно-тренировочного процесса.

С 1958 года должность балетмейстера в Украинском музыкально-драматическом театре занимает Виктор Михайлович Гончаров. Талантливый танцовщик (в прошлом – солист Государственного заслуженного ансамбля танца УССР) досконально владел школой классического и народно-характерного танца. Глубокие знания хореографической лексики, огромный исполнительский опыт, который он получил за годы работы в профессиональном художественном коллективе, стали основой его дальнейшей работы. Можно сказать, что именно в данный период артисты балета стали получать полноценный тренаж классического танца, а занятия приобрели системный характер.

Балетмейстерский талант В. Гончарова проявился в постановке разнообразных по форме, жанру и выразительным средствам хореографических произведений. Он одинаково удачно ставил сольные танцы, танцы малой формы и большие хореографические композиции, особенно тяготел к сюжетному танцу с развернутой музыкально-хореографической драматургией. Среди лучших постановок балетмейстера можно выделить лирико-фантастическую оперу в 3-х действиях «Утопленница» («Майская ночь») Н. Лысенко по мотивам произведения Н. Гоголя. Перечень массовых сцен обозначен так: «юноши, девушки, русалки». Жанр спектакля наводит на мысль, что рядом с народной хореографией (танцы юношей и девушек), могла быть использована и классическая хореография (танец русалок). В комедии «Виндзорские кумушки» В. Шекспира (1960) имели место характерные и гротескные танцы. А в спектакле «Ночь и пламя» М. Зарудного (1959), где артисты театра играли бойцов повстанческих отрядов, балетмейстер использовал лексику боевого танца.

Творческие успехи театра 50-х – начала 60-х годов неоднократно отмечались в прессе. Так, в статье «Творческая смелость» театральный критик Е. Фитисов отмечает: «Театр проявил творческую смелость, поставив «Катерину». Ведь для создания оперного спектакля нужны симфонические оркестры, хорошие вокалисты, квалифицированные хор и балет. Тем не менее, луганчанам удалось добиться хорошего сценического воплощения «Катерины»… живописно, с блеском и хорошим вкусом поставлены массовые сцены и танцы первого акта (балетмейстер В. Гончаров) [6].

С большим успехом прошли гастроли театра на Дальнем Востоке летом 1966 года. Выступления театра были широко освещены в местной прессе, в частности, о балетной группе, писали следующее: «Не возможно не отметить удачное воплощение свадебного действия (финал III акта) этого своеобразного «спектакля в спектакле», где с особенным блеском выступила танцевальная группа театра. Уже отмечали, что танцевальные сцены – украшение спектаклей Ворошиловградского театра. Постановка «Сватанье на Гончаровке» снова подтвердила эту мысль».

«…хорошо отработанные массовые танцы в спектакле «Ой не ходи, Грыцю, та й на вечерницы» (балетмейстеры – В. Гончаров, К. Костин). Не даром каждый раз они заканчивались под бурные аплодисменты зрителей…» [6].

В 50-60-е годы заметно оживляется гастрольная деятельность профессиональных художественных коллективов страны. Основанием этому послужил Приказ № 851 Министерства культуры СССР от 24 декабря 1956 года «Об улучшении обмена культурными ценностями между союзными и автономными республиками». Большим событием для жителей Луганщины явились выступления таких профессиональных коллективов, как: Ансамбль Донских казаков, Ансамбль песни и танца Сталинской филармонии, Ансамбль танца Грузии, Кабардинский ансамбль песни и танца, Северо-Осетинский ансамбль песни и танца, Волжский народный хор, Херсонский ансамбль песни и танца, Московский ансамбль эстрадного танца [5].

Следует согласиться с высказыванием Е. Михалевой: «Гастроли самых известных артистов и коллективов СССР были своего рода мастер-классами для местных артистов, повышающих свой профессионализм, отдавая его служению народу» [1].

Рассмотрение темы развития профессионального хореографического творчества на Луганщине в послевоенный период дали возможность понять и осмыслить особенности становления хореографического искусства, его влияние на формирование культуры Донбасского региона. Однозначно, послевоенный период стал знаковым для Луганщины, потому что в этот период закладываются основы будущих творческих успехов хореографического искусства.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. В постижении красоты. Луганская областная филармония: монография / Евгения Яковлевна Михалёва. – Луганск : Полиграфический центр «Максим», 2013. – 338 с. : ил.
2. Добрин, Н. Комсомольско-молодежный ансамбль / Н. Добрин // Ворошиловградская правда. – 1943. – 20 (№ 44) марта, – С. 2.
3. История Луганского края: Учеб. Пособие / Сост. Ефремов А. С., Курило В. С., Бровченко И. Ю. и др. – Луганск : Альма-матер. 2003. – 432 с.
4. Государственная архивная служба Луганской Народной Республики (Госархив ЛНР). – Ф. Р-2660, оп. 1, д. 1, стр. 6. Приказ № 1218 Комитета по делам искусств при СНК УССР г. Киева от 18 июля 1945 г. «О реорганизации Комсомольско-молодежного ансамбля в Ансамбль песни и танца».
5. Государственная архивная служба Луганской Народной Республики (Госархив ЛНР). – Ф. 2660, оп. 1, д. 64, стр. 27. Приказ министра культуры СССР г. Москва № 851 от 24 декабря 1956 г. «Об улучшении обмена культурными ценностями между союзными и автономными республиками».
6. Фитисов, Э. Творческая смелость / Э. Фитисов // Молот. – 1960. – № 161 (11469). – 9 июля. – С. 3.

**УДК 792.01**

***Н. В. Рубель,***
***г. Луганск***

## СОХРАНЕНИЕ И ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ ПОСРЕДСТВОМ ВОЗОБНОВЛЕНИЯ РАБОТЫ РЕСПУБЛИКАНСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ РУКОВОДИТЕЛЕЙ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ ГОРОДОВ И РАЙОНОВ ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

Значение самодеятельного театра в культурном обществе играет значительную роль. Она заключается в сохранении нравственных и эстетических устоев и традиций, которые отражены в культуре нашей Республики, воспитании одухотворенного служения любимому делу, стремлении к социальному единству.

«Творчество рассматривается как особая психолого-педагогическая категория, как «мыслительная и практическая деятельность» (А. Г. Спиркин); как «реализация человеком своей собственной индивидуальности» (Е. Л. Яковлева); как «мотивация личностного роста» (А. Маслоу), где творчество проявляется в самоактуализации личности» [3]. Большинство исследователей придерживаются мнения, что в основе творческого потенциала лежат фундаментальные свойства личности, определяющие ее отношение к миру и собственной деятельности, но необходимо постоянное развитие этого потенциала, так как оно является залогом дальнейшего успеха, в том числе и профессионального. Развитие образного мышления, тренировка памяти, необходимость

быстро и адекватно реагировать на возникающую ситуацию – далеко не весь набор положительных сторон творческой деятельности.

Проблему сохранения и популяризации театрального искусства рассматривали такие мастера сцены, педагоги и научные деятели, как Т. Г. Кисилева, Ю. Д. Красильников [4.], С. В. Куликова, Э. Р. Бойко [6].

По мнению А. И. Ковалевой и В. А. Лукова, социализация охватывает все процессы приобщения к культуре, обучения и воспитания, с помощью которых человек приобретает социальную природу и способность участвовать в социальной жизни [5]. В процессе обучения театральному искусству, молодые актеры знакомятся с большим количеством произведений, документальных фильмов, тем самым повышая свой культурно-образовательный уровень и расширяя кругозор.

Анализируя широко представленную педагогическую и методическую литературу в области театральной педагогики, таких ученых как О. А. Антонова, Е. Р. Ганелин, В. Н. Всеволодским (Генгроссом) [1, с. 3], можно выделить два основных направления деятельности театрального творчества. Первое развивается и функционирует на базе внешкольных учреждений (клубов, дворцов культуры, школ искусств); второе связано с использованием средств театрального искусства в условиях общеобразовательной школы. Наиболее методически разработанным на сегодня можно считать процесс создания театрального спектакля самодеятельным коллективом среднего и старшего школьного возраста.

Роль театра можно определить следующим образом: «Театр – явление синтетическое по своей природе, способное вмещать в себя абсолютно все другие виды творчества и, вместе с тем, чрезвычайно хрупкое и недолговечное, более других зависимое от влияния внешней среды» [2, с. 2].

Важную роль в формировании будущих профессиональных и личностных качеств молодого человека играют преподаватели, и именно от их профессионализма, терпения и умения научить самостоятельно ставить задачи, интегрировать идеи, замыслы, проекты зависит успешность их учеников. Режиссеры любительских театров принимают во внимание интересы участников при выборе материала для будущих постановок, проводят открытые театральные уроки, устраивают молодежные обсуждения со зрителями после спектаклей. Режиссура самодеятельного театрального коллектива – это особый род культурно-просветительской деятельности, требующий самоотдачи и профессионализма. Ее задачей является организация самого процесса коллективного творчества, где постановка спектакля, сценическое обучение неразрывно связаны с режиссурой самой жизни коллектива, «режиссурой личности», формированием активной жизненной позиции участников непрофессионального театра. После окончания высшего учебного заведения многие студийцы продолжают играть в составе театра, помогают в организации творческого процесса и постановке спектаклей.

В настоящее время у современной молодежи самодеятельный театр пользуется очень низкой популярностью, т. к. из-за информационных технологий на первый план выходит виртуальное общение через интернет и прочие средства коммуникаций. Недостаточное количество живого общения среди молодежи способствует скованности и неспособности самовыражения своих чувств и эмоций на публике, а также ораторского мастерства.

В этой ситуации становится актуальным возрождение, сохранение и развитие народного художественного творчества, возрождение самодеятельных театров. Это позволит положительно воздействовать на духовный и культурно-нравственный

потенциал молодежи, формировать у современной молодежи чувства самовыражения, создавать новые воспитательные средства на основе образцов, уже разработанных предыдущими поколениями. Одним из самых эффективных видов творчества человека является создание самодеятельных театров, которые благодаря высокой эмоциональности и возможностям непосредственного воздействия на современную молодежь способны оказать огромное влияние на духовный и нравственный потенциал личности. Все это способствует актуализации исследований о роли самодеятельного театра в социализации и воздействии театрального творчества на современную молодежь как вида познавательной и конструктивной деятельности.

В Луганской Народной Республике на сегодняшний день в клубных учреждениях работает 124 театральных коллектива, в которых занимается 1658 участников, 4 коллектива имеют звание «народный», 5 коллективов – «образцовый».

Для привлечения как молодежи, так и старшего поколения к его «величеству – театру» Государственным учреждением культуры Луганской Народной Республики «Луганский центр народного творчества» было принято решение восстановить работу Республиканского объединения руководителей самодеятельных театральных коллективов городов и районов Луганской Народной Республики. Объединение было создано в 2007году. Председателем являлся заслуженный работник культуры Украины – Владимир Андреевич Саган. Но в связи с военными действиями в 2014 году Объединение приостановило свою работу и вот в 2020 году вновь скоординировало деятельность театральных коллективов.

Основная цель деятельности Объединения: содействие развитию театрального искусства на территории городов и районов Луганской Народной Республики и защита культурных, творческих и социальных интересов членов Объединения.

Основными задачами деятельности Объединения являются:

• объединение и защита интересов любителей театрального искусства;

• содействие улучшению условий для творческой деятельности любителей театрального искусства;

• создание условий для повышения профессионального и общекультурного уровня членов Объединения;

• воспитание творческой молодежи, поиск талантов среди молодежи и содействие их творческому развитию;

• содействие возрождению, развитию и популяризации народного творчества, творческому использованию народных традиций, культуры и театрального искусства, сохранению и обогащению историко-культурного наследия, проведению массовых культурно-просветительских мероприятий.

Члены Объединения:

• организовывают совместно с соответствующими государственными учреждениями, творческими союзами, общественными и религиозными объединениями, организациями, мастерами театрального искусства концерты, фестивали, праздники, конкурсы, методические и научно-практические конференции, семинары, массовые просветительские мероприятия и прочее;

• проводят поиск и привлечение к сфере театрального искусства талантливых молодых исполнителей, профессиональных деятелей, педагогов, методистов, создает им надлежащие условия для творческого роста и развития;

• осуществляют широкую популяризацию новейших и оригинальных форм театрального искусства из современной практики мирового театра;

• поддерживают в развитии все направления, виды, жанры и формы театрального искусства Луганской Народной Республики, их представителей, работающих в самодеятельных коллективах;

• популяризируют талантливые работы режиссеров, артистов, осуществленные в театрах и эстрадных программах (театральные мероприятия, концерты и отдельные номера), способствующие развитию театрального искусства Луганской Народной Республики;

• организуют проведение конкурсов на лучшие театральные работы, и рекомендует деятелей театра и театральные коллективы для участия в международных, республиканских фестивалях, конкурсах, гастрольных поездках.

В члены правления Объединения входят заслуженные работники культуры, преподаватели театральной кафедры ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», руководители народных/образцовых театральных коллективов.

Самодеятельный театр во многом определяет судьбу профессионального актерского искусства, ведь благодаря работе самодеятельных театральных коллективов участники многих из них хотят связать свою судьбу с театром и становятся абитуриентами академии Матусовского, а затем профессионалами своего дела.

Вот таким образом, самодеятельный театр в современное время, является неотъемлемой частью художественной культуры.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бойко, Э. Р. Роль самодеятельного театра в социализации современной молодежи / Э. Р. Бойко // Электронный научно-образовательный журнал ВГСПУ «Грани познания». – Волгоград, 2015 г. – 5 с.
2. Донова, Д. М. Театр и зритель: стратегические основы взаимоотношений: автореф. дис. ... канд. искусств. / Д. М. Донова – Спб, 2007 г. – 20 с.
3. Капица, П. Л. Некоторые принципы творческого воспитания и образования современной молодёжи / П. Л. Капица // Хрестоматия по психологии художественного творчества / под ред. А. Л. Гройсмана. – М., 1998 г. – С. 62-72.
4. Кисилева, Т. Г., Красильников Ю. Д. Основы социально-культурной деятельности: учебное пособие / Т. Г. Кисилева, Ю. Д. Красильников – М. : Издательство МГУК , 2004 г. – 539 с.
5. Ковалева, А. И., Луков В. А. Социология молодежи: Теоретические вопросы / А. И. Ковалева, В. А. Луков. – М., 1999 г – 351 с.
6. Куликова, С. В., Бойко Э. Р. Теоретические основы изучения истории школьного самодеятельного театра в России / С. В. Куликова, Э. Р. Бойко. – Волгоград : Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2014 г. – № 9 (94). – С. 153-159.

**УДК 711.4.01**

***Е. В. Сидоркина,***
***г. Луганск***

## ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ КАК КОНСТАНТЫ ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ: СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Город определяется нами прежде всего как развитая система коммуникаций, отличная от той, которую можно наблюдать на примере деревни. Этому способствовала смена простого воспроизводства — более расширенным, что закономерно повлекло за собой укрепление территориальных границ и разрастание

транспортных путей. Следует отметить, что внушительное количество современных исследователей склонны считать, что первым цельным образом города является греческий полис, население которого занималось не натуральным хозяйством, а различными ремеслами. Иногда в актуальных источниках и интервью можно встретить такое мнение, что город — это общность граждан, ограниченная пространством. Однако если мы обратимся к концептуальной сфере философской антропологии, то обнаружим два совершенно принципиально отличающихся подхода к понятиям «общность» и «общество». С точки зрения первого подхода, органицистского, общность являет собой совокупность людей, объединенных базовыми потребностями в воспроизводстве потомства, орудий труда и т. д. Другими словами, сюда входят семья и этнос, прежде всего [1]. Второй подход, механицистский, использует понятие «общество» для номинации системного образования с жесткой иерархией, набором ценностей и морально-нравственных представлений, установленной властью, правилами поведения, то есть, если переводить на язык теории культуры, — движения. Так, город становится квинтэссенцией разнородных артефактов, регулирующих наше движение — перемещение между пространственно-временными координатами, точками, «схватываемыми» нашим сознанием.

Между тем, как считали в свое время немецкий социолог Г. Зиммель и американский критик в области литературы Т. Тэннер, город наличествует в пространстве культуры как объективная единица, независимая от воли и сознания субъекта, следовательно, и раскрыть его семантическую грань не представляется возможным. Однако обратный процесс влияния на ментальную матрицу развивается достаточно быстро: «Город своими домами и окнами моментально рассказал мне о себе, перевел меня в свою внешнюю реальность <…> Я иду по улице. Я иду по внешней реальности, одновременно находясь во внутренней реальности своей психики, своих размышлений и фантазий <…> Улица как представитель внешней реальности обеспечивает мою внутреннюю реальность» [6, с. 18]. С другой стороны, культурологи Тартуской школы, в частности Ю. Лотман, рассматривали город как культурный текст, который каждый из нас пишет самостоятельно, оставляя в нем след, «впечатывая» свое присутствие в узор обоев, дорожное полотно или обивку сидений общественного транспорта. Таким образом, город — это аристотелевское, зримое или же нет, присутствие «здесь и теперь», где «„теперь” — это то, с помощью чего движение можно различить <…> оно может выразить движение времени только тогда, когда выразит движение в соответствии с мерой предыдущего и последующего, а для этого нужно сравнить одно „теперь” с другим, отличить его от самого себя» [7, с. 44].

Город — это особая часть «второго» бытия человека, разграниченная на всевозможные ниши, отражающие тенденции перевода качественных отношений между людьми в количественные, посредством чего теряется сама его индивидуальность и меняется одна из важнейших констант — восприятие времени. Теперь оно предстает разделенным на мельчайшие фрагменты, строго отведенные под заранее поставленные индивидом задачи: «<…> благодаря скоплению такой массы людей со столь дифференцированными интересами, их жизнь и деятельность слагается в такой многочисленный организм, что без самой пунктуальной точности договоров и выполнения их все обратилось бы в полнейший хаос <…> техника жизни больших городов вообще немыслима без самого точного распределения всякой деятельности и всех взаимоотношений по установленной схеме времени, лежащей вне субъекта» [2, с. 4]. Тем самым каждый маркер подстраивается под установленные временны́е рамки, затрагивая более глубокую философскую проблему — наличие свободы. Особенную

остроту он обретает с наступлением ночи, когда большинство магазинов и офисов закрываются, а ночные клубы и прочие развлекательные центры, напротив, оживают. Этот процесс символизирует собой переход от порядка к хаосу, внутри которого частично пропадает ощущение времени из-за смены коммуникативной среды и правил взаимодействия, которые ею регламентированы. Иными словами, город становится игровым пространством, в пределах которого вступают в силу новые правила, подчиненные уже не необходимости, а свободе. Однако чрезмерная свобода неумолимо ведет человека к деструктивным процессам, следовательно, с наступлением ночи он вовлекается в энтропийное время. «Энтропийное время — это время преследования. Человека преследует его смерть, функция второго начала термодинамики» [5, с. 74].

Человек, точно так же, как и оставленный на ветру камень, не изолирован от массы внешних факторов, а детерминирован ими — прежде всего биологическими и социальными, в силу чего постоянно стремится к энтропии, независимо от собственной воли и сознания. Наиболее сильное воздействие на его самочувствие внутри городского пространства и времени оказывает именно социум. «Окружение подсказывает нам, как действовать без необходимости осознанного выбора: в церкви мы исполнены благоговения, на пляже — расслаблены. Большую часть времени мы разыгрываем рисунки поведения, твердо ассоциирующиеся с каким-то опознаваемым типом окружения» [3, с. 149]. Посредством этих изменений мы ощущаем на себе движение времени, которое каждый хотел бы замедлить — таков результат осознания человеком увеличения энтропии как показателя необратимости временны́х процессов. Развернуто об этом пишет современный российский философ, семиолог, культуролог и лингвист В. Руднев, объясняя специфику стреловидной модели восприятия времени как культурной константы. В качестве наглядного примера он приводит процесс подмешивания сливок в утренний кофе, из которого впоследствии их уже невозможно выделить обратно. Речь идет о необратимости событий в реальной жизни человека, в отличие от кино- или мультфильма, которые легко можно перемотать назад, на понравившийся или случайно пропущенный момент.

Именно поэтому мы ставим события «на повтор», снова переживая понравившиеся эмоции, бурлящие внутри увеселительной, карнавальной жизни ночного города, о чем косвенно говорит градостроитель К. Линч: «Мы стремимся к такому месту, которое, не будучи только лишь отпечатком остановившегося прошлого, кажется открытым вперед во времени» [3, с. 160]. К обозначенной категории мест можно отнести ночные клубы Москвы, основанные в конце 90-х – начале нулевых годов: «16 тонн», «Пропаганда», «Китайский лётчик Джао Да» и «Shop & Bar Denis Simachev». Несмотря на то, что дизайн этих заведений остается практически неизменным с момента открытия, меню, музыкальный контент и праздничные мероприятия регулярно обновляются сообразно духу времени. Тем не менее в Петербурге популярны места с обратной семантикой: внешне они не выбиваются из общей современной эстетики города, но их смысловая нагрузка тяготеет именно к возвращению в модус прошлого, 80–90-е гг., — сюда относятся клубы «Money Honey», «Грибоедов», «Камчатка».

Стоит сказать, что любая игра рано или поздно заканчивается, как и танцы под утро, заставляя человека возвращаться в привычный упорядоченный ритм. Соответственно, никаких существенных воспоминаний это хаотичное времяпрепровождение не оставляет — гораздо важнее для нас зафиксировать в городских координатах жизненно значимые моменты своего присутствия: «Мы привыкли отмечать смерть камнем, но можно ли так же отмечать рождение? Можно

подсадить дерево к общественной роще, дерево, которое со временем врастает в общую массу» [3, с. 162]. Влюбленные пары в день свадьбы оставляют на мостовых парапетах замки́; на местах дорожных происшествий, повлекших чью-то смерть, можно найти искусственные венки или цветы; свое взросление некоторые школьники отмечают неумелыми граффити на стенах, а рождение ребенка часть родителей действительно обозначает посаженным у роддома деревцем. Мы заполняем город культурными артефактами, оставляя в нем свой след и тем самым делаем засечки в памяти о тех местах и событиях, которые имеют сугубо субъективное значение — эти маркеры не несут ни хаоса, ни порядка, они выбиваются из общей картины времени. Подводя итоги, можно заключить, что речь идет о некоем особом гипервремени [5, с. 137], в водовороте которого каждый конец выступает как новое начало, а сохраненные материальные следы позволяют «закольцевать» цепь событий, составляющих ядро нашего жизненного пути.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Губин В. Д. Философская антропология / В. Д. Губин, Е. Н. Некрасова. — М.: Пер Сэ, СПБ: Университетская книга, 2000. — 240 с.
2. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь / Г. Зиммель // Логос. — 2002. — № 3 (34). — С. 1–12.
3. Линч К. Образ города / К. Линч; пер. с англ. В. Л. Глазычев; сост. А. В. Иконников; под ред. А. В. Иконникова. — М.: Стройиздат, 1982 — 328 с.
4. Ольденбург Р. Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места тусовок как фундамент общества: монография / Р. Ольденбург; пер. с англ. А. Широкановой. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 456 с.
5. Руднев В. П. Новая модель времени / В. П. Руднев. — М.: Гнозис, 2015. — 286 с.
6. Руднев В. П. Новая модель реальности / В. П. Руднев. — М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2016. — 223 с.
7. Фомин А. Л. Понятие «число движения» в философии Аристотеля / А. Л. Фомин // Вести Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. — 2018. — № 2. — С. 33–47.


**УДК 791.43.049.1.067**

***М. С. Черныш,***
***г. Луганск***

## СИСТЕМА АНТОНЕНА АРТО КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

Актуальностью данной работы является новаторство, которое оставило потомству не чеканные образцы искусства: «крюотический театр», поэтику, эстетику своей мысли, теологию культуры. По своему влиянию на театральную деятельность, Арто сопоставима с вкладом таких новаторов и создателей театра XX века, как Г. Крег, К. Станиславский, Б. Брехт, Мих. Чехов [2].

Антонен Арто – французский писатель, поэт, драматург, актёр театра и кино, художник, киносценарист, режиссёр и теоретик театра, новатор театрального языка, посвятивший жизнь и творчество вопросу о новом обосновании искусства, его места в мире и права на существование. Арто разработал собственную театральную концепцию, называемую «театр жестокости» («крюотический театр») [10].

Неопределимое влияние на театральную деятельность, Арто преодолела невозможное. Главный парадокс мысли, – возможность помыслить немыслимое, способность понять невыразимое, но невозможность реализовать, осуществить, прожить это немыслимое, невыразимое [2].

Однажды он заявил: «Театр – это больше не искусство; или же это искусство бесполезное. Он во всех деталях соответствует западной идее искусства. Мы устали от декоративных и суетных чувств, от бесцельных действий, посвященных исключительно приятному и живописному; нам нужен театр, который действует, однако действует именно так, как это следует определить» [1, с. 125].

Основополагающей истиной: для того чтобы воскреснуть из мертвых или просто для того, чтобы жить, театр, будучи искусством независимым и самостоятельным, должен ясно определить все, что отличает его от текста, от чистого слова, от литературы и всех прочих письменных и четко обозначенных средств [1, с. 115].

Одним словом, театр должен стать неким экспериментальным подтверждением глубинного тождества конкретного и абстрактного. Ибо наряду с культурой слов существует и культура жестов [1, с. 118].

Театр сможет вновь стать самим собой, – то есть средством для создания истинной иллюзии, – только обеспечив зрителя достоверным осадком сна или же его собственным вкусом к преступлению, его собственными эротическими наваждениями, его дикарством, его химерами, его утопическим чувством, обращенным к жизни и вещам, даже его собственным каннибализмом, который должен раскрываться не в предполагаемом и иллюзорном, но в реальном внутреннем плане [1, с. 99].

Нам нужно истинное действие, не влекущее при этом практических следствий. Театральное действие развертывается отнюдь не в социальном плане. И уж тем более – не в плане моральном или психологическом [1, с. 125].

Беспредельности мысли и бессилия ее осуществления должен был разрешить крюотический театр. Понятие «крюоте» – «жестокость» – центральное в творчестве Арто второго периода (30-е годы) и третьего (с конца 30-х до самой смерти в 1948 году). Наименование «крюотический театр» представляется нам более точным, так как оно не нарушает тот неповторимый смысл, который вкладывает в него Арто.

Сюрреалистический период Арто (имеющий, конечно, и самостоятельное значение) можно рассматривать как предварительный этап в создании Арто«крюотического театра». В этом смысле сюрреалистический период будет интересовать нас только в связи с проблемами, возникающими в связи с книгой «Театр и его Двойник», в которой изложена система Арто [2].

Единственным средством, способным вывести зрителя из привычного «состояния бесцельного оцепенения», является, по мысли Арто, именно и только жестокость: «единственное, что реально воздействует на человека, – это жестокость» [3].

Театр Жестокости и был создан для того, чтобы внедрить в театр представление о жизни страстной и судорожной; и жестокость, на которую нам хотелось бы опереться, следует понимать именно в смысле такой неистовой суровости, крайнего сгущения сценических элементов.

Эта жестокость, которая будет, коли нужно, кровавой, но вовсе не окажется таковой систематически, совпадает, стало быть, с представлением о некой сухой моральной чистоте, что не боится заплатить жизни ту цену, которую ей приходится платить [1, с. 133].

Какова же она, жестокость, во французском театре авангарда XX века? Жестокость современного мира породила жестокий театр – на этом сойдутся многие критики и практики театра XX века. Именно поэтому Ежи Гротовский совершает в 1965 году поездку в Освенцим и ставит потом свои постановки под впечатлением увиденного.

А Питер Брук примерно в то же время ставит «Марата-Сада» П. Вайса. Жестокость присутствовала во многих своих проявлениях и в театре 50-60-х годов. Это были элементы садизма и агрессивности, похоронной одержимости, дряхлости, ритуальные убийства в пьесах Жене, увечные герои пьес Адамова, пытки, которым подвергаются персонажи Аррабаля.

Целое поколение драматургов работало в одном направлении. В драмах Аррабаля можно было видеть, по словам критика, «большой обзор XX века, где в отвратительном марше от трагедии «Титаника» до бомбы Хиросимы проходят катастрофы и гнусности нашей истории... ненависть и страх франкизма вдохновляли пьесы Аррабаля, чей отец исчез в испанских застенках и который сам испытал ужасы интернирования».

Унижения, пытки, казни – разве мало их в нашей истории? Обвиняя мир насилия, драматурги, вместе с тем, «разоблачают ужас нынешнего времени». Драматурги говорят об «ужасе быть человеком» и о том, что «несчастье неотделимо от человеческого состояния», они говорят о метафизике одиночества и отлучения, о жизни, которая есть «ужасный фарс». «Вы на земле, это неизлечимо», – говорит герой Беккета [4].

Арто верит, что театр способен вызвать к жизни нечто небывалое и вместе с тем – преобразующее саму эту жизнь. Для этого театру нужно стать поистине «жестоким», – ведь не так-то легко вырвать зрителя, его сознание из сети привычных представлений и повседневности [1, с. 182-183].

Театр должен перестать быть «неподвижной копией», двойником повседневной реальности. Напротив, за театром он признает самостоятельную и созидательную роль в мире: «смысл жизни обновляется театром» [1, с. 182].

Но какой ценой ему это досталось, что происходит с его жизнью? На первый взгляд в жизни Арто бросаются в глаза неудачи и несчастья. Как будто сам он бежал прочь от спокойствия, безопасности – и от иллюзий. В своём творчестве он постоянно и последовательно подвергает критике и отрицанию «основы жизни». Работы его при первом их появлении воспринимались как провокация или неудача, и лишь со временем, словно подземные реки, растекались по невидимым каналам и пропитывали собой современную культуру.

Никогда ещё о цивилизации и культуре не говорили столько, как теперь, когда сама жизнь уходит от нас. И между этим общим крушением жизни, лежащим в основе нынешнего падения нравов, и столь трогательной заботой о культуре, которая никогда не совпадала с жизнью и создана для того, чтобы управлять ею, существует странная параллель [5].

Если театр создан для того, чтобы дать жизнь всему, что вытеснено в наше подсознание, то его своеобразная жестокая поэзия выражается в странных действиях, когда нелепые попытки представить тот простой факт, что мы живы, уже доказывают, что сама напряжённость жизни ущерба не претерпела и достаточно просто получше ею распорядиться [1, с. 7-8].

Нужно верить в то, что смысл жизни обновляется театром, что в театре человек бесстрашно становится господином того, чего ещё нет, тем самым помогая ему родиться. И всё, чего ещё нет, может наконец родиться, – если, разумеется, мы не довольствуемся ролью простых регистраторов [1, с. 12].

Театральную систему Арто, требует дополнительно режиссёрского осмысления и разработки практической программы. Именно в силу этой особенности «театр жестокости» стал основой творчества многих крупных режиссёров второй половины XX века [6].

Для того что бы театр жил, нам следует играть по написанной пьесе, надо попытаться напрямую создать постановку вокруг известных тем, фактов или произведений. Природа, а также само устройство зла требуют настоящего зрелища, и не будет темы – какой бы она ни казалась огромной, – которая стала бы для нас запретной. Возродить идею всеобъемлющего зрелища.

Проблема состоит в том, чтобы заставить говорить, напитать и обставить такое пространство, все это похоже на источники или шахты в сплошной стене плоских утесов – из них внезапно начинают бить гейзеры или появляются букеты цветов.

Элемент первостепенной важности, это – актер, ибо от действенности его игры зависит успех всего спектакля, – и некий пассивный и нейтральный элемент, поскольку ему полностью отказано во всякой личной инициативе, впрочем, это область, где не существует четких правил, и между актером, от которого требуется лишь простая способность вызывать рыдания, и тем, кто должен уметь произносить монолог, руководствуясь внутренней убежденностью, лежит целая пропасть, обыкновенно разделяющая человека и орудие.

Спектакль должен быть зашифрован от начала и до конца, как будто он написан на каком-то новом языке. Именно благодаря этому в нем не окажется ни одною понапрасну потерянною движения, напротив, все движения будут подчинены единому ритму, и поскольку каждый персонаж будет до крайности типизирован, ею внешний вид, ею костюм сумеют и впрямь проявиться наглядно. Точно так же проявятся и свойства света.

Театр невозможен без определенного элемента жестокости, лежащего в основе спектакля. В том состоянии вырождения, в котором все мы пребываем, можно заставить метафизику войти в души лишь через кожу.

Прежде важно, чтобы этот театр вообще появился [1, с. 107-108]. Совершив модернистский переворот в XX веке, оно оказалось невероятно созвучно современности: в его неустанном поиске новых образов традиционные представления о культуре. Об Арто пишут крупнейшие философы новой волны, определившие мировоззрение последующих десятилетий, – Мишель Фуко, Жиль Делёз, Жак Деррида. Тогда же к идеям Арто обращаются ярчайшие режиссеры того времени – Питер Брук, Ежи Гротовский, еще раньше – Джудит Малина и Джулиан Бек [7].

Творчество Арто в XXI веке как никогда привлекло к себе внимание, и оставило глубокий отпечаток и на сегодняшний день. В 2006 году был создан Московский театр «А. Р. Т. О.» официально образован режиссером Николаем Рощиным и его творческой группой. С 2002 по 2006 года группа Рощина работала в Центре имени Вс. Мейерхольда в рамках художественно-исследовательских программ «Антонен Арто. XX век», «Античный театр», «Польский театр. Вчера и сегодня» и знакома зрителю по своим экспериментальным постановкам: «Пчеловоды» по картинам Брейгеля, «Филоктет» по трагедии Софокла, «Школа шутов» по Себастьяну Бранту, «Лилла Венеда» по трагедии Юлиуша Словацкого, «Мистерия-буфф. Вариант чистых» по Маяковскому, «Савва. IgnisSanat» Леонида Андреева, «[бох]» по Беккету и Кришнамурти [8].

Центр им. Мейерхольда 20 ноября 2013 года показал «антиманифест без антракта» – спектакль «Крюотэ», поставленный совместно с московским театром «А. Р. Т. О.» его создателем и руководителем Николаем Рощиным. Премьера стала злой самопародией и для режиссера, и для всего современного российского театра. Отрывок от «А. Р. Т. О.» не только оказался одним из самых ярких, но и быстро вызвал большой резонанс в театральной среде.

«Крюотэ» Рощина – спектакль о том, как любая театральная утопия сегодня оборачивается клоунадой, как театр полностью утрачивает смысл, а выход из тупика для него уже невозможен [9].

В репертуаре театра самые разноплановые постановки – от детских сказок до абсурдистских пьес. Тебе стоит это увидеть собственными глазами.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Арто, Антонен. Театр и его двойник. Театр Серафима. Пер. с фран., комм. С. А. Исаева / Арто Антонен. – М.: Мартис, 1993. – 192 с.
2. http://teatr-labor.info/wp/wp-content/uploads/2011/12/int_arto.pdf.
3. https://terme.ru/termin/teatr-zhestokosti.html.
4. https://www.booksite.ru/localtxt/the/atr/es/sto/88.htm.
5. https://www.sensusnovus.ru/culture/2016/09/07/23957.html.
6. https://www.sites.google.com/site/mirovaahudozestvenaakultura/home/teatr-hh-veka/antonen-arto.
7. teatr-labor.info.
8. https://teatr-live.ru/theatre/arto/.
9. https://www.gazeta.ru/culture/2013/09/20/a_5662069.shtml.
10. https://ru.wikipedia.org/wiki/Арто,_Антонен.


**УДК 908**

***Л. П. Шопина,***
***г. Липецк***

## ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА СОКОЛЬЯ

В настоящее время Свободный Сокол – один из районов крупного промышленного центра Черноземья, города Липецка. Он органично вошел в культурную среду города, имеет собственный театр, Детскую школу искусств, развитую сеть учреждений дополнительного образования детей.

История его интересна и своеобразна, и некоторые ее повороты представляется целесообразным обсудить в данной статье. Исторически район (об этом свидетельствует его название) уходил корнями в далекие Петровские времена: именно здесь, в районе Сокольей слободы царь-преобразователь начал строить свои железоделательные заводы, здесь выплавлялся чугун для азовского флота, из которого делались пушки, якоря, якорные цепи. Славилась слобода и сокольей охотой. Позже Сокольск даже стал городом с заставой и постоянным населением, все остальные населенные пункты Липецка были лишь деревнями или поселками. То есть на протяжении более чем 300 лет живущие здесь люди формировали свой уклад жизни, традиции и менталитет.

Конечно же, на протяжении всего периода развития Липецкого края люди рассказывали о своей жизни в песнях: протяжных и веселых, песнях-страданиях, раздумьях или эпических былинах. С конца 60-годов XX века липецкие фольклористы во время специальных поездок собирали их, записывали, чтобы сохранить для будущих поколений эти жемчужины народной песенной культуры. Фольклорные экспедиции проводились сотрудниками Областного дворца культуры, студентами и педагогами ЛГПУ и ЕГУ им. И. А. Бунина, ЛОКИ им. К. Н. Игумнова, Воронежской государственной академии искусств, Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, Саратовской государственной консерватории им. Л. Собинова, а также профессорами Московской государственной консерватории

им. П. И. Чайковского Н. Н. Гиляровой и В. М. Щуровым. За сохранение особенно редких песен мы благодарны липецким фольклористам Е. Б. Бойковой, В. В. Грибановой, К. Л. Иващенко, Р. М. Кобзевой, В. Б. Стебеневой и др.

Ими созданы сборники песен Липецкой области «Долина-долинушка», «Родники села Колыбельское» и «Напевы Липецкого края» – издания, позволяющие составить относительно цельное представление о фольклоре области. Уникальность многоголосной фактуры этих песен, своеобразие ладовой основы, характерность метроритма и композиционной структуры напевов, сложность и выразительность техники, вокальные приемы – все говорит о том, что их авторами являются поистине талантливые носители песенной культуры. К сожалению, исторических песен в быту сегодня не поют, традиция развитого многоголосного напева, характерного как для русского народного творчества в целом, так и для отдельных сел Липецкой области в частности, сохраняется только в редких фольклорных коллективах.

Но существовал и более древний пласт культуры, особенно песенной, отражавший условия жизни в допетровский период.

Что же за события отражались в песенной культуре людей, живших на территории современного Соколья, что было здесь раньше, до того периода, когда царь-преобразователь всколыхнул спокойную жизнь наших предков?

Когда-то давным-давно окрестности современного Липецка и его близлежащих земель находились на границе *Дикого поля*, то есть огромных необжитых, незаселенных пространств, постоянно подвергавшихся нашествиям кочевников. Набеги – одна из причин, приведших к запустению плодородных земель. Действительно, кто станет селиться в местах, которые регулярно подвергались разграблению? Кочевники двигались огромным войском, но в каком-то месте делились на отдельные группы и рассеивались по всей территории. Существовал даже татарский термин, означавший полное уничтожение поселения, убийство слабых и увод в плен всех, кто мог стать рабом. Лаврентьевская летопись сообщала: *«татарове, и воеводу убиша… за правоверную хрестьянскую веру,… и люди избиша от старьца и до сущаго младенца; а град и церкви святыя огневи предаша, и манастыри вси и села пожгоша и много именья вземше»* [3]. Единственная идея, ведущая вперёд дикие орды, была высказана Чингисханом: *«Наивысшим наслаждением для любого мужчины является возможность грабить, слышать крики умирающих врагов и насиловать их жён и дочерей»* [4]. Тех, кого оставляли в живых, обкладывали непосильными налогами. С каждого двора захватчики брали 14 видов дани: для хана – «царева дань»; на военные походы; на подарки хану, его родственникам и приближённым; на содержание ханских послов; на торговые сборы; извозные повинности и т. д. Эти поборы были отменены лишь Петром I по Константинопольскому мирному договору в 1700 году: *«Государство Московское самовластное и свободное Государство есть…»* [1].

Песни, которые пели в то время наши предки, отражали реалии времени и по своей мелодико-интонационной основе соответствовали историческим перипетиям эпохи. Эпоха же была жестокой и непредсказуемой: согласно летописям, в 1275 году хан Ногай отдал на откуп баскаку Ахмату Курское княжество. С Баскаком начали войну русские князья Святослав Липецкий и Олег Рыльский. Позднее Олег бежал в Золотую орду к своему покровителю хану Телобуге, а Святослав повел партизанскую войну с Баскаком. Ахмат разорил стольный город Святослава Липецу (Липец), который находился между городами Глуховым и Кролевцом. Жители бежали на Дон, недалеко от нынешнего Липецка. Поселку они дали имя родного города: Липец. Такое же название получила и река (ныне Липовка). В 1543 – 1574 годах татары вновь разорили

Верхнее Подонье. Липецк на время прекратил свое существование. Но в 1601 году крестьяне из вотчины бояр Романовых (разоренных тогда Борисом Годуновым) переселились на берега реки Воронеж и основали там село, названное ими Студёнки (по обилию студеных родников), которое потом было поглощено городом Липецком (о нем напоминает Студеновская улица, ныне соединяющая Сокол с центром города). Можно представить, сколько крови было пролито в тот период и сколько боли содержали в себе песни, создаваемые тогда нашими предками!

Первая половина XVI века была особо тяжелым временем для наших мест: крымские татары тогда напали на наши земли 43 раза – с грабежами, пожарами, захватом пленных. Был полностью разрушен древний город Лебедянь. То есть происходил полный слом установившейся жизни, о сохранении стабильных традиций говорить было невозможно. Оценив ситуацию после кровавого нападения на Москву крымского хана, Иван IV в 1751 году издал Указ о сторожевой службе: *«…для защищения Святых Божиих церквей и целости и покою христианского от бусурманских татарских безвестных приходов на поле построить Черту, и от Крымские стороны… к реке Дону до Воронежа на 377 верстах, а от Воронежа… к Козлову … на 205 верстах, а от Танбова до реки Волги… на 374 верстах, всего на 956 верстах* (то есть более 1000 километров*), и по Черте построить городы, а промеж городов по полям земляной вал и рвы и остроги и надолбы, а в лесах засеки и всякие крепости, чтобы на ево государевы Украины теми местами татарского приходу не было» («Выписка в Разряд о построении новых городов и Черты»* [2].

В 1653 году началось сооружение грандиозной по тому времени укрепленной линии от Мичуринска (Козлова) до Белгорода, так называемой Белгородской засечной черты. В пределах нашего края были построены крепости: Сокольск, Доброе, Усмань, Данков и Лебедянь. Стрельцы и казаки насыпали земляной вал на 12 верст и поставили надолбы в два ряда, для чего им потребовалось 60 тысяч бревен. От Козлова Белгородская черта шла на села Кривец и Доброе. Сокольские крепости начинались от с. Кузьминское и тянулись вниз по р. Воронеж до устья Матыры. Здесь были построены 9 башен, 13 острогов и 11 километров дубовых надолбов в 2-4 ряда. Кроме того, было сделано 3 километра лесных засек (заграждений из срубленных деревьев). Оплачивалось строительство не из казны, а за счет простых людей: был введен специальный «засечный налог». По масштабам и важности для государства эти сооружения иногда сравнивают с Великой китайской стеной. Как бы там ни было, русские казаки первыми стали нести охрану южных границ, активно осваивать *дикое поле*, распахивать земли. В песнях, которые создавались нашими сородичами в то время, звучат боевые настроения, ненависть к врагу, стремление *защитить родную сторонушку*.

Укрепления Белгородской засечной черты стали мощной преградой на пути набегов татар вглубь страны (остатки вала можно видеть вдоль липецкой дороги на Рязань и сегодня). Край привлекал новых переселенцев тучными чернозёмами, буйными травами, лесами, большим количеством рыбы, зверя и птицы. Жизнь стала налаживаться, но ненадолго. Начались петровские преобразования, давшие мощный толчок развитию России, но легшие тяжким бременем на плечи простых людей. В начале XVIII века территория, на которой располагается сегодня Липецкая область, стала входить в Азовскую губернию, а с 1725 года по 1775 год – в состав губернии Воронежской.

Старый Липецк по-настоящему возродился в конце XVII века как посёлок «работных людей» при Сокольском *железном* заводе. Всего в слободах при построенных по приказу Петра I заводах (Нижний (в районе современного Нижнего

парка), Боринский, Романовский, Кузьминский) в 1781 году проживало более 6 тысяч человек. В 1795 году Липецк был объявлен уездным городом Тамбовского наместничества.

Областным городом Липецк стал лишь в 1954 году, в это время началось его интенсивное развитие.

В культурном плане население все-таки было пестрым, отчасти это отражало географическое своеобразие культурных традиций областей, из которых была составлена Липецкая область: она вобрала в себя мотивы рязанской культуры (к этой области относились Данковский и Ранненбургский (ныне Чаплыгинский) уезды; Орловской губернии (к которой относился Елецкий район); Липецкий, Лебедянский и Усманский уезды числились в составе Тамбовской губернии, Задонский уезд относился к Воронежской области. Эта «лоскутность» наложила отпечаток на жанровое и стилистическое своеобразие фольклора. «Дорожная карта» заселения края определила конгломерат, уникальный сплав народной культуры Подонья с пестротой и многообразием локальных культурных систем. В этих условиях большое значение приобрела деятельность только что открытых в середине XX века учреждений культуры и дополнительного образования детей и подростков, где профессионалы начали создавать новые традиции, опираясь на многовековые наработки предков.

Сокольский металлургический завод в этот период оставался одним из важнейших предприятий региона. С помощью его профсоюзной организации решались многие социокультурные проблемы: например, мощная поддержка Дворца культуры, помощь Дому детского творчества (регулярный пошив достаточно дорогих костюмов для хореографического отделения. Характерно, что на заводе работали родители учеников, которые прекрасно понимали проблемы школы, поэтому отношение профкома к просьбам педагогов было родительски-опекающим).

Особо хочется отметить в связи с этим деятельность Детской музыкальной школы № 4, которая была открыта в 1950 году как филиал ДМШ № 1 по инициативе Василия Михайловича Лутова (позже ставшего директором Липецкого музыкального училища). Неравнодушный, стратегически мыслящий человек, прекрасный организатор, он понимал, что для города, который переживал период интенсивного строительства после войны, расширение сферы культуры является насущной необходимостью. К тому времени в Липецке уже работали 3 школы: в центре, в районе Тракторного завода и на Новолипецке (который проектировался как инновационный город-спутник). В районе Свободный Сокол, где функционировал крупнейший для того времени завод и жила основная масса семей рабочих, школы не было.

В 50-е годы только что открытая школа иметь своего приспособленного помещения не могла. Но это никого не смущало: после войны люди не были избалованы удобствами, это нисколько не умаляло их рвения, горячее желание заниматься искусством не страдало от внешних неудобств.

Сейчас, когда школа находится в удобном, благоустроенном здании, трудно представить, что в 1958 году первый педагог – а это была пианистка Людмила Семеновна Клушина, выпускница Орловского музыкального училища, занималась в комнатке на первом этаже Дома культуры, где сейчас находится бухгалтерия Сокольского драматического театра, там ее частенько беспокоили технички. Чуть позже – в помещении за баней по улице 40 лет Октября (там стояли 2 разбитых пианино, которые практически не поддавались настройке, но на горячем желании музицировать это не сказывалось). Посетителям бани (надо отметить, что большинство людей в то время не имели дома ванных комнат, и баня была весьма популярна) это не

мешало. Детям разрешали играть в ДК еще и на старом разбитом рояле, стоявшем в кулисах. Но требования к результатам обучения были высоки: экзамены ученики сдавали в центре города, в школе № 1, туда их большой группой возили на санях, запряженных лошадкой, а позже – на маленьком стареньком автобусе.

Дочь Людмилы Семеновны, Инна Евгеньевна Клушина (сегодня – педагог ДШИ № 1) вспоминает, что появление музыкальной школы вызвало просто ажиотаж среди жителей поселка. Для поступления в школу отбирали только детей, имеющих выраженные способности, конкурс был зашкаливающе большим.

Затем школе передали длинное одноэтажное здание барачного типа по ул. Студеновской, в котором до этого была начальная школа-четырехлетка (позже там разместили специализированное медицинское учреждение, затем – отделение полиции).

Новый директор, Анатолий Алексеевич Попов, создал в школе обстановку большой семьи, все проблемы решались просто, строгих требований к отчетности не было. Анатолий Александрович был талантливым композитором: фрагмент его песни о Липецке до сих пор звучит заставкой «Липецкого радио», каждый липчанин ежедневно в шесть часов утра может слышать мелодию «Мой Липецк зеленый над речкой Воронеж…». Коммуникабельный человек, директор был автором множества эпиграмм, которые до сих пор помнят очевидцы. Тогда в школе появилась традиция общих застолий, коллективного проведения праздников и юбилеев. Но рабочий процесс был серьезным и наполненным. Дети получали знания, школа жила.

Надо отметить, что сообщение с городом в то время было не очень удобным. Автобусы ходили не часто, особенно до строительства моста через железную дорогу. Постоянные пробки из скопившегося у переезда транспорта занимали много времени, поэтому в период, когда школа была филиалом ДМШ № 1, молодые педагоги в филиале часто менялись.

Парадокс: преподаватели музыки в то неизбалованное материальным достатком время чувствовали себя представителями культурной элиты, они отличались особым стилем поведения, вкусом, манерой одеваться. Например, Людмила Семеновна никогда не позволяла себе выйти на улицу небрежно одетой, без туфелек на шпильках. Прекрасно причесанная, со вкусом одетая, она создавала особую ауру профессии, заставляя относиться к ней с уважением и признанием. Требования к детям были высокими: дети, имевшие в школе троечную успеваемость, продолжая образование в училище, получали хорошие и отличные отметки (инф. от Д. Ф. Мартынюк).

Само училище, ставшее Alma Mater для абсолютного большинства педагогов школы, переживало в этот период почти детективные перипетии: сначала оно располагалось в старинном дворянском особняке (нынешний Дом художника Сорокина), потом – в небольшом помещении нынешнего Дома-музея Г. В. Плеханова (ясно, что бывший жилой дом, хоть и знаменитого человека, мало подходил для учебного заведения, классов было мало), несколько классов были выделены в помещении швейной мастерской по ул. Первомайской, и в самый благополучный период оно приобрело в пользование двухэтажный корпус «хрущевского» типа по ул. Интернациональной. Современное здание на ул. Папина строили педагоги и воспитанники вместе: все под руководством В. М. Лутова вносили посильную лепту.

С именем В. М. Лутова связано много полезных начинаний, касающихся музыкального образования в городе: он болел душой за каждого ученика, например, добился, чтобы в случае, если в семье учатся двое детей, плата за второго была значительно меньше. А плата в то время была довольно внушительной – 23 рубля, что

составляло примерно четвертую часть средней зарплаты по промышленности. Несмотря на это, конкурсы в школы не уменьшались, люди, пережившие войну, стремились дать детям все лучшее, а музыка была чуть ли не самой чудесной возможностью прикоснуться к высокой культуре.

Доступное школе в то время материальное обеспечение – это маленький черный рояль за сценой Сокольского ДК, маленький класс-кабинет и гримерки за сценой ДК (в них шли теоретические занятия).

Как филиал ДМШ № 1 сокольская школа начала свое существование в 1950 году, то есть всего через пять лет после окончания Великой Отечественной войны. Дисциплина была строгой: тогда было не принято тратить время бесцельно: учеников, которые плохо учились в средней школе, из музыкальной отчисляли. То есть акцент делался не на общее повышение культурного уровня населения, а на воспитание талантов и мотивированных детей. Впрочем, отчислений практически не было, учиться хотели все.

Молодые липецкие школы развивались не стихийно: общее художественное и педагогическое руководство осуществлялось Воронежским областным отделом по делам искусств. Воронежские кураторы требовали, чтобы преподавание отвечало определенному уровню, проверяли качество образования, следили за репертуаром, давали советы, поправляли, рекомендовали. Следили за сбалансированностью программ, которые отвечали идеологическим установкам: то есть считалось, что дети, наряду с западной музыкой, должны были хорошо знать русскую классику, народное искусство, музыку советского периода.

Из школ отчисляли учеников, пропустивших занятия более трех раз без уважительной причины. Тогда учебный процесс не включал развлекательного компонента: дети должны были работать, включать волевые усилия, преодолевать трудности. Даже экзамены назывались «испытаниями», то есть подразумевали элемент стойкости, выдержки, воли. Педагоги ежедневно подавали завучам докладные о пропусках и успеваемости детей. Дети, чьи отцы погибли на фронте, обучались бесплатно.

Сегодня школа продолжает развиваться и изучать традиции, которые были созданы на территории Соколья нашими предками: их историко-культурный тезаурус является той детерминантой, которая позволяет идти по пути этнонационального достоинства, традиционных аксиологических ценностей и веры в будущее.

Современные учреждения культуры (Детская школа искусств, Дворец культуры «Сокол», Дом детского творчества, Городской муниципальный театр) являются их наследниками не только в этнонациональном плане, но и продолжателями историко-культурных, в том числе и музыкальных традиций, по крайней мере, уважительно и профессионально сохраняют их опыт: в ДШИ дети изучают народную песенную культуру, символику народного костюма, бытовые традиции предшествующих поколений, учатся делать поделки в фольклорном стиле, изучают национальный героический пантеон и мифологию. Жизнь продолжается.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Выписка в Разряд о построении новых городов и черты – 1681 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://archeo73.ru/Russian/17vek/simbir.line/whatfors.htm.

2. Данилевский, И. Н. Русские земли. Русские земли глазами современников и потомков (XII-XIV вв.): Курс лекций / И. Н. Данилевский. – М. : Аспект-пресс, 2001. – С. 161.

3. «Смерть лучше плена» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://russian7.ru/post/smert-luchshe-plena-chto-tataro-mongol/.

4. Трактатъ, заключеный въ Константинополѣ между Россіей и Турціей, 3 іюля 1700 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://russportal.ru/index.php?id=russia.traites_convention1700_07_03_01.

# ЛИНГВИСТИКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

**УДК 82.01:75.017.4**

***Е. А. Авраменко,***
***г. Луганск***

## СИМВОЛИКА ЦВЕТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЛИРИКИ ЕЛЕНЫ ЗАСЛАВСКОЙ

Цвет является неотъемлемой частью жизни каждого человека. Это всеобъемлющее понятие издавна наделено ассоциативной многозначительностью в индивидуально-личностном восприятии. Цвет, кроме визуальной составляющей, обладает большой информативностью, имеет психологическое влияние на человека. На подсознании у нас заложен определённый ассоциативный ряд, в котором каждый оттенок имеет своё значение. Причём «значение представляет собой отражение действительности независимо от индивидуальных отношений к ней отдельного человека; человек находит уже готовую, исторически сложившуюся систему значений и овладевает ею, так же, как он овладевает орудием, этим материальным носителем значения» [5, с. 277]. Интересно также то, что нельзя рассматривать цвет вне контекста. Например, мы знаем, что красный обладает семантикой предупреждения, опасности, активизации внимания, но в ином контексте данный цвет может передавать значение пылкой влюблённости, сильных эмоций.

Каждый творческий человек, будь то художник, прозаик или поэт, обязательно должен знать о свойствах и значении каждого цвета для того, чтобы максимально воздействовать с помощью психолого-семантического потенциала цвета на зрителя либо читателя, вызывая у них нужную эмоцию. С. Костерина в статье «Семантика цвета в художественном творчестве» указывает на то, что все виды искусств, в свою очередь, выражают своими произведениями движение человеческой души, различны лишь способы их выражения. Неправильно подобранный цвет может придать абсолютно противоположный смысл тому, что пытался донести художник, и это может привести зрителя в замешательство. Известно, что «цвет несет в себе определенное эмоциональное состояние, так как цвет, по определению, – не что иное, как человеческое субъективное психофизиологическое ощущение» [1, с. 279].

Передача образов через использование цвета очень важна в литературе. Е. Воронец, анализируя поэтическую колористику Ф. Тютчева пишет, что цветопись активно используется во всех жанрах литературы как яркое и многофункциональное изобразительное средство, но по смысловой ёмкости и эмоциональной насыщенности даже в минимальном контексте главное место занимает поэзия [3, с. 22]. Часто поэты используют цвета и оттенки не просто для создания зрительного образа, но и для выражения определённого образа-чувства. Это объединяет поэтов с живописцами, ведь художник не имеет права бездумно использовать краски, он должен уметь подбирать нужные оттенки для создания определённых настроений. Нельзя определить, кому сложнее подобрать цвета – художнику или поэту. Одному нужно визуализировать своё внутреннее видение мира, физически придать образу жизнь, а другому нужно визуализацию передать словами так, чтобы читатель смог не только представить художественный образ, но и прочувствовать его.

Безусловно, в лирике каждого поэта использование цвета имеет свои художественные особенности. Сборник Е. Заславской «Бумажный самолёт. Светлая

лирика» наполнен прозрачными и яркими цветами. Эпитет-колоратив *светлый*, присутствующий в подзаголовке сборника, включает бесконечный ряд индивидуально-авторских значений, раскрывающихся в стихотворениях сборника, а также предполагает широкий спектр всевозможных ассоциативных семантических оттенков в читательской интерпретации [6, с. 296].

Стихотворение «Пусть печаль будет светлой» носит ностальгический характер, создаёт настроение грусти о чём-то безвозвратно ушедшем. Автор сравнивает светлую печаль с июльским небом:

Пусть печаль будет светлой, как небо в июле,
А прощанье коротким, как день в декабре.
Наше детство осталось на старом дворе,
Где мечты сумасшедшие наши заснули,
Где качели взлетали до самых небес… [4, с. 5].

Такое сравнение помогает читателю лучше понять, что поэтесса имеет в виду под «светлой печалью». После прочтения этих строк в воображении читателя сразу же возникает июльское небо – светло-синее, иногда с белыми облаками. Дальше в работу вступает ассоциативный ряд. Лето – это именно та пора, когда происходят события, которые затем вспоминаются с тёплой ностальгией. Словосочетание «июльское небо» вызывает у читателя его личные летние воспоминания, и таким образом он также проникается этим чувством. Подобная реакция от прочтения – к возникновению чувства случается в доли секунды. Читатель может этого не осознавать, поскольку процесс происходит на интуитивном уровне.

В стихотворении «Счастливые глаза» образное выражение «светлый дар» содержит множество дополнительных семантических оттенков, таких как – благодатный, божественный, чистый:

Счастливые глаза нельзя забыть.
Они сияют, светятся, тревожат,
Так не похожи на холодных рыб
На лицах ускользающих прохожих.
Они волнуют, отражая мир,
Как светлый дар, благословенье Божье [Там же, с. 38].

В данном контексте эпитет *светлый* имеет исключительно положительную смысловую нагрузку, превознося «дар» до уровня чего-то величественного и божественного.

Художественное пространство сборника поэтессы также наполнено и другими цветовыми эпитетами, среди которых преобладают светлые цвета, наделённые способностью вызывать положительные эмоции. В стихотворении «Майское-райское» автор использует розовый цвет. Само стихотворение носит романтический характер, и эпитет *розовый* помогает читателю погрузиться в эту атмосферу:

В ароматном облаке под райкой,
Что была вся в розовом цвету,
Я с любимым встретилась украдкой
На один короткий поцелуй [Там же, с. 12].

С психологической точки зрения розовый цвет ассоциируется у человека с лёгкостью, влюблённостью, свежестью, беззаботностью. Именно об этом и пишет в своём стихотворении Е. Заславская, упоминая «короткий поцелуй» «украдкой». И розовый цвет усиливает настроение, саму атмосферу стихотворения.

В стихотворениях Е. Заславской эпитет-колоратив *белый* является часто употребляемым. Известно, что белый цвет обладает множеством разных значений и ассоциаций. В своей книге «Психология цвета» Г. Браэм пишет о том, что белый может означать начало всего, ведь именно этот цвет содержит в себе все существующие цвета. У многих восточных народов белый – символ обретения человеческой душой свободы [2, с. 117]. Белый цвет также ассоциируется с чистотой, божественным началом, просвещением [Там же, с. 118]. Автор работы указывает на то, что у белого есть и ещё одно, совершенно другое восприятие. Часто данный цвет может нести семантику отталкивающей холодности. Это происходит из-за того, что в белом цвете отсутствует какая бы то ни было живость и эмоциональность. Он часто ассоциируется с холодом и снежным пространством [Там же, с. 122].

Белый цвет приобретает абсолютно противоположные значения в зависимости от окружающей его атмосферы. Е. Заславская использует этот цвет для придания поэтическим строкам воздушности, романтичности, но в тоже время и лёгкой холодности, отстранённости. Например, стихотворение «Как будто» имеет мечтательный характер с нотами грусти. Здесь поэтесса использует белый цвет для создания эффекта воздушности, лёгкости художественного образа, а также передачи читателю ощущения холодного ветра:

Холодный ветер вспарывает утро,
И перья белых лепестков
С пугливых яблонь
Летят и кружатся… [4, с. 27].

Похожего эффекта добивается поэтесса от белого цвета в стихотворении «Любовь моя, прости»:

Пусть белых яблонь лёгкая метель
Укроет нас с тобой от жизни прежней [Там же, с. 33].

В контексте сравнения опадающих лепестков яблонь с метелью у читателя белый цвет ассоциируется со снегом, а следовательно – с чистотой и холодом. Это помогает создать в стихотворении атмосферу лёгкой грусти.

Е. Заславская, подобно художнику, умеет придать стихотворению единое цветовое решение. Пример этому мы находим в стихотворении «Абрикосопад». Здесь главным цветом выступает оранжевый. Г. Браэм называет этот цвет «волнующим и энергичным» [2, с. 87]. Он считает, что оранжевый распространяет волнение, но не целенаправленно, как красный, а исходя в разные стороны, излучая будоражащую энергию. «Оранжевый воплощает жизненную позицию, при которой человек в первую очередь прислушивается к своему сердцу и открыт по отношению к окружающим» [Там же, с. 87]. Именно такие свойства цвета раскрываются в данном стихотворении Е. Заславской. В нём оранжевый цвет у читателя также ассоциируется с абрикосами, летом, мёдом, теплом, радостью, наслаждением. Всё перечисленное поэтесса воплощает в художественно ёмких поэтических строках. Оранжевый цвет буквально добавляет красок в стихотворение, благодаря ему и ассоциациям с ним у читателя происходит яркая визуализация художественного образа-пейзажа:

На землю жаркую летят
Плоды оранжевого лета,
И кружат осы в волнах света
И ненавязчиво жужжат [4, с. 12].

Таким образом, анализ семантики отдельных цветов в стихотворениях Е. Заславской из сборника «Бумажный самолёт. Светлая лирика» указывает на

отсутствие использования поэтессой тёмных оттенков в создании художественных образов. Её стихотворения наполнены эпитетами с семантикой светлой цветовой палитры. Однако, на наш взгляд, это далеко не главная причина, по которой свою лирику поэтесса называет «светлой». Как было сказано вначале, светлый цвет охватывает широкий спектр оттенков и ассоциаций. Лирика Е. Заславской также полна различных оттенков чувств, настроений, меняющих атмосферность текста. Один и тот же цвет в её стихотворениях может вызывать у читателя различные смысловые ассоциации. Именно поэтому эпитет *светлый* выступает одним из наиболее семантически ёмких для описания лирики поэтессы.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Ан, С. А. Семантика цвета в художественном творчестве [Электронный ресурс] / С. А. Ан, М. Г. Костерина. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/semantika-tsveta-v-hudozhestvennom-tvorchestve.
2. Браэм, Г. Психология цвета / Г. Браэм. – М.: АСТ, Астрель, 2009. – 158 с.
3. Воронец, Е. В. Место поэтической колористики Ф. И. Тютчева в русской литературе [Электронный ресурс] / Е. В. Воронец. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/mesto-poeticheskoy-koloristiki-f-i-tyutcheva-v-russkoy-literature/viewer.
4. Заславская, Е. Бумажный самолёт. Светлая лирика / Е. Заславская. – Луганск, 2018. – 44 с.
5. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев. – М.: Политиздат, 1975. – 432 с.
6. Чичерин, А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. Повествовательная проза и лирика / А. В. Чичерин. – М.: Художественная литература, 1977. – 445 с.

**УДК 81'42**

***Л. А. Бекрешева,***
***г. Луганск***

## ФОЛЬКЛОРНЫЙ ОБРАЗ БАБЫ ЯГИ: ИСТОРИКО-ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Фольклор всегда был и остаётся важной сферой лингвистических исследований. Сказка – особый жанр, имеющийся в фольклоре всех народов мира. Сказка для ребёнка – это возможность пройти путь сказочных персонажей, испытать их эмоции, преодолеть препятствия, обрести силу и уверенность в себе. Наши предки вери*ли, что на святки, в самые длинные ночи, когда с того света являлась нечистая сила, нужно рассказывать сказки: каждая сказка создавала железный обруч вокруг дома, чтобы туда не проникли злые духи [1].*

Хотя сказка воспринимается как вымысел, она не лишена связи с действительностью: в ней отображается быт древних людей в самых различных аспектах. Сказки скорее всего создавались как отклики на действительные события, но сами эти события интерпретировались в рамках господствующих мифологических представлений. В этом смысле сказка предоставляет возможность глубокой исторической ретроспективы народных традиций, обрядов и в целом мировоззрения. Привлечение сказочных текстов в качестве материала для когнитивных исследований представляет, на наш взгляд, значительный научный интерес. Цель нашей статьи – интерпретировать сказочный образ Бабы Яги в свете современных научных наработок.

Наверное, сложно найти в нашей стране человека, не знающего с детства, кто такая Баба Яга. Вы наверняка знаете её как злую коварную старуху, колдовством и обманом мешающую добрым людям. Живёт она в дремучем лесу, в «избушке на

курьих ножках», забор вокруг избушки из человеческих костей и черепов. У Бабы Яги костяная нога и она полуслепа – людей по духу обнаруживает. Нос у неё огромный – в потолок врос. Часто указывается и на огромную грудь. Попадая к ней, герой чаще всего видит её лежащей на полу, печи или полатях, растянувшейся при этом из угла в угол. Перемещается Баба Яга в ступе, управляя помелом.

Существует несколько гипотез происхождения данного фольклорного образа: автохтонная славянская гипотеза и индийская.

Сторонники славянской гипотезы подчёркивают, что образ Бабы Яги находит отклик в нескольких славянских языках – словен. *Jaga baba* – «ведьма»; польск. *Jedza baba* – «ведьма»; чеш. *Jezinka* – «лесная баба», лит. *Jega* – «сила»; лтш. *Jega* – «смысл, разум» [4]. Как известно, «ведьма» транслируется как «ведающая», т. е. «знающая», и в прибалтийских языках эта связь прослеживается. Всем известен лозунг: «Знания – сила».

Индийская теория выводит образ Бабы Яги от понятия «йог». Сторонники индийского происхождения Бабы Яги опираются на традицию йогов вести отшельнический образ жизни, т. е., как правило, жить в лесах; способности йогов медитировать, т. е. общаться с высшим миром, откуда и черпаются ответы на все вопросы, которые могут задать «гости» Бабы Яги [6].

Анализу этого образа посвящено много исследований, в том числе фундаментальные труды М. Н. Макарова (1827), А. А. Потебни (1865) и В. Я. Проппа (1946), а также работы Д. К. Зеленина (1915), В. П. Аникина (1959), З. П. Соколовой (1964, 2007), К. Д. Лаушкина (1970), Н. В. Новикова (1974) и др.

Баба Яга – противоречивый образ. Она то страшная, кровожадная, то гостеприимная, мудрая, указывающая нужный путь. К ней за помощью обращаются то Иван-царевич, то Василиса Прекрасная. Ей, как хозяйке лесного мира, подчиняются звери и птицы, она владеет тайными знаниями и магическими способностями: может насылать сон на героя, обращать людей в камень, повелевать ветрами и т. п.

Такая противоречивость только указывает на то, что этот образ впитал в себя качества из разных источников: очень древних мифов и более поздних сказок. В целом В. Я. Пропп выделяет три ипостаси Бабы Яги: *дарительница* (она дарит герою сказочного коня либо волшебный предмет, подсказывает решение проблемы); *похитительница детей* с целью их съесть; *воительница*, сражаясь с которой «не на жизнь, а на смерть», герой сказки переходит к иному уровню зрелости. Таким образом, в Бабе Яге В. Я. Пропп увидел следы матриархальной стадии юношеских переходных ритуалов (инициации), когда их руководителями были либо женщины (главы рода), либо мужчины, переодетые в них. Особенность Яги – костяная нога (причём всегда упоминается одна нога, а не две) – является, по мысли ученого, знаком её причастности к миру мертвых [2, с. 83].

По мнению К. Д. Лаушкина, считающего Бабу Ягу богиней смерти, одноногие существа в мифологиях многих народов связаны с образом змеи, в руках которой находились нити жизни и смерти человека. По некоторым источникам, слово «Яга» даже происходит от древнеславянского «ящер» или санскритского «ahi» – змей.

Культ змей как существ, сопричастных к вершению жизни и смерти начинается, по-видимому, уже в палеолите. Археологические находки – наскальные рисунки – и мифы подтверждают роль змеи как высшего божества [6]. Шумерская морская богиня всего живого Тиамат – змея, праматерь людей Инлиль – змея, древнеегипетская богиня смерти Мерит Сегер – змея, Британская праматерь Земли – змея, сирийская Богиня смерти Атаргатис – змея, и этот список можно продолжать до бесконечности.

М. И. Без-Корнилович в книге «Исторические сведения о примечательных местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений к ней же относящихся» пишет: «За рекою Полотою в поле находится озерко Воловое: о нем есть предание, будто бы в древности... при оном озере стояли капища Перуна и Бабы Яги» [4]. Стало быть, Баба Яга была полноправной богиней и почиталась нашими предками наравне с таким богом, как Перун.

Последующее развитие данного образа (образа змеи) – женщина со змеиным хвостом, одноногая или имеющая разные ноги (человеческую и какого-либо животного), а значит, хромоногая. Им сложно передвигаться пешком, поэтому они перемещаются в особых экипажах. Так, британская языческая богиня Фрейя имела одну ногу человеческую, вторую – утиную и передвигалась в повозке, запряжённой двумя котами. Австрийская Перхта – богиня смерти с гусиной ногой, летала на повозке, запряженной воронами [6]. Кстати, «ступа» – неизменное средство передвижения одноногой Яги, в переводе с санскрита означает – «могила, урна для захоронения» [1].

Первым письменным источником о Бабе Яге служат записи Джайлса Флетчера «О государстве русском» (Of the Russe Common Wealth. London: Thomas Charde, 1591). В главе «О пермяках, самоедах и лопарях» Флетчер пишет: «Яга-баба, о которой случалось мне читать в некоторых писаниях этой страны, то она есть кумир в виде старухи, дающей на вопросы жреца прорицательные ответы об успехе предприятия или о будущем» [3].

М. М. Безлюдова расшифровывает образ Бабы Яги через значения букв в старославянской азбуке: Б – буки обозначает «обучение быть в совести» или кратко – «обучение»; А – аз, т. е. «начало». Приставка ЮГА расшифровывается так: ЮС (Я) – высшее «я» или «коллективный разум»; Г – глаголь, т. е. глаголить, изрекать; А – аз, т. е. речь идёт о ведьме – ведающей знания, и об Учителе, глаголящем изначальные, сакральные основы мироздания. «Учительные» функции Бабы Яги заключались в испытании нравственных свойств и физической силы героя, а также сообщении ему магического знания [2, с. 82].

Существует также версия, что под Бабой-ягой скрывается богиня Макошь. В сказках Баба Яга нередко изображается за прядением кудели. Как известно, Макошь – рогатая богиня Судьбы, днями и ночами прядущая нити людских судеб. Характерно, что герой получает от Бабы Яги в подарок путеводный клубок, аналог нити Ариадны.

Главным атрибутом Бабы Яги является необычная избушка, имеющая особое расположение в сказочном пространстве. Она находится очень далеко, где-то «за тридевять земель». Такое место в мифологическом сознании воспринимается как потусторонний мир. Само жилище Бабы Яги особое. Это избушка «на курьих ножках», причем она не просто стоит, она вертится.

В сказках избушка Бабы Яги оказывается своеобразной сторожевой заставой. Проследовать дальше, пересечь этот рубеж можно только проникнув в саму избушку и пройдя сквозь нее. Чтобы сделать это, избушку нужно повернуть с помощью заклинания: «Избушка, избушка! Стань к лесу задом, ко мне передом!»

Войдя в избушку, герой видит Бабу Ягу, распростёртую на всю избушку, но почему? Нигде не сказано, что Баба Яга – великанша. Возможно, это избушка мала? Известно, что народы севера России, и особенно Сибири, почитали некую Золотую Бабу, в руках которой была жизнь рода. Её гнева боялись и ставили ей святилища в виде маленьких избушек на высоких гладких столбах. Вовнутрь этих избушек помещали куклы Златой Бабы и вход в них отворачивали от людских поселений. Решивший попросить о содействии Златую Бабу мог повернуть домик входом к себе,

но, уходя, должен был вернуть его в исходное положение [2]. По мнению ряда исследователей, эти святилища послужили прообразом избушки Бабы Яги.

Благодаря текстам сказок можно реконструировать и обрядовый, сакральный смысл действий героя, попадающего к Бабе Яге. Как известно, герой сказок отправляется в лес за разрешением какой-либо проблемы, поисками какого-нибудь предмета или пропавшего человека. Пройти через волшебную избушку, чтобы решить заданную проблему, герой сможет не иначе, как через испытания. Подобный сказочный сюжет наводит на мысль о древнем обряде приобщения юношей к миру взрослости, так называемой *инициации*.

Под *инициацией* понимают совокупность обрядов и устных наставлений, цель которых – социализация индивида в современное ему общество. Каждая первобытная община обладает собранием мистических традиций, своей «концепцией мира», которая постепенно открывается новичку в процессе инициации. Новичок узнает правила поведения, производственные приёмы и организацию мира взрослых, а также мифы и священные традиции племени, имена богов и историю их деяний в том виде, в котором они закрепились в сознании и практике данного коллектива.

Древние считали, что для того, чтобы все полученные знания стали внутренним руководством к действию, необходим сильный и продолжительный стресс. Такой стресс мог быть вызван только сильным страхом, а, как известно, самый сильный страх – это страх смерти. Полученным шоком запускался процесс слияния сознания с подсознанием. Прошедшие испытания обладали бОльшим количеством энергии, чем до обряда, включалось ясновидение, интуиция, обретались многие способности, возникала сонастройка на природные ритмы вселенной. Индивид переходил на новую ступень духовного существования [5]. Все мальчики, достигшие 12 лет, должны были пройти *обряд инициации*, т. е. обучения и подтверждения своей состоятельности нести бремя труда и ответственности взрослого человека.

Обряд заключался в разлучении мальчиков с привычным местом жительства и, прежде всего, с матерью, посвящении в стаю тотемного животного (надевание его шкуры вместо привычной одежды), уходе в леса к ведуньям, прохождении обряда смерти и воскресения через испытание боли, запугивании, лишении пищи и воды, отравлении ядовитыми и психотропными растениями, борьбе со специально тренированными животными. Обязательным элементом обрядов был также сексуальный опыт. В целом обряд длился от 2 до 6 месяцев. Смерть ребёнка в процессе прохождения ритуала была распространённым явлением и не вызывала сочувствия, а, наоборот, порицание сородичами родителей, не сумевших вырастить достойного соплеменника. Прошедшие испытания получали новое имя, материальные подарки и новый социальный статус: юноши могли завести семью и дом, участвовать в собраниях, делить добычу и т. п. [5].

Обряду *инициации* подвергались также и некоторые девочки. В основном это были девочки, предназначенные в жены правителям, а также – на роль жриц и ведуний.

В древнейшие времена матриархата церемонией *инициации* могла руководить только женщина-ведунья. Образ такой «ведающей» женщины вполне мог послужить основой для создания образа Бабы Яги как «похитительницы детей», уводящей подростков для обряда инициации.

В частности, В. Я. Пропп, исследовавший образ Бабы Яги на основе массы этнографического и мифологического материала, обращает внимание на очень важную деталь. После узнавания героя по запаху и выяснения его нужд («Дела пытаешь аль от дела лытаешь?») она обязательно топит баню и выпаривает героя, совершая таким

образом ритуальное предсмертное омовение. Затем кормит пришедшего особенной едой, вызывающей сон, что тоже представляет собой обрядовое, «покойницкое», угощение, непозволительное живым, чтобы те случайно не проникли в мир мертвых. И, хотя герой вроде бы и не умирает, он вынужден будет временно «умереть для живых», чтобы попасть в «тридевятое царство» (иной мир). Там, в «тридевятом царстве», его всегда поджидает немало опасностей, которые ему приходится преодолевать. Баба Яга нередко обучала героя правильному поведению в «том» мире, давала волшебных помощников (зверей-проводников или волшебный клубочек), а нередко ставила перед героем задачи или загадывала загадки. Герой, освободившийся из власти Бабы Яги, приобретал новые способности (например, умел понимать язык птиц, использовать магические предметы и т. п.), оказывался могучим и удачливым. Таким образом, Яга являлась Учителем и строгим Экзаменатором процесса *инициации*, определяющим качество будущего члена общества [5].

Становится понятным и такой повторяемый сказочный сюжет, при котором Баба Яга хочет убить спящего героя или вырезает кожаный ремень из его спины – обряд *инициации* предполагал нанесение болезненных, но не смертельных, ранений, а также накладывание тавра прошедшим испытание, т. е. посвящённым.

Общей для сказки русских, украинцев и белорусов является роль Яги – похитительницы детей. Фабула сюжета таких сказок заключается в похищении и последующем поджаривании детей. Это максимально сближает образ Бабы Яги с ведьмами, ведь одним из даров ведьмы было врачевание, а среди древних приёмов врачевания у славян был обряд *перепекания* ребёнка, заключавшийся в следующем: слабого, недоношенного или рахитичного младенца обмазывали тестом и на деревянной лопате помещали в русскую печь, остуженную до температуры примерно 40 градусов. Время нахождения в печи варьировалось от 15 минут до получаса. Процедуру обычно повторяли трижды. Детей постарше и больных взрослых обвязывали пучками лечебных трав и веток дуба и оставляли в печи пропотеть, после чего обтирали холодным мокрым полотенцем и укладывали в постель. Как видим, применялся лечебный эффект современной сухой сауны [2, с. 73]. Возможно, этот же процесс использовала и Баба Яга, трижды сажая Ивасика-Телесика на лопату и помещая в печь. Сказка лишь исправила знак «плюс» (перепекание ребенка должно было принести ему пользу) на «минус» (Яга детей жарит и поедает).

На Алтае сохранились сведения о том, что в древние капища, посвящённые Златой или Лесной Бабе, сводили сирот, которые проходили процедуру отречения от земной жизни очень похожим способом – через опаивание сон-травой и последующий сон в печи. Обрядовое действо означало смерть детей для внешнего мира и возрождение их как будущих жрецов. Похожую картину посвящения в жрецы тех, кто не был рождён в жреческом сословии, дает и болгаро-помакская «Веда Славян» [1]. Тёплая печь служила архетипом материнской утробы и означала второе рождение и перерождение человека.

На основе проанализированного материала можно сделать следующие выводы сакрального значения образа Бабы Яги:

- священная Богиня-змея – мать прародительница;
- охранительница входа в мир мертвых;
- образ тотемного предка, обеспечивающего роду успешную охоту;
- ведунья, передающая опыт и знания через обряд инициации.

Но как же получилось так, что чуть ли не верховное божество языческого пантеона, сильное и прекрасное, вдруг превратилось в злой дух под личиной безобразной старухи? Все просто. Обряд *инициации* – таинственная и жуткая церемония, но она считалась нужной, потому что прошедший приобретал магическую власть над животными, что было очень важно для сообщества охотников. Но когда с совершенствованием орудий, с переходом на земледелие, с новым социальным строем старые жестокие обряды ощущаются как ненужные, их острие обращается против их исполнителей [5]. Христианская церковь также старалась всячески очернить всё, что было связано с язычеством. Именно поэтому лесная Ведунья, проводившая некогда важные обряды, превращается в ведьму в самом плохом значении этого слова – в злобное, страшное и беспощадное существо, а Лес – некогда обитель языческих богов – стал восприниматься как недоброе место, полное всякой нечисти – тот же потусторонний мир, от которого лучше держаться подальше [4].

И все же, оставшись в наших сказках, Баба Яга продолжает воспитывать нас, служить необходимой антитезой добру, подчеркивая таким образом его значение и хрупкость, и вдохновляя людей искусства воссоздавать этот образ в современном творчестве. Ещё живо поколение, которое выросло на образе Бабы Яги, созданном великим артистом Георгием Милляром. А вот чудесные строчки не менее великого поэта Константина Бальмонта:

Я был в избушке на курьих ножках.
Там всё, как прежде. Сидит Яга.
Пищали мыши и рылись в крошках.
Старуха злая была строга.
Но я был в шапке, был в невидимке.
Стянул у Старой две нитки бус.
Разгневал Ведьму, и скрылся в дымке.
И вот со смехом кручу свой ус.
(У чудищ. 1905)

Как известно, сказка – ложь, да в ней намёк. Могучим рефреном звучит во всех русских сказках моральный код: во всех сообществах живых существ идёт борьба за существование, не обязательно связанная с гибелью. Человек должен учиться методам адаптации, сбалансированного существования в обществе, стремиться к совершенству, преодолевая страх, лень, негативные эмоции. Герои сказок помогают юным людям приобрести чувствительность души, житейскую хитрость и мудрость, упорство и веру в возможность победы над злом, совершая таким образом негласный обряд посвящения в сообщество носителей добра.

**ЛИТЕРАТУРА**

6. Афанасьев, А. Н. Мифы, поверья и суеверия славян. Поэтические воззрения славян на природу. В 3-х томах. Т. 1. [Электронный ресурс] / А. Н. Афанасьев. – Режим доступа: https://www.litmir.me/br/?b=50267&p=1.

7. Безлюдова, М. М. Земные программы русских сказок / М. М. Безлюдова. – М.: Гармония, 2005. – 232 с.

8. Флетчер, Дж. О государстве Русском. (Of the Russe Common Wealth) [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://readli.net/o-gosudarstve-russkom/.

9. Как менялись легенды. Баба Яга. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.wolfnight.ru/forum/forum_theme.php?theme=210&page=1.

5. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bookscafe.net/read/propp_vladimir-istoricheskie_korni_volshebnoy_skazki-22520.html#p1.

6. Лаушкин, К. Д. Баба-яга и одноногие боги. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://s30556663155.mirtesen.ru/blog/43329184515/K.-D.-Laushkin-BABA-YAGA-I-ODNONOGIE-BOGI?utm_r.
7. Словарь В. Даля. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dal.slovaronline.com.

**УДК 81'42:82.0**

***Н. В. Бельчикова,***
***г. Луганск***

## ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОТРАЖЕНИЯ ЛЮБВИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. БУНИНА

Перед функциональной лингвистикой всегда стояла проблема корректной интерпретации текста. Предпосылок этого множество: различие когнитивных моделей адресата и адресанта, недостаток фоновых знаний, просто нежелание принять иную точку зрения. Рассмотрение текста как художественного целого и приёмов, использующихся при его создании актуально, поскольку художественный текст выступает как отражение духовных ценностей, являющихся основой человеческой жизни.

Доминантным методом исследования был избран **концептуальный анализ.** Цель данного анализа – рассмотрение способов репрезентации концептов в художественном тексте. Главным репрезентантом концепта в тексте есть слово, рассматриваемое как ключевое слово текста или слово-тема. Такое слово развивает некоторую идею, содержит духовные, культурные и национальные смыслы. В произведениях И. А. Бунина этим словом выступает лексема «любовь».

Р. Барт, Р. О. Якобсон справедливо отмечали, что слово бессильно, если требуется им выразить чувство или мысль: «*Речь, величайшее богатство человека, предназначена для наименования предметов, поступков, событий, но не чувств и мыслей*» [5, с. 18].

Проблема выбора средств вербализации психических процессов и состояний всегда стояла остро, поскольку требовалось выражать их таким образом, чтобы они не оставили равнодушным читателя. Ведь одна и та же тема, раскрываясь по-разному у разных авторов, порождает различные по силе и образности смыслы и ассоциации и эмоциональный отклик.

Любовь относится к ряду духовных сущностей. Она имеет мировоззренческий характер, на который накладывает отпечаток культурная среда, менталитет и т. п. На ступени интерпретации она превращается в *ментальный артефакт высшей степени абстракции* и становится *концептом*.

Вербализация бунинского концепта «любовь» сопрягается с другими концептами, даже реализуется через них. Это концепты «жизнь», «смерть». Следующим концептом, на который необходимо обратить внимание, является *концепт «Мечта»:* «*Я вырос…, горячо мечтая о любви*» [2, с. 466]. Любовь здесь выступает ценностью, которую с нетерпением ждут, это акцентируется наречием «горячо»: «*Митя столь неожиданно оказался в том сказочном мире любви, которого он втайне ждал с детства, с отрочества*» [2, с. 126].

При анализе нескольких рассказов («Грамматика любви», «Легкое дыхание», «Часовня», «Темные аллеи», «Холодная осень», «Руся», «В Париже», «Чистый понедельник», «Солнечный удар», «Митина любовь», «Генрих») из цикла «Темные

аллеи» нами было выявлено, что любовь у И. А. Бунина, подтверждая свою ментальную сущность высшей степени абстракции, выступает в нескольких ипостасях.

В «Грамматике любви» любовь выступает как искусство, которое нужно постигать, руководствуясь некими «правилами», «канонами». Объект искусства любви неповторим, уникален, восхитителен, и поэтому бесценен: «*Возлюбленная нами, как никакая другая возлюблена не будет! – Amata nobis quantum amabitur nulla!*» [2, с. 450].

Образ возлюбленной воспевается И. А. Буниным до обожествления при помощи использования слов высокого стиля: «*Её юная прелесть могла* ***почитаться небесной****. Блаженны видевшие Её при жизни*» [2, с. 210]. Прекраснейшая солнца – героиня одноимённого рассказа, восхищающего своей прецедентностью, почитается умом и сердцем влюблённого, приобщается к лику святых: «*Полюбил Её* ***великой*** *любовью, приобщившей Её к лику Беатриче и* ***славнейших*** *женщин мира*». Возлюбленная именуется как «***Владычица*** *моя*» [2, с. 212], что отсылает читателя к тексту православной молитвы: «*Пресвятая Владычице моя Богородице*». Язык произведения стилизован, дабы передать дух эпохи (Возрождение), к тому же высокий стиль и графическое выделение местоимений (*Она, Её*) наиболее точно передают чувства: свидетельствуют о преклонении перед возлюбленной, «*славной собственными добродетелями*» [2, с. 211], чей земной образ славили двадцать один год и «*ещё четверь века – её образ загробный*» [2, с. 212].

Приобщение возлюбленной к лику святых явлено и в «Грамматике любви», ср.: «*Опустевшее* ***святилище*** *таинственной Лушки*», «*Легендарная Лушка*» [2, с. 93]. Мечта о высшей идеальной бесконечной любви получила своё поэтическое воплощение в конфузливо-шутливом признании героя рассказа Ивлева: «*Оттого, что этот чудак обоготворил её, всю жизнь посвятил сумасшедшим мечтам о ней, я в молодости был почти влюблён в неё»* [2, с. 93]. Образ «*той, которой суждено было быть столь любимой*» [2, с. 97] «*не мог не быть прекрасным*».

И. А. Бунин также указывает, что любовь – чувство **неконтролируемое:** «*Истинная любовь не выбирает*», «*Любовь не есть простая эпизода в нашей жизни. Разум наш противоречит сердцу и не убеждает оного*», «*Женщина прекрасная должна занимать вторую ступень; первая принадлежит женщине милой. Сия-то делается владычицей нашего сердца: прежде, нежели мы отдадим о ней отчёт сами себе, сердце наше делается невольником любви навеки*» [2, с. 98].

Указание на **центральность** – «*Вошла она* ***навсегда*** *в мою жизнь*», уникальность объекта любви, становление возлюбленной целым миром, единственно важным сосредоточием любящей души, исполнено трагизмом. Ср. «*И вдруг свалилась на него эта любовь, эта Лушка, потом неожиданная смерть её, – и всё пошло прахом*» [2, с. 93]. Глагол «свалилась» в сочетании с наречием «вдруг» подчеркивает значение любви для героя новеллы, причем в данном тексте любовь, переплетаясь с последующей смертью героини, становится «началом конца» для Хвощинского. *«Все пошло прахом»* – фразеологизм добавляет экспрессии, указывает на тщетность жизни главного героя после потери любимой женщины.

Бунинская любовь порождает множество чувств и эмоций: томление ожиданием, нетерпение, мечта, восторг, обожествление, трагизм, жизнь, смерть. Любящий герой автора – это всегда «*ошеломлённая, вся на одном сосредоточенная душа*». Такая характеристика подходит не только Хвощинскому, главному персонажу рассказа «Грамматика любви», а и всем остальным: казачьему офицеру Малютину, плененному «легким дыханием» Олечки Мещерской, Надежде, которая могла «любить весь век», австрийскому писателю Артуру Шпиглеру, убившему переводчицу Генрих и многим

другим. Однако И. А. Бунин тем не менее с восторгом отмечает: «*Бедный приют любви, любви непонятой, в какое-то экстатическое житие превратившей целую человеческую жизнь, которой, может, надлежало быть самой обыденной жизнью, не случись какой-то загадочной в своём обаянии Лушки*» [2, с. 97]. Этот отрывок свидетельствует о том, что любовь делает мир (даже вещественный) вокруг любимого человека значимостным, ценным, придавая ему сакральность: «*Ивлев увидел заношенный шнурок, снизку дешевеньких голубеньких шариков… И такое волнение овладело им,.. что зарябило в глазах от сердцебиения*» [2, с. 97]; ср.: «*Она прижала картуз к груди: … я его буду беречь*» [2, с. 447]. Любая вещь, ознаменованная прикосновением возлюбленной или возлюбленного, становится дороже всех сокровищ мира.

Стоит обратить внимание и на то, каким образом автор выстраивает речь героев. Обращаясь на «ты», герои показывают свою близость друг другу, несмотря на социальную разницу; т. е. любовь уравнивает людей, независимо от их социального и материального статуса, разницы в возрасте и т. п. Мена речевого кода, – переход на «вы», – свидетельствует об изменении межличностных отношений в сторону отчуждения: «*Вы со мной говорите уже на «вы»,.. вы могли бы хоть при мне не говорить с ним на «ты»*» [2, с. 442]. Еще А. С. Пушкин заметил, что обращение на «вы» пустое и холодное, а «ты» – сердечное и теплое: «*Пустое «Вы» сердечным «ты» она, обмолвясь, заменила*». На эту же особенность указывает современница И. А. Бунина А. А. Ахматова: «*И как будто по ошибке / Я сказала: «ты…» / Озарила тень улыбки / Милые черты. / От подобных оговорок / Всякий вспыхнет взор…*» [1, с. 8].

Любовь в новеллах И. А. Бунина характеризуется следующими лексемами: великая, беспримерная, бессмертная («Прекраснейшая солнца»), минуты жизни, озаренные любовью – «не лучшие, а истинно волшебные» («Темные аллеи»), полюбивший человек – «ошеломленная, вся на одном сосредоточенная душа», («Грамматика любви»).

Счастье любви в произведениях И. А. Бунина утверждается в риторических вопросах: «*Хотя разве бывает несчастная любовь?.. Разве самая скорбная в мире музыка не даёт счастья?»* [2, с. 486].

Изучение репрезентации концепта «любовь» в произведениях И. А. Бунина предполагает изучение его языковой личности, выявление и установление иерархии смыслов и ценностей авторской картины мира, мотивов и целей, которые побудили языковую личность автора к текстопроизводству. С другой стороны, анализ текста как характеристики его создателя напрямую связан с **дискурс-анализом,** который позволяет, исследуя функционирование языковых единиц, составить портрет языковой личности.

Цикл создавался на протяжении восьми лет, шесть из которых пришлись на Вторую мировую войну. Существовать приходилось тяжело, нужда и война тяготили автора, но, как зачастую бывает, именно в такое тяжелое время и рождаются самые прекрасные произведения в творчестве многих писателей. Этот сборник рассказов стал для И. А. Бунина отдушиной, проблеском света, которому он отдавался с упоением, не замечая никого и ничего вокруг. «Темные аллеи» вернули автора на Родину, позволили ему, находясь вдали, снова почувствовать Россию, увидеть её природу, пообщаться с людьми, подышать родным воздухом. Автор не случайно дает ему название «Темные аллеи» – это интертекстуальная отсылка к стихотворению Н. П. Огарева «Обыкновенная повесть». В стихотворении идет речь о прошлом, о том, как становится

обыкновенным то, без чего, казалось, не прожить, что было самым лучшим и не забываемым. Название «Темные аллеи» является символом тайн человеческой души, которые являются местом зарождения и упокоения самой большой загадки – любви.

Любовь – один из ключевых концептов для понимания мировосприятия, самоощущения автора и определения себя внутри социума.

Таким образом, мы можем заявить, что любовь является доминантным концептом цикла «Темные аллеи», переплетаясь с другими концептами, создавая их и реализуясь через них. Концепт «любовь» сопряжен с другими концептами, такими как «мечта», «восторг», «жизнь», «тоска», «смерть».

Следует отметить, что данный концептуальный ряд можно продолжать. Он будет вызван эмоционально-чувственным восприятием читателя, его способностью порождать ассоциативные связи и смыслы. Ключевая концепция представления Бунина о земной любви между двумя людьми состоит в том, что он желает показывать любовь на пике её расцвета, подчеркивает её настоящее богатство и наивысшую ценность, акцентирует то, что любви не нужно превращаться в жизненные обстоятельства, такие как свадьба, брак, совместная жизнь.

Проза Бунина продолжает традиции И. С. Тургенева, И. А. Гончарова и Л. Н. Толстого. Экономное и действенное использование художественных средств, наглядная образность и психологическая проникновенность – вот черты стиля Бунина. Некоторые его рассказы благодаря совершенству формы принадлежат к лучшим произведениям мировой новеллистики.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Ахматова, А. Не тайны и не печали…: Стихотворения / А. Ахматова. – Т.: Изд-во литературы и искусства, 1998. – 463 с.
2. Бунин, И. А. Рассказы и повести / И. А. Бунин. – Грозный: Чечено-Ингушское книжное издательство, 1985. – 509 с.
3. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – М., 2004. – 390 с.
4. Сливицкая, О. В. Сюжетное и описательное в новеллистике И. А. Бунина / О. В. Сливицкая // Русская литература. – 1999. – № 1. – С. 89–110.
5. Эткинд, Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX вв. / Е. Г. Эткинд. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 312 с.

**УДК 811.124**

***В. Э. Будейко,***
***г. Челябинск***

## О ПОЛОЖЕНИИ ДРЕВНИХ ЯЗЫКОВ В СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЕ РОССИЙСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Проблема, определённая нами, не является новостью в истории науки и образования. Ранее эту проблему с разных сторон пытались изучить учёные и философы: Ф. И. Буслаев, В. В. Розанов, С. Л. Франк [1, 2, 3, 7, 8]. Целью нашей работы является открытие невостребованных сокровищ классической системы образования в перспективе вероятного развития российской культуры.

Для ясности изложения представим сравнительный анализ двух направлений российского образования, имевших место в истории XIX и XX веков: реального образования и гуманистического (классического типа) образования. Полагаем, что представленное сравнение даёт основание сохранить эти две модели в современной системе образования, а также не без основания указать на причинно-следственную и

онтологическую связь прошлого и настоящего, сохраняющуюся вопреки многим разрушительным реформам и переменам. Важным аспектом этого исследования является разрушение стереотипов, существующих в массовом сознании относительно некоторых терминов и категорий классического образования.

Подвержена сомнению нами сама годность выбранного прежде отечественного пути образования, в том, что идёт якобы «объективное сокращение часов на преподавание древних языков» (т. е. древнегреческого, латинского, старославянского, древнерусского и т. д.), тогда как следствием такого сокращения являются факты падения общей и профессиональной культуры выпускников высших учебных заведений. Например, пособие по латинскому языку для III-го класса классических гимназий и прогимназий 1914 г. содержит учебный материал, который современные студенты, будущие филологи или историки, не усваивают полностью в отведённое им время, поскольку им даётся на языковой курс лишь один семестр по 2 часа в неделю, тогда как гимназистам третьего класса до 1917 года давался год (т. е. два семестра по 5 часов в неделю) и далее классические языки изучались до последнего класса [1, 2, 6; 5, с. 70].

1. Во множестве явились миру недоучки с дипломами о высшем образовании. Эти люди не в состоянии здраво судить ни о сравнительно-исторических исследованиях, ни о важности в целом древних языков в системе воспитания ответственного гражданина своего отечества. Qui proficit in litteris, sed deficit in moribus, plus deficit, quam proficit, — гласит средневековая пословица.

2. Следствием такого неразумного сокращения древних языков и литератур явилось и небрежение к воспитательной сущности образования. Современная средняя и высшая школа выдаёт на горе миру во множестве людей безответственных, невоспитанных, бездуховных и т. п. Руководство учебных заведений не озабочено нравственно-духовными проблемами и страстями своих подопечных. Так, недавно в челябинских СМИ прошло сообщение: задержан бывший выпускник медицинского вуза, который расчленил тело пациента. В ходе следствия выяснилось, что этот «доктор» был поклонником сатаны, последовательно исповедуя его заповеди (события ноября 2019 г.). Показательный пример, но какое может быть у руководителя учебного заведения законное, предупреждающее основание для отчисления безнравственного студента, будущего врача или педагога? Только одно – провал на экзаменах, неполучение зачётов. Тогда как слышим и видим, как современные студенты сквернословят, занимаются непотребством в свободное от учёбы время.

Иногда можно услышать и резкую критику на руководство образования. В связи с этим следует заметить, что современные руководители не прилетели с другой планеты или континента, это такие же, как мы люди, учившиеся в современной школе, и, значит, являющиеся в таком качестве продолжением современной школы и её доминантных направлений. В чём же причины этому производству безобразного образования современного гражданина России?

3. Очевидно, что основание традиции современной российской школы было положено в 1918 – 1919 годы. Тогда школа приняла принципы и направления безальтернативного советского реального образования, т. е. свобода выбора путей развития личности была уничтожена, ни о какой диалектике развития не могло быть и речи. Инакомыслие жестоко наказывалось. Что же имели наши предки, предшественники до этой злополучной реформы, плоды коей мы пожинаем теперь?

До злополучной реформы 1918 – 1919 гг. в России существовало два направления образования: реалистическое и классическое (гуманистическое). Реалистическое или

реальное направление основывалось по существу на принципах материалистического мировоззрения. Отметим, что термин «реалистический» довольно многозначный в истории науки, подразумевающий и реализм в искусстве, литературе и языкознании; так, реализм в языкознании – это утверждение существования общего независимо от человеческого сознания, что явно противоположно материализму. В педагогике XX века реальное или реалистическое направление прочно закрепилось за материалистическим мировоззрением, поэтому далее в нашем исследовании будем наименовывать это направление материалистическим (см. М.).

Древнеклассическое, классическое, гуманистическое направление связано своими идеями с идеалистическим мировоззрением, поэтому такое направление будем называть простоты ради идеалистическим (см. И.). Следует объясниться, что внутренняя жизнь личности – достаточно сложный и порою противоречивый феномен, обозначающий себя в решениях и поступках, поэтому бывает и так, что человек идеалистического мировоззрения содержит в себе идеи и поступает сообразно материалистическим следствиям, а бывает и так, что материалист лишь по имени явно осуществляет идеалистические планы. И тем не менее основная доминанта, конечно, в поведении вполне может дать основания для ясного определения: кто есть кто.

Итак, рассмотрим эти два направления в сравнении, дабы понять их диалектическую разнонаправленность, т. е. куда нас ведёт то или иное направление.

1. И.: классическое направление отдаёт предпочтение систематическому (многолетнему) обучению древнему языку и словесности.

М.: материалистическое направление отдаёт предпочтение обучению отечественному языку (с наклонностью к сокращению аудиторных часов), большее внимание придаёт оно самостоятельному обучению.

2. И.: главное это древнеклассический вековой опыт, блистательная обработка древней словесности и предания.

М.: внимание к действительной жизни и прагматическим задачам приспособления к ней.

3. И.: утверждение и доказывание, что былое (т. е. предание) связано с теперешним состоянием.

М.: отрицание, непризнание, забвение животворящего корня (предания), на котором разумно движется настоящее. Материализм в упрощении своём полагает, что может, уничтожив прошлое до основания, построить независимое от прошлого настоящее и будущее.

4. И.: понимает современную образованность как сокровище, переданное от веков протекших, а само предание как духовное достояние.

М.: по господствующему образу мыслей реалистическое направление – это, в последствиях своих, безбожие и современная безнравственность, о чём писали ещё немецкие учёные XIX в. – например, И. Гинтер и И. Нагель [3, с. 35–37; 10, 11].

5. И.: идеализм этого направления в основательной глубине своей исповедует философию всеединства (см. учение св. Афанасия Александрийского, Вл. Соловьёва, С. Л. Франка): всё со всем взаимосвязано в сущности неочевидным образом [8, 11]. Диалектика становления выводится из «двух великих и вечных *этических начал* – начала общественного блага и начала свободного развития личности. Совесть велит нам заботиться о благе общества, об устроении внешней, эмпирической жизни наших ближних, об их счастье и довольстве; и наряду с этим она повелевает нам «не угашать духа», развивать заложенные в нас силы, давать широчайший простор тому духовному началу, которое содержится в нашей личности» [9, с. 56].

М.: это направление развивает в учениках исподволь дух каст и расслоение общества по разным признакам и свойствам (физическим, духовным, материальным, вещественным, географическим и т. д.) [3, с. 35].

6. И.: классическое направление связано с изучением древнего языка, судьбы и обстоятельств того времени, откуда пришла современная образованность. Сюда мы отнесём обе классические литературы, восточную литературу и святое писание, язык и литературу наших предков, христианство и его разные формы, поэзию, глубокое знание истории, философии, всю нашу народную старину, на которой покоится общественный и политический порядок современного быта, следовательно, всё, что есть важнейшего в религии, в высшем образовании и в самом государстве, «всё это покоится на предании и своими по целым столетиям глубоко внедрившимися корнями извлекает из него себе пищу и возрастание. Срубите дерево при корне, отлучите настоящее от прошедшего: что́ станется с образованием?» – писал Ф. И. Буслаев в 1844 году [3, с. 35].

М.: это направление в развитии своём устремлено к приращению, даже если открыто об этом и не заявляет, оно приглашает юных к потреблению мирских благ, признаёт сообразным для себя единственно то, что ведёт к материальной цели, т. е. что умножает богатства, сопряжённые с благополучием и силою в обществе. Для материалиста всякое дело ничтожно и глупо, если его нельзя сосчитать на деньги или смерить материальным стандартом. Занятия восточными и древними языками почитаются делом ненужным, если их нельзя перевести в деньги. Высшее образование в поэзии и философии кажется материалисту игрою и глупостью, потому что корысть породила материализм, к корысти и стремится он. Заметим, что эта школа в силе своей возникла на развалинах царизма в 1918 году и затем, развиваясь, закономерно привела к самоуничтожению социализма в 1990-е годы, поскольку произвела несколько поколений своекорыстных личностей, особей, не радеющих об истинном сохранении родины, отечества. Если это продолжится и далее, то приведёт к следующему уничтожению существующего государственного строя и общественного уклада.

7. И.: воспитание имеет внутреннюю, высшую духовную цель в общем образовании человека.

М.: воспитание предполагает только внешнюю цель – образование человека для его назначения, приспособления в этой земной жизни.

8. И.: цель образования и преподавания – образование, укрепление духа и его свойств до высшего идеала.

М.: цель образования и преподавания – сообщение полезных сведений в самом обширном объёме (отсюда и такое многообразие учебных предметов в школах, где царит материалистическое направление).

9. И.: множество учебных предметов рассеивает и ведёт к поверхностному знанию, это вредно для духа, ибо мешает личности сосредоточиться на самом главном, важнейшем, развивает поверхностное внимание, мелкий утилитаризм, утрату душевной глубины. Многопредметность вредна преимущественно интравертивным характерам.

М.: ученики должны знать как можно больше разнообразных сведений, чтобы уметь приспосабливаться быстро к меняющейся жизненной ситуации.

10. И.: юный дух полнее развивается предметами духовными, нежели вещественными. Предметы духовные ярко выражены в языке и духовных текстах.

М.: предметы знания должны быть полезны для практической жизни.

11. И.: ученье должно быть важным делом жизни, ибо направляет духовные свойства личности к совершенству.

М.: ученье должно быть игрою.

Отметим наиважнейший аспект в образовании: обучение родному языку в юном возрасте.

12. И.: отечественный, родной язык не может дать учащемуся ясные понятия о грамматических формах, потому что он тесно связан и совпадает с личностью, поэтому отдельным предметом, помогающим понять родной язык, должен быть представлен древний язык как чуждый сознанию с первого раза, поскольку имеет все выгоды объективности изучаемого предмета.

М.: на родном языке учащийся естественно и легко узнаёт строение языка вообще (в этом тезисе материалисты выказывают явное непонимание металингвистической проблемы языковедения).

13. И.: при изучении словесности надобно ограничиться весьма немногими, но самыми лучшими писателями (их текстами), желательно, образцовыми, классическими.

М.: читать надо как можно больше различных писателей, особенно современных.

14. И.: школа не для забавы существует, ибо надо побеждать скуку, волей характера воспитывается нравственное чувство долга и обязанности личности.

М.: чтение должно забавлять, скука не принесёт плода.

15. И.: вредно питать в молодых учениках дух авторства, заставляя их самостоятельно сочинять, ибо преждевременное авторство ведёт к болтовне и посредственности.

М.: сочинения на родном, отечественном языке лучше развивают способности учащихся.

16. И.: от учителя нельзя требовать знания всех новых литератур. Он должен знать классические образцы, а толки обо всём понемножку влекут к вредной посредственности. Учитель весьма легко может опошлиться, если будет судить с учениками о таком писателе, которого не читал в подлиннике, а знает понаслышке.

М.: изложение риторики и пиитики требует от учителя, дабы он представлял характеристику произведений не только древнеклассических, но и новых литератур.

Таковы самые общие расхождения, замеченные Ф. И. Буслаевым и его современниками в XIX в. [1, 2, 3]. Не трудно увидеть здесь современные признаки тех концепций, которые осуществляются и внедряются уже не одно десятилетие в учебную жизнь России. Столкновение и борьба противоположных направлений – это педагогическая диалектика, придающая школе разумное движение и жизненное развитие, обещающая в будущем устроение добрых и разумных начал. Как мы знаем, идеалистическое направление полностью было уничтожено в российской школе за последние 100 лет. Ещё в XIX в. Ф. И. Буслаев писал: «Окончательное решение вопроса о преподавании… языка единственно тогда воспоследует, когда уразумев друг друга, примирятся две враждующие партии … и полюбовно согласят свои требования» [3, с. 34]. К сожалению, ни любви, ни уважения, ни понимания мы не наблюдаем в педагогической науке за протекшие 100 с лишним лет. Но понимание диалектики в образовании настоятельно необходимо, ибо это напрямую связано с тем, кто будет жить после нас, кто будет управлять нашей страной и государством. Итак, итоги и предложения:

1. Во-первых, надобно отказаться от термина «мёртвый язык» применительно к богослужебным (древним) языкам. Это наследие советской атеистической идеологии, потому что такой термин оскорбляет чувства верующих, ведь древний язык продолжают использовать в общении с Богом живым и вездесущим. Очевидно, что, используя богослужебный язык в традиционных религиях, люди соединяют этот древний язык с современным дискурсивным смыслом в категориях: текст –

действительность – дискурс – смысл (онтологический и функциональный), поэтому для этого языкового смысла каждый знак такого языка связан с жизнью слова и дела.

2. Пересмотра требует стратегия современного образования, ибо по своим последствиям современное образование может разрушить и существующий строй, и уклад нашей культурной жизни, как это и произошло в 1990-е годы. Гуманистическое, идеалистическое направление должно быть понято и принято в современную систему образования. Дело за малым: надо включить в концепцию образования гуманистическое (классическое) направление, т. е. попытаться восстановить былую свободу многоукладного российского образования.

3. Многоукладность образования предполагает существование свободы становления и развития образования, т. е. существование и функционирование разных видов школ в разных руслах мировоззрения: материализма, идеализма и христианского реализма [10, с. 265; 4, с. 37].

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Будейко, В. Э. Древняя письменность и языки в новом университете / В. Э. Будейко // Лингвокультура университета: коллективная монография / Под ред. С. А. Питиной. – Челябинск: Энциклопедия, 2016. – С. 94–109.

2. Будейко, В. Э. Реальное и гуманитарное образование в современной российской школе / В. Э. Будейко // Учитель – начало всех начал: школа в современной России: Материалы Всеросс. научн.-практ. конференции (г. Липецк, 20 – 21.04.2018). – Липецк: ЛГПУ, 2018. – С. 24–27.

3. Буслаев, Ф. И. Преподавание отечественного языка / Ф. И. Буслаев. – М.: Просвещение, 1992. – 512 с.

4. Камчатнов, А. М. Введение в языкознание / А. М. Камчатнов, Н. А. Николина. – М.: Флинта, 2001. – 229 с.

6. Максимова, С. Н. Преподавание древних языков в русской классической гимназии XIX – начала XX века: монография / С. Н. Максимова. – М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2005. – 300 с.

7. Радецкій, С. Учебное руководство по латинскому языку для III-го класса гимназій и прогимназій / С. Радецкій. – М.: Изд. Т-ва «В. В. Думновъ, Наслѣдники Бр. Салаевыхъ», 1914. – 116 с.

8. Роцинский, С. Б. Семён Людвигович Франк / С. Б. Роцинский // Франк С. Л. Избранные труды. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2010. – С. 5–48.

9. Сенокосов, Ю. П. Семён Людвигович Франк / Ю. П. Сенокосов // Франк С. Л. Сочинения. – М.: Правда, 1990. – С. 3–8.

9. Франк, С. Л. Избранные труды / С. Л. Франк. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2010. – 664 с.

10. Франк, С. Л. Из истории русской философской мысли конца XIX и начала XX века / С. Л. Франк // Антология. Inter-Language Literary Associates. – 1965. – С. 260–265.

11. Франк, С. Л. Сочинения / С. Л. Франк. – М.: Правда, 1990. – С. 9–607.

**УДК 82.09**

***И. А. Вечёркин,***
***г. Луганск***

## КЛАССИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА

Не так давно (29 января настоящего года) вся цивилизованная общественность и России, и зарубежья отметила 150-ю годовщину со дня рождения великого русского писателя Антона Павловича Чехова.

А. П. Чехов, как известно всем ещё со школьной скамьи, принадлежит к той плеяде русских писателей, которую называют классиками. Однако в современной

литературной теории (и истории), как и во всей предшествующей, нет однозначного взгляда на то, по каким критериям записывают в классики, какие аспекты художественного творчества позволяют того или иного автора причислить к почётному ряду классиков. В соответствии с одной точкой зрения, репутация писателя-классика создаётся соответствующей литературной политикой, решениями определенного круга людей, принадлежащих в основном к литературному сообществу. Согласно другой точки зрения, репутация писателя-классика возникает стихийно, формируется прежде всего интересами и мнениями читающей публики на протяжении длительного времени. Ещё одно мнение – «списки» классиков составляются авторитетными в литературоведении лицами и группами, но с учётом общего мнение, уже сложившегося о писателях. Бытуют и другие точки зрения, не столь распространённые.

Именно суждения на эту тему (что представляется актуальным в контексте неисчерпанности данного литературно-теоретического вопроса) легли в основу предложенной работы, целью которой является рассмотрение прозаического текста Чехова сквозь призму свойств, черт классичности; попытка эмпирического (де-факто) отождествления произведений писателя с литературной классикой.

Итак, принято считать, что литературная классика – это так называемый «золотой фонд» литературы, та часть художественной словесности, которая интересна и авторитетна для ряда поколений. В словосочетании «литературная классика» уже содержится представление о значительности, образцовости произведений. Литературная классика, как правило, опознаётся лишь из другой, последующей эпохи. Кумиры своего времени – ещё не классики. Вопрос о том, кто достоин репутации классика, как показывает практика, решают не современники писателей, а их потомки. Вспомним, что предельно высоко оценивались в пору их создания произведения не только Пушкина, Толстого, Гоголя, Чехова, но и Кукольника, Надсона, В. А. Крылова. Однако последние классиками не считаются [1, с. 156–161].

Почему же «классичность» присуждают писателю потомки? Ответ на этот вопрос представляется достаточно очевидным. Потому что данный писатель ведёт с потомками, то есть с читателями из будущего, *продуктивный* диалог. К его текстам обращаются для диалога, он интересен читателю спустя столетия. Его взгляды, суждения, наблюдения настолько глубоки, что становятся вечными. Ведь законы жизни и сущность человека – неизменны. Изменяется с годами только обстановка, или видимое. Конные экипажи чеховского столетия сменяются автомобилями нашего, лапти – кедами и кроссовками, трактиры – караоке-барами и проч. Однако человеческая сущность остается прежней: к чему стремился человек 200 лет назад, к тому стремится он и сегодня (богатство, безопасность, уют, свобода, достаток семьи и детей и т. п, то есть преимущественно всё то, о чём говорится «своя рубаха ближе к телу»). Какие жизнь диктовала законы 200 лет назад, такие диктует и сегодня (главенствует сильнейший, сильный использует слабого, это и неравномерное распределение материальных благ, необходимость постоянной борьбы за место под солнцем, дружба, предательство, всесилие и безнаказанность власть имущих и т. п.). И писатель, который смог уловить всё это, задать такую «вечную» проблематику своим текстам, вступает в межэпохальную диалогичность с потомками. Читатель любой эпохи (внимательный читатель) найдет в классическом тексте вопросы, проблемы, ситуации, характеры из окружающей его реальности, с интересом поразмышляет над мироустройством вместе с автором. Писатели-классики – это, по известному выражению, вечные спутники человечества. И таким «вечным спутником» является и Антон Павлович Чехов. Ниже к данному утверждению предлагается иллюстрация.

Так, в знаменитой повести *«Палата № 6»* находим глубокие философские размышления о смысле человеческого бытия, форма их репрезентации может быть различна, как и содержательная направленность, например – мысли главного героя, доктора Андрея Ефимыча: «О, зачем человек не бессмертен? Зачем мозговые центры и извилины, зачем зрение, речь, самочувствие, гений, если всему этому суждено уйти в почву и, в конце концов, охладеть вместе с земной корой, а потом миллионы лет без смысла и без цели носиться с землёй вокруг солнца? Для того, чтобы охладеть и потом носиться, совсем не нужно извлекать из небытия человека с его высоким, почти божеским умом, и потом, словно в насмешку, превращать его в глину» [2, с. 52–53].

В этом же произведении содержатся размышления и о том, что жизнь с её поворотами, зигзагами во многом – дело случая («Всё зависит от случая, – говорит один из персонажей повести. – Кого посадили, тот сидит, а кого не посадили, тот гуляет, вот и всё. В том, что я доктор, а вы душевнобольной, нет ни нравственности, ни логики, а одна только пустая случайность» [2, с. 57]).

Находим здесь и вопросы жизненного пути (жизневосприятия) человека, например, касательно тех обязанностей, условностей, которые накладывает жизнь и которые осознаются только со временем, с возрастом: «Когда мыслящий человек достигает возмужалости и приходит в зрелое сознание, то он невольно чувствует себя как бы в ловушке, из которой нет выхода» [2, с. 51].

Сама «Палата № 6» своим сюжетно-фабульным развитием показывает читателю, что жизнь человеческая разворачивается по «принципу бумеранга», ведь доктор Андрей Ефимыч в итоге, став жертвой системы, а где-то и собственной слабохарактерности, оказывается в тех плачевных условиях, в которых многие годы находились его больные, с его молчаливого попустительства.

В «Палате № 6» Чехов затрагивает и такие непреходящие для общества проблемы (социальные, не философские – но непреходящие, и не только для России), как несовершенство и, порой, жестокость судебной системы, исполнительской (судью, полицейского и даже врача, в силу привычки закалившихся на своей работе, он сравнивает с мужиком, «который на задворках режет баранов и телят и не замечает крови» [2, с. 40]).

В повести *«Чёрный монах»* художественно осмысляется проблема бытия человеческого дарования, или даже гения, способного к творчеству высочайшего уровня. Здесь Чехов, тексты которого традиционно относят к стилистике реализма, использует модернистские подходы, обращаясь к иррационализму, мистицизму, что воплощено в образе чёрного монаха, являющегося для бесед талантливому учёному. Но быт, обыденщина, обывательщина, непонимание убивают – духовно и физически – в итоге Коврина, и, следует здесь заметить, мотив пагубного действия на человека рутины повседневности является лейтмотивом для целого ряда произведений Чехова, занимая одно из ключевых мест в парадигме мироощущения и смыслотворчества писателя.

В том числе в вышеназванном контексте можно воспринимать рассказ *«Учитель словесности»*, наталкивающий на размышления о семейной рутине, о таком себе будничном «тихом семейном счастье», которое порой не способно заменить необходимые человеку страсти: взлёты и падения, метания, стремления, удачи и разочарования. Внутренний конфликт постигает учителя словесности Никитина, женившегося на богатой невесте, довольного поначалу новым барским укладом, однако в итоге терзаемого следующими мыслями: «Где я, боже мой?! Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с

молоком, тараканы, глупые женщины… Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» [2, с. 288]. В этом же произведении реципиент получит импульс для размышления, задумавшись, например, над наблюдением автора, что «сознательная жизнь … не в ладу с покоем и личным счастьем» [2, с. 287]. Выразительны здесь и экзистенциальные мотивы, свойственные, к слову, и предшественникам Чехова, и писателям будущих поколений, отнюдь не ограниченные временными рамками одного из стилистических течений XX века, поскольку экзистенция свойственна человеку, человечеству на любой стадии его эволюции.

Обывательская рутина художественно интерпретирована и в рассказе *«Ионыч»,* однако доктор Старцев деградирует не от влияния семейной пошлости (как в «Учителе словесности»), а от влияния размеренной жизни русской провинции, с её приземлёнными интересами, идеалами. В результате, начиная самостоятельную жизнь и карьеру романтичным молодым земским врачом, он – ещё не будучи пожилым, а достигнув лишь средних лет, – обрюзг не только душой, но и телом и стал интересоваться преимущественно материальной стороной жизни, стяжательством.

Русскую провинцию, а точнее – глубинку, деревню, её уклад, традиции изображает Чехов в рассказах *«Мужики», «По делам службы»*, но здесь представлена деревенская жизнь уже более в разрезе быта, сознания простолюдина, а не представителя интеллигенции. Представлена в мрачных тонах – глушь, бедность, пьянство, антисанитария, отсутствие цивилизации и прочий мрак, что, думается, не вполне изжило себя до нашего времени, спустя 150 лет. Как и в современной России, так и тогда, показывает Чехов, нищета соседствует с роскошью, глухомань с цивилизацией. Проиллюстрируем сказанное цитатой (из «По делам службы»), в которой Чехов, используя прием контрастности создания образа, пишет картину дороги следователя Старцева к помещику фон Тауницу в гости: «Вот какая-то деревушка, ни одного огонька в ней. Опять лес, поле, опять сбились с дороги и кучер слезал с козел и танцевал. Тройка понесла по темной аллее, понесла быстро, и горячая пристяжная била по передку саней. Здесь деревья шумели гулко, страшно, и не было видно ни зги, точно неслись куда-то в пропасть, и вдруг – ударил в глаза яркий свет подъезда и окон, раздался добродушный, заливчатый лай, голоса… Приехали. Пока внизу в передней снимали шубы и валенки, наверху играли на рояле “Un petit verre de Cliquot”, и было слышно, как дети топали ногами. На приезжих сразу пахнуло теплом, запахом старых барских покоев, где, какая бы погода ни была снаружи, живётся так тепло, чисто, удобно. …Потом дети прощались, уходя спать. Следователь смеялся, танцевал кадриль, ухаживал, а сам думал: не сон ли всё это? Чёрная половина земской избы, куча сена в углу, шорох тараканов, противная нищенская обстановка, голоса понятых, ветер, метель, опасность сбиться с дороги, и вдруг эти великолепные светлые комнаты, звуки рояля, красивые девушки, кудрявые дети, весёлый, счастливый смех – такое превращение казалось ему сказочным; и было невероятно, что такие превращения возможны на протяжении каких-нибудь трёх вёрст, одного часа» [3, с. 315–316]. В рассказе «По делам службы» содержатся и оригинальные, глубокие размышления о взаимосвязи (не случайности) всех жизненных проявлений, событий, о том, кому какое место в жизни отводится и почему, и др.

Природа, характер женской и мужской психологии, отношений между мужчиной и женщиной, семейной психологии представлены в рассказах *«Володя большой и Володя маленький», «Анна на шее», «О любви».* Скажем, в последнем показаны различные оттенки любви, как возвышенной, так и, например, такой (высказывание

принадлежит рассказчику, помещику Алёхину): «В Москве, когда я ещё был студентом, у меня была подруга жизни, милая дама, которая всякий раз, когда я держал её в объятиях, думала о том, сколько я буду выдавать ей в месяц и почём теперь говядина за фунт» [3, с. 245] (Чем не проекция в XX или XXI век?).

И т. д. Говорить о глубине, жизненности, философичности чеховских произведений можно очень долго, и точка никогда не будет поставлена. Как видим, классические аспекты художественного макротекста А. П. Чехова многовекторны и бесспорны. То, о чем он писал полтора столетия назад, волнует нас и сегодня, и будет, без сомнения, волновать, интересовать людей и ещё через полтора столетия. Чехова нет в живых – но он жив, как это не парадоксально звучит. И каждый может в этом убедиться, взяв в руки сочинения Чехова и вступив с ним в диалог, наладив духовное общение с автором. Что касается проведенного нами здесь эксперимента и иных прочтений Чехова с позиции современных реалий, да и с позиции общежизненных ориентиров в целом, то подобные исследования, интерпретации есть и будут актуальны и полезны в русле углубления понимания, постижения творчества великого русского классика – Антона Павловича Чехова.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.
2. Чехов, А. П. Собрание сочинений в 12 т. / А. П. Чехов. – М.: Изд-во «Правда», 1985. – Т. 8. – 432 с.
3. Чехов, А. П. Собрание сочинений в 12 т. / А. П. Чехов. – М.: Изд-во «Правда», 1985. – Т. 9. – 448 с.

**УДК 78. 01**

***М. Ю. Ворожбит,***
***г. Луганск***

## ТЕМА КОСМОСА В СОВРЕМЕННОЙ ПОП-, РОК-МУЗЫКЕ

Как известно, история музыки неразрывно связана с историей развития самого человечества. Возникновение музыки всегда предопределяется вдохновением, нередко обусловлено появлением новых необычных явлений. Развитие музыки происходило наравне с прогрессом. Каждое новое открытие находит отражение в искусстве в большей или меньшей степени [5]. В таком контексте тема космоса, Вселенной начала разрабатываться в современной музыке параллельно с освоением человечеством межпланетного пространства.

С другой стороны, возрастающая роль космического миросозерцания в современном обществе обусловлена, по мнению учёных, успехами в сфере естественнонаучных открытий. Выход в космическое пространство, ощущение Земли как единого дома человечества, связь её экологического и геофизического состояния с жизнью и будущим нынешней цивилизации – все это следы воздействия интеллекта, достигшего высокой степени развития [7].

С этой точки зрения тема космоса, космизма в звучании приложима не только к современной музыке второй половины XX – начала XIX веков, но также и к классической музыке. Если говорить о теме «космоса» в классике, то невозможно не упомянуть Баха. Именно особый космизм, присущий музыке Баха, обусловил выбор специалистами оркестровой музыки Баха – «Бранденбургский концерт № 2» – для

непосредственного звучания в космическом пространстве с борта корабля Вояджер ещё в 1977 году.

В музыкальной ткани произведений Баха объединяется горизонтальное мышление полифонии (многоголосия как сплетения голосов, каждый из которых можно спеть по горизонтали) и уже проявляется гармоническое – вертикальное мышление (в продуманной и ясной логике вертикальных созвучий). Взаимодействие горизонтального и вертикального мышления в творчестве Баха находится в необычайно гармоничном единстве, создавая эффект космизма звучания [3].

Тема космоса в музыкальных произведениях выдающихся коллективов и исполнителей современности приобретает различное жанрово-стилевое воплощение. Рассмотрим, какими художественными средствами была достигнута необходимая атмосфера, передана основная идея в отдельных, знаковых музыкальных композициях.

На зарубежной эстраде первой по-настоящему популярной песней о космосе стала «Across The Universe» (буквальный перевод «Сквозь Вселенную») группы «The Beatles», созданная в 1969 году. Автор песни Джон Леннон считал её одной из самых поэтичных в своём творчестве. В композиции отсутствует исключительно научно-фантастический подход. Космос здесь выступает скорее символом бесконечности (во многих песнях космосу отведена именно эта роль), в то время как сама песня посвящена чувствам и переживаниям. Особенностями мелодики песни стали элементы традиционной индийской медитации, а с позиции текста – формулы-повторы, в которых преобладают слова сознание, волна, поток, выступающие маркерами космического пространства: Слова вытекают, как бесконечный дождь в бумажную кружку, / Они с шумом скатываются и ускользают прочь, / Сквозь Вселенную. / Омуты горя и волны наслаждения / Потоками проходят через мое открытое сознание [8].

Альбом «The Dark Side of the Moon» («Тёмная сторона луны») британской рок-группы «Pink Floyd» также стал одной из знаковых работ в истории не только освоения темы космоса в музыке, но и во всей музыкальной индустрии. Этот альбом оказался вторым по продажам в истории звукозаписи, уступив первенство альбому «Триллер» Майкла Джексона. Он держался в альбомных чартах всего мира несколько лет подряд, получив при этом огромное число наград, в том числе и за технику записи [7].

Участник коллектива Роджер Уотерс пояснял необыкновенную популярность данного альбома талантливым составлением, хорошей мелодикой отдельных композиций, честным подходом к рассмотрению фундаментальных вопросов [4]. В 1973 году это был самый высокотехнологичный альбом. При его создании использовались мультитрекинг, аналоговый синтезатор, эффекты с магнитными записями и другие методы, большинство из которых придумывались уже в процессе. Несмотря на тот факт, что сама концепция альбома абсолютно вписывается в земную жизнь, его название «The Dark Side of the Moon» указывает на сильное давление, которое производит окружающий мир на человека. Это один из первых, ярчайших примеров того, как космические метафоры способны влиять на восприятие не только одной песни, но и всего альбома. Именно альбом «The Dark Side of the Moon» гр. «Pink Floyd» задал музыкально-художественные ориентиры многим более поздним исполнителям, приблизив к прогрессу целый пласт земной культуры [4]. Процитируем в переводе строки песни с характерным названием «Затмение» из данного альбома: Все, чем ты живешь, / Что кануло в сон, / Все, чего ждешь, / Вся жизнь в гармонии Солнцем дана, / Но его затмевает Луна... [9].

Из современных исполнителей, затрагивающих в своём творчестве космическую тему, следует выделить британскую рок-группу «Muse». Их лирика вовсе не посвящена

межгалактическим полетам, но в текстах песен авторы активно используют образы бесконечности, черных дыр, звезд, придающие чувствам и эмоциям лирического героя вселенские масштабы: Искал тебя, / Но у тебя было свое предназначенье. / Мы не смогли остановить сердец наших влеченье. / Они столкнулись, словно две нейтронные звезды [10]; Далеко... / Корабль несет меня далеко, / Далеко от воспоминаний, / От людей, которые волнуются, жив я или умер.... / Звездный свет... / Я буду преследовать звездный свет / До конца своей жизни... [11].

Космическая тематика присутствует в творчестве российской группы «Kim and Buran», считающейся порождением самой поп-культуры. Их ретро-вейв вполне может служить саундтреком к советским мультфильмам о космосе, подобным «Тайне третьей планеты». Музыку этой группы характеризуют как добрую, бодрую с обилием синт-эффектов. В ней преобладают мотивы ностальгии по давно ушедшим временам [5].

В отечественной современной музыке тема космоса связана с освоением человеком космического пространства в художественной проекции «земля – космос». Восприятие образа земли существенно различается в разных периодах отечественного музыкального творчества. В 60-е годы, когда Советский Союз начал осваивать космическое пространство, образ земли ассоциировался с образом дома, материнского начала, о чем свидетельствуют строки о тоске по планете в песнях (например, строки «Покидаем мы Землю родную» из песни на стихи Евгения Долматовского «Я – Земля» к кинофильму «Мечте навстречу»). Этот мотив присутствует и в последующие годы в эстрадной песне на тему космоса. Яркий пример тому известнейшая песня группы «Земляне» «Трава у дома», ставшая гимном советской, а затем и российской космонавтики: А мы летим орбитами, путями неизбитыми / Прошит метеоритами простор / Оправдан риск и мужество, космическая музыка / Вплывает в деловой наш разговор / В какой-то дымке матовой земля в иллюминаторе / Вечерняя и ранняя заря / А сын грустит о матери, а сын грустит о матери / Ждет сына мать, а сыновей – Земля.

Тексты песен в этот период направлены на прославление Земли на всю Вселенную, выражение гордости человечества за свою планету: Я верю, друзья, / Караваны ракет / Помчат нас вперед – / От звезды до звезды. / На пыльных тропинках / Далеких планет / Останутся наши следы («Гимн Космонавтов» Оскара Фельцмана на слова Владимира Войновича) [6].

Главной особенностью философии космоса в русском музыкальном творчестве являлось то, что она формировалась под влиянием идеологической политики государства и космических достижений. Русская философия космоса в музыке – это вера в неограниченные возможности человека, в личность, способную освоить космос, создать новый мир, вера в научно-технический прогресс [1].

Следует отметить, что песни 60-х годов наполнены оптимизмом, так как человечество гордилось своими первыми успехами в освоении космоса («Дней замечательных этих / Мир не забудет вовек. / Звёздной дорогой в ракете. / Мчится земной человек!»). Что касается современных песен на тему космоса, то они пессимистичны. Особенно это относится к поп-музыке, в которой можно наблюдать мотивы возвеличивания космоса и невозможности постижения внеземного: За звезду – полжизни, / За луну – свободу. / Я целую небо, / А оно льет воду («Звезды 3000», гр. «Смысловые галлюцинации»); Это сказка: земля ждет героев, / Унесенных в небесные дали («Космос», гр. «Город 312») [2].

Отдельное место в современной музыке занимает жанр «космической музыки» (space music), которая благодаря использованию специальных звуковых электронных эффектов создаёт атмосферу невесомости, отвлечённости от земной суеты. Данная

музыка используется как фоновое сопровождение в различных психологических практиках, массовой культуре, а также является музыкальным оформлением к документальным фильмам о космосе.

Таким образом, особое понимание космической тематики выражено в русской эстрадной музыке советского периода. Обращение к теме космоса было связано с осмыслением безграничных возможностей человека, верой в научно-технический прогресс. В современной поп-, рок-музыке тема космоса является основополагающей метафорой, художественным средством создания эффекта глубокого, внеземного звучания. В текстах песен современной поп-, рок-культуры тема космоса обращена к анализу чувств человека, осмыслению вполне земной проблематики. Музыкальные критики отмечают, что в большинстве случаев тема космоса выступает своеобразным лейтмотивом, отображающимся в названиях композиций. Тема космоса в современной поп-, рок-музыке раскрывает образ человека, который стремится определить своё личностное пространство во Вселенной.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Александрова, Я. А. Философия космоса в русском и немецком музыкальном творчестве [Электронный ресурс] / Я. А. Александрова, А. В. Лонин. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-kosmosa-v-russkom-i-nemetskom-muzykalnom-tvorchestve.

2. Александрова, Я. А. Философия космоса в русском музыкальном творчестве [Электронный ресурс] / Я. А. Александрова, К. А. Лоленко, В. А. Козловская. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-kosmosa-v-russkom-muzykalnom-tvorchestve.

3. Афанасьева, А. Б. Гармония космических миров в музыке [Электронный ресурс] / А. Б. Афанасьева. – Режим доступа: https://www.pedagogika-cultura.ru/po-rubrikam-3/muzykalnoe-vospitanie/afanaseva-a-b-garmoniya-kosmicheskikh-mirov-v-muzyke.

4. Мухин, О. Pink Floyd: Кирпич к кирпичу [Электронный ресурс] / О. Мухин. – М. : Эксмо, 2004. – Режим доступа: https://www.libfox.ru/578178-oleg-muhin-pink-floyd-kirpich-k-kirpichu.html.

5. Полянский, С. Космос в музыке: топ лучших композиций ко Дню космонавтики [Электронный ресурс] / С. Полянский. – Режим доступа: https://eatmusic.ru/kosmos-v-muzyke-top-luchshix-kompozicij/.

6. Скворцов, О. Музыка и космос [Электронный ресурс] / О. Скворцов. – Режим доступа: https://newstyle-mag.com/misic-space/.

7. Ульянич, В. И. Космическое сознание и духовная сущность музыки [Электронный ресурс] / В. И. Ульянич. – Режим доступа: http://www.delphis.ru/journal/article/kosmicheskoe-soznanie-i-muzyka-gryadushchego-okonchanie.

8. Across the Universe (оригинал The Beatles) – Сквозь Вселенную (перевод) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.amalgama-lab.com/songs/b/beatles/across_the_universe.html.

9. Eclipse (Pink Floyd): перевод песни – автор И. Логвинов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://en.lyrsense.com/pink_floyd/eclipse.

10. Neutron Star Collision (Love Is Forever) (оригинал Muse) / Столкновение нейтронных звезд (Любовь – навсегда) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.amalgama-lab.com/songs/m/muse/neutron_star_collision_love_is_forever.html.

11. Starlight (оригинал Muse) / Звездный свет (перевод Д. Седунова) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.amalgama-lab.com/songs/m/muse/starlight.html.

УДК 81:1

*Т. А. Дьякова,*
*г. Луганск*

# ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СТИЛИСТИЧЕСКИ МАРКИРОВАННОЙ АДЪЕКТИВНОЙ ЛЕКСИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

Создаваемая писателем языковая картина мира – это сочетание различных средств фонетики, лексики, словообразования. Однако особая роль принадлежит стилистически маркированным средствам, т. е. несущим отпечаток принадлежности к разным функциональным стилям. По мнению исследователей, «языку художественной литературы присущ синкретический характер состава, или набора, языковых средств литературного языка с точки зрения их стилевой принадлежности, экспрессивно-стилистических и предметно-логических свойств и признаков» [3, с. 128].

Анализируя систему стилей современного русского литературного языка, И. Б. Голуб отмечает особое место языка художественной литературы, или художественного (художественно-беллетристического) стиля. Причина этого состоит в том, что «язык художественной литературы, точнее, художественная речь не представляет собой системы языковых явлений, напротив, он лишен какой бы то ни было стилистической замкнутости, его отличает разнообразие индивидуально-авторских средств» [1, с. 57–58]. Именно в языке художественной литературы возможно использование любых речевых средств, «единиц любого варианта литературного языка и внелитературных элементов, вплоть до табуированной лексики и фразеологии» [3, с. 126].

Различные группы стилистически маркированных лексических единиц занимают особое место в художественных текстах. Наряду со сниженной (разговорной, просторечной, диалектной, жаргонной) лексикой в произведениях художественной литературы используются единицы, присущие книжным стилям.

Стилистически маркированная лексика представлена в произведениях Михаила Матусовского единицами различной частеречной принадлежности. Особую группу составляют адъективные лексемы, т. е. прилагательные. Специфика использования их обусловлена способностью прилагательных описывать признаки всех предметов и явлений действительности, окружающих человека.

Цель работы – выявить особенности использования стилистически маркированной адъективной лексики в лирике Михаила Матусовского. Для исследования методом сплошной выборки отобраны стилистически маркированные адъективные лексические единицы из пяти сборников произведений М. Матусовского, общее количество их составило более 80 слов. С целью стилистической как семантические синонимы применительно к анализируемым лексическим единицам будем использовать понятия «адъективная лексическая единица», «адъективная лексема», «адъектив», «прилагательное».

Говоря о функционально маркированной лексике, лингвисты выделяют две группы: коннотативные лексические единицы и собственно стилистически маркированные, при этом справедливо замечая, что «оба типа маркированности могут совмещаться в одних и тех же словах» [2, с. 183]. Коннотативной лексике посвящены многочисленные труды, среди авторов которых Л. А. Киселева, Н. А. Лукьянова, И. А. Стернин, В. Н. Телия, В. И. Шаховский. Общими компонентами коннотации ученые считают экспрессивность, эмоциональность, оценочность (направленную на

людей, их поведение, продукты их деятельности, различные социальные явления), образность. Поэтому стилистическая маркированность, с одной стороны, указывает на сферу употребления слова, а с другой – на его эмоционально-экспрессивное содержание.

Учитывая различные аспекты классификации, адъективные лексемы, использованные в произведениях М. Матусовского, будем рассматривать с учетом и функциональной их маркированности, и оценочности, что передают соответствующие словарные пометы. Для выяснения стилистической и оценочной маркированности лексики использованы несколько лексикографических источников. Основным является «Большой толковый словарь русского языка» (сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов) [БК]. В случае отсутствия единиц в названном источнике, использовались «Словарь современного русского литературного языка» (в 17 т.) [ССРЛЯ], «Словарь русских народных говоров» (47 вып.) [СРНГ], «Словарь русской брани (матизмы, обсценизмы, эвфемизмы)» В. М. Мокиенко и Т. Г. Никитиной [СРБ].

Анализ использования адъективем начнем с **книжных лексических** единиц:

БРАННЫЙ, высок., от существительного *брань* ‘война, битва, бой’ [БК, с. 94]: «*Не погибшие в схватках БРАННЫХ, / В душегубках или печах, / Легкий гроб его ветераны / На согбенных несут плечах*» [М. М. Г, с. 15] – прилагательное использовано для создания особой ритуальной торжественности в описании погребения ветерана Великой Отечественной войны;

ВОЛООКИЙ, трад.-лит., ‘имеющий большие и спокойные, как бы подернутые дымкой глаза’ [БК, с. 146]: «*Приходилось работать тапером в ближайшей киношке и, не отрывая глаз от экрана, стараться попасть в такт с танцующим танго ВОЛООКИМ и томным героем фильма*» [М. М. СА, с. 481];

ЧЕРНООКИЙ, трад.-поэт., ‘черноглазый’ [БК, с. 1474]: «*Мальчик никогда не пропускал гастроли заезжих театральных групп, ставивших народные спектакли, в которых неизменно принимали участие…. и ЧЕРНООКИЕ украинские девчата в красных сапожках…*» [М. М. СА, с. 497]. Названные традиционные литературные и поэтические адъективные лексемы использованы автором для описания персонажа фильма в немом кино 20–30-х годов XX в. и культурных реалий южного городка начала XX в.

К этой группе относим и постоянный эпитет народной поэзии КОСЯЩАТЫЙ ‘имеющий косяки, об окне’ [ССРЛЯ, Т. 5, стлб. 1532]: «*Словно сделаны понарошку, / Так затейливы и легки / Все КОСЯЩАТЫЕ окошки, / Все двухвсходные рундуки*» [М. М. Т. 1, с. 455] – народнопоэтическая адъективная лексема *косящатый* служит для создания исторического колорита стихотворения, посвященного новгородским народным мастерам-плотникам.

Обособленное место среди функционально маркированной лексики занимают диалектизмы, использование которых традиционно уместно лишь в речи устной. Однако поэтические строки приобретают особую выразительность и образность, когда автор пользуется территориально ограниченными лексемами. Примером такого словоупотребления является адъективема

БАСКИЙ ‘красивый, нарядный’ [СРНГ, вып. 2, с. 132–133]: «*Навсегда в полоне я /… У слывущих БАСКИМИ, чтимых испокон, обжигавших красками / Вытегрских икон»* [М. М. Г, с. 27] – при этом прилагательное *баский* не используется в говорах для характеристики телесной, а применяется для описания одежды, т. е. подчеркнуто мастерство иконописцев из Вытегры.

Группа разговорных адъективных лексических единиц представлена собственно разговорными (функциональная маркированность) и разговорно-оценочными адъективами. Учитывая ограниченный объем статьи, рассмотрим несколько примеров из каждой группы. Итак, **собственно разговорную маркированность** имеют прилагательные:

АХОВЫЙ, разг., ‘плохой, скверный’ [БК, с. 53]: «*Встанете, покидая эти болота АХОВЫЕ, / Там, где непогребенными были вы до сих пор, / Встанете из-под развалин, глину с себя отряхивая, / Длинные, полосатые, похожие на забор*» [М. М. Т. 1, с. 374]. Стихотворение посвящено узникам концентрационного лагеря «Равенсбрюк», прилагательное *аховый* усиливает эмоциональное восприятие читателем нечеловеческих условий пребывания заключенных;

БЕСНОВАТЫЙ, разг., ‘впадающий в состояние крайнего возбуждения, не владеющий собой’ [БК, с. 73]: «*Или это – Атлантика, обдававшая нас БЕСНОВАТОЙ своею пеной / Или это – тропическая гроза, похожая на конец вселенной…* » [М. М. Т. 1, с. 248] – прилагательное *бесноватый* выступает в роли объяснительного эпитета, который подчеркивает характер океанской водной стихии;

ВЗБАЛМОШНЫЙ, разг., ‘сумасбродный, неуравновешенный, с причудами’ [БК, с. 124]: «*Была она ВЗБАЛМОШНОЙ, глупой и славной девчонкой, / Дружила с ребятами, очень легко забывала*» [М. М. З, с. 50] – адъективема употреблена в именной части составного сказуемого для характеристики персонажа стихотворения;

ДЕШЕВЕНЬКИЙ, разг., ‘не имеющий ценности, пустой, ничтожный’ [БК, с. 256]: «*Завтра, приобретя по случаю, несколько ДЕШЕВЕНЬКИХ монет, Лапшин всерьез занимался нумизматикой*» [М. М. СА, с. 158]. Помимо собственно характеристики предмета, прилагательное *дешевенький* способствует реализации авторской иронии: дешевенькие монеты – нумизматика – всерьез;

КУРГУЗЫЙ, разг. ‘короткий, тесный (об одежде)’ [БК, с. 481]: «*Одет он был в вылинявший, КУРГУЗЫЙ пиджачок и в клетчатую ковбойку неопределенного цвета и в штаны, давно забывшие, когда на них была складка*» [М. М. СА, с. 419]. Адъективная единица, выступая определением элемента одежды пиджак, дополняет в характеристике внешнего вида метафору *давно забывшие, когда на них была складка* ‘давно не глаженные’;

ПРОДУВНОЙ, разг., ‘хитрый, плутоватый’ [БК, с. 1006]: «*Он и любовался своим посетителем, продувным пройдохой и бестией, изобретшим необычный способ заколачивать деньги…*» [М. М. СА, с. 170] – в сочетании с существительным *бестия* прилагательное приобретает оттенок бранности, усиленный оценочной лексемой *пройдоха*;

СКАРЕДНЫЙ, разг., ‘свидетельствующий о крайней скупости или экономии; бедный, скудный’ [БК, с. 1193]: «*Не было света. Костры в эту ночь оставались / Единственным в городе СКАРЕДНЫМ освещеньем*» [М. М. З, с. 56] – адъективема *скаредный* выступает определением.

Словарная помета «**разговорно-сниженное**» сопровождает следующие лексемы:

ВОНЮЧИЙ ‘издающий вонь, очень плохо пахнущий’: «*Дон-Кихот облачается в ржавые доспехи, не замечая ни драного белья, развешанного на веревках, ни ВОНЮЧЕГО постоялого двора…*» [М. М. СА, с. 357]. Коннотативная адъективная лексема *вонючий* одновременно является и стилистически маркированной;

СОПЛИВЫЙ ‘малолетний или очень молодой и неопытный, неумелый’ [БК, с. 1236]: «*Он не хотел смириться с тем, что СОПЛИВЫЕ мальчишки брали верх*

*над ним и наверняка еще посмеивались этому поводу*» [М. М. СА, с. 56–57] – прилагательное *сопливый* служит определением возраста персонажей.

**Сниженную стилистическую маркированность** имеют используемые в просторечии адъективные единицы, служащие для выражения эмоционального восприятия ситуации, персонажа, отношения к ним автора или лирического героя:

НИКУДЫШНЫЙ, пренебр., ‘никуда не годный, плохой’ [БК, с. 651]: «*…а когда дела были уж совсем НИКУДЫШНЫМИ, шофер в полном остервенении швырял под колеса автобуса собственную куртку*» [М. М. СА, с. 192];

ПЛЮГАВЫЙ, презрит., ‘невзрачный, жалкий на вид (о человеке)’ [БК, с. 846]: «*…смотреть не на что: ПЛЮГАВЫЙ такой, совсем плешивый, старый немецкий китель донашивает*» [М. М. СА, с. 163];

КРАСНОРОЖИЙ, простореч., ‘имеющий красную рожу’ [ССРЛЯ, Т. 5, стлб. 1594]: «*Еще я помню… и КРАСНОРОЖИХ подпухших могильщиков, нетерпеливо приплясывающих на морозе и ожидающих, когда им можно будет начать работать лопатами…*» [М. М. СА, с. 440].

**Вульгарно-просторечная бранная** функционально-оценочная маркированность присуща адъективным лексемам:

КУРВИН, вульг.-прост., бранно, ‘о подлом, мерзком человеке, негодяе; о человеке, совершившем подлый мерзкий поступок’ [СРБ, с. 319]: «*Киященко, ты куда стреляешь, КУРВИН сын?*» [М. М. СА, с. 33];

СУЧИЙ, прилагат. от *сука*, грубо ‘о человеке, вызывающем своим поведением гнев, раздражение’ [БК, с. 1288]: «*Позументы и медали нацепили СУЧЬИ псы*» [М. М. Т. 1, с. 32] – адъективная характеристика бандита дополняет экспрессивное использование бранной лексемы *пес* ‘о человеке, вызывающем гнев, негодование своими поступками’ [БК, с. 826].

Таким образом, использование в художественных произведениях различных пластов стилистически маркированной адъективной лексики служит для создания особой торжественности, исторического колорита – этому в текстах Михаила Матусовского способствуют единицы книжные, традиционно-поэтические, диалектные. Разговорные адъективемы выступают в роли различного вида эпитетов, адъективные единицы со сниженной функционально-оценочной марикрованностью позволяют автору передать специфику народно-разговорной стихии и авторское мировосприятие.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Голуб, И. Б. Стилистика русского языка / И. Б. Голуб. – М. : Айрис-пресс, 2010. – 448 с.
2. Кузнецова, Э. В. Лексикология русского языка : учеб. пособие для филол. фак. ун-тов / Э. В. Кузнецова. –2-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 1989. – 216 с.
3. Стилистика и литературное редактирование : учебник / под ред. проф. В. И. Максимова. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Гардарики, 2007. – 653 с.

**ИСТОЧНИКИ**

4. **БК** – Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 2000. – 1536 с.
5. **М.М. Г** – Матусовский, М. Л. Горечь : Книга стихотворений / М. Л. Матусовский. – М. : Советский писатель, 1992. – 192 с.
6. **М.М. З** – Матусовский, М. Земля моих отцов – Донбасс. Стихи и песни о Луганщине и Донбассе / М. Матусовский. – М. : Репаблика, 2011. – 304 с.
7. **М.М. Т.1** – Матусовский, М. Избранные произведения в двух томах. – Т. 1. Стихотворения, поэмы, песни / М. Матусовский. – М. : Худ. лит., 1982. – 639 с.

8. **М.М. СА** – Матусовский, М. Семейный альбом // Матусовский Михаил. Проза (С. Литературная гордость Луганщины) / М. Матусовский. – Луганск : ООО «Виртуальная реальность», 2011. – С. 7-550.

9. **СРБ** – Мокиенко, В. М. Словарь русской брани (матизмы, обсценизмы, эвфемизмы) / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. – СПб. : Норинт, 2004. – 448 с.

10. **СРНГ** – Словарь русских народных говоров. – Вып. 1-47. – Л.– СПб. , Наука. – 1965–2014.

11. **ССРЛЯ** – Словарь современного русского литературного языка в 17 т. / ред. В. И. Чернышов. – М. – Л. : Изд-во АН СССР, 1950–1965.

**УДК 81'1-13**

***Д. Г. Епифанцев,***
***г. Луганск***

## МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КОНЦЕПТА

Рассматривая разные методы анализа концепта, мы находим между ними как различия, так и совпадения. Но общий алгоритм сводится к процессу интегрирования-анализу суммы признаков, составляющих концепт. Концептуальный анализ является основным методом исследования концепта. «Смысл концептуального анализа состоит в том, чтобы проследить путь познания смысла концепта и записать результат в формализированном семантическом языке» [8], т. е. смысл анализа-интерпретация значения. Развитие концептуального анализа обязано, в первую очередь, работе Ю. С. Степанова «Константы. Словарь русской культуры», в которой он предложил считать концепт «слоистым» образованием» [7]. Методика концептуального анализа зависит от понимания и возможности структурирования концепта. Методика позволяет восстановить все знания и представления об объекте. Как считает Р. М. Фрумкина, «между разными авторами нет согласия в том, каков набор процедур, который следует считать концептуальным анализом, но нет и согласия в том, что же следует считать результатом» [9].

Сама Р. М. Фрумкина рассматривает три типа направления концептуального анализа: первый предполагает обращение к жизненному опыту воображаемых собеседников и заключается в исследовании сложных ментальных образований типа *мнение, знать*, второй основывается на языковом чутье и научной эрудиции читателя и строится с учетом пары «говорящий—слушающий», третий представляет изучение любого языкового материала и базируется на интроспекции анализа, являющегося сочетанием множества методик [Там же].

Также хорошо известны исследования в этой области А. Вежбицкой, которая главным методом анализа ставила интроспекцию исследователя, результатом интроспекции она считает вербальную формулировку самого концепта [2].

Концептуальный анализ Е. С. Кубрякова видит следующим образом: «аналитику необходимо пройти путь от обозначения к структуре знания, за ним стоящей, соотнести элементы этой структуры со способами их выражения, а во всех этих действиях разложить концепт на его составляющие. Сказанное означает, что по воли аналитика сами составляющие могут быть описаны в разных терминах, и, конечно, для решения разных задач» [3].

Методика концептуального анализа, предложенная Л. Г. Бабенко, подразумевает ряд исследовательских процедур:

1) выявление ключевых слов текста;
2) описание обозначаемого ими концептуального пространства;

3) определение базового концепта (концептов), описанного концептуального пространства [1].

При этом отмечается, что «изучение концептосферы текста (совокупности текстов одного автора) предусматривает обобщение всех контекстов, в которых употребляются ключевые слова-носители концептуального смысла, с целью выявления характерных свойств концепта [Там же]. В ходе концептуального анализа, с точки зрения Бабенко, следует учитывать когнитивно-пропозиционные структуры, поскольку пропозиция – «особая структура представления знаний, которая формируется на основе различных совокупностей однородных элементов, через которые и происходит истолкование концептов [Там же]. Носителями этих знаний часто являются предикатные слова – глаголы, наречия и т. д.

С. Е. Никитина предлагает тип анализа, названный ею «расчлененное определение» концептов. Автор полагает, что семантическое описание концептов может быть произведено через указание их связей с другими концептами той же культуры. Описывая отношение исследуемого слова к другому слову, связанному с ним парадигматически или синтагматически, мы получаем частичное толкование интересующего нас слова. Сумма всех частичных толкований и будет достаточно полным семантическим описанием концепта [5].

Т. В. Гамкрелидзе и В. В. Ивановым был разработан метод «семантической реконструкции» обозначенных в языке содержаний по их структурным компонентам. Цель такого метода – воссоздание утраченных концептов по отдельным содержательным признакам, которые соответствующая лексика обнаруживает во множестве контекстов. В основе данного концептуального анализа лежит теория компонентного состава лексических значений. Согласно этой теории, значение слова представляется как пучок семантических признаков, принадлежащих познавательным (когнитивным) структурам человеческого ума. При этом установление конкретных композиций признаков раскрывает содержательный объем соответствующих концептуальных величин [3].

Так как объектом исследования является концепт «страх», то особый интерес вызывает специфичность концептуального анализа абстрактных имен. Л. О. Чернейко отмечает, что понятие «абстракции» трудно объяснимо не только с точки зрения лингвистической семантики: оно вообще «относится к числу труднопостигаемых, интерпретируемых, а поэтому неоднозначных» [10].

Л. О. Чернейко вводит понятие гештальта – абстрактного имени («гештальт – импликатура предикативно-атрибутивной сочетаемости абстрактного имени как пребывающие в сознании (скрытые) проекции абстрактной сущности на конкретное явление») [Там же, с. 290–295].

То есть под гештальтом понимаем представление носителя языка, скрытое в имени. Именно выявление гештальтов составляет тактику концептуального анализа абстрактного имени. Анализ включает в себя исследования сочетаемости абстрактного имени с описательными глаголами и дескриптивными прилагательными. «Сочетаемость имени, включающая логические, рациональные связи его денотата и иррациональные, отражающие эмоционально-оценочное восприятие мира человеком, предопределяется глубинным ассоциативным потенциалом данного имени, который должен раскрываться в ходе ассоциативного эксперимента» [11]. Как отмечают Л. О. Чернейко и В. А. Долинский, «для моделирования психологически адекватных представлений носителей русского языка данные ассоциаций не менее показательны, чем определение толковых словарей и воспроизводимый текстами речевой тезаурус»

[Там же, с. 32]. То есть детальнейший «квантитативный» анализ ассоциативных полей служит средством выявления объективных семантических характеристик языковых единиц» [Там же, с. 32]. Иными словами, для понимания гештальта необходим анализ явления, связанного с ним, но более понятного.

Таким образом, нужно отметить, что концептуальный анализ, который предложила Л. О. Чернейко, считаем наиболее полным и всеохватывающим. Ассоциативный эксперимент, предложенный исследователем, в дальнейшем будет играть одну из основных ролей в нашей работе.

Кроме вышеупомянутых типов анализа существует множество подходов к анализу концептов. Остановимся на некоторых из них.

Семантический анализ разъясняет значение слова, поясняет его содержание, понимание. Направление вектора исследования противоположно вектору концептуального анализа, который идет от понимания к языковым формам выражения слова. Т. е. семантический анализ отталкивается от анализа реальных употреблений языковых единиц.

Фреймовый (англ. Frame – рамка) анализ – это анализ, в котором концепты рассматриваются в рамках каркаса ситуации, образа, представления.

Одно из направлений исследования концепта – это когнитивный анализ, то есть «это анализ процесса кодирования и декодирования смысла текста» [6]. Отличие от концептуального анализа заключается, на наш взгляд, в более объективном осмыслении концепта. Здесь анализируется языковое поведение лексемы, прежде всего ее сочетаемостные свойства. Когнитивный анализ близок к концептуальному, но подход к рассмотрению концепта при когнитивном анализе более всесторонний, т. к. интегрирует в себе не только лингвистические, но и психологические, психолингвистические исследования. В когнитивном анализе можно выделить главные направления: культурологическое, лингвокультурологическое, логическое, семантико-когнитивное и др.

Особое внимание хотелось бы уделить лингвокультурологическому методу исследования концептов, при котором акцент делается на концепты, отражающие менталитет носителя данной этноструктуры. Т. е. речь идет о том, чтобы рассматривать концепты как «коллективные содержательные ментальные образования, фиксирующие своеобразие соответствующей культуры» [4]. Соглашаясь с мнением Ю. С. Степанова, что концепт – это «то в виде чего культура входит в ментальный мир человека, и, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не творец культурных ценностей, сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [7], мы все-таки первое место отдали бы слову, которое, неся культуру, формирует человеческую личность. Паремии являются базовыми составляющими любого языка, любой культуры. Поэтому лингвокультурология обращает на них пристальное внимание. Концепт «СТРАХ» и его бинарные концепты – одни из основополагающих концептов русской народно-речевой культуры, поэтому, используя лингвокультурологический метод, в дальнейшем постараемся проследить путь от исследуемого концепта к сознанию индивида.

Методы исследования концептов дополняют друг друга, поэтому наиболее эффективно использовать их в комплексе.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, И. Е. Васильев, Ю. В. Казарин. – Екатеринбург, 2000. – 83 с.

1. Вежбицкая, А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая // Семантические универсалии и описание языков: Пер. с. англ. – М.: Языки русской культуры, 1996.
2. Гамкрелидзе, Т. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы / Т. В. Гамкрелидзе, В. В. Иванов. – М., 1990. – 878 с.
3. Кубрякова, Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Т. Лузина. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1996. – С. 245.
4. Карасик, В. И. Антология концептов / Под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. Том 1. Волгоград: Парадигма, 2005. – 352 с.
5. Никитина, С. Е. Концептуальный анализ в народной культуре / С. Е. Никитина // Логический анализ языка: Культурные концепты. – М., 1991. – С. 117–128.
6. Романова, Т. В. Когнитивный анализ текста: работа над методологическими ошибками. Доклад / Т. В. Романова. – Нижний Новгород, 2013.
7. Степанов, Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М.: Школа «Языки словянской культуры», 1997. – 824 с. – С. 47.
8. Телия, В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.
9. Фрумкина, Р. М. Есть ли у современной лингвистики своя эпистемология? / Р. М.Фрумкина // Язык и наука конца XX века: сб. статей. – М., 1995. – С. 74–117.
10. Чернейко, Л. О. Лингвофилософский анализ абстрактного имени / Л. О. Чернейко – М.: Прогресс, 1997.
11. Чернейко, Л. О. Имя «судьба» как объект концептуального и ассоциативного анализа / Л. О. Чернейко, В. А. Долинскиий // Вестник МГУ. Сер. 6. Филология. – 1996. – № 6. – С. 20–42.

**УДК 371.3-054.68:81-25**

***С. Н. Зайцева,***
***Л. И. Бахтоярова,***
***С. Н. Землякова,***
***г. Луганск***

## КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД К ОБУЧЕНИЮ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ ГОВОРЕНИЮ НА БАЗЕ ТЕКСТОВ ПО ЯЗЫКУ СПЕЦИАЛЬНОСТИ

Обучение говорению является одной из главных целей обучения иноязычной речи. Построение самостоятельных речевых произведений иностранными студентами неразрывно связано с процессом восприятия и переработки информации текста медицинской тематики.

При обучении говорению методисты акцентируют внимание на развитии и формировании навыков построения монологической и диалогической речи, поскольку обучение устным речевым действиям обычно ведется в форме диалога или монолога. Эти формы речевого действия отражают реальность речевой коммуникации [1, с. 56–57].

Главная задача в обучении монологическому высказыванию, на наш взгляд, состоит в том, чтобы научить иностранных студентов выражать законченную мысль, имеющую коммуникативную направленность, научить их логическому развертыванию мысли с достаточной скоростью, без длительных пауз.

Монолог – это более развернутая, активная и произвольная форма речи, характеризующаяся эксплицитностью лингвистических средств, связностью (как логической, так и структурной), синтаксической и композиционной сложностью и организованностью. Монолог отличается более широкими тематическими границами и более сложным тематическим содержанием, большим объемом. Л. В. Щерба считал всякий монолог литературным произведением в зачатке [3, с. 156].

В отличие от монолога диалог ситуативен, реактивен. Это «перемежающаяся»

форма общения (взаимодействия). Будучи, как и монолог, структурно спаян, он характеризуется меньшим объемом используемых собеседником отрезков речи – реплик. Для диалогической речи характерна совокупность двух соседних реплик, связанных ситуативно. Репликам диалогической речи свойственна перестановка слов, компонентов фразы. Рекомендуется, наряду с междометиями и модальными словами, включать всевозможные клише, характерные для научного стиля речи.

Организуя систему заданий для обучения построению монологического и диалогического высказывания на основе текста по специальности, мы рассмотрим подробную систему заданий, состоящую из нескольких комплексов, апробированных нами в практике преподавания русского языка как иностранного.

Предлагаемый ниже комплекс упражнений распадается условно на несколько взаимосвязанных комплексов, различающихся по основному принципу подхода к текстовому материалу. Характер упражнений и формируемых посредством их выполнения навыков и умений меняется в каждом комплексе в зависимости от тех операций, которые обучаемые выполняют с текстом по специальности. При этом сумма заданий в пределах комплекса имеет определенную общую цель, составляющую специфику каждого этапа работы.

Основой каждого задания является текст по специальности, который рассматривается как носитель информации или суммы информаций. Предполагается, что текст дает языковой материал для работы во всех видах предлагаемых заданий. Серия заданий комплекса имеет целью выработку определенных навыков и умений построения монологического и диалогического высказываний.

Организуя систему заданий для обучения построению монологического и диалогического высказывания на основе текста медицинской тематики, необходимо помнить, что иностранные студенты прежде всего должны научиться трансформировать заданный текст, сокращать, выделять главное в нем, а затем последовательно его воспроизводить.

Целевой установкой первого комплекса заданий является выработка навыков и умений смыслового анализа текста. При этом анализ текста проводится как с точки зрения понимания его смысла (выделения проблематики текста), так и точки зрения его языкового оформления (членение текста, постановка вопросов и т. д.).

Заключительное задание первого комплекса представляет собой не что иное, как продуцирование смысловых частей текста, где проблематика и последовательность расположения информации прослеживается четко.

Целевая установка второго комплекса заданий – выработка навыков воссоздания информативного содержания текста с любыми видами опор. Для восстановления информации текста и его изменения учащийся должен владеть навыками воспроизведения фразы без потери основной информации; умениями логично и последовательно расположить информативный материал; умениями сохранить детали текста, необходимыми для точного воспроизведения основной информации текста (детали фактические, лексические, конструктивные); умениями выделить смысловые, логические и конструктивные опоры текста.

Заключительное задание второго комплекса – передача содержания текста без потери информации с любыми видами опор, использованием синонимических трансформ.

Третий комплекс заданий направлен на выработку навыков трансформации текста по специальности. Он включает в себя извлечение целевой информации, сжатие и развертывание текста, комментирование и свободное манипулирование

информативным материалом, самостоятельное построение монологического и диалогического высказывания.

Поскольку обучение говорению есть обучение одному из видов речевой деятельности и успех его обеспечивается факторами лингвистического, экстралингвистического и психолингвистического порядка, то система заданий комплексов строится с учетом указанных факторов, исходя из лексико-грамматических и структурно-композиционных особенностей отобранных текстов медицинской тематики [2, с. 215].

Упражнения, обеспечивающие реализацию поставленных задач, можно разделить на две группы.

1. Упражнения аналитического характера, направленные на выработку умений адекватно отбирать языковой материал и использовать его в определенном речевом действии:

а) правильно отбирать необходимые лексические, морфологические, синтаксические единицы;

б) трансформировать синтаксические конструкции, производить их замену синонимичными;

в) варьировать речевые средства в пределах монологического и диалогического высказывания;

г) выделять в тексте главное и второстепенное;

д) составлять план в виде вопросительных и номинативных предложений и др.

2. Упражнения синтетического характера, направленные на выработку умений строить относительно свободное связное монологическое и диалогическое высказывание на уровне заданного текста по специальности:

а) расположить данные предложения-высказывания в необходимой логической последовательности;

б) выразить причинно-следственную, условную зависимость между данными высказываниями, их взаимозависимость, взаимообусловленность в сопоставительном, сравнительном и других планах;

в) уточнить отдельное высказывание;

г) соединить два высказывания в одно смысловое целое с помощью лексико-семантических средств;

д) определить основные структурно-композиционные компоненты текста;

е) соединить выделенные компоненты в единое монологическое и диалогическое высказывание.

На наш взгляд, аналитические упражнения являются, по существу, предтекстовыми и строятся на широком материале, тематически близком профессиональной ориентации обучающихся.

Система синтетических упражнений, необходимых для продуцирования монологических и диалогических высказываний строится на материале текста по специальности – речевого произведения, являющегося основой обучения иностранных учащихся.

Таким образом, обильное использование текстового материала при выполнении заданий аналитического и синтетического характера по смысловому анализу, восстановлению, трансформации текста, комбинированию и комментированию информативного материала текста создает у иностранных студентов состояние «текстовой насыщенности», порождающее и обеспечивающее возможность свободного продуцирования устного высказывания.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Верещагин, Е. М. Язык и культура / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М.: МГУ, 2001. – 348 с.
2. Зимняя, И. А. Лингвопсихология речевой деятельности / И. А. Зимняя. – М.: РАО / МПСИ, 2001. – 396 с.
3. Щерба, Л. В. Языковая система и речевая деятельность: сборник работ / Ред. Л. Р. Зиндер, М. И. Матусевич; АН СССР. Отд-ние литературы и языка. Комис. по истории филол. наук. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. – 427 с.

**УДК 371.3-054.68:82**

***С. Н. Землякова,***
***Л. И. Бахтоярова,***
***С. Н. Зайцева,***
***г. Луганск***

## ОБУЧЕНИЕ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ МЕДИЦИНСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

Медицинская терминология представляет собой макросистему, которая обслуживает сферу профессиональной деятельности человека в области медицины.

Содержание медицинских терминов однозначно и соответствует определенному понятию медицинской науки и связано с другими понятиями, например: *митральный стеноз* – сужение отверстия у митрального клапана; *митральные пороки* – пороки двустворчатого клапана сердца. Данные термины, несомненно, входят в семантическое поле понятия «сердце». На логические связи терминов указывает семантическая взаимосвязь понятий, на языковые – наличие общего компонента «митральный».

Необходимо отметить, что медицинская терминология обслуживает научную сферу общения и тесным образом связана с языком специальности [2, с. 42–43]. Принято считать, что языку специальности студентов-иностранцев учат на сугубо научных текстах. Однако практика показывает, что большие возможности в обучении иностранных учащихся языку специальности открываются и при изучении художественных текстов.

Так, например, в речевой композиции повести Н. М. Амосова «Мысли и сердце», посвященной изображению работы хирурга, функционирует большое количество терминов, относящихся к области хирургии сердца. Среди терминов, употребляемых в этой повести, можно выделить *узкоспециальные медицинские термины:* аневризма, гипоксия, перикард, резекция желудка и др.; *общеупотребительные медицинские термины:* анестезиолог, ординатор, кровообращение, сосуды, переливание крови и пр.; *обиходноразговорную медицинскую лексику:* заплата (в перегородке), стенка (желудочка), закупорка (бронха), банки, клизмы и др. [1, с. 3–18].

Логико-понятийную систему медицинских терминов, функционирующих в контексте повести Н. М. Амосова, можно представить в такой последовательности:

1. *Наименование специалистов:* хирург, анестезиолог, терапевт, операционная медсестра.
2. *Наименование внутренних органов,* связанных с семантическим полем понятия «сердце»: предсердие, желудочек, перикард, клапан, аорта.
3. *Наименование операций:* операция на сердце, пневмоэктомия, резекция желудка, ампутация, прокол, паллиативная операция.
4. *Наименование болезней:* недостаточность митрального клапана, митральный

стеноз, порок сердца, аритмия миокарда, дефект межжелудочковой перегородки.

5. *Наименование осложнений, возникающих после операции:* аневризма, абсцесс легкого, кровотечение, декомпенсация, тромб, спайки, отек легкого.

6. *Наименование сопутствующих операции процедур:* зондирование, массаж сердца, гипотермия, вскрытие, искусственное кровообращение, наркоз, инъекции, рентген.

7. *Наименование лекарственных препаратов:* адреналин, гепарин, кортизон, плазма, физиологический раствор.

8. *Наименование приборов:* аппарат искусственного кровообращения, дефибриллятор, электрокардиоскоп, дренажная трубка.

Таким образом, даже в контексте художественной речи выделяемые медицинские термины, объединенные общностью научной сферы «хирургия сердца», представляют собой стройную систему, в которой отдельные звенья наименований тесно связаны между собой лексическими и языковыми факторами.

На эту системность, на наш взгляд, необходимо обращать внимание иностранных студентов при чтении повести Н. М. Амосова. Для понимания таких терминов чаще всего не требуется обращения к специальному словарю, поскольку автор использует такие приемы включения терминов в словесно-художественную ткань произведения, которые позволяют интерпретировать содержание перечисленных выше наименований.

Приемы включения узкоспециальных терминов в художественный текст однообразны, чаще всего определение узкоспециальных терминов дается в подстрочнике: «Уже прошло сорок минут после начала искусственного кровообращения. Машина разрушает эритроциты». В сноске текста повести дано определение понятия: эритроциты – это красные кровяные тельца.

Более разнообразны приемы включения в контекст художественной речи общеупотребительных медицинских терминов. При этом необходимо обращать внимание иностранных студентов на комментирование, когда понятия раскрываются путем описания процедуры. Такой прием способствует достижению наглядности. Например: *«прямое переливание крови* – процедура несложная. Есть такая система трубочек, кранов. Иголки вводятся в вену..., кровь перекачивается шприцем...»

Иногда в тексте употребляется несколько равнозначных терминов, из которых один, более частотный, уточняет другой, более общий.

Таким образом, приведенные примеры включения медицинских терминов в контекст художественной речи показывают, что контекст для иностранных студентов может служить средством раскрытия содержания термина. Следовательно, необходимо отметить, что успешным средством обучения иностранных студентов могут служить и художественные произведения определенной научной тематики и ориентации, в которых представлена в системных связях и отношениях научная терминология, показаны модели употребления терминов в связной речи, что облегчает процесс использования медицинских терминов в живой речи иностранных учащихся.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Амосов, Н. М. Мысли и сердце / Н. М. Амосов. – Донецк: Сталкер, 1998. – 157 с.
2. Гринев, С. В. О состоянии медицинской терминологии / С. В. Гринев, Э. А. Сорокина // Язык медицины: международный межвузовский сборник научных трудов в честь юбилея В. Ф. Новодрановой. – Самара, СамГМУ: Изд-во Krypten-Волга, 2015. – С. 40–49.

УДК 81. 282

*Н. Б. Литвинова,*
*г. Луганск*

# МЕНТАЛЬНО-АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ КОНЦЕПТА «ЖИЗНЬ» В ДИАЛЕКТНОМ ДИСКУРСЕ

Диалектный текст в современной лингвистической науке рассматривается как сложный многоуровневый феномен. Являясь порождением индивидуально-речевого акта, он вместе с тем принадлежит к территориально замкнутому речевому сообществу, имеющему свои культурно-исторические и языковые параметры. В таком контексте диалектный текст всегда обладает разнонаправленной информативностью – от передачи фактуальной информации, имеющей прагматическую, коммуникативную ценность для носителей диалекта, до культурно-духовной, ментальной информации о жизненном укладе, морально-нравственных представлениях диалектного социума.

По мнению исследователей, историческая память диалектного слова и текста представляет особое явление языковой культуры, способное отражать особенности национального мышления народа [9]. Совокупность диалектных текстов также становится отражением народной речевой культуры и воспринимается с точки зрения корпусной лингвистики как форма хранения традиционной народной речи и важнейший источник когнитивной информации [1, с. 7–8].

Диалектное повествование-воспоминание – наиболее органичный речевой жанр функционирования диалектного дискурса, который в лингвофилософском плане выступает источником суждений диалектоносителя об окружающем мире, определения человеком личностного жизненного пространства в нём. Содержательно-тематический уровень данного речевого жанра в диалектном дискурсе выражен размышлением говорящего над самыми разными проявлениями быта и бытия. Поэтому закономерно, что в центре его внимания оказывается осмысление именно жизненного мира, форм внешней действительности, в которую погружён человек [6, с. 171].

Повествование в любом диалектном тексте так или иначе выстраивается вокруг жизненного пространства, обозначаемого в тематической структуре диалектного текста под гипертемой жизни диалектоносителя и его окружения. Отсюда тяготение жанра диалектного воспоминания к наблюдению за жизненным пространством, постоянное включение его в процесс текстового развёртывания. Такое тематическое развитие диалектного текста исследователи обозначают как процесс семиологизации жизни: буквальное осмысление жизни подразумевает придание ей языкового выражения в тексте [2, с. 7].

Следовательно, текст диалектного повествования-воспоминания несёт знание об основополагающих основах существования диалектного социума. Поскольку диалектоноситель стремится к максимально обобщённому восприятию действительности через осмысление частных, бытовых явлений, концепт «жизнь» становится одним из фундаментальных концептов диалектного языкового сознания в целом.

Объектом данного исследования стали диалектные высказывания, репрезентирующие концептуальные смыслы понятий «жизнь», «жизненное пространство» в одном из восточностепных диалектов Луганщины, а предметом – ментальные особенности восприятия носителями диалекта концепта «жизнь» как наиболее универсального воплощения представлений данного диалектного социума о мире.

Учитывая отсутствие единого исчерпывающего определения термина концепт в современной лингвистике, в данной работе за основополагающее мы принимаем теоретическое положение о смысловой многомерности концепта, структура которого наряду с рациональным включает эмоциональное, образное, символическое знание, а также полярное знание в рамках «абстрактное – конкретное», «универсальное – этническое», «общенациональное – индивидуально-личностное» [8, с. 79].

Анализ выделенных высказываний с ключевой семой «жизнь» в зафиксированных диалектных текстах-воспоминаниях указывает на включённость концепта «жизнь» в разветвлённую систему смысловых отношений в диалектном дискурсе. Специфика реализации данной системы может быть рассмотрена с точки зрения сущности повествования-воспоминания как речевого жанра, в основе которого – автобиографический рассказ диалектносителя от рождения до настоящего времени. В нём говорящий стремится раскрыть основные субъективно значимые этапы своей жизни, однако главным становится определение координат-ориентиров жизненного пространства, прожитого времени и их ценностных характеристик.

В обозначенном контексте наблюдения над функционированием самой лексемы «жизнь» указывают на то, что она оказывается мало употребляемой в диалектной речи, заменяется активным использованием глагольных форм «жить», «проживать», «остаться в живых» и т. п. Данная тенденция может быть пояснима спецификой народного мировидения в целом. Так, В. Колесов отмечал, что в народном сознании экзистенциальная составляющая жизни человека (бытие) и условия существования (быт) имеют деятельное выражение, направлены на действие [7, с. 535].

Рассмотрим наиболее распространённые когнитивные модели с глагольной формой «жить» в речевом пространстве повествования-воспоминания. Наиболее продуктивной в диалектном дискурсе является когнитивная модель «жизнь – пространство бытия», в которой раскрывается смысловая интенция говорящего указать локально-пространственные координаты жизни: оˈце ˈсаме де болʼˈницʼа / тут жиў заˈжиточʼниї / саˈме баˈгачʼ / а йак п·ішˈла заво˕руха‿рево˕лʼуцʼійа і воˈни‿ж̯ш ўсʼі потʼіˈкали //; ў‿нас / ми / це йа маˈлим буў / м·іˈнʼі буˈло п·атʼ годˈ̯т по‿ˈмойему / ми жиˈли оˈце де М·іруш·енˈки / оˈтут двухеˈтажна ˈхата //; а тогˈда йа не‿скаˈжу / почʼеˈму / потоˈму‿шо / ви понʼіˈмайете / ми до‿тˈрицитʼ восʼˈмого проˈжили / нам даˈли кварˈтʼіру / ўсе двухеˈтажну оˈце де пˈротʼіў кˈлуба постˈройіўсʼа Клʼіˈменко //; ну йа жиˈла ў‿Шаˈрапкинʼі // ў‿Сˈв·ердлоўк·і / у‿Шаˈрапк·іно // там йа жиˈла / а сʼуˈди переˈйіхали //.

В смысловом плане близкими к вышерассмотренной оказываются когнитивные модели: 1) «жизнь – время бытия», в рамках которой диалектоноситель стремится обозначить временные параметры нахождения в локальном пространстве: йа ˈвиросла на‿ˈвулицʼі Алʼекˈсандроўка // йа там жиˈла с‿ˈсорок ўто$^{а}$ˈрого по‿ˈсорок пˈйатиї годˈ̯т //; і ˈсорок шесˈтом гоˈду і ми ш·е там жиˈли //; ну оˈто / зˈначʼітʼ / ми іс‿ˈсорок тˈретʼого ˈгода ми там жиˈли до‿ˈсорок сʼідʼˈмого ˈгода //; 2) «жизнь – локализованное пространство», реализуемая в синтагматической конструкции «жить *где*»: от інтʼеˈрʼесно / шо оˈна ў‿коˈмунʼі жиˈла //; ми ў‿колˈхозʼі жиˈли / при колˈхозʼі роˈбили і колˈхозну ˈп·енсʼійу зароˈбили //; і оˈни ˈйіздили ў‿наˈчʼалʼе іˈйунʼа наˈв·ерно / ˈйіздили і придлаˈгали йії / шоб̯п

оˈна приˈйіхала і жиˈла ў◡ˈхат’і / ну ˈхату броˈсат’ одˈну н’ілˈ’з’а / там зˈнайеш йак //; оˈтут йа жиˈву / і от◡снаˈч’ала і до◡конˈца //.

В диалектном дискурсе концепт «жизнь» связан с другим основополагающим понятием в человеческом мышлении «век» (возраст, время жизни человека, промежуток времени). Этот факт выявлен также в ходе анализа фиксации значений лексемы «век» в этимологических словарях древнерусского языка. Он свидетельствует о давнем стремлении человека постичь философскую сущность времени своей жизни [5, с. 56–57].

Однако в диалектном дискурсе связь концептов «жизнь» и «век» носит прагматический характер – определить временные рамки события, возраст человека. Позитивной коннотацией наделены конструкции, реализующие когнитивную модель «жизнь – долгий век». Диалектоноситель считает нужным подчернкуть тем самым, что количество прожитых человеком лет придаёт ему значимости, уважения: так оˈни прожиˈли◡ж̯ш у◡ˈмене дев·аˈносто п·йат’ год̯т і два ˈм·іс’ац’і //; оˈна дев·аˈносто ш·іст’ год̯т прожиˈла //; прожиˈли по◡дев·аˈносто год̯т // д’ід̯т Арˈс’ен’ій д’ів·аˈносто // ˈм·іс’ац’ не / не◡дот’аˈнуў до◡дев·аˈносто // ˈт’отка одˈна прожиˈла деᵢᵢв·аˈносто оˈдин / а друˈга деᵢᵢв·аˈносто //; меˈн’і ˈмамка ˈч’асто / ˈмамка моˈйа прожиˈла дев·йаˈносто п·ат’ год̯т / і ˈч’асто роз̯сˈказуйе / оˈдин ўрач’ тут буў / в·ін спас Б·ір’уˈкову //.

Идея жизни в диалектном дискурсе находит инвариантное языковое выражение в двух когнитивных моделях – «жизнь физическая» (семы «быть живым, существовать», «остаться в живых, выжить в трудных условиях») и «уровень жизни» (семы «жить бедно / богато», «легко / тяжело»; «жить достойно, не зная нужды, забот»).

Когнитивная модель «жизнь физическая» реализуется на синтагматическом уровне с прилагательным *живой* (сема «быть живым, существовать»): три ˈгоди не◡буˈлоізˈв·есно / прийшˈла ˈн’ан’к·і / оˈна м·іˈн’і ˈн’ан’ка / ˈбат’кова ˈр’ідна сеᵢᵢстˈра ˈсаме ˈменша / так похоˈронка буˈла на◡ˈд’ад’у / а оˈна де ˈт’іки не◡ˈп·іде вороˈжит’/ а там ˈкажут’ / в·ін жиˈвиї / в·ін жиˈвиї / і оˈце ˈт’іки воїˈна заˈконч’ілас’ і йіх освобоˈдили //; так оˈце йа у◡шеᵢᵢс’атом гоˈду / йак стˈройалас’ / а ˈд’ад’а / в·ін строˈйітел’ / оˈни оˈбойа жиˈв·і буˈли / і Іˈван◡же̯ш / і ˈд’ад’а верˈнуўс’а //; Ваˈсил’ Луˈш·ан ш·е / брат двоˈйуридниї ˈТон’і / ш·е жиˈвиї //; а де твоˈйі браˈти / ˈМит·а? // йест’ жиˈв·і ч’і н’е? //. Дискурсивный контекст употребления высказываний с подобной семой указывает на значимость в психолого-ментальном плане для диалектоносителя упомянуть о том, что окружение людей, о которых идёт речь, ещё живо. Как правило это окружение связано с человеком – объектом повествования – родственными или ближними отношениями. Таким образом подчёркивается включённость говорящего в жизнь диалектносоциумного коллектива.

Сему «остаться в живых, выжить в трудных условиях» реализуют синтагматические единицы с глаголом «пережить»: оˈце і бомˈб·ож̯шка і у◡погр’іˈбах уˈс’у воїˈну сиˈд’іли / п·іᵢᵢд тим / п·іᵢᵢд Д’аˈковойу оˈкопи коˈпали / а тоˈд’і ўже нас п·іᵢᵢд ту / ˈБ·іла ˈЦерква / так туˈди нас / там ми ў◡шˈкол’і ноч’уˈвали / а наˈч’аў ўже Стал’інгˈрад̯т ˈнаш·і забˈрали і ˈн’імц’а гˈнали / так ми ˈп·ішки ноˈч’ами йшˈли доˈдому // ну гˈлаўне / шо осˈталис’ жиˈв·і //; ої / йак◡же ˈвижит’ меˈн’і оˈц’і п·ат’ дн’іў / йак йіх неᵢᵢ◡ˈбуде? //; так ми

оˈце йак ˈт’іки де загуˈдит’ / а ў⌣нас ˈхата буˈла пид⌣наˈв·есом / і оˈто ўс’а д’етвоˈра зб·іˈгайец’а / ˈбач’ут’ / так ми ˈбач’іли йак / йак і ˈбомби леˈт’ат’ / ˈнаіскос’ // ну ˈобˇпш·ім пережиˈли //; йак / йа не⌣зˈнайу / йак / йак ми оˈте пережиˈли до тоˈго / до⌣ˈл’іта?! //; т’ажеˈло / т’ажеˈло буˈло т’ажеˈло / т’ажеˈло / ну ўсе таˈки переᵢжиˈли // переᵢжиˈли //; і в·ін нас до⌣ˈсебе забˈраў / пережиˈват’ //; і там оˈто пережиˈли ˈголодˇт ˈсорок шесˈтиї і ˈсорок с’ед’ˈмиї //.

Когнитивная модель «уровень жизни» (семы «легко / тяжело»; «жить достойно, не зная нужды, забот») раскрывает ментальные представления диалектоносителей о ценностях жизни – её упорядоченности, благообразии, активной трудовой деятельности. Жизненный путь диалектоноситель оценивает с позиций – «жить бедно / богато» (гл’аˈди / йа скаˈжу / б·ідˈн’іше / ну спокоїˈн’іше ˈл’уди жиˈли йак⌣то //; ну ˈвобˇпшим ˈб·едно жиˈли //; і шч’ас живем ми ˈдуже хараˈшо //; зˈнач’іт’ а ˈмати / ну ˈб·едно жиˈли / ˈб·едност’ / шо назиˈвайец’а ˈб·едност’ буˈла //; жиˈли ˈб·ідно // і голоˈдали / і ўсе буˈло / ну а жиˈли ˈвесеᵢло //; ну меᵢˈн’і ˈкажиц’а / шо ми тоˈд’і б·ідˈн’іше жиˈли / ну буˈли добˈр’іш·і і веᵢсеᵢˈл’іш·і //; – «легко / тяжело» (веˈсела буˈла жист’ / т’аˈж·ола і веˈсела //; та так оˈто⌣і / і⌣прожиˈла // прожиˈла поˈгано // ˈоч’ен’⌣ˈоч’ен’ ˈдаже поˈгано // ˈдуже поˈгано //; йак Шукˈшин каˈзаў / ˈЛ’убон’ка / н’е⌣гоˈр’уї / ˈнада жит’ / ˈнада ˈтол’ко ˈумно жит’ / а как мˈного хоˈроших л’уˈд’еї / мˈного на⌣ˈсв·ет’е / ˈнадо жит’ так / ˈтол’ко ˈумно // да / ˈтол’ко ˈумно ˈнада жит’ // а йак //.

Примечательно, что глагольная форма *(по-)жить* в диалектном дискурсе наделена выражено позитивной коннотацией «жить достойно, не зная нужды, забот»: ото ви ў⌣ˈкомун’і ї пожиˈли ˈт’іки // у⌣ˈкомун’і ї⌣пожиˈли //; молоˈд’ож оˈто буˈло йак гуˈл’айе ˈвеч’ором / іˈдут’ у⌣ стоˈлову / тоˈд’і ї ˈйісти ˈп·ісл’а дн’а // ˈтак⌣би поˈжит’ / так ˈн’іколи //; в·ін наˈв·ерно гоˈд’іў на⌣п·атˈнац’ат’ уз’аў моˈлодˇтшу / ˈЗоїку // ну так в·ін і не⌣поˈжиў // ... а оˈна / ну шо⌣жˇш оˈна пожиˈла / поˈйіхала на⌣ˈзароботки //; ої / ої / не⌣даї Богˇˣ / а ˈзаразˇˢ ˈт’іки жиў⌣же оˈце / у⌣ˈхат’і ˈтепло / ўсе полуˈч’айеш оˈто / так ти⌣жˇш неˈгожиї //; а ш·ас ˈт’іки⌣бˇп жит’ / а ўже ждеш //.

Интересно употребление в речи отдельных диалектносителей глагола *разживаться* со значением «приобретать, брать у кого-либо безвозмездно»: і у⌣пˈрошлом гоˈду / ў⌣ˈкого ˈт’іки не⌣пиˈтала / оˈце⌣жˇш ф·еўˈрал’⌣ˈм·іс’ац’ і йа ўс’іґˈда ў⌣кустˈрул’ку саˈд’у огоˈн’ок цеї / н’і⌣ў⌣ˈкого неᵢ⌣розжиˈвус’ / неᵢˈма //; тої стаˈрик стаў інваˈл’ідом і йі судˇт плаˈтит’ йоˈму до⌣сˈтарост’і / так оˈна тоˈд’і оˈто поверˈтайец’а та верˈбуйец’а оˈце⌣жˇш на⌣пˈлаван’:а і там розжиˈвайец’а оˈтого ˈраку //. Данный глагол с подобным значением зафиксирован в «Толковом словаре живого великорусского словаря» В. Даля в более широкой смысловой парадигме [3]. В исследуемом диалекте эта лексема имеет конкретизирующее значение «брать у кого-либо из односельчан бесплатно, безвозмездно», что становится возможным благодаря жизни на одной территории в течение многих лет, а также дружественно-соседским связям.

Исследование концепта «жизнь» в диалектном дискурсе подтверждает

включённость мировидения диалектносителей в контекст прагматического восприятия. Т. Демёшкина в монографии «Теория диалектного высказывания» указывает на тот факт, что суждения о мире диалектоносителей всегда имеют отношение к личностной парадигме, ограниченной опытом одного человека. Значимыми оказываются именно отдельные фрагменты жизни человека – о них он стремится сказать в первую очередь [4, с. 66].

Наблюдения над функционированием концепта «жизнь» в диалектном дискурсе позволяют судить об отдельных ментально-аксиологических представлениях диалектоносителей о жизненном пространстве, которое характеризуется упорядоченностью, наполненностью работой, связано с извечным преодолением трудностей, неотделимо от жизни коллектива. Дальнейшее исследование концептуальной основы диалектного дискурса сопряжено с изучением стереотипов языкового и культурного сознания, традиционной народно-речевой культуры.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Большакова, Н. В. Взаимодействие дискурсов в диалектном тексте / Н. В. Большакова // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – 2009. – № 54. – С. 7–10.
2. Волошина, С. В. Речевой жанр автобиографического рассказа (на материале диалектной речи) / С. В. Волошина // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2010. – № 2 (10). – С. 5–10.
3. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс] / В. Даль. – Режим доступа: http://slovardalja.net/word.php?wordid=35478.
4. Демешкина, Т. А. Теория диалектного высказывания: Аспекты семантики / Т. А. Демешкина. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2000. – 189 с.
5. Звёздова, Г. В. Русская именная темпоральность в историческом и функциональном аспектах / Г. В. Звёздова. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1996. – 144 с.
6. Калиткина, Г. В. Трансляция традиции в диалектном дискурсе / Г. В. Калиткина // Библиотека журнала «Русин». – 2015. – № 3. – С. 168–182.
7. Колесов, В. В. Русская ментальность в языке и тексте / В. В. Колесов. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2006. – 624 с.
8. Маслова, А. В. Концепт память как лингвофилософская категория и ключевой концепт русской духовной культуры / А. В. Маслова // Ментальность и изменяющийся мир: коллективная монография: к 75-летию проф. В. В. Колесова / отв. ред. М. В. Пименова. – Севастополь: Рибэст, 2009. – 504 с.
9. Пискунова, С. В. Историческая память народа – информационный компонент диалектного текста [Электронный ресурс] / С. В. Пискунова, И. В. Поповичева // Социально-экономические явления и процессы. – 2011. – № 11. – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskaya-pamyat-naroda-informatsionnyy-komponent-dialektnogo-teksta#ixzz4Eek9gK3q.

**УДК 81’276**

***Е. М. Лихачёва,***
***г. Луганск***

## РУССКИЙ ЯЗЫК В СФЕРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ И ПЕРЕВОДА СПЕЦИАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Сегодня наука уделяет особое внимание исследованию особенностей перевода терминологии. В связи с усилением требований к профессиональной речи будущих специалистов возникла необходимость проанализировать качество использования и перевода терминологии на занятиях по русскому языку в сфере профессиональной коммуникации.

Первый словарь научных терминов К. А. Кондратевича выпущен в 1780 г. Эту дату можно считать отправной точкой в создании словарей терминологического типа. Назывался он «Дикционер или речениар: по алфавиту российских слов, о разных произращениях, то есть древах, травах, цветах и о прочих былиях и минералах». Словарю Кондратевича предшествовали очень краткие (всего по несколько страниц) списки терминов из различных областей жизни, науки, культуры.

За последующие годы появилось множество научно-исследовательских работ разных жанров. Перевод исследовали зарубежные и отечественные ученые, в частности Р. Якобсон в работе «Языковедческие аспекты перевода», М. Цвиллинг в сборнике научных статей «О переводе и переводчиках», Н. Гарбовский в учебнике «Теория перевода», В. Комиссаров в работах «Переводоведение в XX веке: некоторые итоги» и «Теория перевода (лингвистические аспекты)» и др. Также появилась справочная литература: «Толковый переводоведческий словарь» (Л. Нелюбин), «Современный экономический словарь» (Б. Райзберг, Л. Лозовский, Е. Стародубцева), «Язык рынка: словарь» (Ю. Буряк и др.), «Словарь-минимум по риторике» (Е. Яковлева) и т. д.

Между специалистами-учеными, практикующими переводчиками и филологами постоянно происходит живой диалог на внутривузовских и межвузовских круглых столах, семинарах, конференциях. Результатом совместной работы становится подготовка немалого количества научных изданий о проблемах перевода.

Язык – средство не только общения, но и формирования новых производственных отношений. Языковые знания – один из основных компонентов профессиональной подготовки студентов. Знание языка профессии повышает эффективность труда, помогает лучше ориентироваться в ситуации на производстве и в непосредственных деловых контактах. Вместе с подъемом уровня профессиональных знаний представителей различных профессий повышаются и требования к их речи.

Целью изучения дисциплины «Русский язык в сфере профессиональной коммуникации» является изучение основных норм русского литературного языка, необходимых специалисту в сфере деловой и профессиональной коммуникации, а также актуализация эффективных способов осуществления профессиональной коммуникации в устной и письменной формах. В результате изучения курса обучающийся формирует и совершенствует коммуникативную компетентность, способность демонстрировать в устном общении и письменной речи личную и профессиональную культуру.

Задачи:

– формирование и развитие автономности учебно-познавательной деятельности студента по овладению русским языком в сфере профессиональной коммуникации, что предполагает развитие практических навыков использования родного языка в ситуациях устной и письменной профессиональной коммуникации;

– формирование практических умений работы со специальной терминологией и расширение терминологического аппарата в профессиональной области для практического использования в различных формах и видах деловой коммуникации; социокультурных знаний в области коммуникативной компетентности будущего специалиста;

– повышение уровня общей гуманитарной культуры речевого поведения обучающихся в сферах устной и письменной коммуникации, формирование уважительного отношения к национальным духовным ценностям;

– изучение основных правил, законов и литературных норм письменного и устного общения для осуществления коммуникации в личной и деловой сферах;

– формирование навыков составления и ведения официально-деловой документации в соответствии с нормативно-правовой базой [5, с. 3].

Основной критерий профессионализма – знание своей специальности, уровень владения профессиональной терминологией. Научно-технический прогресс в стране насыщает наш язык новыми понятиями, определениями. Вместе с подъемом уровня профессиональных знаний представителей различных профессий повышаются и требования к языку.

Термин – слово или словосочетание, обозначающее какое-либо понятие из различных областей знаний. В отличие от общеупотребительных слов термины, как правило, однозначны, им не свойственна экспрессия. Одни термины утратили сугубо специальный характер и широко вошли в разные стили речи, другие – сохраняют узкоспециальное употребление. Слово, выступающее в качестве термина, часто имеет эквивалент в другом языке, его семантизация осуществляется с помощью перевода [1, с. 309]. Понятие – одна из логических форм мышления, высший уровень обобщения, характерный для словесно-логического обобщения [1, с. 204]. Формирование понятий – важное условие научной речи. Определение понятий даёт дефиниция – краткое определение какого-либо научного или технического понятия, отражающее существенные признаки предмета или явления, обозначенного определенным термином [1, с. 58].

К специфическим особенностям термина относятся: системность, наличие дефиниции (определения), стилистическая нейтральность, простота. Одно из требований к термину – его современность, т. е. устаревшие термины заменяются новыми. Термин может быть интернационален или близок терминам, которые созданы и употребляются в других языках (коммуникация, гипотеза, бизнес, технология и др.). Также в термин часто входят интернациональные словообразовательные элементы: анти-, био-, микро-, экстра-, нео-, макси-, микро-, мини- и др. Терминология делится на 3 группы: общенаучная, межнаучная, специальная (узкоспециальная) [2, с. 180].

В отличие от общелитературного, язык профессионального общения требует однозначности толкования основных ключевых понятий, зафиксированных в терминах. Для коммуникации в профессиональной сфере это очень важно, поскольку неточное употребление того или иного слова может иметь нежелательные последствия. Этого можно легко избежать, если употреблять термины только в той форме и значении, которые зафиксированы в словарях последних изданий.

Термины создаются для точного выражения известных в мире специальных понятий, процессов, явлений, предметов и употребляются в профессиональной сфере общения, а следовательно, они стремятся к интернационализации. Изменения в их составе обусловлены, как правило, фонетическими или структурными особенностями языка. Некоторые термины имеют несколько смысловых значений, соответствующих различным областям происхождения и использования. Сегодня в терминологии появилось немало терминов-дублетов, терминов-неологизмов, терминов, которые употребляет только определенная научная школа и др. При употреблении этих слов в деловом документе следует выбрать те, которые для этой терминологии уже закреплены в словаре. Несоответствие некоторых терминов или их неправильное применение может привести к недоразумениям или искаженным трактовкам тех или иных материалов и процессов.

Следует учитывать, что производительность изучения терминов и их активное использование в устной и письменной профессиональной речи зависит от перевода и вдумчивого усвоения терминологии, её применения в конкретных рабочих ситуациях.

Совокупность терминов, употребляемых в какой-либо области науки, техники, искусства и т. д., называется терминологией [1, с. 309].

В научной литературе представлено определение термина «перевод». Перевод – это способ семантизации лексики, раскрытие значения слова средствами другого языка. Также это вспомогательный вид речевой деятельности, в процессе которого осуществляется передача содержания текста средствами другого языка; преобразование речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении смысла этого произведения. Акт перевода состоит в анализе формы исходного сообщения на одном языке, синтеза содержания, воспринятого и передачи его на другом языке [1, с. 194].

Согласимся с классификацией переводов В. Комиссарова на два основных вида: по характеру переводимых текстов и по характеру речевых действий переводчика в процессе перевода. Первая классификация связана с жанрово-стилистическими особенностями оригинала, вторая – с психолингвистическими особенностями речевых действий в письменной и устной форме. Жанрово-стилистическая классификация переводов в зависимости от жанрово-стилистических особенностей оригинала обусловливает выделение двух функциональных видов перевода: художественный (литературный) перевод и информативный (специальный) перевод [3, с. 94]. Говоря о многообразии видов перевода, необходимо отметить, что изначально перевод выполнялся исключительно человеком. Позже перевод автоматизировали и компьютеризировали. Задачей перевода является отыскивание наиболее удачного родноязычного эквивалента к соответствующему слову с другого языка. Перевод предстоит осуществлять только филологам и специалистам-терминологам на почве «первого» языка, соблюдая требования. Перевод способствует закреплению норм русского литературного языка, помогает усвоить лексические богатства языка.

Еще переводчики античного мира широко обсуждали вопрос о степени близости перевода к оригиналу. В ранних переводах Библии или других произведений, считавшихся священными или образцовыми, преобладало стремление буквального копирования оригинала, приводившее порой к неясности или даже полной непонятности перевода. Поэтому позднее некоторые переводчики пытались теоретически обосновать право переводчика на большую свободу в отношении оригинала, необходимость воспроизводить не букву, а смысл оригинала. Уже в этих первых высказываниях о целях, которые должен преследовать переводчик, можно найти начало теоретических споров нашего времени о допустимости буквального или вольного перевода [4]. Во время II Конгресса славистов в Москве (1958) развернулись ожесточенные дебаты между сторонниками лингвистического и литературоведческого подхода к переводу, разрешением которых стал хрупкий консенсус о том, что переводы следует изучать в рамках особой дисциплины, со своим набором подходов и арсеналом методов, не сводимых ни к литературоведческим, ни к сугубо лингвистическим.

Справедливости ради отметим, что перевод порой вводит в заблуждение – в результате недостаточно глубокого владения знаниями по специальности, неудачных экспериментов или, когда переводчик прибегает к умышленному неправильному толкованию, выдает свое за чужое. Хотя иногда разнообразие синонимов желательно и полезно, если они не выходят за пределы терминов или давно определенных понятий. Но когда синонимические вариации используют в отношении непосредственного названия самого понятия, на начальном этапе его введения в научный оборот определенного языка, то это может привести к понятийному хаосу. К нарушению норм словоупотребления могут привести смешивания близких по форме и сфере

употребления, но разных по смыслу слов (паронимов: гидрант – гидрат, информация – информированность, скальпель – скарпель, формат – формант), а также употребление в определенной речевой ситуации слов или словосочетаний другого функционального стиля, непонимание буквального значения употребляемых или устаревших слов, неправильное употребление заимствований, нарушение норм сочетания и подобное.

Следовательно, с целью достижения четкости перевода, следует присоединяться к международному научно-понятийному аппарату и системе соответствующих символов, обозначений, аббревиатур. Каждый образованный человек должен придерживаться культуры речи, а особенно это касается специалистов, которые должны не допускать речевых ошибок в сфере профессиональной деятельности.

Перевод взламывает языковые барьеры и тем самым осуществляет коммуникативную функцию как носитель информации. При этом он заменяет иноязычный термин как истинный аналог. Издавна признано, что перевод – важный двигатель развития языка, который он мобилизует, обогащает, распространяет на новые территории.

Недостаточная распространенность нормативной документации, а также определенная ограниченность области её применения не позволяет широкому кругу преподавателей, научных работников, студентов достаточно правильно и оперативно использовать те или иные термины.

Для результативного усвоения терминологии на занятиях «Русский язык в сфере профессиональной коммуникации» студентам предлагают выполнить задания следующего характера:

– выпишите из текста специальные термины, объясните их лексическое значение;

– образуйте глагольные словосочетания с определёнными словами (в их терминологическом значении). Составьте с ними предложения;

– укажите наиболее вероятные варианты сочетаемости предложенных глаголов с терминами;

– определите, в каких предложениях выделенные слова являются терминами;

– замените дефиницию одним словом;

– составьте мини-словарь терминов будущей профессии и т. д.

На практическом занятии при составлении мини-словарей студентам необходимо напомнить, что среди главных принципов подготовки статей в словарях-справочниках является принцип историзма – выяснение генезиса того или иного явления, соответствующих законов и категорий, а также освещение их современных форм, тенденций развития. В качественном словаре приводятся грамматические формы слов, применяются разнообразные ремарки, подано большое количество цитат-иллюстраций и фразеологических оборотов. Подробные пояснительные пометки значительно облегчают практическое пользование словарем. Пользуясь словарями, следует внимательно ознакомиться с основными принципами их построения, изложенными в предисловиях к словарям, а также с списком принимаемых для этого словаря сокращений.

Подводя итог, можно сказать, что для результативного усвоения студентами специальной терминологии вообще, и на занятиях по русскому языку в сфере профессиональной коммуникации в частности, преподаватели учреждений высшего профессионального образования должны учитывать не только все позиции перевода специализированных текстов, а и его значение в системе речевой подготовки студентов. Необходимо точно и полно выражать средствами одного языка то, что уже

зафиксировано средствами другого языка в неразрывном единстве содержания и формы. Поэтому следует уделять особое внимание на занятиях по русскому языку в сфере профессиональной коммуникации работе со словарями различных типов.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Азимов, Э. Г. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам) / Э. Г. Азимов, А. Н. Щукин. – М.: Издательство «ИКАР», 2009. – 448 с.
2. Граудина, Л. К. Культура русской речи: учебник для вузов / Л. К. Граудина, Е. И. Ширяев; под ред проф. Л. К. Граудиной и проф. Е. Н. Ширяева. – М.: Издательская группа «Норма-инфра», 1999. – 285 с.
3. Комиссаров, В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. / В. Н. Комиссаров. – М.: Высш. шк., 1990. – 253 с.
4. Паршин, А. Теория и практика перевода / А. Паршин // Проект «Русскій языкъ», TENETA.RINET.RU. – Режим доступа: http://teneta.rinet.ru/rus/pe/parshin-and_teoria-i-praktika-perevoda.htm.
5. Рабочая программа учебной дисциплины «Русский язык в сфере профессиональной коммуникации». – ЛНУ имени В. Даля, 2019. – 15 с.


**УДК 81' 373.2:622.012 (477.6)**

***А. С. Мищенко,***
***Н. А. Ковалёва,***
***г. Макеевка***

## ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН В НАЗВАНИЯХ УГЛЕДОБЫВАЮЩИХ ПРЕДПРИЯТИЙ ДОНБАССА

В современной восточнославянской ономастике наглядно определился региональный подход к анализу эргонимов, которые функционируют на разных территориях и в разных аспектах. Структура эргонимии того или иного региона предполагает изучение конкретных историко-экономических и культурных условий его формирования и развития. На основе этого происходит выявление характерных особенностей регионального номинативного дискурса. Важным условием проведения региональных исследований являются общеономастические свойства эргонимов из разряда онимных единиц.

Одно из отличительных свойств эргонимов – высокая степень изменчивости их состава, структурных типов, производящей лексики, что является следствием изменения государственной политики и идеологии, экономических преобразований, изменений в психологических установках носителей языка, модных языковых стандартов. Исходя из этого, эргонимную номинацию в донецком крае целесообразно рассматривать в рамках определенных периодов исторической и экономической жизни региона.

Донбасс формировался и развивался как индустриальный регион. Промышленная эргонимия в XX в. составляла центр эргонимного сектора ономастикона края.

При анализе номинаций предприятий угледобывающей сферы Донбасса на протяжении XX в. основное внимание было сосредоточено на принципах и признаках номинаций, используемых при создании собственно эргонимного компонента наименований предприятий. Фактологическую базу составляют названия угольных предприятий Донбасса.

Предприятия угольной промышленности различны по сферам деятельности: копи, рудники, шахты, которые ведут добычу угля, обогатительные фабрики, которые

обогащают, маркируют, перерабатывают уголь, предприятия по брикетированию, производящие угольные брикеты [3, с. 21].

Основные принципы номинации при создании анализируемых эргонимов: номинирование по отношению объекта к собственнику, по месту положения объекта, по порядку закладки объекта, по производственным характеристикам объекта.

Отношение к собственнику или собственникам. При реализации этого принципа ориентировались на владельцев, их семейное окружение, их количество и социальный статус. В качестве производящих единиц использовались различные наименования:

а) фамилии владельца рудника/шахты: *Фурсовский (Фурсов), Рутченковский (Рутченко), Ломбардо (Ломбардо).*

б) личные имена членов семей, владельца шахты/рудника: *«Мария», «Иван», «Сергей», «София», «Лидиевка»*;

в) фамилия или личное имя владельца земельного участка, на территории которого закладывалась шахта: *«Смолянка» (Смолянинов), «Софиевка» (Софья Раевская)*;

г) фамилия арендатора помещичьих земель: шахта «*Давыдовка-1»*, шахта *«Давыдовка-8» (Давыдов*, носитель фамилии, арендовал землю у помещика Орлова);

д) фамилия инженера, который обеспечил проектирование строительства и эксплуатацию объекта: шахта *«Гурьевская», Гурьев*, горный инженер;

е) именования акционерного общества: шахта акционерного общества *«Снежнянский антрацит»,* рудник «*Ремовский антрацит»*;

ж) имя руководителя делового отделения, к которому относилась шахта: шахта *«Бунге»* (фамилия *Бунге* принадлежала главе правления русско-металлургического общества).

Местоположение предприятия. Для реализации этого признака номинации избирались названия смежных населений, природные географические объекты, объекты хозяйственного назначения. Лексическую базу указанных признаков номинации составляют:

а) местные топонимы, номинирующие смежные географические объекты: *Гродовский рудник* (с. Гродовка), *Берестовский рудник* (балка Берестовая), *«Холодная балка»* (балка Холодная);

б) прилагательные с пространственно-ориентировочной семантикой: *«Центральная», «Южная», «Восточная», «Северная»*;

в) апеллятивные названия смежных объектов хозяйственного назначения: *«Ветка»* (железнодорожная ветка), *«Заводская»* (шахта «*Заводская»* (завод)).

Порядок закладки и особенности развития предприятия (укрупнение, присоединение к уже существующему). Этот принцип номинации обычно использовался при назывании небольших шахт, входящих в рудник на правах его составных частей. Реализовывался посредством использования имен числительных: *«шахта № 11», «шахта № 18»*. Специально указывали в названии шахты ее появление как шахты-«близнеца», заложенной в непосредственной близости от первичного предприятия. В таких случаях использовалась номинативная формула *«№ исходной шахты + наречие «бис»»*: шахта *№ 11-бис*, шахта *№ 13-бис* [2, с. 187]. Активно этот принцип номинации применялся в 20-е – 30-е гг. XX в., когда стране требовалось много угля и в строй вводилось большое количество новых шахт. Такая смена «номинационных вех» осуществляется и в промышленной эргонимии Донбасса, в том числе и при официальном названии угледобывающих предприятий. Эти названия перестали отражать отношения собственности, поскольку угольные предприятия были

национализированы и перешли в государственную собственность. Связанную с реализацией этого принципа антропонимию как источник производящих лексических единиц переориентировали на выражение номинативного принципа меморативности, который базируется не на идее собственности, а на идее общественного признания вклада того или иного человека в жизнь социума. В результате этого из круга эргонимопроизводящих антропонимов были исключены личные имена, вместо которых основным разрядом производящих антропонимов стали фамилии (или эквивалентные им псевдонимы) [1, с. 301].

Производственно-технические характеристики шахты. Главными чертами номинации при реализации этого признака являются технологические особенности шахтных стволов, геологические особенности залегания угольных пластов, марки добываемого угля: *«Капитальная», «Вентиляционная», «Крутая», «Ветка-Глубокая», «Антрацит»*.

В середине XX в. реже стали отражать в названиях шахт их характеристики как особого вида производственного объекта. Актуальными признаками номинации остались: глубина залегания пластов, технические показатели оборудования шахты (*«Бутовская-Глубокая», «Красноармейская-Капитальная»)*.

Таким образом, номинация угледобывающих предприятий Донбасса формировалась на основе следующих принципов: номинирование по отношению объекта к собственнику, по месту положения объекта, по порядку закладки объекта, по производственным характеристикам объекта.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Крюкова, И. В. Русская эргонимия постсоветского периода в диахроническом аспекте / И. В. Крюкова // И слово Ваше отзовется / Гуманитарный центр «Азбука». – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2012. – С. 298–307.
2. Мозговой, В. И. Юз и Юзовка / В. А. Гайдук, В. Г. Ляшенко, В. И. Мозговой, И. П. Навка; под общей ред. Гайдука В. А. – Донецк: «Кардинал», 2000. – 320 с.
3. Отин, Е. С. Топонимия приазовских греков (историко-этимологический словарь географических названий) / Е. С. Отин. – Донецк: ДонГУ, 2000. – 195 с.

**УДК 811.161.1**

***Т. И. Мурзаева,***
***г. Саратов***

## ДИАЛЕКТИЗМЫ В РОМАНЕ В. РЕМИЗОВА «ВОЛЯ ВОЛЬНАЯ»

Художественная речь способна включать в себя все богатство литературного языка и в значительной мере общенародного языка: все пласты русской лексики (во всем многообразии семантики, экспрессивных и функционально-стилистических оттенков), всю русскую фразеологию, почти все средства грамматики и огромное разнообразие синтаксических конструкций. Художественная речь может объединять языковые черты разных функциональных стилей.

В зависимости от объекта изображения, среды, в которой происходит действие, писатель может использовать внелитературные языковые средства, в частности, диалектизмы.

Вопрос о соотношении и взаимосвязи разговорной речи и языка художественной литературы, о границах употребления в нем просторечных и диалектных слов и выражений находит отражение в теории «трех штилей» М. В. Ломоносова.

В 30-е годы XX в. диалектизмы в художественных текстах оценивались отрицательно, что было связано, в частности, с позицией М. Горького. М. Горький подверг сокрушительной критике активное использование диалектизмов в романах Ф. Панферова. Он писал: «Речевые капризы нашей страны весьма многообразны. Задача серьезного литератора сводится к тому, чтобы отсеять, отобрать из этого хаоса наиболее точные, емкие, звучные слова, а не увлекаться хламом таких бессмысленных словечек, как *подъялдыкивать, базынить, скукоживаться* и т. п.» [1, с. 27].

Дискуссия о возможности и целесообразности использования диалектизмов в художественной литературе возникала неоднократно. В 1965 г. инициатором дискуссии был В. В. Виноградов, в 1976 г. – Ф. П. Филин. В конечном итоге общественное мнение признало право писателя на употребление диалектизмов в художественной речи, но с учетом принципа соразмерности и сообразности. Отдельного внимания заслуживает точка зрения литературного критика В. Гусева, который, возражая Ф. П. Филину, писал, что контекст не всегда должен раскрывать значение непонятных слов, для передачи определенной атмосферы, фактуры даже нужен момент непонятности, тайны жизни, неокончательного раскрытия [2, с. 6].

В результате исследования диалектизмов в литературе XX в. выявлены их многочисленные функции: моделирующая, характерологическая, номинативная, эмотивная, кульминативная, эстетическая, фатическая [5], языкового расширения [4], установлено взаимодействие этих слов с другими словами художественного текста [3]. Изучение особенностей употребления диалектизмов в художественной речи в начале XXI в. остается актуальным.

Роман В. Ремизова «Воля вольная» – одно из значительных произведений начала XXI в. В 2014 г. он стал финалистом литературных премий «Русский букер» и «Большая книга». Роман повествует о столкновении тружеников побережья Охотского моря, охотников и рыбаков, с коррумпированными представителями власти. Выжить в этих краях можно только с помощью добычи рыбы и особенно икры. Однако такой способ выживания противоречит закону. «Богатейшая прекрасная природа, с которой люди научились ладить, и уродское устройство власти» – так определил сам писатель ситуацию в одном из своих интервью прессе.

Большинство диалектизмов, употребляемых в романе, выполняет номинативную функцию. Вековой опыт отражает свойственная местным диалектам специальная лексика тематической группы «Охота и рыболовство», периферию которой составляют наименования явлений, связанных с рельефом местности и растительностью. Наиболее трудные для восприятия слова автор поясняет в сносках. Например: *улово* – ‘место у берега с обратным течением’, *ястык* – ‘икра в пленочном мешочке, размером в ладонь, как она есть в рыбе’, *аргыз или лох* – ‘отметавший икру и подохший морской лосось’, *гадык* – ‘лесная протока, место нереста лососей, где они гибнут, разлагаются и гадко пахнут’, *путик* – ‘тропа, вдоль которой стоят капканы или ловушки’, *очеп* – ‘устройство вроде колодезного журавля, поднимающее попавшегося в капкан соболя в воздух’, *потаск* – ‘полуметровый нетолстый стволик, к которому привязывается капкан’, *курумник* – ‘россыпь крупных камней, обычно на склоне, часто в виде каменной реки или каменного потока’, *притонение* – ‘заведение и вытягивание невода’, *тоня* – ‘место ловли рыбы неводом’, *тям* или *тяма* — ‘ум, сноровка, сообразительность’, *одыбать* – ‘прийти в себя (например, с похмелья)’, *нифеля* – ‘чаинки’.

Не поясняются слова, значение которых раскрывает контекст. Например: *Вечером в зимовье Генка подсушивал шкурки соболей на* ***пялках****. Пялки* – ‘приспособление для

растягивания шкуры для просушки' (СРНГ [7]). *Это был северный олень с двумя* ***матухами.*** *Матуха* – 'самка, имеющая детенышей' (СРНГ). *Загоняют, понял Степан. К скалам гонят. Или на* ***крутяк****… Выглянул осторожно. Отсюда вся* ***покать*** *была как на ладони. Крутяк* – 'обрыв, крутой отвесный спуск' (СП [6]). *Покать* – 'склон, покатое место' (СРНГ). *Река парила, и все, что торчало из воды, украшалось за ночь белым* ***куржачком****. Куржак* – 'иней' (СП). *Не доезжая поселка, свернул по протоке и, разбрасывая воду и речную гальку на* ***меляках****, рванул в сторону моря. Меляк* – 'мелкое место, мель в реке, озере, море' (СРНГ).

В ряде случаев контекст не раскрывает значения диалектного слова. Например: *…По ключу было несколько хороших* ***марей****… Мари красивые… На самой большой* ***мари*** *тоже ничего не было. Отдельный* ***колок*** *молодых желтеньких еще листвяшек … Тянут длинную, молчаливую тень по скучно притихшим облетевшим* ***ерникам.*** *Марь* – 'болотистое кочковатое пространство в тайге, поросшее мелким кустарником' (СП). *Колок* – 'заболоченный участок леса' (СРНГ). *Ерник* – 'разновидность низкорослого кустарника, растущего на заболоченных местах' (СП). *Рыбы поймать, на* ***лабаз*** *поднять. Степан повесил рюкзак на сук и полез в горку, в ельник, нашел свой* ***лабазок****, где хранились чайник, ведра, топор да ножовка. Лабаз – помост на ветвях дерева или легкая постройка на высоких столбах, сделанная в лесу для охотничьих надобностей* (СП). *В других местах, где соболь был не очаговый, и по двадцать тысяч хватало, но у них зверек держался по ключам и речкам. По верхам, гольцам да* ***сыпунам*** *его не было. Сыпун* – 'место, где есть сыпучие пески' (СРНГ). *Зигзагами уходила тропа вверх, сторонясь отдельно стоящих* ***скальников****.* Слово с*кальник* в СРНГ зафиксировано в значениях, не подходящих к данному контексту. *Десять лет назад он, скорее всего, вырубил бы* ***стланик*** *у лаза и запалил* ***дымарь****.* Слово *стланик* в СРНГ имеет значение 'лес, растущий на болоте'. *Дымарь* – 'посудина с тлеющим огоньком (от горящих шишек, мха, коры и т. п.) или костер, выделяющий много дыма, для защиты от комаров, мошкары' (СРНГ). *Временами ночная* ***кухта*** *сыпалась с веток длинным легким столбиком. Кухта* – 'снег на ветвях деревьев', 'иней' (СРНГ).

Большая часть приведенных диалектизмов относится к собственно лексическим, однако встретилось несколько семантических диалектизмов, которые отличаются от слов литературного языка только значениями. *В первый день охоты соболя нельзя было упускать – весь сезон дырявый будет, но и самка, да еще в гнезде, – тоже не лучший знак, видно. Генка бежал и просил кого-то, кого он всегда просил, чтобы это оказался молодой* ***кот****. Кот* – 'самец соболя'. *Прямо в середину поставил, заострил потаск с обеих сторон, один косо воткнул в снег, а на верхний рябчиное крыло пристроил. Над капканной* ***тарелочкой*** *как раз получалось. Тарелочка* – 'часть капкана, при нажатии на которую спускаются пружины'. *Мех уже был* ***выходной****, и Генка понимал, что зима рядом, вот-вот попрет, повалит. Выходной* – 'готовый к зиме (о мехе зверя)'. Только в одном случае употреблена диалектная морфологическая форма: ***мыша*** *наплодилось полно*. В этом случае существительное *мышь* мужского рода 2 склонения (в литературном языке женского рода 3 склонения).

Многие писатели, использующие диалектизмы в художественной речи, сосредоточивают их значительную часть в прямой речи персонажей. В. Ремизов делает это очень редко. Диалектная лексика употребляется прежде всего на страницах романа, посвященных охотникам и рыбакам Генке Милютину и Степану Кобякову. При этом авторское повествование ведется сквозь призму восприятия персонажей. Одна из центральных тем – гармония отношений человека и природы. Вся совокупность диалектизмов романа коррелирует с его названием.

Для Генки *воля вольная* – это тайга, где *мари с колками и ерниками, покати, крутяки, скальники, сыпуны, курумники, путики,* где обустроены *потаск, лабазок, биркан, чумик из корья.* Обстоятельства вынуждают Генку, как и других рыбаков поселка, быть браконьером, а иначе не на что жить. Генка мучительно переживает это. Лишь на охоте он чувствует себя в своей стихии, здесь ему знакома каждая тропинка, здесь он делает все неспешно и обстоятельно. *И в этой вечной и незыблемой повторяемости – что все обязательно будет точно так же, как и в прошлом, и в позапрошлом году, но все надо будет узнавать заново, – Генка чувствовал большую радость, может, и сам смысл существования. Его над землей, над его речкой и тайгой возносило от ощущения свежести и нескончаемости жизни. И казалось ему в такие минуты, что так будет всегда*.

Степан вступил в открытое противостояние с властью. Поддавшись минутному праведному, но неразумному гневу, он не только выстрелил в начальника местной милиции, но и столкнул милицейский уазик с откоса. *Подъезжая к поселку – три моста уже проехал, – Степан как будто приходил в себя. Душа расползалась на куски. Степан скрежетал зубами, материл себя, хмурился и спрашивал у Господа, почему он не удержал его.* Даже на охоте, выполняя привычную работу, он не может отдохнуть душой. В отличие от Генки, который любуется окружающей природой и полностью отдается любимому делу (отсюда детализация описания и повествования с помощью диалектизмов), Степан испытывает смятение, ему не удается за делом отвлечься от тяжелых мыслей, сосредоточиться (диалектизмов на этих страницах гораздо меньше).

Диалектное слово *путик* многократно повторяется в тексте и несет содержательно-концептуальную информацию. *Путик* – это дорога туда, где *воля вольная*, эта тропа помогает в охоте, кормит, защищает, скрывает от неправедных представителей власти с говорящими фамилиями *Гнидюк, Семихватский, Хапа*.

Анализ употребления диалектизмов в романе «Воля вольная» показывает следующее: они немногочисленны по количеству, представлены главным образом именами существительными, мало используются в прямой речи, сосредоточены главным образом в тех фрагментах текста, где автор помещает свой «наблюдательный пункт» в сферу восприятия персонажа, репрезентируют определенный сегмент языковой картины мира и концептуально значимы.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Горький, М. По поводу одной дискуссии / М. Горький // Горький М. Собр. соч. в 30 т. Т. 27. – М., 1953. – С. 27–28.
2. Гусев, В. Музыка и поэзия прозы / В. Гусев // Литературная газета. – 1976. – № 18. – С. 6.
4. Мурзаева, Т. И. Народно-разговорные элементы в рассказе В. Шукшина «Страдания молодого Ваганова» / Т. И. Мурзаева // Алтайский текст в русской культуре. – Барнаул, 2019. – С. 106–112.
5. Мурзаева, Т. И. Функции диалектизмов в рассказах А. И. Солженицына / Т. И. Мурзаева // Предложение и слово. – Саратов, 2000. – С. 178–183.
6. Самотик, Л. Г. Лексика современного русского языка: учебное пособие / Л. Г. Самотик. – М.: Флинта, 2012. – 510 с.
7. СП – Словарь русских говоров Приамурья. – М.: Наука, 1983. – 342 с.
8. СРНГ – Словарь русских народных говоров. Вып. 1-46. М. – Л., СПб.: Наука. – 1965. – 2013.


**УДК 821.161.1**

***В. В. Нестерук,***
***г. Ялта***

## РОМАН БЕЗ ГЕРОЯ: К ПРОБЛЕМЕ ПЕРСОНАЖА

## СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Проблема персонажа, его роли в художественном поле произведения, а также авторской картины мира всегда представляла интерес для ученых-филологов. Современная русская литература является примечательным средством передачи взгляда на жизнь с позиции авторов, которые являются прямыми свидетелями событий, передаваемых на страницах их книг. При этом зачастую не имеет значения, реалистические это тексты или иной жанровой и тематической направленности. Одним из неординарных и активно обсуждаемых произведений стал роман А. Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него», изданный в 2017 г. и вошедший в короткие списки ряда престижных литературных премий. Многие критики и читатели оставляли восторженные отзывы о книге, например, в рецензии у Г. Юзефович читаем: «Поразительный, единственный в своем роде язык, заземленный и осязаемый материальный мир, удивительным образом не исключающий летучей фантазии, и по-настоящему волшебная мерцающая неоднозначность (то ли все происходящее в романе – гриппозные галлюцинации трех Петровых, то ли и правда обнажилась на мгновение колдовская изнанка мира) – как ни посмотри, выдающийся текст и настоящий читательский праздник» [5]. Книга также получила почётный приз от жюри критиков в финале премии «НОС».

Помимо сложного сконструированного сюжета, большинство критиков и просто читателей особо отмечают образы персонажей, назвать которых нормальными довольно сложно, как, например, отметила Л. Беляцкая в рецензии на роман, «ваши соседи по площадке – гораздо, гораздо безумнее, чем кажутся. А про вас самих и говорить нечего» [2]. У К. Мильчина читаем: «...книга прекрасна тем, что доказывает: никаких среднестатистических граждан нет, жизнь и повседневность человека, который сам, искренне, считает себя заурядным, которого никто никогда не называет по имени, который сам считает свою работу скучной, на самом деле полна чудес, скелетов в шкафу, смешного, страшного, величественного, неизведанного, потрясающего» [3]. В романе присутствует доля юмора, но юмор этот также специфический, почти всегда окрашенный в темные тона.

Название романа дает читателю ключ к пониманию образов главных героев. Когда человек болен гриппом, чаще всего у него высокая температура, которая выводит больного в полутрансовое измененное состояние, где не надо надевать на себя социальную маску, где проявляется настоящее «я» человека. Герои романа и предстают перед нами в таком состоянии максимальной обнаженности своего внутреннего мира. Единственный нюанс в том, что персонажи такие, какими мы их видим, не только в болезненном состоянии, но всегда. Можно сказать, что их жизнь – вечный грипп.

Практически ни одного героя романа нельзя назвать нормальным человеком, их естественные реакции абсолютно не соответствуют нормам, принятым в обществе. Показательным является уже то, что главные персонажи книги практически все время называются по фамилии: Петров, Петрова и Петров-младший. Их имена мы знаем, к ним по имени обращаются персонажи в разных ситуациях, но рассказчик намеренно не делает этого. Тот, кто ведет свой рассказ о Петровых, знает о них гораздо больше, чем другие, поэтому лишает их права на имя.

Ненормальность каждого из Петровых видна, что называется, невооруженным глазом. Петров является убийцей своего друга, который, впрочем, об этом сам попросил. Но самое страшное в главном герое не убийство, а абсолютное отсутствие реакции на содеянное. Петров-младший унаследовал от отца совершенную

бесчувственность к жизни, он никогда не проявляет эмоций, никогда он их и не испытывает. Петрова – тоже убийца, которая совершает свои преступления по велению «холодной спирали», находящейся в животе. Таковы главные персонажи романа, но одна из особенностей системы героев книги заключается в том, что даже второстепенные образы лишены нормальности с общепринятой точки зрения, за исключением, пожалуй, всего нескольких персонажей. Роману сложно дать конкретное жанровое определение, некоторые критики считают «Петровых...» произведением магического реализма, но это все же реализм, поэтому на страницах книги предстают преимущественно настоящие люди из нашей повседневной жизни. И этот пантеон сумасшедших и неудачников может рассказать об обществе, описанном автором, больше, чем образы основных персонажей.

«Ненормальные» появляются уже в первом предложении и затем возникают повсеместно на протяжении всего романа: *«Стоило только Петрову поехать на троллейбусе, и почти сразу же возникали безумцы и начинали приставать к Петрову»* [4, с. 9]. Эти люди, например, или декламировали стихи, или принимали главного героя за очень больного человека, уступая ему место. Н. Александров замечает: «И обитатели этого мира, «сумасшедшие», пристающие к нему в транспорте с разговорами, тоже не вызывают у него теплых чувств» [1]. Один старичок улыбался девятилетней девочке: *«Вот представляешь, ты бы уже два года замужем была, – старичок лукаво сощурился, – два года бы уже с мужем трахалась вовсю, а может быть, даже изменяла бы ему. Все вы, сучки, одинаковые»* [Там же, с. 12]. В троллейбусе же встречается и женщина, которая мало того что была одета несуразно, выделялась макияжем *«по моде конца восьмидесятых – со всеми этими яркими тенями с блестками, темным тоном, подчеркивающим скулы, помадой, лежавшей толстым слоем на губах»*, ее волосы *«были разнообразно расцвечены как бы натуральными цветами, но обилие этих натуральных оттенков вызывало ощущение пестроты»* [Там же, с. 83], она и говорила совершенную чушь, в которой перемешались отзвуки разных религий и отрицание диагноза сына «слабоумие». Реакция Петрова – «клоун» – затем подтверждается комментарием рассказчика: *«„Ни фига она клоун", – невольно подумал Петров и даже мысленно улыбнулся, но улыбка эта сползла, когда паяц начал свой номер»* [Там же]. Эти персонажи действительно ведут себя не вполне адекватно, но автор называет безумными и тех, кто *«принимались нести ахинею про золото партии, про бесплатные путевки в санаторий, которые давали когда-то каждый год, и про то, что всех, кто сейчас находится у власти, надо ставить к стенке»* [Там же, с. 10], т. е. обычных людей, которых достаточно в общественном транспорте любого города.

Кроме сумасшедших, в романе фигурируют явные неудачники, например, водитель катафалка *«стал рассказывать, как еще в советское время учился в мореходке и был серебряным призером ЭССР по боксу... Он рассказывал, что в их похоронной конторе таких, как он, почти все. Был, например, бывший певец, с шести лет занимавшийся музыкой, но умудрившийся скатиться, что называется, к земле посредством своей глупости, и не столько даже глупости, сколько чередования везения и невезения... Действительно, оказались в похоронной конторе и писатель, и художник»* [Там же, с. 16]. А. Сальников подчеркивает драматизм судеб своих второстепенных персонажей при помощи контраста: люди подчеркнуто «высокой», творческой профессии в итоге работают в похоронном бюро, наиболее приземленной из всех возможных контор.

В романе появляются и другие персонажи, профессия которых должна говорить об их возвышенной душевной организации и повышенной социальной ответственности, но на страницах произведения их образы намеренно снижены: *«...девятого марта, Петров и сам сел напротив двух симпатичных тетенек, судя по разговору – учителей в школе, филологинь, а разило от них так, будто вечером ранее они пили в невероятных количествах какой-то эпической силы термоядерный деревенский самогон»* [Там же, с. 61]. А еще один знакомый Петрова – тоже педагог, преподаватель философии Виктор Михайлович – оказывается личностью, с которой мало кто хочет иметь деловые отношения. Главный герой столкнулся с этим персонажем на работе, когда *«чинили ходовую его „уазика" и меняли „уазику" коробку передач, и надо было буквально раскручивать Виктора Михайловича на покупку каждой запчасти для его же автомобиля, а потом еще выковыривать из него плату за работу»* [Там же, с. 35]. Такие типажи дополняют галерею отрицательных образов романа.

Основные контакты Петрова с людьми происходят по дороге домой. В автобусе ему встречается «вымирающий вид кондукторов», женщина, ненавидящая пассажиров, позволяющая себе открыто оскорблять их и швырять мелочью. И что хуже, она напоминала Петрову его собственную мать: *«не стесняясь в выражениях, подслушанных и выученных у себя на заводе, она совершенно с места в карьер могла начать бороться за справедливость в любых общественных местах...»* [Там же, с. 65]. Заметим, что пассажиры также не сдерживают эмоций в общении: *«Путем витиеватого высказывания дрожащим от сдерживаемого гнева голосом он дал понять, что подозревает, что у кондуктора не было никаких интимных отношений ни с противоположным, ни со своим полом, еще он, кажется, намекнул, что интимных отношений у кондуктора не было вообще никогда, а если бы и были, то партнер кондуктора был очень непредвзят»* [Там же, с. 64]. Передвижения героя по городу практически всегда происходят в обстановке всеобщего хамства и взаимного неуважения, и такая черта романа приближает повествование к реалистической, хотя и сильно сгущенной картине мира.

Продолжая линию родственников, заметим слова отчима Петровой, которые она вспоминала, собираясь на очередное «дело»: *«Ерунда это все про специальные ножи, ну, конечно, можно ими дрова рубить и все такое, а чтобы человека грохнуть, ничего особо не надо. Если бы человека можно было только специальным ножом убить, откуда бы эти все пьяные новости про людей, которые поссорились, и в пылу спора один другого ткнул вилкой – и привет»* [Там же, с. 210]. С одной стороны, это вполне логичное рассуждение, а с другой – саму тему сложно назвать такой, на которую вообще размышляют. При этом отчим рисуется героиней как чуть ли ни единственный добрый человек – в противоположность матери и бабушке. Таким образом, и традиционные семейные отношения рисуются А. Сальниковым в негативном ключе.

Жене Петрова, работающей в библиотеке, также встречаются неординарные в отрицательном смысле личности, например, мужчина *«лет пятидесяти, который перечитал все сочинения де Сада, затем перешел на всю возможную литературу о концентрационных лагерях, после чего стал читать книги о гинекологии, хирургии и анатомии»* [Там же, с. 103]. Этого «дядечку» Петрова выбрала в качестве потенциальной жертвы для своего следующего убийства.

Таким образом, галерея персонажей романа «Петровы в гриппе и вокруг него» представляет собой образцы худших людей общества, концентрированно собранных в пределах одного произведения. Если исходить из утверждения, что литература является

зеркалом, в котором отражается реальная жизнь, очень не хотелось бы, чтобы типы, описанные А. Сальниковым, действительно существовали. Будем считать этот роман своего рода предупреждением о том, к чему может привести отсутствие настоящих человеческих чувств, переживаний и базовых нравственных ориентиров.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Александров, Н. «Петровы в гриппе». Психоанализ / Н. Александров. – Режим доступа: https://www.colta.ru/articles/literature/17200-petrovy-v-grippe-psihoanaliz.
2. Беляцкая, Л. Алексей Сальников. «Петровы в гриппе и вокруг него» / Л. Беляцкая. – Режим доступа: http://www.natsbest.ru/award/2018/review/aleksej-salnikov-petrovy-v-grippe-i-vokrug-nego-1/.
3. Мильчин, К. «Петровы в гриппе и вокруг него»: самый неожиданный российский роман года / К. Мильчин. – Режим доступа: https://tass.ru/opinions/4902538.
4. Сальников, А. Петровы в гриппе и вокруг него / А. Сальников. – М.: АСТ, 2018. – 411 с.
5. Юзефович, Г. Безумие и норма, реальность и бред. О трех русских (отличных!) романах «Петровы в гриппе и вокруг него», «Учитель Дымов», «Принц Инкогнито» / Г. Юзефович. – Режим доступа: https://meduza.io/feature/2017/09/09/bezumie-i-norma-realnost-i-bred-v-treh-russkih-otlichnyh-romanah.

**УДК 378.147:811.581**

***В. В. Самара,***
***г. Луганск***

# ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ФОНЕТИКИ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА. ПРЕОДОЛЕНИЕ ЯЗЫКОВОГО БАРЬЕРА

В рамках работы по разработке новейших методов преподавания фонетики китайского языка, в частности, в условиях отсутствия личного контакта с носителями языка, были проведены теоретические исследования с добровольным задействованием студентов-лингвистов I – III семестров обучения.

Цели исследований – определение и дальнейшая иллюстрация на эмпирических исследованиях методов максимизации процесса усваивания участниками преподаваемого материала. Участники, в силу разницы уровня знаний/навыков в иных сферах образовательного процесса, прежде всего, основного языка, получали соответственно своему уровню данные для дальнейшего применения. Единственным и основным изменением относительно общепринятой формы подачи материала стал переход к упрощённой, «инфантильной» форме восприятия новых знаний. Проведение занятий выполняется по «методу Шехтера» с соответствующими корректировками, необходимыми для переноса на базу расписания учебных занятий участников.

Преподавательским составом, проводящим исследование, необходимо исключить применение сложных формулировок и определений, используемых в процессе обучения русскому и английскому языках, до нагнетания необходимых для обработки знаний. Исходя из фонологического анализа китайского языка, были сделаны следующие выводы: фонемы может воспроизводить любой человек в возрасте от семи месяцев; для воспроизведения фонем китайского языка не требуются дополнительные тренировки голосового аппарата (за отсутствием нарушений речи); восприятие на слух фонем китайского языка не носителями языка, фактически, не отличается от восприятия родного.

Таким образом, единственной заметной разницей между восприятием русского и китайского языков является тональность последнего, что является противопоставлением интонационной форме передачи информации русского языка. В течение периода проведения исследования процесс разбивается на периоды: «подготовка» – выделение и изучение фонем китайского языка, определение верхней и нижней границы голосового диапазона, необходимого для воспроизведения тонов китайского языка; «сращивание» – объединение данных о фонемном составе китайского языка, привыкание с первичным развитием навыка, переход к морфологическому сращиванию фонем (инициаль + финаль); «слоготворчество» – образование полноценных морфем с задействованием слогов, полученных ранее, и тонов китайского языка; «финализация» – завершительный и наиболее длительный период, в течение которого участники, посредством самостоятельных и групповых тренировок, вырабатывают навык формирования полного слога с тоном (иероглифа, без графической манифестации), формируют первые ассоциации с реальными смыслами понятий.

В процессе обучения фонетике китайского языка неизбежны курьёзы, связанные со звуковыми аналогиями к русскому языку. Преподаватель может предупредить такие ситуации, абстрагируя учащихся от любых ассоциаций как звуковых, так и смысловых, с русским/английским языками. Для выполнения учащимися «правильных» ассоциативных дефиниций преподавателю потребуется уделять время на

жестикуляцию и пояснение в соответствующей форме особенностей культурно-психологического контура носителей китайского языка как неотъемлемой части психолингвистической подготовки учащихся к взаимодействию с последними.

Различия в звукоподражании и жестикуляции между носителями русского и китайского языка указывают на необходимость приведения как реальных, так и историографических примеров. Основным элементом преодоления языкового барьера для изучающих китайский язык становится групповая форма обучения с атмосферой доверия, основывающаяся на харизме и артистизме преподавательского состава.

Важным аспектом анализа и дальнейшего употребления нестрогих морфемных норм китайского языка является определение базового и сателлитных диалектов изучаемого языка и применение в них тонов. Определение и тренировка применяемого звукового диапазона голоса предопределят дальнейшую точность воспроизведения тонов китайского языка, что в свою очередь позволит упростить общение с говорящими на китайском языке.

В свете теоретически полученных данных можно определить, что техника обучения фонетике китайского языка не имеет препятствий ни в различии конструкций голосового аппарата учащихся, ни в относительной сложности восприятия учащимися фонетики китайского языка. Основным подводным камнем обучения фонетике китайского языка является выделение дополнительного аудиторного времени для преподавания параллельных дисциплин и подачи сопутствующих данных.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Багдасарова, Н. А. Эмоциональный опыт в контексте разных культур / Н. А. Багдасарова // Человек. – 2005. – № 5.
2. Барышников, Н. В. Методика обучения второму иностранному языку в школе / Н. В. Барышников. – М.: Просвещение, 2003.
3. Бим, И. Л. Концепция обучения второму иностранному языку (немецкому на базе английского) / И. Л. Бим. – Тверь: Издательство «Титул», 2001.
4. Бим, И. Л. Некоторые исходные положения теории учебника иностранного языка / И. Л. Бим // Иностранные языки в школе. – 2002. – № 3.
5. Бим, И. Л. Обучение иностранным языкам: поиск новых путей / И. Л. Бим // Иностранные языки в школе. – 1989. – № 1.
6. Верещагин, Е. М. Психологическая и методическая характеристика двуязычия (билингвизма) / Е. М. Верещагин. – М.: Издательство «Наука», 1969.
7. Выготский, Л .С. Мышление и речь: в 6 т. Т. 2 / под ред. В. В. Давыдова. – М.: Педагогика, 1982.
8. Молчанова, Л. В. Взаимовлияние родного и иностранных языков при обучении многоязычию в языковом вузе / Молчанова Л. В. // Иностранные языки в высшей школе. Научный журнал. – Выпуск 3 (18). – Рязань. – 2011.
9. Спешнев, Н. А. Фонетика китайского языка: учебное пособие / Н. А. Спешнев. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1980.

**УДК 811:378.147:371.302**

***В. Л. Солдатова (Прокофьева),***
***г. Липецк***

## АРТ-ОРИЕНТИРОВАННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ОБУЧЕНИЯ ИНОЯЗЫЧНОЙ КОММУНИКАЦИИ. КРЕАТИВНОСТЬ КАК ТВОРЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЧЕЛОВЕКА

«Арт-ориентированная концепция обучения иноязычной коммуникации, инновационное направление в обучении и воспитании», синтез «Арттерапии», «Артпсихологии» и «Артпедагогики», основана на идее применения всех видов искусства в совокупности [2, с. 110–114]. Сущность «Арт-ориентированной концепции обучения иноязычной коммуникации состоит в активизации творческого потенциала личности «*Меня*» и «*Другого*» средствами искусства, изменении личностной позиции обучающегося *Я – Другой*: его переходе с позиции пассивного объекта *Другой* на позицию активного субъекта *Я*, развитии техники активного воображения. Кроме того, побочным продуктом «арт-ориентированного обучения» является чувство удовлетворения, которое возникает в результате выявления скрытых талантов *Я* и *Другого* и их развития [3, с. 98–104].

С нашей точки зрения, активизация творческого потенциала личности, изменение личностной позиции обучающегося, развитие техники активного воображения возможны через развитие креативности как творческих возможностей человека.

Изучением креативности занимались Л. С. Выготский, Дж. Гилфорд, Е. П. Торранс, Ж. Пиаже, В. Штерн, Т. Г. Комарова, Р. Г. Казакова, Н. А. Витлугина, Я. А. Пономарёва и др. Несколько лет назад проблему креативности исследовала в своей диссертации О. М. Андреева [1]. Это исследование привлекло к себе внимание тем, что О. М. Андреева подошла к рассмотрению проблемы креативности с точки зрения творческих возможностей человека.

Феномен креативности в психологической, педагогической, философской, филологической науках известен с 50-х гг. XX века. Термин «креативность» (от лат. creatio – сотворение, создание) имеет в настоящее время достаточное распространение в российской и зарубежной психологической науке. Ряд отечественных и зарубежных исследователей (Л. С. Выготский, Дж. Гилфорд, Е. П. Торранс и др.) определяют креативность «как способность или свойство личности». Некоторые зарубежные исследователи [1] (Ж. Пиаже, В. Штерн и др.) связывают креативность с интеллектом, поскольку интеллект – относительно устойчивая структура умственных способностей. Э. Фромм понятие креативности трактует как «способность удивляться и познавать, умение находить решения в нестандартных ситуациях, нацеленность на открытие нового и способность к глубокому осознанию своего опыта. О. М. Андреева считает, что способность креативно мыслить представляет собой не только наследственно обусловленное, но и прижизненно формируемое качество личности. Это не означает нивелировки людей по такому уникальному признаку, как креативность, а лишь утверждает потенциальную возможность развития креативных способностей. По мнению Э. Торренса, которого придерживается О. М. Андреева, а вслед за ней и мы, креативность – это не специальная, а общая способность, которая базируется на констелляции общего интеллекта, личностных характеристик и способности к продуктивному мышлению. Это понятие можно определить как специфическую форму активности. Возможность проявления подобного рода активности обусловлена потенциями, изначально присущими обучающемуся. Их взаимодействие приводит индивида в состояние эвристического напряжения, что само по себе уже является творческим актом, поскольку творчество начинается с самораскрытия, самосозидания и достижения индивидом особого состояния, которое характеризует исключительно личностное отношение к особенностям межкультурного взаимодействия и предельную настроенность на генерирование новых идей, понятий и образов, соответствующих новой культуре.

В зарубежных исследованиях (Э. Торранс, Дж. Дьюи и др.) выделили педагогическую модель, стимулирующую продуктивность творческой деятельности с помощью методов, удовлетворяющих требованиям к обучению иноязычной коммуникации [4, с. 35]. Она включает в себя:

– возбуждение взаимодействия креативных, интеллектуальных, волевых и эмоциональных функций;

– обеспечение «реалистического» столкновения с проблемой», погружение в неё;

– эмоциональную вовлечённость;

– столкновение противоположных понятий, образов, идей.

В отечественных исследованиях (В. Н. Дружинин и др.) [4, с. 34] считают, что креативность является свойством, которое актуализируется в условиях взаимодействия, таких, как:

– отсутствие образца регламентированного поведения;

– наличие позитивного образца творческого поведения;

– создание условий для подражания творческому поведению;

– социальное подкрепление творческого поведения.

Это определяет необходимость творческого подхода в обучении иностранным языкам, который обеспечивал бы подготовку к креативному межличностному общению. При этом очевидно, что творческое овладение иностранным языком возможно только в условиях творческой обучающей среды иноязычного речевого общения. Обеспечение создания такой среды возможно при включении креативности в учебный процесс. Многие отечественные исследователи (Н. А. Витлугина, Р. Г. Казакова, Т. Г. Комарова и др.) [1] обращались к определению понятия креативности в связи с изучением творческих проявлений человека в различных видах деятельности: речевой, изобретательной, музыкальной и т. д. Большинство авторов выделяют следующие критерии креативности: *оригинальность, вариативность и гибкость.* Креативность чаще всего заменяется понятием «творчество». Обращаясь к вопросу о том, что является критерием творчества человека, что обеспечивает творчество, многие исследователи (Л. С. Выготский., Д. Кабалевский и др.) указывают на *воображение.*

В контексте «Арт-ориентированной концепции обучения иноязычной коммуникации» критерии креативности, выделенные отечественными исследователями, нам, пожалуй, ближе всего.

Для исследования креативного мышления существенное значение имеют теоретические положения Л. С. Выготского [4, с. 35]. Он, в свою очередь, обращаясь к творчеству, указывает на необходимость проявления и развития способности к созданию нового, будет ли это созданное какой-нибудь вещью внешнего мира или известным построением ума или чувства. Л. С. Выготский выделил четыре формы, связывающие воображение и креативность с действительностью. Мы придерживаемся точки зрения Л. С. Выготского и, вслед за ним, считаем, что креативность опирается на опыт, новое создаётся из элементов действительности. Креативность выступает как «средство расширения опыта, руководствуется эмоциональным фактором – внутренней логикой чувств, а также влияет на чувства». Она предполагает, что на один вопрос может быть несколько ответов, что и является условием порождения оригинальных идей и самовыражения личности.

Исходя из исследований отечественных и зарубежных авторов, упомянутых выше, креативность можно охарактеризовать как *творческую способность, проявление и развитие которой связано с развитием воображения, фантазии.* Психологи

утверждают также, что развитие креативности качественно меняет личность человека. Таким образом, по мнению О. М. Андреевой, которое мы полностью разделяем, под креативностью обучающихся понимается «способность, отражающая глубинное свойство индивидов создавать оригинальные идеи, принимать нестандартные решения». Ценность креативности является очевидной, поскольку основным требованием к образованию является развитие творческой личности, способной выходить за пределы известного, принимать нестандартные решения, создавать продукты, характеризующиеся новизной.

Креативность как свойство мышления обучающихся, которая может развиваться в условиях «Арт-ориентированной концепции обучения иноязычной коммуникации», – это *общая творческую способность, процесс преобразования знаний*. При этом креативность связана с развитием воображения, фантазии, гипотетичностью. Среди предпосылок и оснований, характерных для проявления креативности, отечественные психологи (Л. С. Выготский, Я. А. Пономарёв, В. В. Давыдов, А. Г. Шмелёв) выделяют перцептивные особенности личности, включающие творческий потенциал, который выражается в необыкновенной напряжённости внимания, огромной впечатлительности, восприимчивости. К числу интеллектуальных проявлений относят интуицию, фантазию, выдумку, дар предвидения, обширность знаний. Среди характерологических особенностей креативности подчёркивают уклонение от шаблона, оригинальность, инициативность, упорство, высокую самоорганизацию, колоссальную работоспособность. Особенности мотивации деятельности усматривают в том, что гениальная личность находит удовлетворение не столько в достижении цели творчества, сколько в самом его процессе. Подводя итог сказанному выше, делаем следующий вывод:

В свете «Арт-ориентированной концепции обучения» креативность в условиях иноязычной коммуникации» – это творческие возможности (способности) человека, которые могут проявляться в мышлении, чувствах, общении, отдельных видах деятельности, характеризовать личность в целом или её отдельные стороны, продукты деятельности, процесс их создания.

Креативность в условиях иноязычной коммуникации проявляется при дефиците знаний, в процессе включения информации в новые структуры и связи, идентификации недостающей информации, поиске новых решений и их проверки, сообщении результатов. Она является общей особенностью личности и влияет на творческую продуктивность независимо от сферы проявления личностной активности в условиях иноязычной коммуникации.

Креативность как свойство может развиваться при *решении проблемных задач* в условиях неопределённости поиска, поскольку именно в этих задачах имеется недостающая информация, необходим поиск новых решений и их проверки, сообщение результатов. При этом традиции и установки в обучении могут либо стимулировать, либо подавлять креативные способности. Это зависит от того, с какими задачами обучающийся будет встречаться в процессе обучения. Задачи «закрытого» типа с единственно правильным ответом не формируют таких важных качеств креативного мышления, как навык ухода от известных ответов, оригинальность и самостоятельность мысли. Эту функцию могут выполнить только задачи *«открытого типа»,* предполагающие полную самостоятельность в выборе способа решения и большое число ответов.

В связи с этим О. М. Андреева [4, с. 37] выделяет несколько функций, которые являются приоритетными для развития креативности в условиях иноязычной коммуникации:

– *информативная*, благодаря которой происходит обмен информацией и опытом, накопленным в процессе освоения социокультурного пространства;

– *когнитивная*, благодаря которой происходит совместное познание окружающего мира, и, в том числе, взаимопознание;

– *креативная*, благодаря которой осуществляется трансформация опыта и его включение в культурно-образовательный контекст, происходит активное использование новой информации и опыта;

– *стимулирующая*, осуществляющая развитие и изменение личности обучающегося, коммуникативного взаимодействия;

– *подтверждающая*, ответственная за укрепление самопознания и самоидентификации в результате сравнения и рефлексии при осмыслении результатов коммуникации.

Полностью разделяя мнение О. М. Андреевой, считаем, что все выделенные функции, несомненно, сыграют важную роль в организации и реализации арт-ориентированных проектов обучения иноязычной коммуникации.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Андреева, О. М. Развитие креативного мышления в проектной среде: монография/ О. М. Андреева. – Lap. Lambert Academic Publishing/ Gmb – H & Co. KG, Germany, 2001. – 181 с.

2. Прокофьева, В. Л. «Арт-ориентированная концепция обучения иноязычной коммуникации» в науке об обучении и воспитании / В. Л. Прокофьева // Университетский Вестник ВГГУ. – Вятка, 2010. – С. 110–114.

3. Солдатова, В. Л. Вокало-ориентированное обучение иноязычной коммуникации / В. Л. Солдатова // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. – 2017 – № 5. – С. 99–104.

4. Солдатова, В. Л. Арт-ориентированная концепция обучения иноязычной коммуникации (Инновационное направление в обучении и воспитании): монография: в 2 ч. Ч. 1 / В. Л. Солдатова. – Липецк: Изд-во Липецкого государственного технического университета, 2018. – С. 32–37.

**УДК 82-1/-9**

***М. В. Сомова,***
***г. Рязань***

## ФЭНТЕЗИ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР

В литературном энциклопедическом словаре под общей редакцией В. М. Кожевникова и П. А. Николаева издательства «Советская энциклопедия» 1987 года нет определения «фэнтези». Зато есть большая статья, посвященная фантастике «как разновидности художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-неправдоподобных, необычных явлений простирается до создания особого – вымышленного, нереального – «чудесного» мира» [3, с. 461–462]. В этой же статье упоминается имя Дж. Р. Р. Толкиена и его роман-трилогия «Властелин колец» («The Lord of the Rings»), которую авторы словаря определяют как «эпическую фантастику». Библиографический словарь «Зарубежные писатели» под редакцией Н. М. Михальской трактует эпопею Дж. Р. Р. Толкиена как «волшебную сказку», но также не упоминает термин «фэнтези» [2, с. 317]. Между тем слово это уже достаточно прочно вошло в язык авторов современной литературы, чьи

книги даже выходят под рубрикой «Наследники Толкиена», и их читателей. Среди авторов можно назвать Р. И. Говарда и его романы о приключениях Конана-варвара, Р. А. Хайнлайна, У. Ле Гуин, Т. Брукс, а из русских писателей – М. Семёнову и Ника Перумова. В последнее десятилетие русских «наследников Толкиена» стало значительно больше, но охватить всех в небольшой статье невозможно.

Следует отметить, что не только в литературе, но и в живописи появилось направление, называемое «фэнтези», которое является своеобразным откликом на «фэнтези» литературное. Наиболее известным художником, пишущим «фэнтези», можно считать американца Бориса Валледжо. Его работы навеяны романами-«фэнтези» С. Хендерсона, автора книг о Тэдди Лондоне. Среди других художников «фэнтези» следует назвать Я. Ашмарина, А. Сальникова, Гр. и Т. Гильдебрандтов, Лео Хао, Anry.

Откуда же появился этот жанр, столь популярный в последние 30 лет? Каковы его истоки? Что означает термин «фэнтези»? Какие произведения могут быть отнесены к этому жанру? Цель нашей работы – попытаться ответить на эти вопросы.

Прежде всего обратимся к «Англо-русскому словарю» В. К. Мюллера. В переводе с английского «fantasy» имеет следующие значения: 1) воображение, фантазия; 2) игра воображения, иллюзия; 3) каприз [6]. Слово, безусловно, является однокоренным к «fantasticality» – «фантастика», но по значению эти слова не синонимы.

«Игра воображения» – очень ёмкое старинное понятие. Воображение – это способность к образному мышлению, а искусство – «связующее звено между воображением и плодом его деятельности – «Вторичным» миром». «Фэнтези» как жанр, безусловно, сочетает в себе «игру воображения» с такими понятиями, как «нереальность» (непохожесть на реальный мир), свобода от власти реальных – увиденных или изученных фактов, то есть с понятием «фантастического», – но не соприкасается с ним. Обратимся к истокам «фэнтези».

Основоположником «фэнтезийной» литературы является Дж. Р. Р. Толкиен, который принципы, положенные в её основу, изложил в статье 1939 года «О волшебных историях». Исследуя волшебную сказку как первооснову своего будущего произведения о кольце Всевластия и его хранителях, он отмечает её следующие достоинства:

1. Образы волшебной сказки не связаны с реальностью.

2. Действие сказки отдалено во времени (идеальное начало сказки «давным-давно»), благодаря чему читатель оказывается за пределами своей эпохи, а иногда вне времени вообще.

3. Простор для полёта фантазии, порождение так называемого Вторичного мира, куда могут войти и создатель, и слушатель, и читатель, и зритель.

4. Радость счастливой концовки, отрицающей полное и окончательное поражение человека [7].

Всё перечисленное присутствует в трилогии Дж. Р. Р. Толкиена, но назвать её сказкой можно весьма условно. Во всяком случае кроме «волшебной сказки» в ней присутствуют ещё минимум две «составляющих» – кельтские, скандинавские мифы и средневековый героический эпос. Собственно из фантастики автор «Властелина колец» заимствует лишь вымышленный мир, но ведь он присутствует и в сказке под определением «Вторичного». По-настоящему роднит «фэнтези» с фантастикой, а также с мифом и волшебной сказкой то, что Вторичный мир – мир вымышленный, который требует логики, как всякий мир порядка. Его материальные законы вовсе не обязаны совпадать с теми, которые существуют в нашем мире, но законы эти «должны быть понятны и логически безупречны. Его история может быть сколь угодно необычной, но

она не должна противоречить представлению об истории как о тесном переплетении Судьбы, Случайности и Свободы Воли. Этика этого мира должна сообразовываться с привычной для нас этикой… Мы должны поверить, что Зло – то самое зло, которое полагает таковым любой здравомыслящий человек, вне зависимости от национальности или культурной среды. Торжество Добра над Злом…должно быть обосновано исторически, а не «высосано из пальца». Физическая сила и сила разума должны быть присущи обеим сторонам, то есть быть этически нейтральными: победу в битве одерживает сильнейший, и не важно, хороший он или плохой» (Уистен Х. Оден «В поисках героя»).

Использование мифов при создании выдуманного мира Дж. Р. Р. Толкиен никогда не отрицал, говоря, что в его основе – кельтско-скандинавская мифология. Действительно, в «фэнтезийном» мире обитают «низшие» божества северных племён: эльфы, гномы, гоблины, тролли. Ник Перумов в свой Вторичный мир поселяет даже «отошедшего от дел» Одина (роман «Одиночество Мага»). Но авторы не ограничиваются известными мифологическими существами, наполняя вымышленный мир персонажами собственной фантазии: орками, назгулами, хоббитами (Дж. Р. Р. Толкиен); некой «Третьей Силой» (Ник Перумов); виллами (племя Птичьего народа) и симуранами (летучими псами), на которых они передвигаются (М. Семёнова).

Со средневековым эпосом «фэнтези» роднит выбор времени и места действия (во Вторичном мире описывается эпоха, напоминающая средневековую Европу или Русь), героев и оружия. С точки зрения техники и технологии Вторичный мир «фэнтези» – «доиндустриальный. В нём достигли высот развития горное дело, металлургия, архитектура, дорожное строительство, однако нет ни огнестрельного оружия, ни механических средств передвижения» (Уистен Х. Оден «В поисках героя»).

Особую роль во Вторичном мире «фэнтези» играет магия (согласно «Толковому словарю русского языка» В. И. Даля, это «знание и употребление на деле тайных сил природы, невещественных» [1, с. 378]. Синонимами этого слова являются «чародейство», «волшебство», «колдовство»), которая в нашем мире невозможна. Магией владеют положительные и отрицательные герои, применяя её в вечной битве-противостоянии Добра и Зла. Магией в «фэнтези» нельзя овладеть, изучив заклинания из древних «кладезей премудрости», она передаётся по наследству, причем обделены ею, как правило, люди, хотя из каждого правила существуют исключения. «К магии прибегают прежде всего для скорейшего достижения цели: так гораздо проще и легче что-либо осуществить, так сводится практически к минимуму временной промежуток от возникновения идеи до её материального воплощения. Но сама по себе магия – штука капризная. Поэтому, если у вас есть машины – или тысячи рабов, – можно обойтись и без магии и свернуть горы, вырубить леса или возвести пирамиды, не прибегая к магическим обрядам…» (Дж. Р. Р. Толкиен «Избранные письма»).

Роднит вымышленный мир «фэнтези» с реальным то, что и в нём герои решают «вечные» проблемы. «Добро и зло местами не менялись: что прежде, то и теперь…». Одна из «вечных» проблем, мучающих человечество со времени его возникновения, – проблема бессмертия. В мире «фэнтезийных» произведений все герои делятся на смертных и бессмертных (и это тоже роднит «фэнтези» с волшебной сказкой). Авторы «фэнтези» пытаются ответить на вопрос: бессмертие – наказание или благо? Прожитые века для бессмертных нередко оборачиваются невыносимым бременем, смерть же осознаётся благом, даром, уводящим людей за пределы известного мира. Часто именно жажда обретения бессмертия лежит в основе конфликта «фэнтезийного» Вторичного

мира, а борьба за право стать вечным приводит к искажению человеческой сущности индивида и его физической гибели. Смертным кажется, что обретённое бессмертие даст им неограниченную власть, являющуюся смыслом жизни многих людей, но обычно оно превращает их из мыслящего субъекта в объект, орудие более могучего разума. Напротив, истинное бессмертие обретают незаметные и слабые смертные, принимающие жизнь такою, какая она есть, выполняющие свой долг и идущие до конца под бременем собственной судьбы.

«Фэнтези» выделяет героев двух типов: во-первых, эпический герой, доблесть которого видна всем, который самой судьбой предназначен для совершения подвигов (Боромир и Арагорн Дж. Р. Р. Толкиена, Волкодав М. Семёновой), а во-вторых, герой, подлинная натура которого изначально скрыта, – тип «младшего сына» в волшебных сказках (Фродо Дж. Р. Р. Толкиена, Тилорн и Ниилит М. Семёновой). Своим успехом этот герой обязан не собственным силам и таланту, а «помощникам», к советам которых незаметный скромница прислушивается всегда и которым он готов прийти на помощь сам в меру своих сил. Обычно именно он добивается наибольшего успеха, за ним остаётся «поле битвы».

Все «фэнтезийные» произведения объединяет возможность их продолжения, хотя финал у них непременно счастливый. Зло вечно, и каждая одержанная над ним победа – победа не окончательная, только звено в цепи бесконечной битвы с ним. Мораль «фэнтези», с точки зрения её основоположника Дж. Р. Р. Толкиена, следует искать «в отказе от безудержного оптимизма, равно как и от черной безысходности, во имя проникновения в суть человека» [7].

Бегства от реальности не следует стыдиться. «Жестокость и уродство современной… жизни – … это признак биологической неполноценности, недостаточности или неадекватной реакции на окружающую среду», – пишет Кристофер Доусон в своей книге «Прогресс и религия».

На основании всего вышеизложенного делаем вывод, что произведения «фэнтези» строятся на совмещении переосмысленных мифов, сказок, легенд и «вечных» проблем и вопросов современности; соединении реальности и самой неограниченной фантазии; создании «параллельной», вымышленной, волшебной истории мира или государства, обычно средневековой эпохи или только с использованием средневекового антуража. Значительную роль в «фэнтезийном» мире играет колдовство магического типа. Структура его физического мира может быть героического или героико-приключенческого типа; добро и зло полярно противопоставляются в идейно-образном плане.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Даль, В. И. Толковый словарь русского языка. Современная версия / В. И. Даль. – М.: Изд-во «Эксмо», 2002.
2. Зарубежные писатели. Библиографический словарь. В 2 ч. Ч. 2. М-Я / под ред. Н. М. Михальской. – М.: Просвещение, 1997.
3. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М., 1987.
4. Лихачёва, С. Миф работы Толкиена / С. Лихачёва // Литературное обозрение. – 1993. – № 11-12.
5. Льюис, К. С. Развенчание власти / К. С. Льюис // Дж. Р. Р. Толкиен. Сильмариллион. – М., 2001.
6. Мюллер, В. К. Англо-русский словарь [Электронный ресурс] / В. К. Мюллер. – М., 1962. – Режим доступа: https://gufo.me/dict/enru_muller/fantasy.
7. Толкиен, Дж. Р. Р. О волшебных историях [Электронный ресурс] / Дж. Р. Р. Толкиен. – Режим доступа: https://royallib.com/book/tolkin_dgon/o_volshebnih_istoriyah.html.

УДК 371.315:81'243:378.461

*М. В. Старикова,*
*Н. Н. Тертычная,*
*О. А. Ширина,*
*г. Луганск*

# ИНТЕРАКТИВНЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ В МЕДИЦИНСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

В настоящее время одной из актуальных проблем педагогики высшей школы является подготовка специалиста, способного к эффективному деловому иноязычному общению. Подобная направленность образовательной политики определена общемировыми интеграционными процессами в науке и культуре, что требует подготовки качественно новых специалистов, способных к межкультурным контактам в социальной и профессиональной сферах.

Критерием эффективности коммуникации сегодня является не столько беглая речь, сколько продуктивность, нацеленность на практический эффект, достижение взаимовыгодных результатов. Эффективное деловое общение в иноязычной среде выступает важным показателем профессиональной культуры специалиста в любой сфере трудовой деятельности.

Из-за всё возрастающего международного сотрудничества в области медицины, появилась необходимость в конкурентоспособных, компетентных специалистах-врачах, способных решать задачи на международном уровне, создавать совместные предприятия и фирмы, представительства иностранных компаний и научно-исследовательские лаборатории и учреждения. Владение иностранным языком обозначает успешность и востребованность специалиста в его профессиональном мире. За последние два десятилетия произошли колоссальные изменения в развитии технических средств обучения, существенно поменялись тенденции в образовании.

Целью данной статьи является раскрытие основных характеристик интерактивного обучения иностранному языку в неязыковом вузе.

Обучение в медицинском вузе направлено главным образом на прочное овладение учебным материалом. Для этого используются разные методы обучения, обеспечивающие эффективность учебного процесса. Прежде всего необходима совместная деятельность студента и преподавателя, где преподаватель является организатором процесса, а студент – активным участником. И, если раньше пропагандировался коммуникативный подход, то сейчас все чаще на первый план выдвигается его разновидность – интерактивный метод обучения, который получил широкое применение в западной методике обучения иностранным языкам. Например, приоритетным методом Гете-института, координирующим программы обучения немецкому языку во многих странах мира, является интерактивный метод обучения иностранному языку [1, с. 156–158].

Благодаря этому методу усиливается мотивация в учебном процессе, происходит экономия учебного времени, повышается качество обучения студентов неязыковых специальностей вуза. Преимущество интерактивного метода обучения перед традиционной формой заключается в том, что все студенты являются активно вовлеченными в языковую практику на занятии.

В традиционной системе содержание обучения преподносится в готовой форме формализованной системы знаний, часто оторванных от профессиональной ситуации, в которой приходится действовать выпускнику. Эта система включает в себя правила, которые подтверждаются отдельными примерами. При традиционном подходе содержание обучения не отражает взаимосвязи между объектами изучения и будущей профессией.

Обучающийся постоянно находится в искусственной (как по форме, так и по содержанию) образовательной среде и лишен возможности в процессе обучения строить собственную траекторию профессионального образования.

В традиционной системе доминирует заучивание. Под заучиванием понимается совокупность действий обучающегося, направленных на овладение учебным материалом. В этой системе процессы усвоения и запоминания, как правило, сводятся к чтению учебника или дополнительной литературы, практическим и лабораторным занятиям, решению задач, ответам на вопросы.

Следовательно, обучая иностранному языку традиционным способом, мы только передаем как можно большой объем информации, а студенту необходима всего лишь точная передача знаний. Такая коммуникация является закрытой, односторонней формой. Если студент задает уточняющий вопрос, то возникает двусторонняя коммуникация. Смысловые знания отсутствуют, происходит лишь процесс механического воспроизводства учебного материала. Студент пассивен, его функция – слушание.

Особенностью интерактивного обучения является то, что студент получает не готовые знания от преподавателя, а учится получать их в благоприятной психологической обстановке, в процессе своей познавательной активности в ситуациях, где он активно дискутирует, отстаивает свою точку зрения, где он усваивает различные способы знаний. Это и является главным отличием от других методов обучения иностранному языку.

В последние годы приоритет активных и интерактивных методов обучения иностранному языку в современном обществе приобретает особую актуальность. Это связано с интегративными процессами в культуре и экономике. В связи с этим возникает потребность в научно-методическом обеспечении и сопровождении дисциплины. Исходя из этого, перед преподавателем возникает вопрос: какими эффективными методами обучения иностранному языку воспользоваться, чтобы достичь конечной цели, т.е. обеспечить формирование коммуникативной компетенции обучающихся в медицинском университете. Интерактивные и активные методы обучения – система правил организации продуктивного взаимодействия обучающихся между собой и с преподавателем в форме учебных, деловых, ролевых игр и дискуссий, при которых происходит освоение нового опыта и получение новых знаний.

Одна из задач обучения иностранному языку в медицинском вузе – формирование коммуникативных компетенций студентов в области профессионального общения, т. е. общения на темы, связанные с будущей профессией и изучаемые в рамках профильно-ориентированного курса иностранного языка. Например: ролевые игры и диалоги по темам «В аптеке», «У врача», «В поликлинике», «У стоматолога». Цель обучения в области профессионального общения – достижение обучающимися такого уровня владения иностранным языком, который даст им возможность вести элементарную беседу по изученным темам с зарубежными коллегами и партнёрами, имеющими тот же уровень образования. На занятиях студентов учат рассуждать на изучаемом языке,

обмениваться идеями и решениями проблемы и использовать в речи предварительно изученную лексику по данной теме [4, с. 120–122].

Иноязычная подготовка студентов является гуманитарной составляющей образования в неязыковом вузе, которая способствует раскрытию творческого потенциала личности студента, развитию его самостоятельности и инициативности. Возникает необходимость большее внимание уделять организации самостоятельной работы студентов, которую в современных условиях целесообразно дополнить взаимодействием обучающегося с информационной средой. Ряд исследователей считает, что подготовка студентов к самостоятельной работе со средствами информационно-коммуникационных технологий при изучении иностранного языка способствовала более глубокому изучению выбранной темы, анализу и систематизации полученного материала, планированию и описанию результатов своей деятельности [2, с. 57–59].

И в заключении хотелось бы отметить огромную ценность и важность интерактивного метода обучения. Интерактивные методы ориентированы на более широкое взаимодействие обучающихся не только с преподавателем, но и друг с другом и на доминирование активности обучающихся в процессе обучения.

Новизна применения интерактивных методов включает важные и необходимые ключевые моменты, задачи, которые совсем необязательны в традиционных методах, широко применявшиеся в нашей системе образования до последнего времени. Интерактивный метод требует обязательного включения каждого студента, изучающего иностранный язык, в процесс усвоения и применения на практике учебного материала, формирует навык командной работы, где воспитываются лидерские качества и повышается познавательная мотивация. Интерактивные методы работы развивают навыки самостоятельной работы, учат самостоятельному поиску материала по изучаемой теме, обучают навыкам успешного общения и как результат – повышение собственной самооценки. Работа на таких занятиях дает возможность студенту принимать ответственность за совместную и собственную деятельность, что необходимо для формирования личностных качеств будущего врача. Важно не количество полученной информации, а как она была получена, умение применять её на практике и является ли она для студентов лично значимой. От преподавателя требуется серьезное изменение своего профессионального мышления и деятельности для изменения учебной деятельности [3, с. 65–67].

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Зеер, Э. Ф. Модернизация профессионального образования: Компетентностный подход / Э. Ф. Зеер, А. М. Павлова, Э. Э. Сыманюк. – М.: МПСИ, 2005. – 216 с.

2. Митрофанова, К. А. Концепция филологического образования в неязыковом вузе на примере медицинского университета / К. А. Митрофанова // Высшее образование сегодня. – 2015. – № 10. – С. 57–59.

3. Митрофанова, К. А. Перспективы гуманитарных наук в медицинском образовании / К. А. Митрофанова // Инновации в образовании. – 2015. – № 4. – С. 60–72.

4. Обсков, А. В. К проблеме организации интерактивного обучения иностранному языку в вузе / А. В. Обсков // Вестник Томского гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). – 2012. – Вып.11 (126). – С. 119–124.

**УДК 791.43.049.1.067**

***Цзинь Лили,***
***г. Тяньцзинь, Китай,***
***г. Тамбов, Россия***

# ЗА ПРАВО ПАМЯТИ. ТЕМА ВОЙНЫ В РУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

*75-летию Победы советского народа*
*в Великой Отечественной войне,*
*75-летию победы китайского народа*
*в Китайско-японской войне*
*посвящается*

Великая Отечественная война Советского Союза (1941 – 1945) и Война Сопротивления Китая Японии или Китайско-японская война (1931 – 1945) – составные части общемировой гигантской трагедии первой половины XX века. Китайский и советский народы одержали победу над фашизмом, но подверглись немыслимым утратам. Великая Отечественная война длилась 1418 дней и ночей. Война сопротивления Японии началась с Мукденского инцидента в 1931 году, развернулась полномасштабно в 1937 и закончилась в 1945.

Художественная литература – уникальная военная летопись обеих стран. Общеизвестно, что Великая Отечественная война в литературе глубоко воплощалась, особенно в советское время, так как многие авторы делились личным опытом, прочувствовав на себе все описываемые ужасы. Более тысячи писателей принимали участие в боевых действиях на фронтах Великой Отечественной войны. Е. Петров, А. Гайдар, М. Шолохов, Л. Леонов, А. Толстой, А. Фадеев, Вс. Иванов, И. Эренбург, Б. Горбатов, Д. Бедный, В. Вишневский, В. Василевская, К. Симонов, А. Сурков, Б. Лавренёв, Л. Соболев – вот далеко не весь перечень военных авторов. Они работали в газетах, журналах, массовой печати. Военный корреспондент – самая распространенная должность словесников на советско-германском фронте. «Нет большей чести для советского литератора, – писал в те годы А. Фадеев, – и нет более высокой задачи у советского искусства, чем повседневное и неустанное служение оружием художественного слова своему народу в грозные часы битвы» [1].

Во время Китайско-японской войны китайские писатели посвятили себя движению сопротивления и спасению страны от японских агрессоров, одновременно создавая по-своему уникальную «антияпонскую» литературу. Многие из китайских литераторов, такие как Цао Цзюйжэнь, Сунь Лин, Ляо Моша, Се Бинин и многие другие в ранге специальных корреспондентов пошли на фронт, а наиболее известные, такие как Го Можо, Юй Дафу, Тянь Хань и Лао Шэ, неоднократно посещали действующую армию. В марте 1938 года в Ухане Го Можо, Мао Дунь, Тянь Хань и ряд других сформировали Всекитайскую ассоциацию работников литературы и искусства с целью сопротивления врагу, которую возглавил Лао Шэ. На конференции, посвященной созданию ассоциации, был выдвинут лозунг о «хождении» публицистики в деревню и в армию». Ассоциация организовывала так называемые «визиты» на фронт. Так в июне 1939 года была сформирована поездка на передовую делегации фронтовых писателей, состоящей из 14 человек. Но не все обстояло благополучно. К примеру, Ван Лиси, глава писательской делегации, скончался по дороге от невероятного голода, морального и физического напряжения. Писатели участвовали в

различных так называемых литературных и художественных пропагандистских отрядах, выступали перед солдатами непосредственно на полях сражений. Многие служили в вооруженных силах, кто-то оставался на гражданской работе, например, Цзан Кэцзя служил секретарем главнокомандующего Пятого театрального округа, Чжун Цзинвэнь и Хэ Цзяхуай – в четвертом театре, Би Е работал редактором в первом и шестом театрах, кто-то находился непосредственно на военных позициях. А Лун служил командиром взвода во время битвы в Сунху, Го Сыфэнь участвовал в битве Чанша, Хуан Жэньюй находился во второй экспедиционной операции китайских экспедиционных сил в Мьянме, где служил связистом при штабе.

В тылу противника тяжелая антияпонская война привлекла пристальное внимание писателей. Сотни известных словесников и художников пребывали в тылу противника в Яньане (главный центр КПК, родина китайской революции).

И в советской, и в китайской литературе существуют разные периоды обращения к военной тематике. В русской советской литературе непосредственно в годы войны эта тема получила многотемное и многожанровое воплощение. В это время, как известно, создавались многие популярные стихотворения, очерки, публицистические статьи, рассказы, пьесы, поэмы, романы. В постсоветском литературоведении бытует мнение, что именно война «спасла» русскую «литературу от окончательного загнивания, сбила уже окостеневшую шкалу навязанных ей лжеценностей» [2, с. 80]. Такое утверждение слишком категорично, однако логика здесь, безусловно, присутствует. А она, прежде всего, в том, что, к огромному сожалению, давно замечено, что именно трагические обстоятельства стимулируют в обществе всплеск культурного ренессанса.

Самым «мобильным» жанром литературы в те годы оказалась лирика. Появилось такое понятие, как произведение, написанное «по горячим следам». То есть буквально за несколько минут созданные стихотворение, очерк или рассказ на следующий день уже могли появиться в печати. Именно лирика стимулировала патриотические чувства советских граждан. По словам выдающегося мастера фронтовой поэзии А. Твардовского, именно она стала «голосом героической души народа» [3, с. 390].

Интересно, что привычная тематика лирики резко трансформировалась с первых же дней войны. Ответственность за судьбу страны, горечь первых поражений, нетерпимость к врагу, стойкость, патриотизм, верность идеалам, вера в победу – вот что было лейтмотивом всех стихотворений, баллад, поэм, песен. В это время особое место занимали произведения таких поэтов, как А. Твардовский, М. Исаковский, К. Симонов и многих других.

В противоположность лирике, пьесы – не самый мобильный жанр того времени. Но, тем не менее, за годы войны было создано свыше 300 пьес. Среди них «Нашествие» Л. Леонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Русские люди» К. Симонова, «Офицер флота» А. Крона, «Песнь о черноморцах» Б. Лавренёва, «Сталинградцы» Ю. Чепурина и др. Переломным этапом в драматургии принято называть 1942 год. К. Симонов в пьесе «Русские люди» (1942), воплощая героический подвиг и несокрушимость патриотического духа, использует приемы лирики и публицистики, синтезируя их, создает так называемую «открытую народную драму». Ставились такие пьесы на сцене многих театров. Их успех объяснялся в том числе и тем, что драматург изображал врага не как примитивного изувера и садиста (это был удел так называемого «плакатного» творчества), а как изощренного, крайне самоуверенного, убежденного в своей безнаказанности покорителя Европы и мира.

Однако наибольшего расцвета в период Великой Отечественной войны достигает публицистика. Крупнейшие мастера художественного слова Л. Леонов, А. Толстой, М. Шолохов стали и выдающимися публицистами. Популярностью на фронте и в тылу пользовалось яркое, темпераментное слово И. Эренбурга. Важный вклад в публицистику тех лет внесли также А. Фадеев, В. Вишневский, Н. Тихонов.

Необыкновенно популярен был так называемый военный очерк. Документализм стал залогом известности публикаций В. Гроссмана, А. Фадеева, К. Симонова. Они рассказывали о боевых операциях, представляли портретные путевые очерки.

Уже в первые два года войны было опубликовано свыше 200 повестей. В это время на первый план вышла героическая, романтическая повесть. Стремлением раскрыть суровую и горькую правду первых месяцев войны, достижениями в области создания героических характеров отмечены «Русская повесть» (1942) П. Павленко и повесть В. Гроссмана «Народ бессмертен».

Характерная примета военной прозы 1942 – 1943 годов – появление новелл, циклов рассказов, связанных единством действующих лиц, образом повествователя или лирической сквозной темой. Именно так построены «Рассказы Ивана Сударева» А. Толстого, «Морская душа» Л. Соболева, «Март – апрель» В. Кожевникова. Драматизм в этих произведениях оттеняется лирическими и одновременно возвышенно-поэтическими, романтическими чертами, помогающими выявить душевную красоту героя. Углубляется проникновение во внутренний мир человека. Более убедительно и художественно совершенно раскрываются социально-этические истоки патриотизма.

Если в 1941 году преобладали малые – «оперативные» жанры, то с течением времени жанровая структура постепенно существенно усложняется [4].

К концу войны ощутимо тяготение прозы к широкому эпическому осмыслению действительности, что убедительно воплощалось М. Шолоховым («Они сражались за Родину») и А. Фадеевым («Молодая гвардия»). Романы отличались социальной масштабностью, открытием новых путей в трактовке одной из ключевых тем русской советской литературы XX века.

После «Инцидента 18 сентября» антияпонские произведения северо-восточной писательской группы стали необычайно популярными, особенно «Поле жизни и смерти» Сяо Хун и «Деревня в августе» Сяо Цзюня. Война сопротивления Японии в это время была в полном разгаре, соответственно приобрели необычайную популярность на данную тему китайская литература и китайское искусство в целом. Проза северо-восточных писателей, антияпонские военные драмы и фильмы в районах гоминьдановского господства и освобожденных районов стали наиболее важными литературными и художественными явлениями на рубеже 1930–1940-х годов.

Жанры китайской литературы о войне так же, как и советской, отличаются разнообразием тем. Основываясь на опыте войны, китайские писатели создавали большое количество литературных произведений, которые отражали события на передовой. Таковы репортажи и фронтовые эссе «Мост Лугоу» Фан Чанцзяна, «Кровавая битва на заставе Цзюйюнгуань» Сяофана, «Память фронта Синькоу» Цюцзяна, «Потерянный перевал Нянцзы» Луи, «Усун и Шанхай в огне» Ху Ланьци, «На линии огня» Се Бинин, «Обстановка Лумина» Сюй Ина и многих других. В процессе довольно длительного времени Китайско-японской войны (в сравнении с военным советским опытом) вышли в свет эпические поэмы, романы и драмы, постепенно углубляющие психологические характеристики персонажей. Таковы Чжан

Хэньшуй с его романом «Да здравствует тигр» о битве Чандэ, а также многоактная пьеса Лао Шэ «Чжан Цзычжун».

В длительный, изнурительный период Китайско-японской войны большое количество так называемых «левых», прогрессивных писателей посвятили свое творчество военной тематике. Это были Юй Дафу, Тай Цзиннун, Лоу Шии, Ся Янь, Дин Лин, Ша Тин, Цю Дунпин, Хэ Цифан, Бянь Чжилинь, Сяо Цянь и ряд других. Почти все они создавали фронтовые репортажи и пресс-релизы с откровенной направленностью против японской империалистической агрессии и угнетения, а также живописали героическое сопротивление китайского народа и китайских солдат. Благородный, чистый и самоотверженный дух китайского народа в войне против японской агрессии глубоко отражен в произведениях перечисленных авторов.

После войны, в 1940–1950-е годы в советской литературе укоренился так назывемый героический пафос изображения. К концу 1950-х годов откровенно обнаружилось тяготение к панорамности, масштабности, эпопейности воплощения событий. Появление романов-эпопей – одна из характерных черт русской литературы рубежа 1950–1960-х годов. Перелом произошел, когда увидели свет повести писателей-фронтовиков: «Батальоны просят огня» Ю. Бондарева, «Южнее главного удара» Г. Бакланова, «Журавлиный крик», «Третья ракета» В. Быкова, «Звездопад» В. Астафьева, «Один из нас» В. Рослякова, «Крик», «Убиты под Москвой» К. Воробьева и других. Такой всплеск интереса к военной теме предопределил появление целого течения, названного, как известно, «лейтенантской прозой». Ее эстетические принципы оказали заметное влияние на весь литературный процесс второй половины XX века. Понятно, что создание произведений о крупномасштабных военных событиях требовало определенного времени для осмысления и философско-психологических творческих поисков, также личной отдаленности, дистанцированности молодых писателей, в годы сражений почти детей – непосредственных участников трагических событий. Время долго ждать не заставило: в 1960 – 1970-е годы появились шедевры Ю. Бондарева «Горячий снег», В. Быкова «Обелиск», «Сотников», Б. Васильева «А зори здесь такие», «В списках не значился», «Завтра была война». Впечатляли произведения М. Шолохова «Судьба человека» и «Они сражались за Родину».

В Китае тема войны против Японии не стала важным «творческим ресурсом» и постоянно изучалась. В этом отношении можно констатировать откровенное отличие от военной тематики советской литературы.

После победы Китая над японскими захватчиками гоминьдано-коммунистическое сотрудничество сошло «на нет», и изнурительная гражданская война (1945–1949) разрушила стремление народа к миру и согласию. Единый литературный фронт больше не существовал, писатели достаточно быстро примкнули к различным группировкам. Нечто схожее (но схожее, надо признать, отдаленно, контурно) наблюдалось ранее, в годы гражданской войны в России, а затем в период 1920 – начала 1930-х годов. По причине глубокой корумпированности национального правительства (гоминьдановское, 1926–1949) число писателей, поддерживающих его, существенно сократилось. Как принято считать в китайском, так сказать, самосознании, в результате именно коммунистическая партия развила демократическую тенденцию в обществе и тем самым покорила сердца людей и одновременно продолжила расширение так называемой «лиги левых писателей». Либеральные литераторы находились в состоянии нерешительности и беспокойства. В подобной ситуации сложилось так, что глубокие

исследования и размышления о войне против Японии в литературном творчестве Китая этого периода не были актуальны.

Писатели коммунистической ориентации, осмысляя войну сопротивления против Японии, акцентировали детали поведения, особенности характера врага, а также освещали военную систему под руководством Гоминьдана.

Надо признать, что исследования о литературе по антияпонской войне в академических кругах относительно слабы. Сформировался некий феномен: давление политики над историей. Многие писатели 1930-х годов претерпели существенные изменения своих взглядов в принципиальном выборе: кого поддерживать – КПК или Гоминьдан. Наиболее типичным примером является творческая судьба Го Можо [5]. Многие его работы, воспевающие Культурную революцию, считаются откровенно противоречивыми, неоднозначными. Подвергаясь преследованиям, многие писатели, ученые, представители интеллигенции, безвременно ушли из жизни. Это не только их личная трагедия, но и, безусловно, огромная потеря для страны.

Если сравнить некоторые особенности советской и китайской литературы рассматриваемых этапов, необходимо акцентировать некоторые существенные детали отличия.

Если магистральной темой, как русской классики, так и затем лучших образцов советской литературы, в частности, о войне, всегда был человек, актуализировалось внимание писателей к человеческой личности, то в литературе Китая это практически отсутствовало. Литература о «войне сопротивления» не была столь глубокой, разносторонней, порою лирически-задушевной, героической, местами трагической, короче говоря, откровенно разноплановой, как в названных примерах советской военной классики. Литература Китая на данную тему не раскрывает столь полно и глубоко психологическое состояние человека в экстремальной обстановке. Таковы рассказ Яо Сюеиня «Половина тележки пшеничной соломы», повесть «Ню Цюаньдэ и морковь», «Куда ты бежишь» Мао Дуня, «Новое поколение» Ци Туна, которые больше похожи на исторические очерки и рассказы на исторические темы, непосредственно связанные с антияпонским пафосом, однако в центре этих проблем нет акцента на человеческую личность. Между тем уже даже в прозе упоминаемых «писателей-лейтенантов» В. Астафьева, А. Адамовича, Г. Бакланова, Ю. Бондарева, К. Воробьева и многих других речь идет о человеке, о его рефлексии «добра-зла», о чувствах и переживаниях конкретной личности, сформированной, так сказать, в «ауре экстрима», но, безусловно, с тенденцией к обобщению. Китайская же литература этих лет, как уже было сказано, идеологически разрознена под влиянием известных исторических событий. Такие произведения, как «Выстрелы на равнине», «Герои Люйляна», «Железнодорожный партизанский отряд», фильмы «Подземная война», «Минная война», «Легенда о красном фонаре» демонстрируют решимость и боевой дух китайского народа против японцев, воспевая его мужество, но, объективно говоря, эти и подобные им произведения, откровенно демонизировали японских захватчиков. Особенно характерно изображение образа врага: он представлен жестоким, дурным и тупым. Воплощение этой темы никогда не выходило за рамки национализма и модели «эстетики насилия». В этой связи проявление войны практически ограничивается некими антиномиями «справедливости – несправедливости», «агрессии – антиагрессии». На фоне национализма и эстетики насилия «кровопролитие» является доминантной стилевой и содержательной составляющей этой темы, в основе которой лежат откровенные антиномии «герой – враг», «бог – бес». Опыт, боль, травмы, духовные чувства отдельного человека не были акцентированы и выпукло выражены,

широко типизированы, как в упоминаемых образцах советской военной классики. После войны китайская литература осознала всю серьезность этой проблемы и извлекла из данного печального опыта необходимые уроки.

Образ врага в лучших традициях советской военной литературы был тоже иным, однако, это уже тема отдельного, сложного разговора.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Великая Отечественная война в художественной литературе [Электронный ресурс] // Национальная библиотека Республики Татарстан. – Режим доступа: http://kitaphane.tatarstan.ru/rus/victory/lit.htm

2. Дмитриенко, С. Что такое «современная русская литература»? / С. Дмитриенко // Я иду на урок литературы. Современная русская литература: 1970 – 1990-е годы: сб. – М.: Первое сентября, 2001. – С. 5–14.

3. История русской советской литературы / Под ред. П. Выходцева. – М., 1970. – 696 с.

4. Кузьмичев, И. К. Жанры русской литературы военных лет. (1941 – 1945) / И. К. Кузьмичев; Горьк. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. – Горький: [Кн. изд-во], 1962. – 455 с.

5. Чжан Чжунлян. Эволюция литературного творчества около 1949 года китайских материковых писателей о Войне Сопротивления Китая Японии / Чжан Чжунлян // Литературные разногласия. – 2017. – № 5. – С. 6–13.

**УДК 81-114.2**

***Цзоу Биньхун,***
***КНР (г. Тамбов)***
***Чжоу Сяомань,***
***КНР (г. Тамбов)***
***Л. С. Моисеева,***
***г. Тамбов***

## НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В ПАРЕМИОЛОГИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОСЛОВИЦ И ПОГОВОРОК)

Язык является компонентом и носителем культуры, отражает особенности нации. Пословицы, поговорки, как источник культуры, имеют большие преимущества в отражении национального характера и могут более сильно и четко его репрезентировать, т. к. эти паремии, как отражение когнитивной деятельности человека в языке, охватывают все сферы деятельности и показывают обычаи людей, психологические особенности, выражают суждения людей о добре, зле, справедливости, семейном укладе и т. д. В современном языкознании пословицы и поговорки рассматриваются как составляющие единой целостной языковой картины мира в рамках антропоцентрической парадигмы, в центре которой стоит человек с его национальной самобытностью, особым мировидением и мировосприятием. Эти паремии закрепляют когнитивно-оценочный опыт народа, его традиции и обычаи, национальный менталитет [6]. Поэтому изучение пословиц в аспекте ценностной картины мира актуально, позволяет проникнуть в особенности национального менталитета, найти общее и выделить специфическое в миропонимании.

Еще В. фон Гумбольдт пришел к выводу, что мышление об окружающем мире зависит не просто от языка вообще, а от каждого конкретного языка, в котором отражается когнитивно-познавательная деятельность человека, представлен социально-исторический, религиозный, культурный и бытовой опыт народа, носителя языка [2].

И поскольку, в силу различного культурно-исторического опыта, народы воспринимают некоторые реалии по-разному, постольку специфически строится национальная языковая картина мира в каждом конкретном языке.

В системе языкового мировидения пословицы имеют большое значение в повседневной человеческой деятельности как инструмент понимания мира, потому что они семантически воплощают описание стереотипов и считаются представителями различных культурных сообществ. Пословицы интерпретируют конкретные национальные концепции. В рамках изучения проблемы взаимодействия языка и культуры эти паремии стали рассматриваться как интерпретационное поле национальных культурных концептов [6].

Различия в системе миропонимания разных народов можно выявить в процессе сопоставительного анализа таких языковых единиц, как пословицы и поговорки тематической группы «Дети», закрепившей знания о ребенке, и понимание его связи с родителями, их взаимоотношениях и др. Анализ этих паремий позволил нам выделить универсальное и идиоэтническое в семантике русских и китайских пословиц и поговорок данной тематической группы.

Дети, как обязательная часть жизни каждой конкретной семьи, так и общества в целом, являются важнейшим элементом языковой картины мировосприятия любого народа, и во всех языках есть большое количество пословиц о детях.

В русском и в китайском языках в паремиях этой группы отражаются понятия народов о семейном образе жизни, о взаимоотношениях между мужем и женой, родителями и детьми. В этих пословицах отражаются не только критерии семейных отношений человечества в целом, но и элементы национальной специфики, потому что общественный строй, религиозные устои, культура и традиционные представления о жизни в семье обусловливают отношение взрослых к ребенку.

Например, как китайцы, так и русские придают большое значение отношениям между родителями и детьми: существует много схожих традиций, проявляющих любовь родителей к своим детям. В русских пословицах о любви родителей к детям:

«Родительское благословение в воде не тонет, в огне не горит» [1, с. 480];

«Нет такого дружка, как родная матушка» [1, с 483];

«Дитя хоть гнило, а отцу с матерью всё мило» [1, с 489].

В китайских пословицах тоже говорится, что родители любят своих детей, что ребенок– радость для семьи, продолжение рода:

«儿女是父母的心头肉» [9. с 233] (Дети - это плоть и кровь родителей);

«打在儿身痛在娘心» [9.с 152] (Боль в теле ребенка лежит на сердце матери);

«十指连心痛 » (Десять пальцев с душевной болью) [9. с 802].

В этих пословицах отражается любовь родителей к детям.

При этом отношение к детям и детей к родителям имеет национальную специфику. Для русского миропонимания важно, что «Дети – Божья благодать» [1. с 477]; и что «У кого детей нет - во грехе живет» [1. с 482]. Актуализируется в большей степени мысль, что ребенок — это самое главное в жизни, основа семейных отношений. Уважительное отношение к родителям также является важным в русской семье:

«Кто родителей почитает, тот вовек не погибает» [1. с 479];

«Кто почитает своих родителей, того и дети будут почитать» [1. с 480].

Для китайской традиционной культуры почитание родителей является еще более значимым, потому что основой семейных отношений является учение конфуцианства,

по которому особое внимание уделяется родству, семейным вопросам, связанным с этикой и моралью, с рациональным пониманием семейного формирования. Норма для китайской семьи - это孝 - почитание родителей, сыновья почтительность. Уважение к родителям - это важнейший элемент китайского традиционного воспитания и почитание родителей – самый важный из всех моральных принципов: «из всех моральных принципов самое важное – это почитание родителей» («百善孝为先») [7, с 130].

Эта норма оценки хороших детей, критерии поведения, и в то же время канон иерархических отношений между родителями и детьми в семье.

В китайском языке эти правила закрепляются в паремиях:

«孝子之至,莫大乎尊亲» [孟子·万章章句上: 第四节] (сыновнее благочестие не более, чем уважение к родителям);

«好饭先尽爹娘用, 好衣先尽爹娘穿» [10, с 331] (Дай родителям лучшие блюда и одежду в первую очередь);

«时时体贴爹娘意, 莫教爹娘心挂牵» [10, с 807] (Всегда внимательно заботься о родителях, и их не беспокой) ;

«劳苦莫教爹娘受, 忧愁莫教爹娘耽» [10, с 474] (Нельзя, чтобы родители мучились и делились с тобой тоской).

Из этих примеров видно, что в китайской традиционной культуре большое внимание сосредоточено на нормах почитания родителей.

Таким образом, превалирующим элементом в семейном укладе русских является любовь к ребенку и отношение к нему как «божественному дару», а у китайцев любовь актуализирует (в большей степени, чем в русской традиции) ответную заботу о родителях и необходимость глубокого почитания их.

Семейное воспитание детей и в Китае и в России является важной частью семейных традиций, и, безусловно, именно родители становятся примером для детей, первыми учителями в семейном воспитании. Они, несомненно, являются главными исполнителями данной традиции. Поведение и качества характера детей всегда находятся под влиянием родителей., которые обучают детей базовым жизненным навыкам, помогают им освоить социальные и культурные знания. В процессе взросления дети подражают поведению своих родителей и учатся у них жизни.

В национальном сознании России и Китая формируется общий стереотип:

- семейное воспитание у детей начинается рано. В русских пословицах говорится, что «Кто без призора в колыбели, тот весь век не при деле»; «Не учили, когда поперек лавки ложился; а во всю вытянулся, так не научишь» [1, с 481]. В китайском языке также закрепляются такие пословицы, как «人从小时教, 马从驹时训» (Воспитание человека начинается с детства, а воспитание лошади – с жеребенка); «衣服要从新时惜, 孩子要从幼时教» (Береги одежду снову, а учи детей с раннего возраста); «树小扶直易, 树大扳伸难» (Подрежешь деревце без труда, а большое дерево с трудом).

- Что касается влияния родителей на воспитание детей, то в китайских пословицах говорится: «龙生龙子, 凤生凤» (От дракона – дракон, от феникса – феникс); «虎父无犬子» [10, с 359] (От тигра родится не щенок); «什么种子出什么苗» [10, с 794] (Каковы семена, таковы и всходы). И в русских: «Яблоко от яблони недалеко падает»;

«Каков батька, таковы и детки»; «Орел орла плодит, а сова сову родит».

Таким образом, сопоставительный анализ пословиц и поговорок концепта «дети» и «孩子» в русском и китайском языках дает возможность выявить культурно - исторический опыт жизни семьи, её жизненный уклад, представить системы ценностей в целом и более полно раскрыть национальную специфику паремиологической картины мира разных народов и позволяет констатировать следующее:

1. И в русских и китайских паремиях заложены единые стереотипные ситуации, незыблемые правила воспитания детей и поведения в семье, такие как любовь к ребенку, уважительное отношение к родителям, необходимость заботы о ребенке и его воспитании, влияние жизни родителей на формирование человеческих качеств ребенка и др.

2. В результате сложившихся культурно-исторических особенностей формирования наций в паремиологических текстах отражаются и специфические черты жизни разных этнических групп и по-своему интерпретируются некоторые концепты, которые приобретают особую национальную значимость: любовь к ребенку - почитание родителей.

Как видим на примере лишь одной тематической группы, лингвокультурное пространство паремиологической картины мира в разных языках обусловливается в первую очередь экстралингвистическими факторами - образом жизни народа, его традициями и обычаями, в ней получает яркое выражение национальный менталитет и психология народа.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Даль В. И. Пословицы и поговорки русского народа. М.: Эксмо-Пресс, 2000. - 233 с.
2. *Гумбольдт* В. фон. *Избранные* труды по *языкознанию*. М.: Прогресс, 2000.- 400 с.
3. Савчук К. Ю. Картина світу: шляхи виникнення та тлумачення терміну / К. Ю. Савчук // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 16 (227), Ч. ІІ. – С. 100-103.
4. Сулейманова Я.О. Universum: филология и искусствоведение. 2017. № 6 (40). С. 31-35.
5. Хайруллина Р.Х., Айчичек М., Бозташ А. Универсальные культурные концепты в контексте межкультурной коммуникации. // Вестник Адыгейского государственного университета. – Серия «Филология и искусствоведение». – Вып.3. – Майкоп. – 2011. – с.197- 202.
6. Хайруллина Р.Х., Леднева А.В.Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1-1. С. 1231.
7. «Четыре книги и пять канонов», «Мэнцзы Лилоушан». Цзилиньское фото- графическое издательство, 2002. Т. 1. С. 255. /《四书五经》，吉林摄影出 版社，2002 年，第1 卷255 页
8. 孔子. 孝经. [M]. 浙江古籍出版社，2016. 97 с.
9. 新华字典. 中国社会科学院语言研究所. [M]. 商务印书馆， 2000. 700 с.
10. 温端政. 中国俗语大辞典. [M]. 上海辞书出版社, 2011. 1398 с.


**УДК 81-114.2**

***Чжоу Сяомань,***
***КНР (г. Тамбов)***
***Цзоу Биньхун,***
***КНР (г. Тамбов)***
***Л. С. Моисеева,***
***г. Тамбов***

## ОТРАЖЕНИЕ В ЯЗЫКЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДА: АНАЛИЗ СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ СЛОВА «МЕДВЕДЬ»

## В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «МЕДВЕДЬ»

Язык является гибким и чутким орудием самовыражения человека и нации. В. Гумбольдт писал: «Нет ничего внутри человека настолько глубокого, настолько тонкого и всеобъемлющего, что не переходило бы в язык, и не было бы через его посредство познаваемым» [1, с. 57]. В каждом языке существуют слова, обозначающие явления, связанные с сознанием, духовным миром, психикой носителя языка. В значении таких слов, кроме прямых и конкретных факторов, важную роль играют коннотативные аспекты [3, с. 108], которые также реальны, как основное значение слова, и возникают непроизвольно в сознании личности как «эмоциональная, оценочная или стилистическая окраска языковой единицы, закрепленная в системе языка или имеющая окказиональный характер» [4].

Медведь - традиционный образ русской художественной литературы, в произведениях медведь - неповоротливый и неуклюжий, но сильный и могучий. Медведем называют и невоспитанного, грубого человека, не умеющего себя вести, и очень сильного, могучего. В пьесе А.П. Чехова у персонажа есть и те и другие свойства. Оба семантических ряда совмещаются в образе помещика Смирнова: первоначально он воспринимается Еленой Ивановной как неотёсанный грубиян, не понимающий её тонких чувств и переживаний, но впоследствии становится воплощением её представлений о настоящем сильном мужчине [2].

Сюжет шутки-комедии очень своеобразен. Неожиданно к Поповой Елене Ивановне приезжает хозяин соседнего поместья - отставной поручик артиллерии Григорий Степанович Смирнов, требующий вернуть ему деньги, которые покойный муж вдовы остался должен. Она готова вернуть деньги, но «послезавтра». Помещик требует денег немедленно, он в них срочно нуждается, иначе у него опишут имение. Он говорит:

«*Ваш покойный супруг, с которым я имел честь быть знаком, остался мне должен по двум векселям тысячу двести рублей. Так как завтра мне предстоит платеж процентов в земельный банк, то я просил бы вас, сударыня, уплатить мне деньги сегодня же»[5].*

Помещица из-за отъезда приказчика по делам, просит, чтобы Смирнов подождал дня два. Григорий Степанович же обязан заплатить проценты по закладной, не откладывая, в этот же день, поэтому он отказывается уходить из дома помещицы, пока ему не отдадут долг. В процессе перепалки и взаимных оскорблений он вызывает вдову на поединок, дуэль, «к барьеру»:

*«Попова. Я сказала, что вы медведь, монстр!*

*Смирнов. К барьеру! Я никому не позволю оскорблять себя и не посмотрю на то, что вы женщина, слабое создание!*

*Попова (стараясь перекричать). Медведь! Медведь! Медведь!»* [5].

Например:

*«Смирнов. Стреляться, вот это и есть равноправность, эмансипация! Тут оба пола равны! Подстрелю ее из принципа! Но какова женщина? Какова? Раскраснелась, глаза блестят... Вызов приняла! Честное слово, первый раз в жизни такую вижу...»* [5].

В итоге Смирнов отказывается от дуэли и понимает, что перед ним не глупая, пустая вдовушка, которая, печалясь о смерти мужа, решила не выходить из дома и не общаться с соседями, а настоящая сильная, жизнелюбивая женщина. Восхищаясь ею, он несколько раз повторяет: «Боже, какая женщина!», понимает, что увлечен и покорен энергией, темпераментом Елены Ивановны, и влюбляется в нее:

*«Смирнов. Это — женщина! Вот это я понимаю! Настоящая женщина! Не кислятина, не размазня, а огонь, порох, ракета! Даже убивать жалко!»[5]*;

*Смирнов. Сошел с ума, влюбился, как мальчишка, как дурак! Я люблю вас! Люблю, как никогда не любил!»* [5].

В начале этой пьесы-шутки помещик Смирнов, явившийся за долгом, кажется противоположностью героини. Он погружен в насущные повседневные заботы, чужд романтичности и переживаниям Елены Ивановны Поповой по поводу смерти мужа. Внешность его подчеркивает негативность образа: *«Весь в пыли, сапоги грязные, не умыт, не чесан, на жилетке солома... Барынька, чего доброго, меня за разбойника приняла»[5]* - так о себе говорит сам Смирнов. Грубость и невоспитанность его отмечает даже слуга: *«…леший какой-то... ругается и прямо в комнаты прет...»[5]*. Это сильный человек, но иногда неуклюжий: *«Хватает ее за руку, она вскрикивает от боли»[5].*

Таким образом, первое впечатление о помещике Смирнове складывается нелестное. Попова отмечает: *«Вы мужик! Грубый медведь! Бурбон! Монстр!»[5]*; *«Вы невоспитанный, грубый человек! Порядочные люди не говорят так с женщинами!»* [5].

Действительно, первоначально его речь язвительная и груба.

- он обращается на «ты» к малознакомой даме:

«*Я останусь и буду сидеть здесь, пока не отдашь денег. Неделю будешь больна, и я неделю просижу здесь... Год будешь больна — и я год... Я свое возьму, матушка! Меня не тронешь трауром да ямочками на щеках... Знаем мы эти ямочки!»* [5];

- использует в речи грубые обращения «болван», «осел», «скотина»:

*«Болван, любишь много разговаривать... Осел!»[5]*;

*«Опять у тебя, скотина, левая пристяжная запуталась в вожжу!»* [5];

- передразнивает слугу: *«(Дразнит.) Ничаво... Я тебе задам — ничаво! (Отходит от окна)»[5]*;

- использует грубую и просторечную лексику:

*«Ни одна каналья не платит!»[5]*;

*«…должен буду вылететь в трубу вверх ногами»[5]*;

*«Нужны мне до зарезу деньги...»[5]*;

*«Было время, когда я ломал дурака…»[5]*;

*«На кой леший, извините за выражение, сдался мне ваш приказчик!»[5]*;

*«…приказчик куда-то уехал, чёрт его возьми…»[5]*;

*«Я тоже чертовски взбешен…»[5]*;

*«Или разбежаться и трахнуться башкой о стену?»[5]*;

*«…втюрился, как оглобля в чужой кузов!»* [5].

Когда помещица принимает вызов, приносит пистолеты и просит Смирнова научить её стрелять, Григорий Степанович предстает уже не как невоспитанный грубиян, а как добродушный, простоватый человек. Он дает рекомендации *«не горячиться и прицеливаться не спеша... Стараться, чтоб не дрогнула рука» [5]* и предупреждает, что будет стрелять в воздух, потому что Елена Ивановна ему понравилась. В этот момент Смирнов предстает в смешном, глупом положении, он неуклюж, неловок и в движениях: *«(Хватается за спинку стула, стул трещит и ломается.) Чёрт знает, какая у вас ломкая мебель!»[5]* - и в речи: «(*...он говорит, нерешительно подходя к Поповой). Послушайте... Вы всё еще сердитесь?.. Я тоже чертовски взбешен, но, понимаете ли... как бы этак выразиться... Дело в том, что, видите ли, такого рода история, собственно говоря… (Кричит.) Ну, да разве я виноват, что вы мне нравитесь?»* [5].

Так А.П. Чехов в лёгкой непринуждённой форме **водевиля, обыгрывая традиционные, сложившиеся в русской национальной культуре коннотативные семы слова «медведь»,** утверждал, как важны любовь, энергия и жажда жизни [6].

Таким образом, эмоционально-оценочный компонент коннотации слова «медведь» отражает факт эмоционального переживания персонажем происходящего и заключается в выражении неодобрительной (грубый, невоспитанный), а затем, напротив, одобрительной оценки (сильный, прямой, простоватый): грубый - сильный, добродушный. В семантической структуре слова «медведь» пьесы А.П. Чехова ведущим является эмоционально-оценочный компонент с отрицательной оценкой поведения человека, который груб, резок, а комичность сюжета создается в результате актуализации противоположной семы «сильный, энергичный, добродушный».

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. - М., 1984. С. 57.
2. Анализ пьесы «Медведь» Чехова // портал ReadCafe. [Электронный ресурс]; (https://reedcafe.ru/blogs/analiz-pesy-medved-chehova).Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. - М., 1984. С. 57.
3. Маслова В.А. К построению психолингвистической модели коннотации [Текст] / В.А. Маслова // Вопросы языкознания. Теоретический журнал по общему и сравнительному языкознанию. - 1989. №1 - С. 108. [Электронный ресурс]; (https://www.yumpu.com/xx/document/read/ 10932857/-/108).
4. Телия В. Н. Коннотация // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2016); (https://bigenc.ru/linguistics/text/2090746).
5. Чехов А.П. Избранное. В 3-х томах. Том 3. Рассказы. Повести. Пьесы. М.: «Издатцентр», 1996. С. - 460.
6. Чехов А.П. Медведь // Интернет - библиотека Алексея Комарова [Электронный ресурс]; (https://ilibrary.ru/text/996/p.1/index.html).


**УДК 81’355**

***Н. В. Шевченко,***
***г. Санкт-Петербург***

## НАРУШЕНИЯ НОРМ ОРФОЭПИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА КАК ОДИН ИЗ ФАКТОРОВ ВОЗНИКНОВЕНИЯ КОММУНИКАТИВНЫХ НЕУДАЧ МЕЖДУ ГОВОРЯЩИМИ

Слово – важнейшая единица языка, самая многообразная и объемная. Именно слово отражает все изменения, происходящие в жизни общества. Слово не только называет предмет или явление, но и выполняет эмоционально-экспрессивную функцию. И, выбирая слова для общения, мы должны обращать внимание на их значение, стилистическую окраску, употребительность, сочетаемость с другими словами, так как нарушение хоть одного из этих критериев может привести к речевой ошибке, а вслед за нею – и недопониманию, непониманию сказанного, т. е. к коммуникативной неудаче.

Собранный материал с нарушениями норм устной речи современных представителей русскоязычной культуры, записанных в г. Санкт-Петербурге (389 высказываний), был распределен в соответствии с классификацией речевых ошибок С. Н. Цейтлин. Поскольку собиралась только устная речь информантов, записывались нарушения норм литературного языка, допускаемые говорящими только: а) в устной форме речи (ударение и произношение) и б) в обеих формах речи

(словообразовательные, морфологические, синтаксические и стилистические). Анализ собранного материала был распределен следующим образом. См. данные таблицы № 1.

В своей статье мы остановимся на характеристике норм произношения как наиболее часто встречающихся в устной речи и более поддающихся фиксации со стороны слушающих.

*Таблица 1*

| *информанты* | *произношение* | *ударение* | *словообразов.* | *морфолог.* | *фразеолог.* | *лексич.* | *синтаксис.* | *стилистич.* | *всего* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| жен. 18 | 7 | 7 | 4 | 16 | | 4 | 1 | 2 | 41 |
| муж.-18 | | 3 | 3 | 5 | 1 | 4 | | 5 | 21 |
| жен 19-40 | 9 | 24 | 7 | 40 | | 9 | 2 | 14 | 105 |
| муж 19-40 | 4 | 27 | 11 | 30 | 1 | 12 | 5 | 13 | 103 |
| жен> 41 | 2 | 23 | 8 | 34 | 1 | 11 | 3 | 8 | 90 |
| муж >41 | 2 | 9 | 3 | 10 | | 2 | 1 | 2 | 29 |
| всего | 24 | 93 | 36 | 135 | 3 | 42 | 12 | 44 | 389 |

К нормам произношения лингвисты относят либо ударение и произношение (с разграничением их внутри), либо эти нормы разделяют на акцентологические (ударение) и орфоэпические (произношение). Мы, вслед за классификацией норм и речевых ошибок, принятой С. Н. Цейтлин, нормы ударения и произношения будем разграничивать сразу, не объединяя их предварительно под общим названием «Нормы произношения». Как показывают данные таблицы, нарушают современные пользователи русского языка чаще нормы ударения, чем произношения (1,6: 9,3). При этом пик нарушений приходится на мужчин и женщин от 19 до 40 лет. Показателен и гендерный признак. Больше всего нарушения в ударении допускают женщины, а не мужчины, особенно от 19 до 40 лет и старше 40. Ср. примеры:

1. Ударение в существительных: «*Не могу выбрать из этих тортОв» Ж50 > М55; «Ты положила свеклУ в суп» Ж47 > Ж23; «Вам нужен этот катАлог» Ж16 > Ж23; «Здесь нет рАкушек» Ж20 > М25; «Какие у вас красивые жАлюзи» Ж35 > Ж23; «Я такого отрОду не видел» М23 > Ж23* и др.

2. Ударение в прилагательных, в т. ч. в сравнительной степени, и в наречиях: «*КрасивеЕ другое платье» М23 > М23; «УкрАинские девушки считаются одними из красивейших в мире» М35 > Ж45; «Здесь сливОвое варенье» Ж50 > М23; «КухОнный стол» Ж35 > Ж23; «Будешь щАвельный суп?» Ж60 > 45; «Протяни донИзу!» М35 > М50* и др.

3. Ударение в глаголах: *«Твой телефон звОнит» Ж62 > Ж23; «Да, пОняла я, пОняла» Ж65 > Ж25* и др.

4. Ударение в причастиях, в т. ч. кратких: «*НоворОжденный ребенок прекрасен» Ж25 > Ж25; «ВклЮчена батарея» М25 > М25* и др.

Чаще других (3-5 и более примеров на каждый случай, нарушения в других словах отмечены реже: 1-2) встречаются в речи говорящих нарушения норм ударения в словах: *красивЕе (вм. красИвее), вклЮчит (вм. включИит), звОнит(вм. звонИт), обеспечЕние (вм. обеспЕчение), газопрОвод (вм. газопровОд), свеклА (вм. свЁкла), новорОжденный (вм. новорождЁнный), щАвель (вм. щавЕль), сливОвый (вм. слИвовый), кухОнный (вм. кУхонный), укрАинский (вм. украИнский), туфлЯ (вм. тУфля), тортОв (вм. тОртов), жАлюзи (вм. жалюзИ)* и т. д., которые являются показателем культуры (или ее

отсутствия) у человека. В слове *щАвельный* допущено нарушение не только нормы ударения, но и грамматической нормы (должно быть щавЕлевый). Бóльшая часть ошибок приходится на существительные (32), затем на прилагательные (20) и глаголы (15). При этом ошибочными оказываются в основном одни и те же слова (*дОговор, туфлЯ, свеклА, звОнит, вклЮчит, красивЕе, укрАинский, сливОвый*).

Нарушений норм произношения встретилось раз в 10 меньше, чем ударения, что говорит не столько о более высокой культуре произношения, сколько о том, что нарушений норм произношения в принципе меньше, чем ударения. Однако то, что зафиксировано, позволяет сделать вывод о явно недостаточной культуре говорящих, вернее, о просторечии. Ср. примеры:

1. Произношение ЧН вместо ШН: «*Мне ску[Ч]но» Ж18 > Ж18; «КонеЧно, все будет хорошо» Ж25 > Ж25; «Жен[Ч]ина, вы что? Не видите?» Ж40 > Ж40* и др.

2. Вставки согласных и гласных в словах, в которых их не должно быть, твердый согласный перед Э вместо мягкого: «*Ты просто джентЭльм[Э]н» Ж30 > М25; «Мам, хочу пирожЭное» Ж8 > Ж40; «Тебе понДравилось» Ж23 > М23; «Она такая интриган[Т]ка» М30 > Ж30; «Ты в Од[Е]ссу на выходные» Ж40 > Ж40; «Пр[Э]сса только желтая осталась» Ж45 > М45; «Пи[З]жаму-то купила» М23 > Ж23; «Очень красивый по[Д]черк (почерк)» Ж20 > Ж16; «Красивый пи[нд]жак, фирменный?» М45 > Ж23; «У меня одни вальты (валеты)» Ж16 > М16; «Так много брелков (брелоков) на ключах» М40 > Ж15; «Хватит на[д]смехаться (насмехаться) над ним» Ж 40 > М10* и др.

3. Изменение начального Э на Е или А: «*Я так понимаю, эти продукты идут на Експорт» Ж30 > Ж30; «Амилька (Эмилька) приехал» Ж15 > М30*;

4. Замена или перестановка согласных в середине слова: «*Транвай...какой там идет» Ж55 > толпа; «Гарелея такая большая» Ж9 > Ж5; «Сегодня к вете[л]инару (ветеринару) ездили» Ж15 > М40* и др.

Как показывают приведенные примеры, нарушения норм произношения встретились в наиболее распространенных и часто употребляемых всеми словах: сочетание ЧН вместо ШН в словах *коне́ЧНо, скуЧНо, женЧина*, твердый согласный перед гласным переднего ряда Е в иноязычных, но уже давно обрусевших словах: *джентЭльмЭн (вм. джентльмЕн), прЭсса (вм. ПрЕсса), траНвай (вм. траМвай), пирожЭное (вм. пироЖНое*) (даже в речи детей, которые, скорее всего, копируют речь близких им взрослых людей). В словах *джентльмен, пирожное, интриганка, понравилось, пижаму, женщина* (в примерах *джентЭльмЭн, пирожЭное, интриганТКа, понДравилось, пиЗжаму, женЧина, траНвай)* ошибочно не только произношение, но и предполагаемое написание этих слов (налицо орфографические ошибки).

В основном подобные ошибки в произношении допускают люди молодого и среднего возраста (от 19 до 40 лет) и преимущественно женщины (в примерах соотношение 18: 4). К сожалению, не удалось выяснить следующее: эти респонденты – коренные питерцы или недавно приехавшие в город люди из далеких окраин и давно окончившие школу (если они ее окончили). Вряд ли это люди с высшим образованием, хотя и такое в наше время возможно. Главное, что эти все говорящие – русские или русскоязычные (акцента не было услышано) граждане. Не было услышано и оттенка намеренного искажения слов (с юмором или иронией), что могло бы служить оправданием такого неприемлемого для культурного человека произношения.

Итак, нарушения норм ударения в речи современных горожан встретились почти в 10 раз чаще, чем нарушения норм произношения. При этом с неправильным ударением

произносятся самые «ходовые» слова, т. е. слова, без которых практически почти никто не обходится в своей речи. То же самое можно сказать и о произношении. В основном невысокий уровень культуры и образованности продемонстрировали люди русскоязычного населения молодого и среднего возраста, т. е. самого работоспособного и активного в жизни. Гендерный признак показал: женщины ниже по уровню культуры и грамотности в сравнении с мужчинами (или, возможно, говорливее мужчин).

В последние годы намечается тенденция в нарушении норм не только ударения и произношения, но и элементарных правил орфографии и грамматики (морфологии, синтаксиса) в устной и письменной речи учителей, рассказывающих в контакте, инстаграме, фейсбуке, в новостях о недостойном поведении некоторых учащихся или критикующих современное образование, политику, медицину и т. п. На замечания, связанные с грамотностью их текстов, такие люди, как правило, реагируют весьма агрессивно и вызывающе, по принципу: я тут о серьезных проблемах вещаю народу, а вы со своими правилами орфографии выступаете, потому что сказать больше нечего. И в этом случае создается парадоксальная ситуация: пытающиеся кого-то призвать к ответственности, не понимают, что, нарушая элементарные нормы орфоэпии и правописания, они сводят свои поучения к минимуму и не вызывают симпатии и уважения ни у кого, в том числе, и у тех, кого пытаются поучать. Ср. примеры:

*Прелести дистанционного обучения. Мамочка: «Уважаемые родители! Чей ребенок зарегистрировался на ЯКласс под именем Жмых Пожилой? Я удалю его из списка детей. Шутки шутками, но в классном журнале нет такого ученика и работы за**щи**тываться (выделено нами – Н. В.) не будут. Это не игра, а реальный учебный процесс». И ниже: «Какие у нас есть идиоты)».* Естественно, что на ошибку в слове «заЩИтываться» обратили внимание многие читатели. И, конечно, встретили откровенную агрессию автора, заявившего, что у нее (автор – женщина) два высших образования и не им указывать ей, что писать, кому и когда. К сожалению, в современных переписках виртуальных читателей друг с другом подобных текстов встречается довольно много, и реакция пишущих с ошибками на замечания других читателей, как правило, почти всегда агрессивная и очень грубая.

Все сказанное позволяет сделать вывод о том, что нормам литературного языка, в том числе акцентологическим и орфоэпическим, внимание в школе и в вузе уделяется явно недостаточное (особенно на нефилологических факультетах). Более того, безграмотность распространяется в последнее время на самих учителей, в том числе и словесников, как это ни прискорбно. Средства СМИ об этом тоже говорят очень мало. А поскольку современный город (не только Петербург) значительно разрастается за счет сельских жителей, покидающих деревни, в которых становится невозможно жить, городское просторечие снова расширяется и за счет их недостаточно грамотной речи.

К сожалению, подобная безграмотность не только считается легкой погрешностью, на которую не стоит обращать внимания, но даже и приветствуется и активно защищается. А те, кто пытается поправить говорящего/пишущего, подвергаются чуть ли не остракизму со стороны последнего, потому что, по его мнению, ничего не видят, кроме каких-то там ошибок. И такое отношение к культуре говорящего/пишущего, к соблюдению норм великого русского языка ведет не только к коммуникативным неудачам, но и к засорению и в дальнейшем при таком отношении к ошибкам и погрешностям в речи может привести к исчезновению и самого языка.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Кожина, М. Н. Стилистика русского языка: учебник / М. Н. Кожина, Л. Р. Дускаева, В. А. Салимовский. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 464 с.

2. Кормилицына, М. А. Типы коммуникативных рисков / М. А. Кормилицына // Рискогенность современной коммуникации и роль коммуникативной компетентности в ее преодолении. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2016. – С. 9–12.

3. Кормилицына, М. А. Причины коммуникативных рисков / М. А. Кормилицына, О. Б. Сиротинина // Рискогенность современной коммуникации и роль коммуникативной компетентности в ее преодолении. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2016. – С. 12–27.

4. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов. – М.: «АСТ», «Мир и Образование», 2016. – 736 с.

5. Шевченко, Н. В. Средства эмоционально-экспрессивной оценки в современных высказываниях / Н. В. Шевченко // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: статьи и материалы Восьмой международной научно-практической конференции «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков». 24-25 февраля 2016 г. – СПб.: РГГМУ, 2016. – С. 188–191.

6. Эффективность коммуникации: понятие, роль адресанта и адресата, основные приемы ее достижения: монография / под ред. О. Б. Сиротининой и М. А. Кормилицыной. – Саратов: ООО Издательский Центр «Наука», 2019. – 236 с.

7. Цейтлин, С. Н. Речевые ошибки и их предупреждение: пособие для учителей / С. Н. Цейтлин. – М.: Просвещение, 1982. – 143 с.

# БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

**УДК 028**

***Е. В. Заволодько,***
***г. Луганск***

## РАЦИОНАЛЬНОЕ ЧТЕНИЕ КАК СПОСОБ РАЗВИТИЯ МЫШЛЕНИЯ

Мы углубляемся в книгу для того, чтобы лучше понять, познать мир. Но неужели цель состоит лишь в этом?!

Давайте поразмышляем над этим. Каждый из нас наверняка сталкивался с назиданием учиться осмысленному чтению. В годы отрочества и юности оно преследовало нас почти каждодневно, и в нашем сознании этот процесс неотрывно связывался с практической пользой: хорошим ответом на уроке, заучиванием стиха, математической формулы… Повзрослев, мы начали понимать: можно читать просто для развлечения. И всё-таки, беря в руки книгу, мы чаще всего ставим перед собою определенную цель. Углубляемся в нее для того, чтобы как можно больше узнать обо всем, что нас окружает. Понять, что происходит с миром и что происходит с нами. Разобраться в той области обстоятельств, которые побуждают нас действовать [1;с. 23].

В процессе чтения мозг человека стремится реализовать различные функции – познавательную, коммуникативную, информационную и т. д. Читая текст (учебный, научный), мы познаем, связи между предметами объективной реальности не непосредственно, а через слово. Понимание текста вызывает необходимость анализировать его смысловую структуру.

Текстовое суждение побуждает работать мысль. Текст всегда содержит в себе скрытый вопрос, но одновременно и условия, помогающие читателю выявить его. Таким образом, скрытый вопрос и заключенная в нем мысль представляет собою проблемную ситуацию, которая начинается и заканчивается нахождением ответа на него. Ситуаций может быть несколько: проблемная ситуация новизны, ситуация противоречивости текста, ситуация неполноты текстовых субъектов. Мышление – это обнаружение и решение проблемных ситуаций.

Конечно, важно разобраться в том, как формируется понимание текста. Но не менее важно (с практической точки зрения) освоить приемы понимания проблемных ситуаций. Поэтому чтение – не просто мышление. Это систематическое мышление. Чтение побуждает нас к строительству недостающей системы мыслей, которое может совершаться как через утверждение, согласие с нашими собственными взглядами, так и через их критику. Разумные отношения между книгой и читателем могут поддерживаться лишь в том случае, если вы в процессе чтения решаете какие-то задачи, объясняете для себя мир в интересах целенаправленного действия [1;с. 236].

Таким образом, чтение – не самоцель, а средство для развития мышления. Но и мышление тоже не самоцель. Речь идет о самоформировании человека, о стремлении лучше и глубже видеть, чувствовать, осмысленнее жить. Чтение – очень индивидуальная, рассчитанная на личность деятельность. Решающая роль принадлежит масштабу, характеру личности. Книга связывает каждого из нас не только с огромным миром знаний, передовой культурой, но и с людьми, коллективом.

Чтение побуждает: вести диалог с текстом; искать ответы во взаимосвязях представленного мира; производить коррекцию собственных знаний и постоянно накапливать новые, убеждаться в их достоверности и истинности. Анализ смысловой структуры текста требует от читателя высокого уровня развития умений и навыков, овладения различными приемами освоения в соответствии с индивидуальными особенностями. Предполагается органическое сочетание функций обучения и развития важнейших компонентов мышления и речи [2; с. 127-130].

Понимания явления, заложенного в тексте, перерастает для читателя в самостоятельную мыслительную проблему, без решения которой восприятие не происходит. Процесс этот трансформируется следующим образом: опознание факта, события, явления – стремление понять их – с помощью решения мыслительной проблемы. В результате усвоения текста оказывается вплетенным в мыслительную деятельность по решению задачи.

Таким образом, понимание текста сводится к решению мыслительной задачи. Оно всегда индивидуально по своей сути. Мое познание действительности и истины имеет общественные корни и индивидуальную окраску, приспособлено к моему образу мышления и сознанию. Именно поэтому я не могу навязывать свои представления о действительности и истине другим. Тем не менее, знание это нестабильно, временно, рано или поздно устареет. Пока я живу и мыслю, оно постоянно нуждается в коррекции. Относительно стабильным остается лишь личный способ приобретения знаний. Другими словами: свои знания определенного объема и качества я не могу рассматривать как абсолютные, неоспоримые.

Таков механизм мыслительных процессов, происходящих при чтении текста. Собственно этим и объясняется, почему возникают совершенно разные формы понимания одного и того же текста. Специфика нашего мышления проявляется неодинаково: мы по-разному задумываемся о контексте, по-разному анализируем условия, порождающие события; у нас возникают разные причинные вопросы; мы по-разному изучаем причинно-следственные связи.

При чтении художественной литературы каждый читатель мыслит образами. Обобщение и конкретизация воспринимаемого текста в итоге выливается в художественную интерпретацию. Абстрагирование – с одной стороны, и сугубо личное эмоциональное отношение – с другой, дают разные результаты. Характер читательского мышления направлен на достижение разных итогов: на создание образа, на выработку и осмысление публицистически заостренной оценки, на установление научной истины и т. д. [3;с. 134].

Читатели разного уровня по-разному осуществляют синтез художественного, критического и литературоведческого начал. Важно различать и уметь самооценивать эти начала, не забывая, что не одно из них не является «более высоким», «лучшим», «эталонным». Каждый имеет реальное право на свой путь и своей метод творческого освоения художественного текста. Это очень важно уяснить для практического подхода к чтению, особенно в образовательных учреждениях. Несоблюдение данного принципа приводит к догматизму в изучении литературы, убивает желание читать.

Как при чтении художественной литературы работает мышление? Что попадает в его поле зрения? Н. Г. Чернышевский отвечал на это так: уловление драматических переходов одного чувства в другое, одной мысли в другую».

Писатель стремится отразить в своем произведении движение любого явления, задача читателя – видеть это движение, проследить за ним, разобраться в его особенностях. И чем больше читатель напрягается, тем тоньше его диалектическое

образное мышление, тем он лучше увидит оттенки движения психики персонажа, тем проникновеннее поймет его психологию, мотивы поведения, взаимоотношения с окружающим миром. В конечном счете, этим определяется глубина мыслей читателя, сила его эмоций.

Сами писатели различные оттенки мыслей, чувств, поведения персонажа определили словом «изгиб», которое выражает идею движения действия.

Что дает распознавание «изгибов»? зачем напрягать свой интеллект, заставлять работать мышление? Для того, чтобы уловить мгновение, когда в результате динамики писательского повествования наступает нечто новое в мыслях и чувствах. Чутко улавливаемые изгибы дают возможность заметить изменение, различие, развитие, переход к иному состоянию [4; с. 146].

Одно и тоже душевное переживание может быть проявлено героем по-разному. Читатель обязан уловить все оттенки этого переживания. Читатель обязан уловить все оттенки этого переживания. Вспомним горе Афанасия Ивановича, стоящего у свежей могилы Пульхерии Ивановны: « Он поднял глаза свои, посмотрел смутно и сказал: «Так вот это вы уже и погребли ее! Зачем?!» Он остановился и не докончил своей речи». Совершенно иначе он переживает свое горе спустя некоторое время: «Но когда возвратился он домой, когда увидел, что пусто в его комнате, что даже стул, на котором сидела Пульхерия Ивановна, был вынесен, – он рыдал, рыдал сильно, рыдал неутешно, и слезы, как река, лились из его тусклых очей».

В центре любого художественного произведения стоит человек, его характер. У настоящего художника слова он проявляется во всей совокупности особенностей, из которых складывается личность, и которые проявляются в словах и действиях. Всю диалектику человеческой натуры передал Монтень: «Если я говорю о себе по-разному, то лишь потому, что смотрю на себя с разных точек. Тут происходит какое-то чередование всех заключенных во мне противоположностей. В зависимости от того, как я смотрю на себя, я нахожу в себе и стыдливость, и наглость; и целомудрие, и распутство; и болтливость, и молчаливость; и трудолюбие, и изнеженность; и изобретательность и тупость; и угрюмость, и добродушие; и лживость, и правдивость; и ученость, и невежество; и щедрость и скупость, и расточительство. Все это в той или иной степени я в себе нахожу, в зависимости от угла зрения, под которым я смотрю…мне кажется странным, когда разумные люди иногда пытаются подвести всечеловеческие поступки под один ранжир…».

Наряду с многосторонностью характера человека в нем преобладают какая-то одна или несколько черт, которые и составляют его сущность [4; с. 155-158].

Активно мыслящий читатель не станет упрощенно воспринимать текст. Поверхностному читателю свойственно многое выпрямлять. И прежде всего упрощению подвергается характер человека – одномерно понимается вся сложность человеческой натуры. За кажущимся единством простоватый читатель не обнаруживает многогранности. Составляйте свои вопросы к тексту и выдвигайте свои предположения о дальнейшем его содержании. Проверяйте свои предположения в процессе чтения.

Если вы не можете дать предположительные ответы на свои вопросы, ищите их в тексте. Если вы не можете найти ответ, помните, что в тексте его может и не быть. В таких случаях пытайтесь найти недостающие сведения в других источниках.

Всегда выделяйте главное! Итак, несколько приемов при работе с книгой:

✓ Читая текст, старайтесь отделить в нем главное от второстепенного. Обдумайте, в какой части текста выражена главная мысль, а что эту главную мысль поясняет и дополняет.

✓ По ходу чтения составляйте план (устный и письменный) или конспект текста.

✓ Составляйте схемы, чертежи, таблицы, отражающие существенные моменты текста.

✓ В случае необходимости делайте выписки.

✓ Рассматривайте все данные в учебнике примеры и придумывайте свои.

На протяжении всей работы старайтесь представить себе то, о чем вы читаете! Освоив эти приемы, вы приобретете гораздо больше, чем умение читать. Общение с книгой станет для вас более полным, глубоким и занимательным [5; с. 67-69].

Двигателем всей работы по осмыслению текста является постановка вопросов по ходу чтения: возникшие вопросы направляют поиски ответов и даже стимулируют мысленное совершенствование текста.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Левидов, А. М. Автор – образ – читатель / [Предисл. В. Н. Мясищева, В. Г. Иванова, И. И. Тихомирова]. – 2-е изд., доп. – М. : Изд-во МГУ, 1999. – 350 с.
2. Никифорова, О. И. Психология восприятия художественной литературы. – М. : Книга, 1972. – 152 с.
3. Проблемы социологии и психологии чтения: Сб.ст. / ГБЛ. – М. : Книга, 1990. – 197 с.
4. Психологические проблемы чтения / Науч.ред. Б. Г. Умнов. – Л. , 1981. – 160 с.
5. Чубарьян, О. С. Человек и книга: Социологические проблемы чтения. – М. : Наука, 2003. – 112 с.

**УДК 025.5**

***И. С. Казакова,***
***г. Горловка***

## ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ БАЗ ДАННЫХ ПО КРАЕВЕДЕНИЮ В МАССОВЫХ БИБЛИОТЕКАХ С ПОМОЩЬЮ ПРОГРАММЫ EXCEL (из опыта работы Центральной библиотеки для детей им. А. П. Гайдара ЦБС г. Горловки)

Краеведение – одно из основных и самых важных направлений в работе библиотек – приобретает особенное значение в деятельности именно библиотек для детей, поскольку известно, что без краеведения невозможно патриотическое воспитание детей и подростков.

Библиографические пособия – первые помощники в поисках краеведческой информации как для библиотекарей, так и для пользователей всех возрастов. Автоматизация всех библиотечных процессов раскрывает огромные возможности в создании и использовании библиографических ресурсов в электронной форме. Наиболее распространены библиографические пособия в виде ссылочных баз данных, которые могут быть полнотекстовыми, особенно статей из периодических изданий.

В рамках написания Выпускной квалификационной работы, изучая электронные базы данных, хочу предоставить вашему вниманию особенности создания базы данных газетных статей с помощью доступной программы Excel по краеведению.

Целесообразность создания такой базы данных заключается в том, что газетные вырезки обычно хранятся в папках, бумага желтеет, краска выцветает, края и сгибы изнашиваются. Создание базы данных позволит продлить срок службы оригиналов и одновременно увеличить доступ к материалам, а также предоставить доступ на расстоянии – дистанционный.

Для создания базы данных газетных статей понадобится минимум ресурсов: компьютер и сканер, фотоаппарат, программа Excel и программа для сканирования. Создание базы данных правильнее поручить тому сотруднику библиотеки, который владеет машинописью (навыком десятипальцевого набора текста с клавиатуры), использует горячие клавиши, имеет представление о богатстве возможностей программы Excel и умеет с ними работать.

Весь процесс создания базы данных можно разбить три этапа.

Первый – перевести в электронную форму, т. е. отсканировать контактным или бесконтактным методом статьи из газет. Если есть информация в электронных газетах и журналах, то скачать материалы.

Так, к 75-летнему юбилею Великой Победы мною была создана база данных газетных вырезок по теме «Участники Великой Отечественной войны». Отсканирована 51 статья из газет «Кочегарка», «Вечерняя Горловка», «Комсомолец Донбасса» и «Вестник Горловки» за 36 лет с 1975 по 2011 гг.

Первое, что нужно сделать – это создать папку, в которую будут помещаться отсканированные файлы и присвоить ей имя, у меня это «Участники ВОВ».

Теперь нужно последовательно отсканировать все статьи, непременно сразу присваивая каждому скану имя. В качестве имени файла-скана надо использовать полное библиографическое описание статьи. Только области описания и элементы необходимо разделять подчёркнутым пробелом _, поскольку имя файла не может содержать следующих знаков: \ / : ? « < >. Также это необходимо для дальнейшей работы с таблицей.

После этого файл-скан надо обработать – обрезать лишнее по краям, склеить, если одна статья потребовала сканирования по частям, и переместить в папку, созданную для его постоянного хранения.

Когда все статьи отсканированы, приступают к непосредственному созданию базы данных, второму этапу. Для этого в программе Excel дают имя листу, на котором будут находиться ссылки на сканы. Лист называют по имени папки, в которой хранятся сканы.

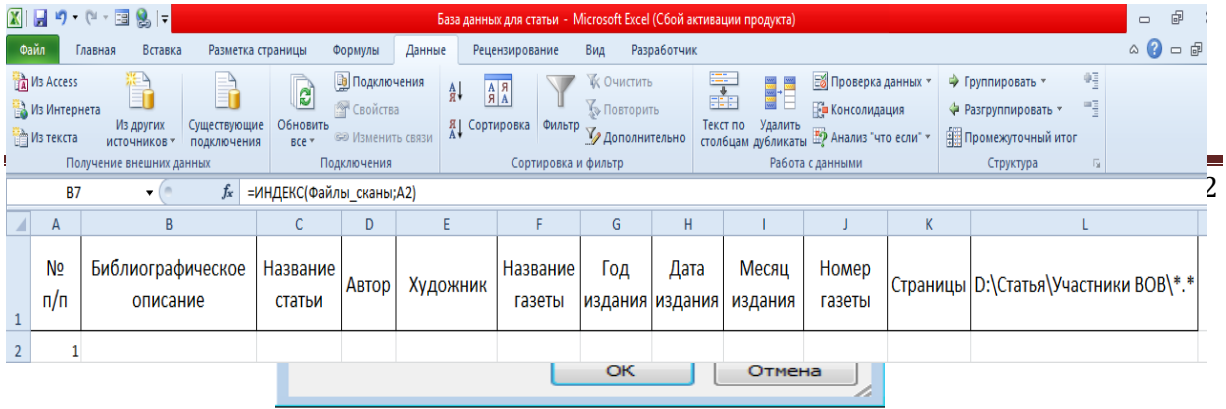
Затем на листе создают таблицу из такого количества столбцов, на сколько элементов будет целесообразно разнести библиографическое описание.

Например, таблица должна иметь такие столбцы: порядковый номер, библиографическое описание, название статьи, автор, художник, (этих столбцов нужно делать по количеству людей, работавших над статьёй), название газеты, год издания, дата издания, месяц издания, номер газеты, страницы, на которых находится статья.

Теперь в первый столбец таблицы – **Библиографическое описание –** вносят список отсканированных файлов. Работа может показаться трудоёмкой, но использование всего двух функций программы Excel – ФАЙЛЫ и ИНДЕКС – значительно облегчает эту работу.

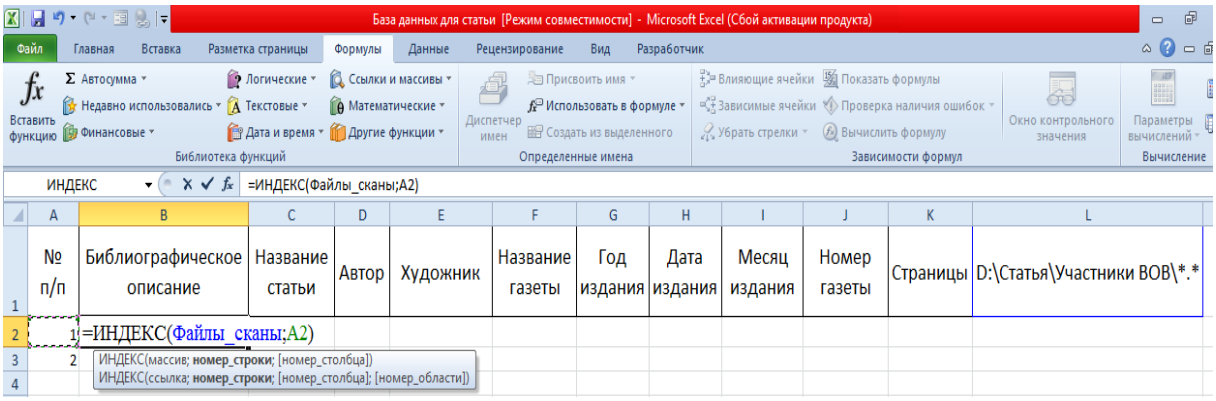
В ячейку **L1** нужно ввести путь к конечной папке, в которой хранятся файлы-сканы – открыть папку, скопировать в строке адреса, перейти в Excel, вставить в ячейку, в конце пути добавить *.*, чтобы программа поняла, нужно перемещать абсолютно все файлы из папки.

Используя ДИСПЕТЧЕР ИМЁН на вкладке ФОРМУЛЫ, создадим именованный

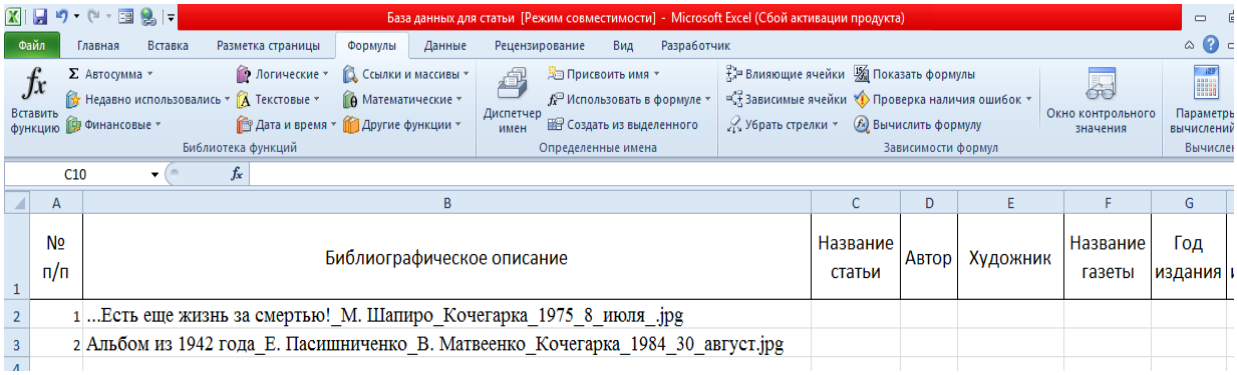


диапазон. Имя нужно вводить без пробелов, заменяя их подчёркиванием, например, назовём диапазон *Файлы_сканы*, а в поле ДИАПАЗОН введем выражение =ФАЙЛЫ(в эти скобки нужно ввести ячейку с адресом папки, в нашем примере – это **L1**) и нажимаем ОК.

Сделаем нумерацию в столбце А и в ячейку В2 введём функцию =ИНДЕКС(Файлы_сканы;А2).




Нажатие на ОК даст в этой ячейке название первого файла из папки. Протянув




формулу левой кнопкой мышки за правый нижний уголок, или щелкнув по нему дважды, мы получим полный список файлов из папки.

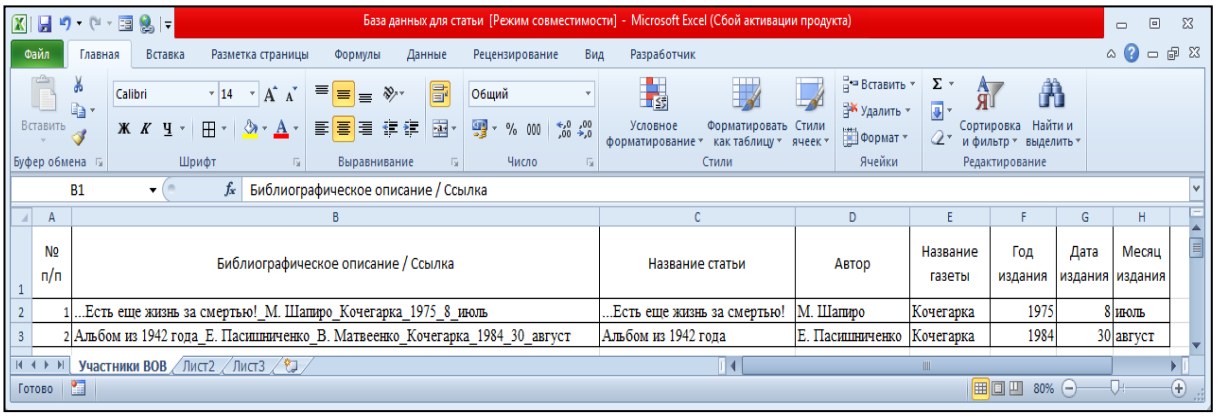
Количество файлов не ограничено, все примеры показаны на двух статьях для экономии места.

На следующем этапе работы разносят элементы библиографического описания по столбцам. Для этого используется кнопка ТЕКСТ ПО СТОЛБЦАМ на вкладке ДАННЫЕ. Предварительно нужно создать дополнительный столбец справа под названием БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ/ССЫЛКА и скопировать в него библиографические описания, они впоследствии станут ссылками: выделить все библиографические описания, нажать кнопку КОПИРОВАТЬ на вкладке ГЛАВНАЯ, перейти в новый столбец, выбрать на кнопке ВСТАВИТЬ *ВСТАВИТЬ ЗНАЧЕНИЯ*. Ненужный столбец с библиографическими описаниями – удалить. И ещё раз вставить библиографические описания в столбец НАЗВАНИЕ СТАТЬИ.

Видно, что в описаниях нет художника, номера газеты, страниц, поэтому эти столбцы можно сразу удалить. Как известно, прежде всего, нужно выделить ту часть документа, с которой будут производиться действия – библиографические описания в

столбце С. Теперь вызвав окно МАСТЕР ТЕКСТОВ, для этого на вкладке ДАННЫЕ нужно нажать ТЕКСТ ПО СТОЛБЦАМ, поставим разделитель _ и нажмём ОК.

Созданная таблица значительно повышает поисковые возможности базы данных. Используя функции НАЙТИ И ЗАМЕНИТЬ и ФИЛЬТР можно находить нужные файлы по названию статьи или названию газеты, автору, году издания, месяцу, числу месяца,




то есть осуществлять алфавитный или хронологический поиск. Если внести в таблицу информацию о художниках, иллюстрациях и т. д., можно будет осуществлять поиск по каждому из указанных элементов.

После этих простых и необходимых действий приходит время превращать таблицу в полнотекстовую базу данных. Для этого нужно будет пройтись по каждому библиографическому описанию и переделать его в гиперссылку.

Выделяем мышкой первое описание, вызываем сочетанием горячих клавиш Ctrl+K, или правой кнопкой мышки диалоговое окно ВСТАВКА ГИПЕРССЫЛКИ, в котором выбираем наш файл и нажимаем ОК. Так нужно сделать с каждым библиографическим описанием.

Теперь таблица стала полноценной ссылочной полнотекстовой библиографической базой данных газетных статей. Нажав на ссылку, пользователь попадает сразу на статью в папке и может с ней работать.

Чтобы максимально увеличить информативность базы данных можно к любой ячейке, например, к ячейке НАЗВАНИЕ СТАТЬИ, вставить примечание, содержащее

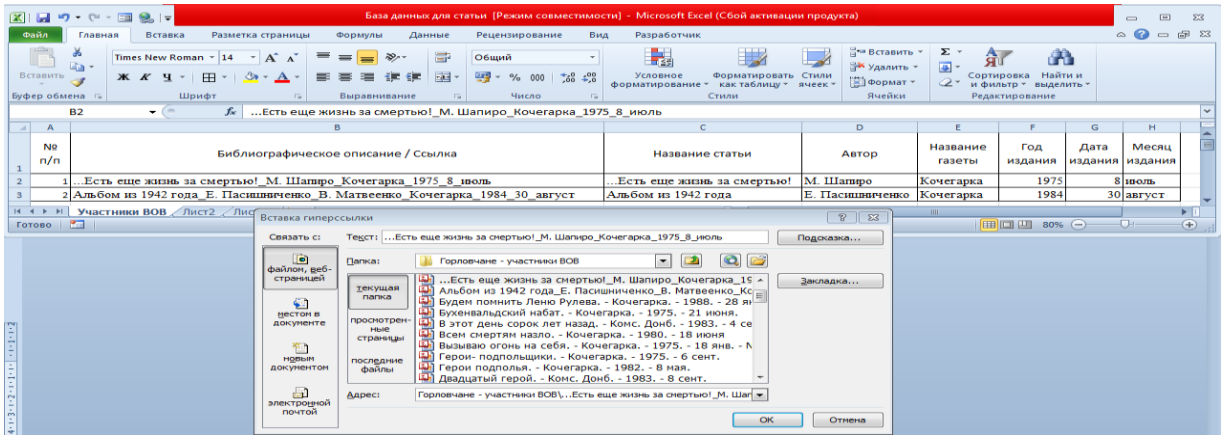
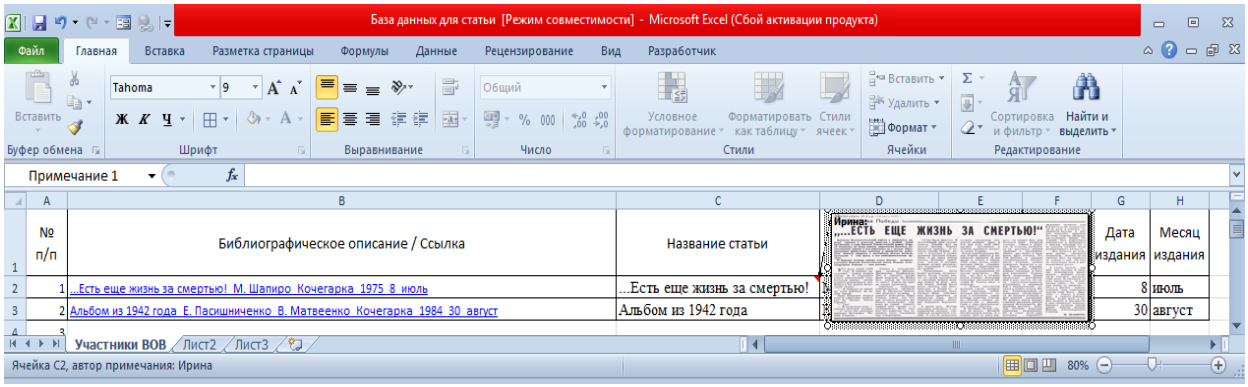
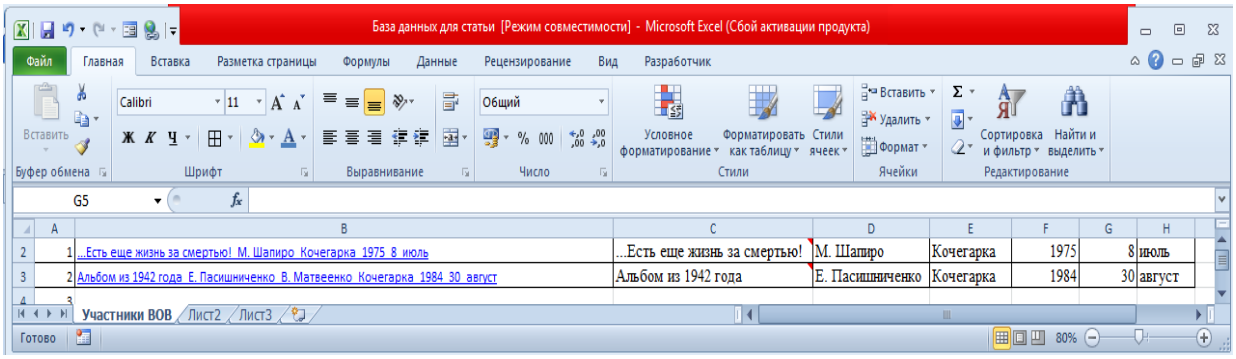



фото статьи. Это позволит просматривать статьи, не заходя в папку – примечание будет всплывать, как только к названию будет подведена мышка.

Примечание вставляется тоже несложно. Нужно выделить ячейку, вызвать




контекстное меню, из которого выбрать ВСТАВИТЬ ПРИМЕЧАНИЕ. Затем в меню, которое вызывается уже на рамке примечания, последовательно выбрать ФОРМАТ ПРИМЕЧАНИЯ – ЦВЕТА И ЛИНИИ – ЦВЕТ – СПОСОБЫ ЗАЛИВКИ – РИСУНОК.




Теперь нужно пройти в папку с файлами-сканами и выбрать скан нужной статьи. Параметры примечания настраиваются как обычно. Ячейки с примечаниями будут помечены красным треугольником в правом верхнем углу.

В перспективе, когда такая работа будет выполнена по всем газетным статьям, базу данных можно будет прикрепить к сайту библиотеки и открыть доступ к ней любому пользователю, и это третий этап.

Академик Д. С. Лихачёв говорил, что «… первое "путешествие", которое человек должен совершать, – это "путешествие" по своей стране. Знакомство с историей своей страны, с ее памятниками, с ее культурными достижениями – это всегда радость нескончаемого открытия нового в знакомом, радость узнавания привычного в новом. Знакомство и ознакомление других (если ты настоящий патриот) – бережное отношение к своей старине, к своей истории, ибо своя страна, помимо измерения в пространстве, имеет еще и "четвертое измерение" – во времени.»

Созданная нами ссылочная библиографическая полнотекстовая краеведческая база данных газетных статей призвана помочь дошкольникам и школьникам совершить это первое путешествие, важность которого для будущего невозможно переоценить.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Земсков, А. И. Электронные библиотеки: учебник для студентов вузов культуры и искусств и других высших учебных заведений / А. И. Земсков, Я. Л. Шрайберг. – Москва : Либерея , 2003. – 352 с.
2. Лихачев, Д. С. Земля родная. – Москва : Просвещение , 1983. – 256 с.

3. Павлов, Н. Список файлов в папке / Н. Павлов. – Текст : электронный // Планета Excel. – URL: https://www.planetaexcel.ru/techniques/12/45/. – Дата обращения: 23.03.2020.

**УДК 023.5**

***Т. А. Капустина,***
***Н. А. Туранина,***
***г. Белгород,***

# ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ БИБЛИОТЕКАРЕЙ И МЕТОДИСТОВ В РАМКАХ СИСТЕМЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ: ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Специалистами Московской школы управления «Сколково» и агентства стратегических инициатив при Президенте Российской Федерации в 2015 году разработан Атлас новых профессий, содержащий ряд профессий, которые в течение ближайшего десятилетия ожидает длительный временной процесс замены отдельных функций новыми технологическими решениями, а затем и замена специалистов программами и программными продуктами. По мнению авторов Атласа, социальные и технологические процессы, меняющие окружающий мир и создающие наше будущее, четко отразятся на библиотечной профессии. Специалисты выделяют несколько таких трендов, которые тем или иным образом, с нашей точки зрения, влияют на деятельность библиотек.

В эпоху глобализации в мире появляются уже распределенные команды профессионалов, находящихся в разных странах. Все чаще специалисты библиотек работают удаленно, контактируя друг с другом и с работодателем через сеть Интернет. Привычным среди компетенций специалистов является не только владение ими иностранными языками (большинство приходящих в библиотеку выпускников вузов владеют одним или несколькими языками), но и знание и использование в работе международных отраслевых стандартов, регламентов, законодательных норм. Всё большее число специалистов овладевают языком междисциплинарного общения, выходя за пределы компетенции в вопросах только своей отрасли. Например, ряд региональных библиотек на протяжении последних лет проводит межведомственные проблемные семинары и круглые столы с участием российских и зарубежных «смежников» – социологов, психологов, социальных работников, специалистов по работе с молодёжью, преподавателей, издателей. Среди тем, которые обсуждаются в ходе встречи: «Государство. Культура. Молодёжь», «Молодёжь – кадровый ресурс будущего», «Современная лексика в культуре повседневности», «Современные субкультуры в контексте формирования молодёжной культурной политики», «Социализация читателей библиотеки с ментальными особенностями средствами учреждений культуры» [2].

В условиях роста клиентоориентированности и высокой конкуренции сотрудник библиотеки должен оперативно понимать, что именно нужно потребителю (пользователю). Этот процесс можно назвать человекоориентированностью. Свое лицо библиотека может приобрести, лишь учитывая при формировании услуг и предложений меняющиеся потребности разных групп не населения в целом, а личностей, индивидуальностей. Из-за разного рода изменений (включая оптимизацию библиотечной отрасли) сокращается число рабочих мест, где можно заниматься одним делом всю жизнь. Всё чаще работа в библиотеке организуется в виде разнообразных проектов. Да молодые библиотечные сотрудники и не выдержат всё время заниматься одним видом работы – они с лёгкостью включаются в групповую работу по реализации некоего проекта.

С использованием средств автоматизации в библиотеке всё чаше появляются сферы деятельности, в которых программа оказывается производительнее или эффективнее, чем выполняющий ту же работу человек. Авторы «Атласа» приводят оценку оксфордских исследователей, согласно которой в течение ближайших двадцати лет до 45 % существующих рабочих мест в развитых странах будут замещены роботами и компьютерными программами. В библиотечной сфере это проявляется достаточно отчётливо. RFID-технологии, программы библиотечной автоматизации, электронные каталоги, стационарные видеокамеры для автоматической трансляции мероприятий, программы сайтостроения и многое другое меняют состав специалистов в библиотеке, уменьшают число рутинных мероприятий. Это не означает, что люди останутся безработными – им придется заняться такой работой, которую роботы выполнять не смогут. Компьютерная грамотность в её сегодняшней версии, та, которой обладает большинство рядовых библиотекарей, необходима, но не достаточна.

Рост сложности систем управления, навыки системного мышления становятся необходимыми навыками, которые позволят человеку разобраться в проблеме и найти решение, быстро включиться в новую работу, а также донести свои идеи до людей. Пожалуй, это самое серьёзное качество, которое необходимо сегодняшним библиотечным менеджерам. И здесь большую роль играет наличие специального образования. В современной библиотеке уже работают профессиональные менеджеры, аналитики, историки, филологи, информационные специалисты, программисты, юристы, редакторы. Сказанное вступает в противоречие с профстандартами, требующими от каждого базового профильного образования, но не принимать во внимание этот факт нельзя.

Руководители библиотек предъявляют ряд требований, которые они считают наиболее важными для библиотекарей будущего:

- свободное владение английским и знание второго языка, понимание национального и культурного контекста стран-партнёров, знание специфики работы в отраслях в других странах;
- навыки межотраслевой коммуникации (понимание технологий, процессов и рыночной ситуации в разных смежных и несмежных отраслях);
- клиентоориентированность (ориентированность на потребности пользователя), умение работать с запросами потребителя;
- умение управлять проектами и процессами;
- работа в режиме высокой неопределённости и быстрой смены условий задач (умение оперативно принимать решения, реагировать на изменение условий работы, распределять ресурсы и управлять своим временем);
- способность к художественному творчеству, наличие развитого эстетического вкуса;
- программирование IT-решений (управление сложными автоматизированными комплексами, работа с искусственным интеллектом);
- умение работать с коллективами, группами и отдельными людьми; системное мышление (умение определять сложные системы и работать с ними);
- бережливое производство, управление производственным процессом, основанное на постоянном стремлении к устранению всех видов потерь, что предполагает вовлечение в процесс оптимизации деятельности каждого сотрудника и максимальную ориентацию на потребителя [1].

Приходя работать в библиотеку, специалист, независимо от возраста и стажа работы, имеет несколько возможностей для постоянного устойчивого

профессионального роста. Среди самых разных вариантов того, где и как он сможет получить этот опыт, прослеживается государственная программа дополнительного профессионального образования, которая является наиболее доступной для специалиста библиотеки: предложений принять участие в тех или иных образовательных мероприятиях поступает бесчисленное множество. В «общее движение» по развитию дополнительного профессионального образования включаются непрофильные учебные заведения и разного рода фирмы, получившие образовательную рецензию. Однако, как правило, такое обучение платное и малодоступно для специалистов не только районных, но и тем более сельских библиотек. Тем не менее специфика библиотечной деятельности диктует определенные требования постоянно совершенствовать систему дополнительного профессионального образования библиотечных специалистов в силу изменений в нормативных документах, форматах деятельности и перепрофилировании политики работы библиотек с читателями. И самое главное, что работа по совершенствованию знаний и умений библиотечными специалистами должна осуществляться целенаправленно, последовательно и посредством использования различных форм дополнительного профессионального образования и самообразования.

В Белгородской области на протяжении многих десятилетий методическими центрами, уделяющими большое внимание дополнительному профессиональному образованию специалистов муниципальных общедоступных библиотек области, являются 3 государственные библиотеки: ГБУК «Белгородская государственная универсальная научная библиотека», ГКУК «Белгородская государственная детская библиотека А. А. Лиханова», ГКУК «Белгородская государственная специальная библиотека для слепых им. В. Я. Ерошенко». Специалисты 610 муниципальных общедоступных библиотек Белгородской области принимают участие в разработке и внедрении учебных программ, годовых планов мероприятий обучающего формата [3].

По данным «Сводов годовых сведений об общедоступных (публичных) библиотеках системы Минкультуры России за 2019 год», в муниципальных библиотеках Белгородской области работает 1395 библиотечных специалистов. Основную часть библиотечных специалистов составляет возрастная группа от 30 до 55 лет – 892 человека (68 % от общего количества библиотечных специалистов). Возрастная группа специалистов старше 55 лет составляет 288 человек, или 22 % от общего количества библиотечных специалистов. Полученные результаты анализа возрастных групп свидетельствуют о том, что возрастной состав специалистов не соответствует признанной модели равновесия возрастных групп (30–35 % персонала по каждой возрастной группе). На сегодняшний день в библиотечных учреждениях Белгородской области не хватает специалистов в возрасте до 30 лет (11 %), которым присуще стремление к переменам, поиск новых, неординарных решений, инновационный подход к работе. Отсюда явно выраженный консерватизм, традиционализм, а порой и откровенное устаревание многих форм работы, применяемых библиотечными работниками старшего возраста.

Поэтому наибольшие усилия методических служб централизованных библиотечных систем Белгородской области направлены на поддержание профессиональных знаний библиотекарей и переподготовку библиотечных кадров. В структуре каждой из 24 центральных библиотек имеется отдел, выполняющий основные методические функции. В 90 % это методико-библиографические отделы, в 10 % – методические отделы. Количественный состав специалистов данных отделов варьируется от 2 до 5 человек, что зависит от числа библиотек-филиалов ЦБС. В состав

методико-библиографических/методических отделов в зависимости от количества специалистов помимо заведующих входят методисты по работе с людьми с ограничениями жизнедеятельности, методист по работе с детьми, библиограф, методист по краеведческой работе, методист по работе с информационно-коммуникационными технологиями, методист-менеджер, программист [3].

С целью профессионального развития белгородских библиотекарей в течение года проводятся обучающие мероприятия в рамках курсов повышения квалификации, организуемых Белгородской государственной универсальной научной библиотекой и Региональным центром дополнительного профессионального образования Белгородского государственного института искусств и культуры. Программы курсов преимущественно разрабатываются сотрудниками методической службы Белгородской государственной универсальной научной библиотеки, а занятия в рамках курсов проводятся как преподавателями Белгородского государственного института искусств и культуры, так и сотрудниками государственных библиотек региона.

Одним из положительных примеров обучения специалистов является реализация проекта по созданию открытой авторской школы «Эффективная библиотека». Занятия в рамках Модели были адресованы ведущим библиотекарям и руководящему составу библиотек, независимо от их географической удаленности, ведомственной принадлежности и технических особенностей. Как правильно преобразовать библиотечное пространство, как работать с новыми технологиями, как сделать библиотеку эффективной и популярной среди разных категорий читателей, как развивать библиотеку в качестве «3-го места» – на эти и другие вопросы отвечали и делились своим опытом известные кураторы культурных практик, руководители образовательных пространств в городах Москве и Екатеринбурге, эффективные библиотечные менеджеры и молодые специалисты библиотек нового поколения.

Участие в открытой авторской школе было предложено 25 слушателям после рассмотрения заявок через Google-форму и проведенных онлайн-собеседований. В период с сентября 2019 года по май 2020 года участникам были доступны 9 открытых лекций, закрытых практических занятий, обсуждений проблемных вопросов совместно с кураторами-методистами образовательной программы. Одним из направлений разработанной открытой авторской школы стал цикл образовательных семинаров и практикумов в виртуальном формате. Такие трансляции позволили познакомиться с материалом не только участникам школы, но и позже каждое из занятий можно было посмотреть самостоятельно, перейдя по ссылке на канал открытой авторской школы «Эффективная библиотека» на YouTube. Для этого в ходе каждого из мероприятий велась запись встречи. Отсутствие возможности библиотекарей присутствовать на обучающих мероприятиях привело к использованию в разработанной нами модели самых популярных сервисов видеоконференций – Skype и Zoom. Психологический семинар «Я и моя деятельность», онлайн-лекция «Светя другим – сгораю сам: профессиональное выгорание как риск и ресурс», коллаборация идей «Современные технологии в современной библиотеке», стриминг «33 тысячи N-ных возможностей для библиотек», чек-лист модных event-слов #Книжный челлендж #Букдейтинг #Фидбэк – как быть на одной волне с молодежью и другие занятия способствовали совершенствованию качества мероприятий системы дополнительного профессионального образования в муниципальной общедоступной библиотеке с использованием инновационных форм проведения мероприятий.

Разрабатывая модель профессионального совершенствования библиотекарей, мы постарались учесть тот факт, что новые знания будут усвоены и эффективно

применены на практике только при условии заинтересованности в этом процессе самого обучаемого, поэтому методы стимулирования и мотивирования личности библиотечного специалиста также учтены при разработке модели. Учитывая мнения ученых-исследователей, занимающихся внедрением инновационных технологий в процесс библиотечного образования, в разработанной нами модели учтена перспектива использования онлайн-лекций, в которых могут принять участие библиотекари независимо от величины библиотеки и ее географического расположения.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Авраева Ю. Б., Библиотеки – методические центры: инициаторы профессионального развития / Ю Б. Авраева, Э С. Очирова. – М. : Литера, 2009. – 96 с.

2. Михнова И. Б. Эффективная библиотека: как обустроить библиотеку и сделать ее нужной людям / И. Б. Михнова, А. А. Пурник. – М. : РГБМ, 2018. – 432 с.

3. Туранина Н. А. Профессиональное дополнительное образование библиотечных специалистов Белгородской области / Н. А. Туранина, Т. А. Капустина // Библиосфера. – 2017. – № 4 (октябрь–декабрь).

**УДК 377.5**

***И. А. Костычева,***
***г. Донецк***

## КАК ГОТОВИТЬ ВОСТРЕБОВАННЫХ НА ОТЕЧЕСТВЕННОМ И МИРОВОМ РЫНКЕ КВАЛИФИЦИРОВАННЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА: В СВЕТЕ ОБСУЖДЕНИЯ ФГОС СПО – 4 ПОКОЛЕНИЯ

*Образование есть то, что остается,*
*когда все выученное забывается.*
*Древний афоризм*

Общество информационных технологий заинтересовано в том, чтобы его граждане были способны не только владеть специальными знаниями, умениями и практическими навыками, но и самостоятельно, активно действовать, принимать решения, гибко адаптироваться к изменяющимся условиям жизни, ощущать потребность в достижениях и успехе. Поэтому перед системой образования ставится задача быть адаптивной и эффективно выполнять свои функции, то есть готовить востребованных на отечественном и мировом рынке квалифицированных специалистов.

Для того чтобы ответить на вопрос: «Сколько лет получает образование человек?», давайте обратимся к терминологии.

*Образование* – единый целенаправленный процесс воспитания и обучения, а также совокупность приобретаемых знаний, умений, навыков, ценностных установок, функций, опыта деятельности и компетенций [4]. Далее хотелось бы упомянуть о *системе образования*, как совокупности образовательных учреждений, реализующих преемственные образовательные программы и государственные образовательные стандарты различного уровня и направленности [4]. А для поддержание общественно и индивидуально необходимого уровня культуры, общеобразовательной и профессиональной подготовки необходимо ***непрерывное образование*** – целенаправленное получение человеком знаний, умений и навыков в течение всей

жизни в учебных заведениях и путем организованного самообразования [4] (Таблица 1).

Таблица 1.

Итак, средне статистически, человек обучается в образовательных заведениях 22-23года (опираясь на Таблицу 1: дошкольное – 3 года, основное – 9 лет, СПО – 4 года, ВПО – 5лет). Далее, следуем заветам Сюнь-цзы (китайского стратега и мыслителя, жившего в VI веке до н. э.): «Учиться надо всю жизнь, до последнего дыхания!» [7].

Перед каждым уровнем образования при разработке ГОС ставят задачи, которые должны дополнять друг друга, усовершенствовать приобретенные навыки и знания и в итоге способствовать подготовке современного специалиста соответствующего уровня.

Сегодня в системе среднего профессионального образования (*далее – СПО*) происходит смещение конечной цели образования от знаний (*знание* – форма существования и систематизации результатов познавательной деятельности человека) на компетенции (от лат. *competere* – соответствовать, подходить) [4]. За 2-4 года образовательная организация СПО должна научить выпускников, решая проблему, применять знания, умения, успешно действовать на основе практического опыта при решении конкретных задач или проблемных ситуаций, т.е. быть «компетентными» (от лат. *competens* – подходящий, соответствующий, надлежащий, способный, знающий) [4].

Профессиональную подготовку современных специалистов в полном соответствии с текущими экономическими и производственными требованиями обеспечивает образовательный стандарт, который задает систему соотношений значимых элементов основных профессиональных образовательных программ: объемов теоретической и практической подготовки; объемов обязательной (инвариантной) и вариативной частей; объемов аудиторной нагрузки и самостоятельной работы студентов; объемов общепрофессионального и профессионального циклов. На языке образовательного стандарта такая готовность описывается через общие и профессиональные компетенции.

Совокупность компетенций в действующих стандартах укрупненной группы «51.00.00 Культуроведение и социокультурные проекты» обеспечивает результаты образования (демонстрируемые выпускником по завершении образования и измеряемые знания, умения, навыки, которые выражаются с помощью («на языке») компетенций» [6]) подготовки выпускников СПО учебных заведений культуры и искусства выражаются присвоением квалификации (*от лат. qualis – качество*).

Квалификация по образованию определяет готовность выпускника СПО к самостоятельной организации познавательной деятельности, которая обеспечивается готовностью к продолжению образования, самообразованию, готовность реализовать принципы обучения в течение жизни на практике. [2]. На мой взгляд, получив общее образование уже выпускник школы должен обладать **общекультурной компетентностью, т. е.** уровнем образованности, достаточный для самообразования и самостоятельного решения возникающих при этом познавательных проблем и определения своей позиции [4]. А вот определять дефицит в информации, в том числе профессионально значимой, находить ее, структурировать, осваивать и применять – это требование к специалистам среднего звена. Специалист на уровне высшего профессионального образования овладевает научно-исследовательской, проектной и организационно-управленческой деятельностью.

Профессиональная квалификация формируется на основе профстандартов, которые должны быть проработаны на законодательном уровне и обеспечить взаимодействие академической системы образования и оценке качества образования работодателями. Учитывая специфику специальностей укрупненной группы «51.00.00 Культуроведение и социокультурные проекты», очень важно качество подготовки в системе дополнительного образования в области культуры и искусств.

Сегодня в Российской Федерации рассматриваются ФГОС СПО – 4 поколения. Концепция новых версий ГОС СПО – 4 предлагает разделить понятий «результаты образования (обучения)» на квалификацию по образованию, или академическая и профессиональная квалификация, т. е. будут разрабатываться по направлениям подготовки, объединяющим профессии и специальности по принципу общности общепрофессиональных компетенций. В каждой укрупненной группе профессий и специальностей будет выделено от одного до пяти направлений подготовки.

Положительным моментом, на мой взгляд, является то, что ФГОС СПО – 4 поколения будут разрабатываться по направлениям подготовки, объединяющим профессии и специальности по принципу общности общепрофессиональных компетенций, что позволит созданию условий для постоянной модернизации и расширения числа профессиональных образовательных программ в соответствии с быстро меняющимися запросами работодателей. Но необходимо провести большую предварительную работу, чтоб не упустить дополнительных квалификаций для специальностей укрупненной группы «51.00.00 Культуроведение и социокультурные проекты».

Учитывая, что от специалиста СПО всегда прежде всего ожидают практические навыки и умения, а ФГОС СПО – 4 провозглашает тезис «меньше теории, больше практики», то долгожданные 60 % учебного времени – практическая подготовка, войдут в новые учебные планы.

В качестве примера обратимся к компетенциям библиотекаря. Долгие десятилетия специалист среднего звена по специальности 51.02.03 Библиотековедение ценен приобретенными компетенциями технологической деятельности (формирование библиотечных фондов, аналитико-синтетическая обработка документов, их хранение, информационное и справочно-библиографическое обслуживание пользователей библиотек).

Но хочется подчеркнуть то, что использование современных библиотечных технологий требуют изменений в наименовании специальности и квалификации. Так, в СПО 51.02.03 Библиотековедение (соответственно специальности 51.04.06 в ВПО) в

Библиотечно-информационная деятельность, а квалификация «*Библиотекарь*» – в «*Библиотекарь, специалист по информационным ресурсам*».

Нужно обратить внимание и на то, что в «Проекте перечня профессий и специальностей СПО для разработки ФГОС ПО – 4 по направлениям подготовки» [5] специальность 51.02.03 Библиотековедение размещена в укрупненной группе профессий, специальностей и направлений подготовки «42 Средства массовой информации и информационно-библиотечное дело», тогда как в ВПО – 51.00.00 Культуроведение и социокультурные проекты (уровень 4).

По компетентностному анализу специальность 51.02.03 Библиотековедение имеет точки соприкосновения с укрупненной группой «4604 Документоведение и архивоведение» с квалификациями «51Специалист по документационному обеспечению управления, архивист»; «43 Архивариус»; «43 Делопроизводитель» [5]. Нужно не забывать, что культурно - досуговая деятельность (реализация досуговой и воспитательной функции библиотеки, обеспечение дифференцированного библиотечного обслуживания пользователей библиотеки) [7] остаётся одним из основных направлений библиотечной деятельности.

Информатизация отрасли предъявляет новые требования к специалистам, расширяется сфера профессиональной деятельности, на первое место по востребованности выходят специалисты по информационному обслуживанию, что подтверждается появлением новых профессиональных стандартов и профессиональных квалификаций (например, 07.01000.04 Специалист по оперативному управлению и контролю процессов и показателей деятельности по дистанционному информационно-справочному обслуживанию (5 уровень квалификации)) [6].

Важной проблемой образовательных учреждений СПО является устарелая материально-техническая база, которая нуждается в систематическом финансировании для обновления.

Есть вопросы к организации самостоятельной работе. С одной стороны, как правильно согласовать разные формы самостоятельной работы по всем, особенно творческим, дисциплинам, не превышая максимальную часовую нагрузку; с другой - организация самостоятельной работы требует проверки и методического обеспечения, но при этом она педагогу не оплачивается.

Практическое внедрение любых нововведений требует усилий, гибкости и креативности всех участников процесса, ведь современная профессиональная образовательная программа должна включать системно организованный комплекс учебно-методических документов, регламентирующий цели, ожидаемые результаты, содержание и реализацию образовательного процесса по специальностям культуры и искусства, учебно-методическую базу, которая создается не одно десятилетие преподавателями цикловых комиссий. Это очень большой пласт научно-методической работы преподавательского состава.

Все чаще и чаще мы сталкиваемся с убеждением, что студент – это «потребитель», т. е. пользуется предоставленными абстрактными по своей природе «товарами», а преподаватель – это «поставщик образовательных услуг» в процессе обучения, удовлетворяет образовательные потребности обучающихся. За этой базовой идеей отношений «поставщик-потребитель» большую часть ответственности за результаты процесса обучения несет преподаватель. Он не только отвечает за организацию образовательного процесса, используемые методы, выбор материалов (учебников, пособий и др.) и дополнительных источников обучения, но и за конечный результат – за усвоение знаний и приобретения умений. Но процесс обучения

базируется не только на том, что информация предоставлена, что умение тренируется, но и на том, как с этой информацией поступает студент.

В научных исследованиях по проблеме профессионального образования (Б. А. Ашмарин, В. М. Выдрин, Ю. Д. Железняк, Л. П. Матвеев и др.) отмечается, что учебный процесс не просто строится на фундаменте теоретической подготовки, личностных качеств и умений обучающихся, но и стимулировать к совершенствованию процесса профессиональной подготовки студентов [3].

Я убеждена, что обе стороны процесса обучения отвечают за результат, но их ответственность разделена на две зоны: ***зону ответственности преподавателя***, который должен работать по учебному плану, выполнять задачи по подготовке и организации учебного процесса в учебной группе так, чтобы студенты пришли к определенной системе знаний, обладали практическими знаниями и умениями; и ***зону ответственности студента***, который, выбрав специальность, обязан воспринять обязательную часть информации учебного плана, подготовиться к экзаменам и, следуя своей мотивации, выбрать другие (дополнительные) импульсы воздействия преподавателя на обучающегося, скрытые в образовательном процессе.

Мотивация является главной движущей силой в поведении и деятельности человека, в том числе, и в процессе формирования будущего специалиста. Мотивация – это внутренний процесс, основанный на мотивах, под которыми имеются ввиду конкретные побуждения, стимулы, заставляющие личность действовать и совершать поступки [4]. В качестве мотивов могут выступать в связке эмоции и стремления, интересы и потребности, идеалы и установки. Поэтому, мотив – это направленность студента на отдельные стороны учебной работы, связанная с внутренним отношением студента к ней и отношение к предмету его деятельности. В системе учебных мотивов переплетаются внешние и внутренние мотивы.

К внутренним мотивам относятся такие, как собственное развитие в процессе учения; необходимо, чтобы сам обучаемый захотел что-то сделать и сделал это, т. к. говорилось ранее, истинный источник человека находится в нем самом.

Внешние мотивы исходят от родителей, педагогов, группы, в которой обучается студент, окружения или общества – в виде указаний, подсказок, понуканий, требований, принуждений, т. е. это учеба как вынужденное поведение и нередко встречает внутреннее сопротивление личности. Вот почему решающее значение придается не мотивам обучения – внешнему нажиму, а мотивам учения – внутренним побудительным силам. Эти мотивы могут иметь неодинаковую силу влияния на характер и результаты учебного процесса.

Большие проблемы в плане мотивации кроются в невозможности поощрения лучших студентов какими-то существенными стимулами и привилегиями (высокая стипендия, возможность проявить себя за пределами образовательного учреждения, обучающие стажировки, возможность престижного трудоустройства и др.).

Итак, для того чтобы студент по-настоящему включился в работу, нужно, чтобы задачи, которые ставятся перед ним в ходе учебной деятельности, были не только понятны, но и внутренне приняты им, т. е. чтобы они приобрели значимость для обучающегося. Восточная мудрость гласит: «И один человек может привести лошадь к водопою, но даже сто не могут заставить ее пить воду».... Так как истинный источник мотивации человека находится в нем самом, то необходимо, чтобы он сам захотел что-то сделать и сделал это.

У студентов есть возможность спрашивать дополнительную информацию по вопросам, к которым есть особый интерес – таким способом они могут удовлетворить

своим специфическим интересам (то, что назвали «внутренняя мотивация» или «самомотивация»), помогая тем самым преподавателю («внешнему мотиватору») соединить требования программы с личными мотивами студентов. Преподаватели должны стимулировать – то есть называть, вызывать, поддерживать, развивать извне те импульсы, которые индуцируют мотивацию обучающегося.

Как мы видим, основной задачей образования ФГОС СПО – 4 поколения является стимулирование интересов к обучению таким образом, чтобы целью студентов стало не просто получение диплома, а диплома, который подкреплён прочными и стабильными знаниями, опирающимися на практику. Поэтому чтобы повысить эффективность системы образования, надо прежде всего повысить мотивацию к учебе, достижению высот знаний и образованности. А основой для понимания обеими сторонами процесса обучения могут стать слова Альберта Эйнштейна *«Высшее искусство, которым обладает учитель, – это умение пробудить радость от творческого выражения и получения знаний»*.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Догнал, Й. Мотивация университетских студентов [Электронный ресурс]: (эссе, основанное на опыте обучения иностранным языкам) / Догнал Й. // «Проблемы филологических исследований» (8.02–8.03.2017, г. Челябинск): по материалам заочной международной интернет-конференции: спец. вып. // Метеор-Сити. – 2017. – N 2. – С. 35-43. – Режим доступа: http://www.meteor-city.top/motivacia-studentov-i-ee-baryery. – Дата обращения: 25.03.2020.
2. Концепция Федеральных государственных образовательных стандартов среднего профессионального образования четвертого поколения [Электронный ресурс]: (проект) / Федеральный институт развития образования центр профессионального образования. – Режим доступа: http://www.firo.ru/wp-content/uploads/2015/03/Concept_FGOS-SPO_4_01-04-15.pdf/. – Дата обращения: 25.03.2020.
3. Мормужева, Н. В. Мотивация обучения студентов профессиональных учреждений [Текст] / Мормужева Н. В. // Педагогика: традиции и инновации: материалы IV международ. науч. конф. : (декабрь 2013 г.). – Челябинск: Два комсомольца, 2013. – С. 160–163. – Режим доступа: https://moluch.ru/conf/ped/archive/98/4633/. – Дата обращения: 05.05.2019.
4. Педагогический словарь [Электронный ресурс] / Коджаспирова Г. М., Коджаспиров А. Ю. – Режим доступа: http://erusds.ru/pedagogicheskij-slovar-2/. – Дата обращения: 25.03.2020.
5. Перечень профессий и специальностей СПО для разработки ФГОС ПО – 4 по направлениям подготовки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.firo.ru/wp-content/uploads/2015/03/FGOS-SPO_list.pdf. – Дата обращения: 25.03.2020.
6. Проект актуализированных перечней профессий, специальностей и квалификаций, по которым осуществляется подготовка по образовательным программам СПО. – [Электронный ресурс] . – Режим доступа: https://www.tyuiu.ru/wp-content/uploads/2019/04/Proekt-perechnej-professij-i-spetsialnostej-SPO.pdf. – 25.03.2020.
7. ФГОС СПО [Электронный ресурс]. – Режим доступа: spo-edu.ru›fgos. – Дата обращения: 25.03.2020.
8. Цитаты и афоризмы об учебе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://citaty.su/ucheba-citaty-i-aforizmy/. – Дата обращения: 25.03.2020.

**УДК 024.9**

***Л. К. Натарина,***
***г. Донецк***

# КАК ПРЕДСТАВИТЬ БИБЛИОТЕКУ В СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЯХ

*Во все времена библиотеки ВКонтакте с читателями.*

Сегодня информация играет огромную роль в жизненном цикле человека, пронизывает всю его деятельность. Современный человек с детства погружен в информационную среду. Он обращается к информационным каналам не только при обучении и выполнении профессиональных обязанностей, но и при вызове врача, воспитании детей, заказ товаров. Большое значение приобретает информационная культура личности при выборе профессии, трудовой деятельности, отдыха. Таким образом, формируется информационный образ жизни, складывается представление об информационной инфраструктуре, информационной среде.

В последнее десятилетие произошли значительные изменения и в деятельности библиотек. С одной стороны, библиотеки перестали быть основными источниками информации, с другой – значительно расширились ее функции. Другими словами, сегодня библиотека не только выдает книги, но и производит обслуживание пользователей удаленно, выполняя свои функции, а прежде всего просветительную и развлекательную.

С развитием информационных технологий все больше людей переходят на электронный вид носителя информации. Компьютеры, ноутбуки, планшеты, электронные книги, телефоны – все это позволяет нам в удобный момент виртуально очутиться в любой точке мира и получить интересующую информацию. «Зачем идти в библиотеку, если при наличии хорошей сети Интернет можно получить информацию всего двойным кликом мышки или касанием экрана телефона?» – думает современная молодежь.

Библиотека не отстает от времени, она развивается и расширяет круг своих возможностей. Первым этапом развития в современном обществе является выход на новую площадку общения – социальные сети, нужно отметить , что с каждым годом количество их пользователей стремительно увеличивается, в геометрической прогрессии.

Рассмотрим статистику работы социальных медиа в России за 2019 год, используя платформу Brand Analytics, которая неоднократно признавалась лучшей системой мониторинга и анализа работы социальных медиа и СМИ. Она в 2017 году заняла первое место в конкурсе Аналитического центра при правительстве РФ; в 2019 году – 2 место среди российских IT-компаний в области сентимент-анализа и 5 место среди российских IT-компаний в области технологий извлечения знаний. Brand Analytics выступает в роли измерителя активной аудитории социальных сетей в России, выпуская регулярные исследования «Соцсети в России, цифры и тренды», а также цикл исследований и рейтингов, посвященных трендам современного медиапотребления.

В исследование Brand Analytics включены данные по социальным сетям ВКонтакте, Instagram, Одноклассники, Facebook, Twitter и Youtube: объем и активность аудитории, ее социально-демографическое и региональное распределение.

В ноябре 2019 года число активных авторов в социальных медиа в России составило 49 млн. Авторы написали 1,3 млрд. публичных сообщений (постов, репостов и комментариев). Количество авторов и сообщений по каждой социальной сети

позволяют оценить популярность площадок среди российских пользователей.

Социальной сетью (далее «соцсеть») номер один в России остается ВКонтакте: в этой соцсети в ноябре 2019 года 30,7 млн пользователей написали 556 млн. публичных сообщений, в среднем по 18 сообщений на автора.

На втором месте Instagram с небольшим отставанием по количеству авторов (27,6 млн.). Относительно невысокая активность пользователей (в среднем 6 публичных сообщений на автора) привела к более, чем трехкратному отставанию от VK по количеству публичных сообщений (170 млн.).

Замыкают тройку лидеров Одноклассники, где 6,5 млн. активных авторов опубликовали 120 млн. сообщений. Пользователи Одноклассников такие же активные, как и пользователи ВКонтакте – 18 сообщений на человека в месяц. Отметим, что в исследовании не учитываются комментарии к постам «старше» 7 дней. Для Одноклассников с учетом особенностей комментирования в данной соцсети это значимая часть сообщений и авторов, не представленная в данном исследовании.

Активных авторов в Facebook меньше, чем у лидера в 18 раз – только 1,8 млн. По количеству сообщений соцсеть уступает ВКонтакте более чем в 10 раз. Активность авторов достаточно высокая – 30 постов на автора.

Активных пользователей Twitter осталось «всего» 650 тыс. В ноябре они написали 32 млн. сообщений – по 49 на автора. 280 символов рождаются легче длинных постов.

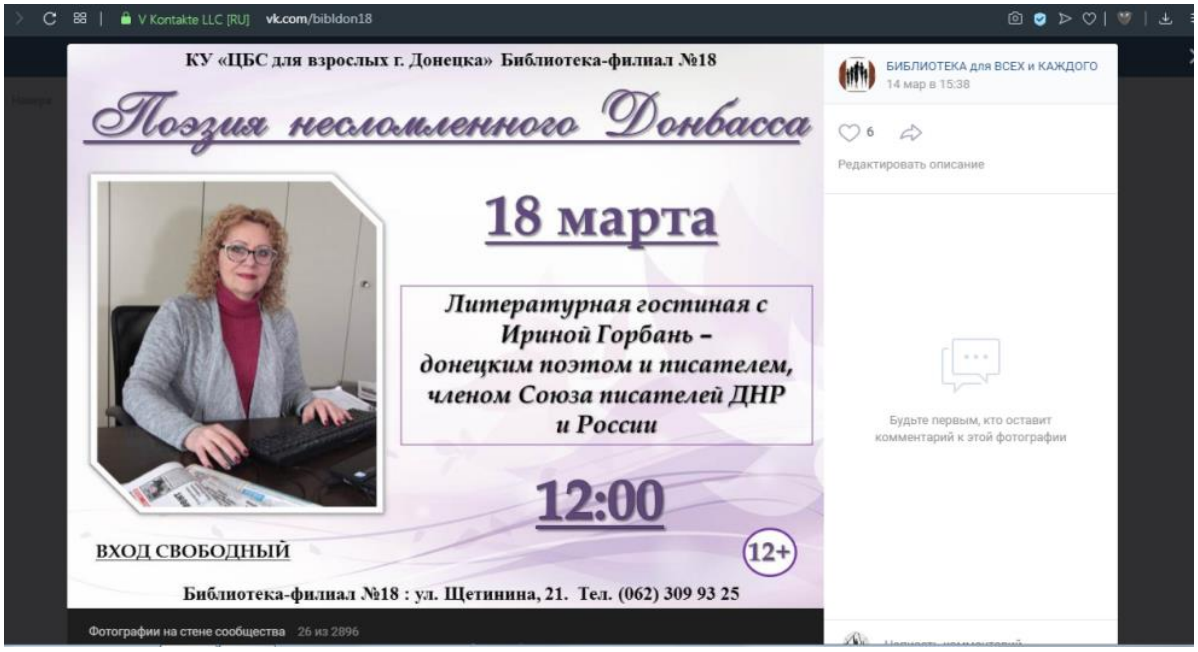
В YouTube наименьшее число активных пользователей – 563 тыс. Но традиционно высокая комментируемость на площадке обеспечила даже большее число сообщений, чем в Twitter – 33,7 млн. публикаций, почти по 60 на автора.

Таким образом, мы видим, что искать новых пользователей библиотеки смело можно в виртуальном пространстве и лучше всего для этого подходит социальная сеть ВКонтакте. Прежде, чем создавать страницу необходимо понять с чем библиотека будет выходить в Интернет, чем заинтересовать будущих подписчиков и пользователей, как привлечь читателя удаленно.

Прежде всего названием группы или публичной страницы ВК. Оно должно быть максимально коротким и характерным, в идеале – уникальным, запоминающимся и интересным. В названии и описании можно предоставить краткую и в то же время ёмкую информацию о деятельности вашего сообщества. Если в названии группы все же указан номер библиотеки, естественно, должно быть и пояснение, какая это библиотека, где она расположена. Ведь библиотек № 7 или № 5 в сети огромное количество. Например, группа библиотеки-филиала № 18 КУ «ЦБС для взрослых г. Донецка» в сети представлена как «Библиотека для всех и каждого» (https://vk.com/bibldon18).

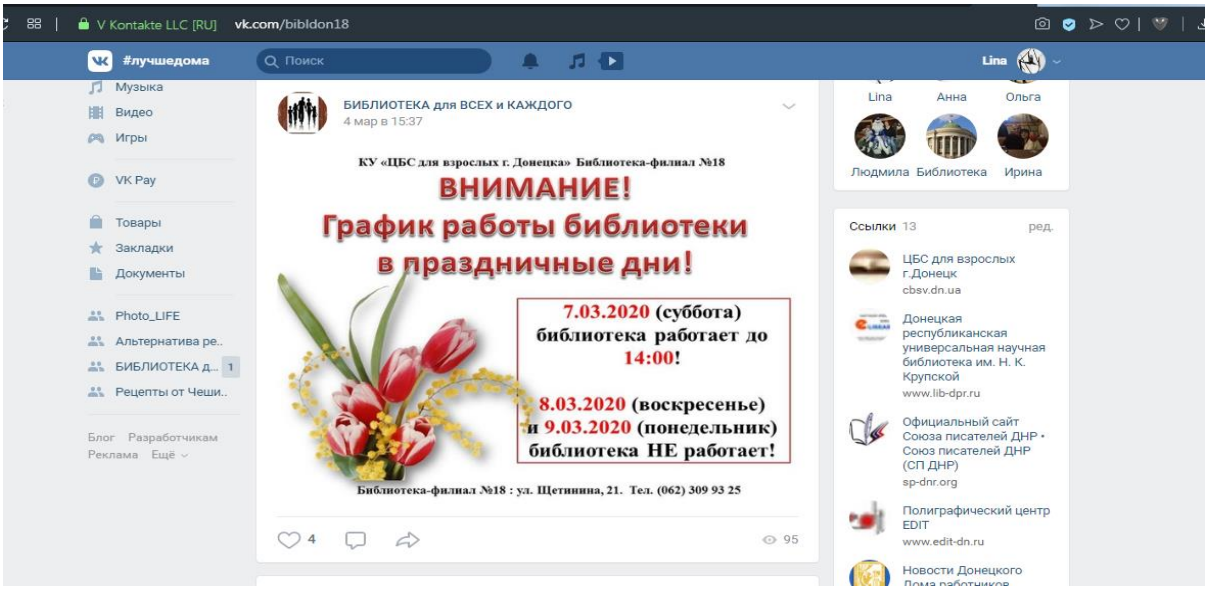
Какие функции выполняет страница в социальной сети?

1. Информирование читателя о предстоящих событиях в библиотеке (афиши);



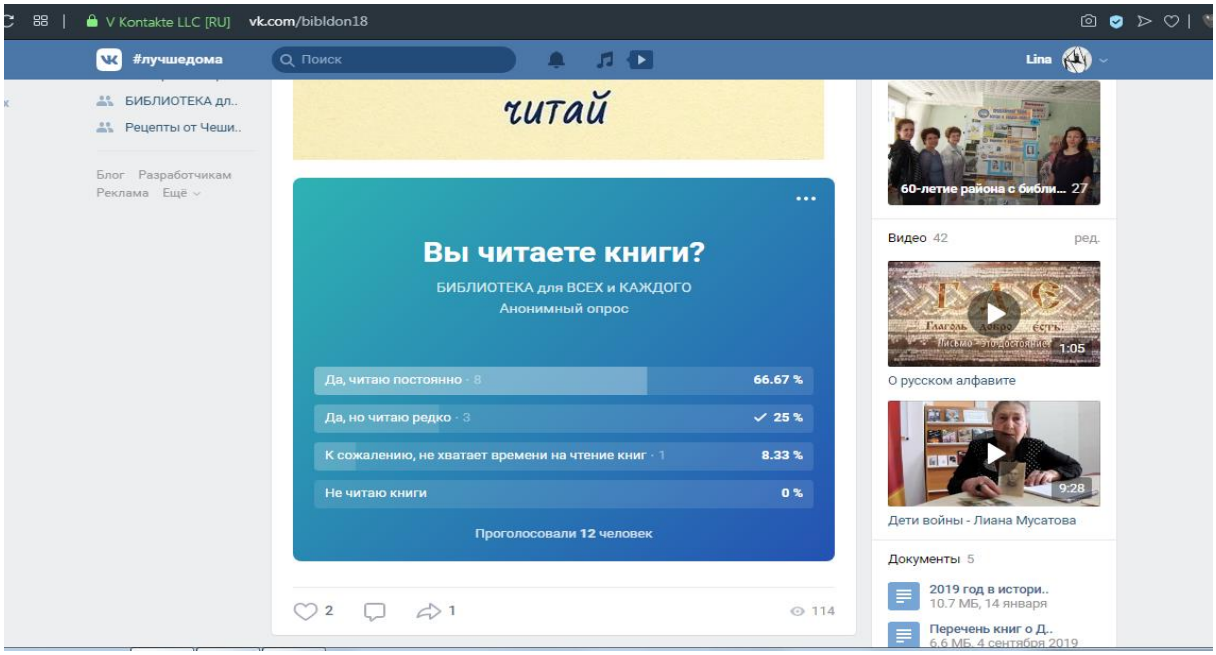

*(Афиша мероприятия в библиотеке-филиале № 18)*

2. Информирование пользователей сети о прошедших событиях в библиотеке, о новых поступлениях, о действующих книжных выставках, акциях и других мероприятиях;



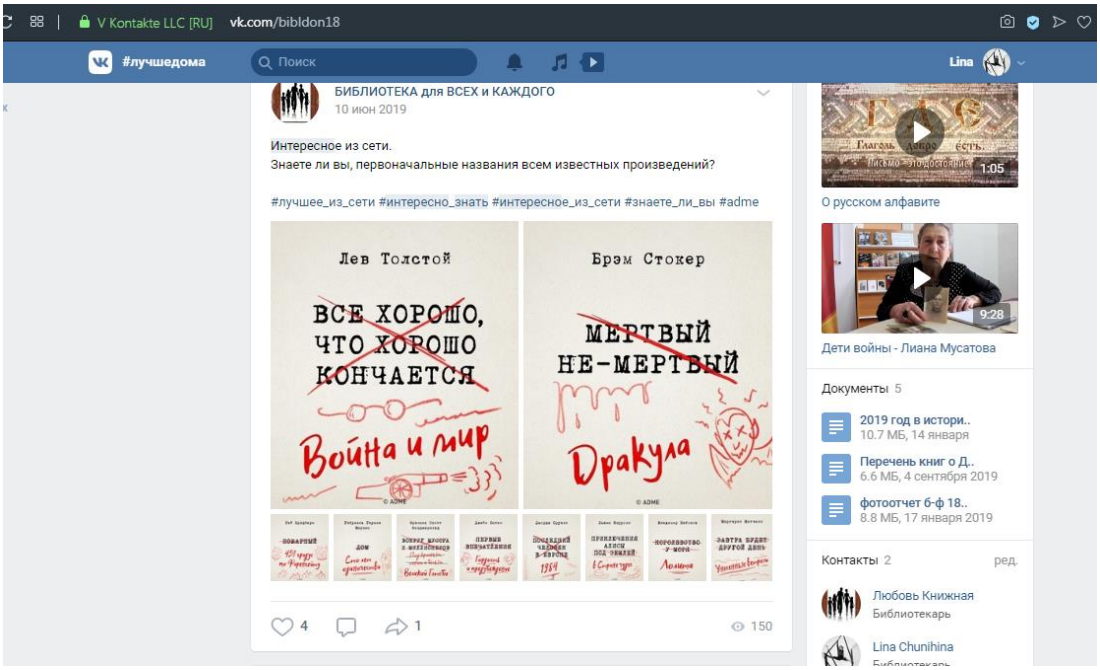

*(Информируем читателя об изменениях в графике работы в праздничные дни)*

3. Напоминание читателям о своевременном возврате книг;
4. Работа с должниками, т. е. напоминание уже задержавшим литературу пользователям о необходимости ее скорого возврата библиотеке;
5. Интерактивный диалог с читателем (беседы, обсуждения, голосования, опросы);




*(Опрос в группе «Библиотека для всех и каждого» библиотеки-филиала № 18)*

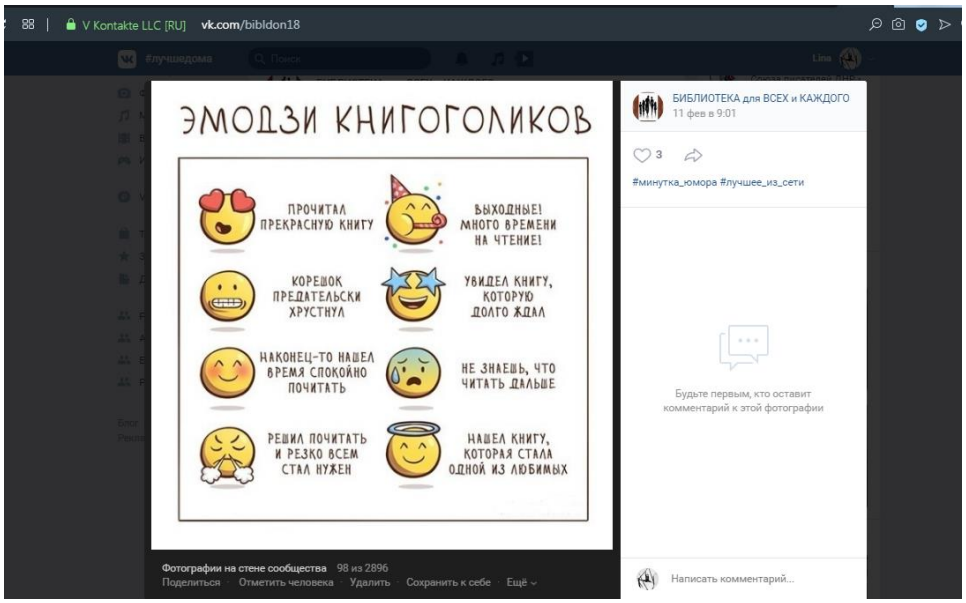
6. Возможность выполнения адресных, тематических, уточняющих или фактографических справок для подписчиков и гостей группы;
7. Возможность бронирования той или иной книги для временного пользования;
8. Возможность частичного предоставления необходимой пользователю информации в удаленном доступе;
9. Ознакомление подписчиков с интересными фактами из мира литературы, науки, искусства;




*(Рубрика #интересное_из_сети.*

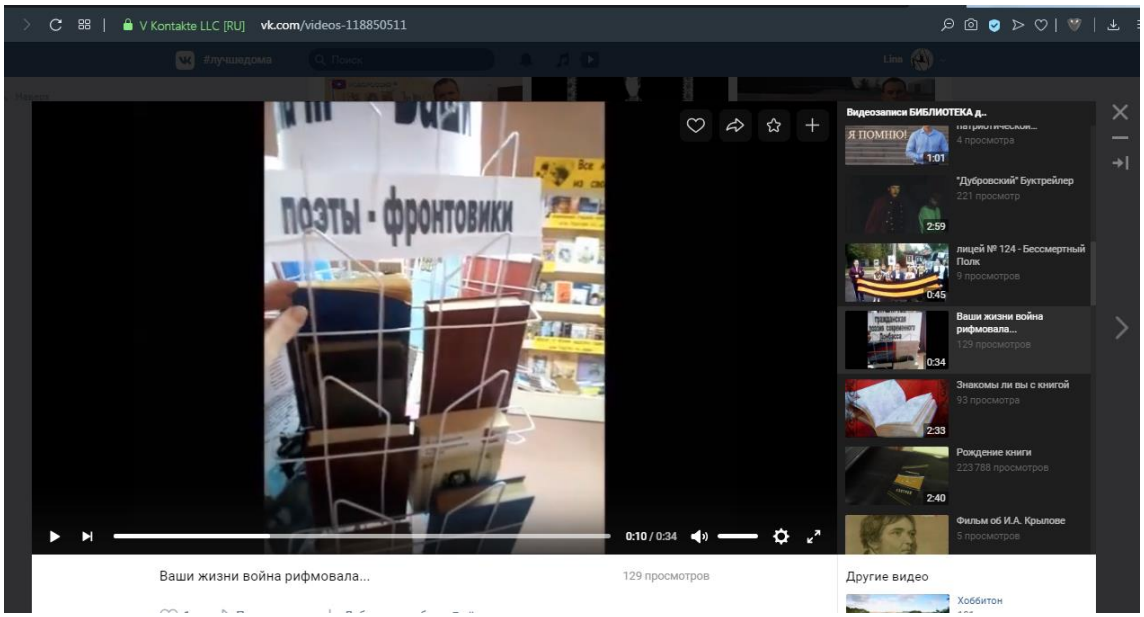
*Пост о первоначальных названиях всемирно известных произведений)*

10. Развлекательный элемент (например, в группе «Библиотека для всех и каждого» есть рубрика «минутка _юмора», которая выделена хэштегами);




*(Развлекаем читателя онлайн)*

11. Возможность не только текстового представления информации, но и аудиовизуального (музыка, видео, презентации, изображения, гиф-анимации).

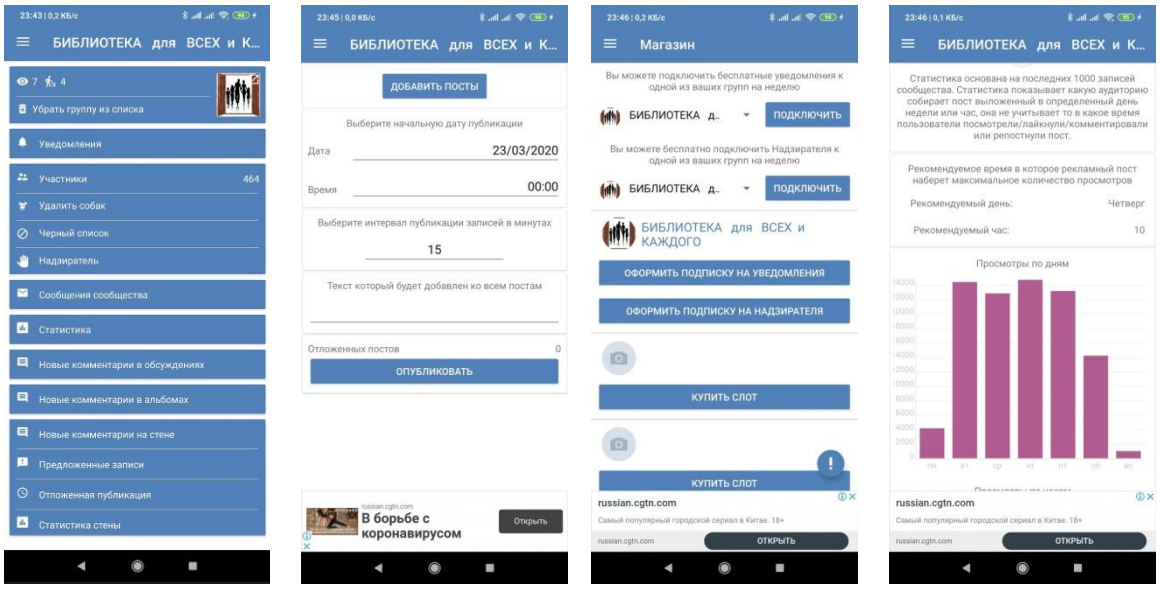



*(Видеопредставление книжной выставки в библиотеке-филиале № 18)*

В чем плюс социальной деятельности библиотеки через Интернет?

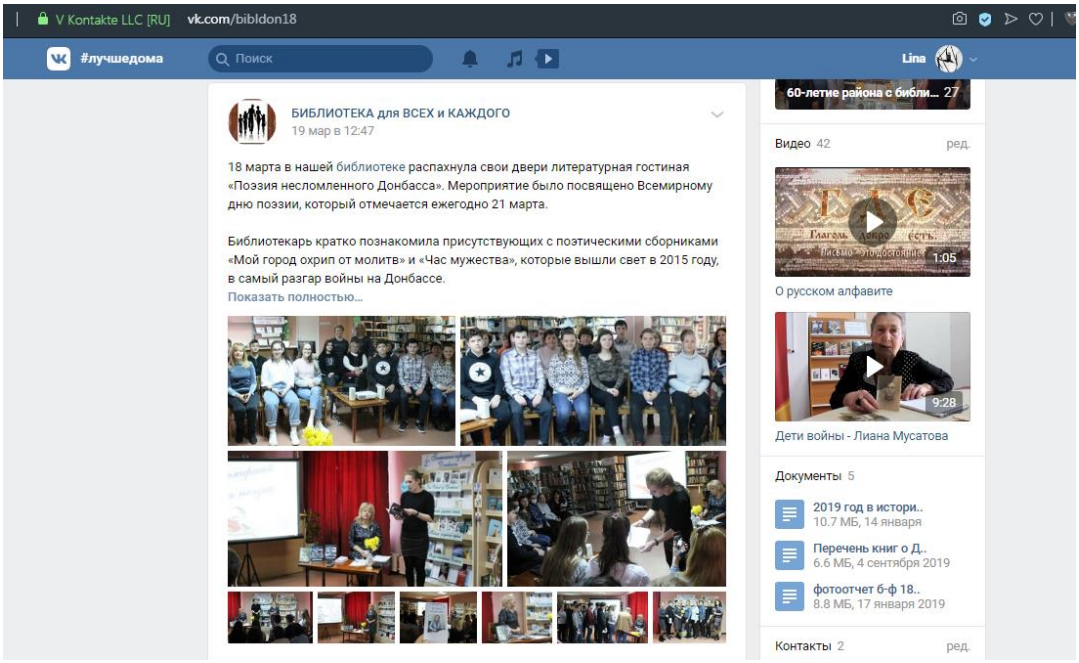
Работа в режиме реального времени. Есть запрос читателя – следует отклик библиотекаря. Отсутствие ограничения во времени: на отправленное с утра напоминание о возврате книг читатель может ответить в любое удобное для него время.

Абсолютно в любое время суток пользователь может запросить нужную ему информацию у администратора группы. Библиотекарю необходимо большую часть времени быть online, для этого в современных смартфонах устанавливается специальное программное обеспечение AdminVK, которое позволяет непосредственно работать с группой ВК. Используя собственный логин и пароль, библиотекарь заходит в аккаунт и открывает администрируемую группу. Благодаря развитию технологий и этому приложению администратор может выполнять все свои функции без ограничений. Полноценно вести страницу или группу, используя обычную официальную мобильную версию программы ВК, невозможно.



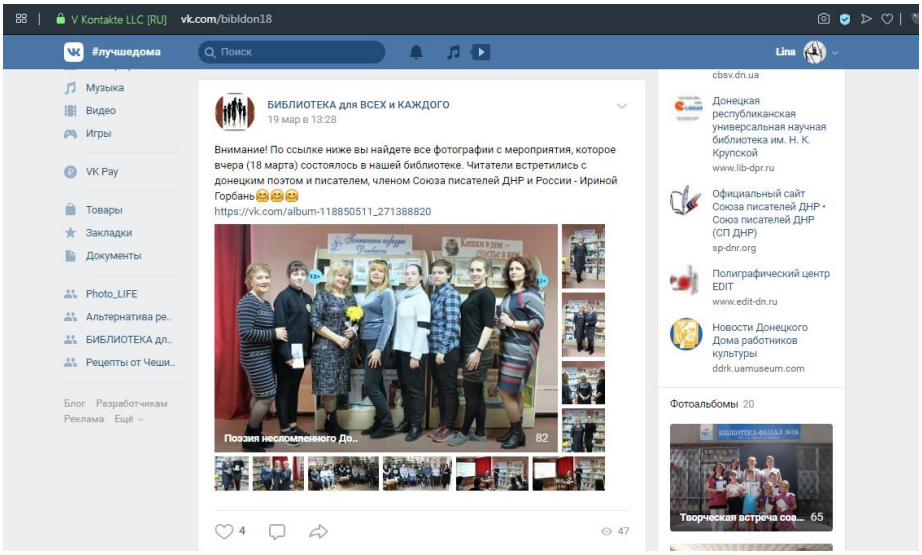

*(Общий вид программы; функция «Добавить пост»; платные услуги; просмотр статистики (слева направо)*

Также наличие группы облегчает связь с гостями и участниками мероприятий. К примеру, накануне литературной гостиной «Поэзия несломленного Донбасса» необходимо уточнить некоторые детали: библиотекарь отправляет сообщение (при этом не отвлекает собеседника от работы) и в скором времени получает ответ.




*(Литературная гостиная с Ириной Горбань в библиотеке-филиале № 18)*

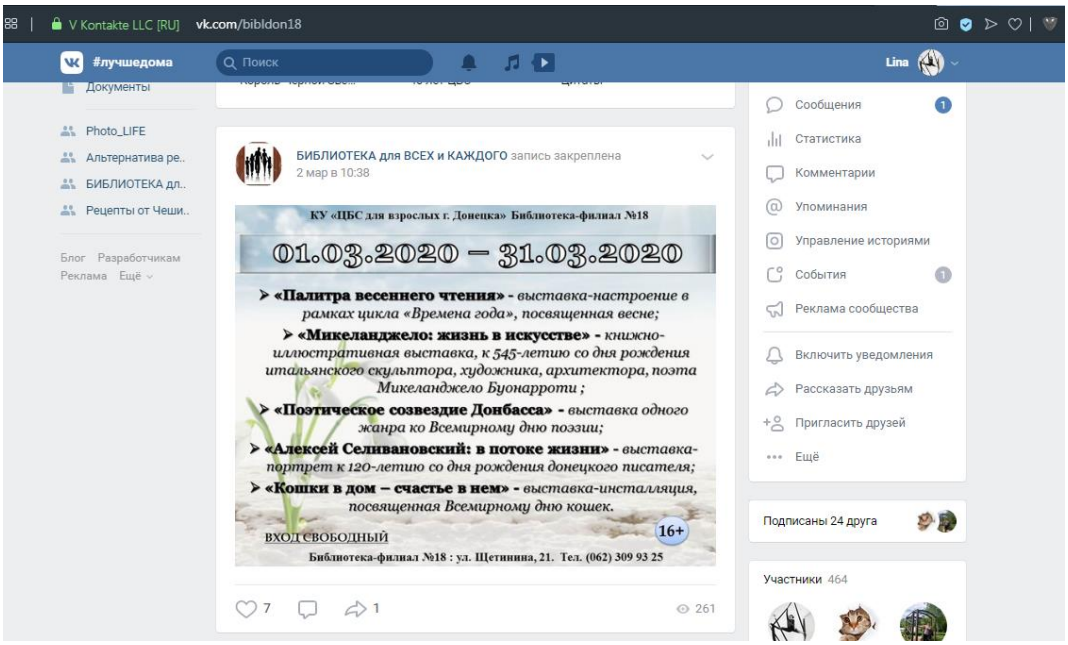
Все фотографии с прошедших встреч, гостиных, праздников и прочих событий в библиотеке выкладываются либо на стену, либо отдельно в альбомы (масштабные мероприятия), где каждый присутствующий на них может найти свои фото.




*(Фотоальбом, опубликованный после лит. гостиной «Поэзия несломленного Донбасса»)*

Важным плюсом является мобильность и оперативность. Публиковать новости, загружать файлы, проводить опросы можно как со стационарного компьютера или ноутбука, так и со смартфона. Главная необходимость – наличие интернета. Таким образом, буквально через пару часов после произошедшего события подписчики и гости группы уже видят фото, новость и другие файлы по необходимости.

Ежемесячно на стену выкладывается и закрепляется запись о книжных выставках в текущем временном периоде.




*(Закрепленная на стене афиша с перечнем книжных выставок, которые будут экспонированы в марте в библиотеке-филиале № 18)*

Появляется возможность диалога с читателем: возможность комментировать записи библиотеки, различные обсуждения, беседы, голосования. Читатели взаимодействуют друг с другом, делятся опытом, советуют книги.

Основные правила ведения страниц ВК:

1. контент должен быть уникальным;
2. публикации должны появляться регулярно (примерно 2–3 поста в день);
3. минимум 60% контента должно быть полезным, информативным, развлекательным;
4. создавайте обсуждения и общайтесь с аудиторией;
5. не оставляйте без внимания вопросы пользователей (администрирование группы).

В наши дни сеть Интернет позволяет получить необходимую, и что важно, новую, оперативную информацию, не выходя из дома. И поэтому не удивительно, что люди, которые раньше ходили в библиотеку, сейчас ищут всё, что им необходимо в Интернете.

С учётом этой ситуации важно найти путь библиотеки к читателю. И в этом не лёгком деле сайты и социальные сети – лучшие помощники. Быстрого прироста новых читателей продвижение в социальных медиа не дает. Но эта работа является важной частью маркетинговой коммуникации, позволяет мгновенно обратится ко всей целевой аудитории, выявить ее потребности, своевременно анонсировать новые услуги и программы, обеспечить обратную связь.

Активность в виртуальной среде способствует появлению новых партнерских связей, организации сетевых проектов, обмену опытом с коллегами. Системная и профессиональная работа в сети позволит даже самой небольшой библиотеке стать для людей видимой и значимой.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Библиотеки и социальные сети : метод. рекомендации / Амур. обл.науч. б-ка им. Н. Н. Муравьева-Амурского; сост. Г. А. Базарная. – Благовещенск, 2017. – 28 с.
2. Информационная среда [Электрон. ресурс] / сост. И. М. Цирулева // Централизованные библиотечные системы Нижнего Новгорода. – Режим доступа: http://libnn.ru/content/view/106/24 . – Дата обращения: 23.03.2020.
3. Курносова, Е. Социальные сети в цифрах [Электрон.ресурс] : [медиапрезентация] / Екатерина Курносова. – 22 с.
4. Свергунова, Н. М. Библиотеки в социальных сетях: необходимость или дань моде? / Н. М. Свергунова // Науч. и технич. б-ки. – 2016. – № 5. – С. 52-55.
5. Социальные сети в России: цифры и тренды, осень 2019 [Электрон. ресурс] // Brand Analitics. – Режим доступа: https://br-analytics.ru/blog/social-media-russia-2019/ . – Дата обращения: 26.03.2020.

**УДК 028.8**

***В. К. Титарева,***
***г. Донецк***

## ЛИТЕРАТУРНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ ДОНЕТЧИНЫ
## (Из опыта работы библиотеки-филиала № 18 КУ «ЦБС для взрослых г. Донецка (ДНР))

Между литературоведением и
археологией есть нечто общее.
*Н. В. Образцова,*
*российская поэтесса*

На сегодняшний день роль библиотек в краеведческом информировании трудно переоценить. Библиотеки являются хранителями информационных краеведческих ресурсов, источниками краеведческой информации для населения (при этом оставаясь наиболее доступными учреждениями для различных категорий пользователей).

Краеведение – это всесторонняя научно-исследовательская и научно-популяризаторская деятельность по изучению родного края и накопление знаний о нем [2].

Одно из ведущих направлений в работе массовых библиотек отводится литературному краеведению, как одному из направлений патриотического воспитания школьников. При его организации библиотекари используют разнообразные формы работы, рассчитанные на разные категории читателей – библиотечные уроки, литературно-краеведческие чтения, тематические вечера, поэтические праздники, презентации поэтических сборников местных авторов, встречи с писателями и поэтами, конкурсы стихов и сочинений, тематические выставки и выставки-портреты, выставки-досье, выставки-посвящения и это далеко не полный перечень.

*Выставка-досье «Я б не был, может быть, поэтом, когда б шахтёром не был я» (посвящена творчеству В. Е. Мухина)*

Кроме традиционных выставок большое распространение получили и виртуальные выставки, с которыми широкие слои населения могут ознакомиться на сайте КУ «ЦБС для взрослых города Донецка» (http://cbsvdn.ru/resource/virtualvistavki.php) и группе ВКонтакте (Библиотека для всех и каждого, https://vk.com/bibldon18). Уже подготовлены виртуальные выставки «От завода до города», «Любимый город в стихах и прозе» в двух вариантах. Вариант виртуальной выставки для сайта предусматривает рассмотрение каждой книги в отдельности (возможно использование гиперссылок). В социальных сетях – выложен в виде презентации в программе PowerPoint.

В библиотеке-филиале № 18 стало доброй традицией проводить уроки литературы, посвященные юбилярам года:

- «Я б не был, может быть, поэтом, когда б шахтёром не был я!» к 100-летию писателя Владимира Евграфовича Мухина (23 сентября и 4 октября 2016 года). В ходе мероприятия был продемонстрирован подготовленный библиотекарями буктрейлер по книге В. Мухина «Внезапный выброс»;
- «Стихи мои – свидетели живые», к 95-летию поэта Владимира Ивановича Труханова (6, 9, 16, 23 октября 2017 года);
- «Герои Ларисы Черкашиной в жизни и на страницах книг», к 115-летию писателя Ларисы Евгеньевны Черкашиной» (12 февраля 2020 года).

В настоящее время библиотеки ДНР особое внимание уделяют деятельности писателей и поэтов, связавших свою жизнь или творчество с Донбассом (как известных, признанных, так и начинающих, делающих первые шаги).

На практике при подготовке мероприятий педагоги и библиотекари сталкиваются с отсутствием исчерпывающей информации о летописцах шахтёрского края XX века – в фондах школьных и публичных библиотек может не оказаться информации на традиционных носителях о конкретном писателе, а материалы сети Интернет не всегда содержат достоверную информацию.

С целью ознакомления широкой аудитории пользователей с жизнью и творчеством литераторов родного края библиотекарями читального зала библиотеки-филиала № 18 издаётся всевозможная печатная продукция – закладки, памятки, биобиблиографические списки и т. д.

Особую нишу в потоке издательской продукции заняли информационные дайджесты. Дайджест – это издание, составленное из фрагментов текстов многих краеведческих документов (чаще всего статей из периодической печати, вступительных слов и послесловий в книгах), подобранных по определенной теме, не обеспеченной обобщающими публикациями. Основная задача дайджеста заключается в обобщении и систематизации уже опубликованных в других изданиях материалов [1].

Создание дайджестов дает возможность библиотекам расширить и пополнить свои краеведческие ресурсы актуальной, нужной именно нашему пользователю информацией. Не редки в библиотечной практике случаи, когда искомая информация находится в разных источниках, сведения отрывочны или дополняют друг друга. В такой ситуации дайджест незаменим – пользоваться им будет удобно и библиотекарю и читателю.

Структура дайджеста всегда зависит от обнаруженной в ходе исследования темы информации. Так, например, в дайджесте, посвященном жизни и творчеству поэта Владимира Труханова, биографическая информация изложена в хронологическом порядке и сопровождается фрагментами стихотворений, «живых свидетелей» событий его жизни.

В информационном дайджесте о жизни и творчестве писателя Ларисы Евгеньевны Черкашиной – информация размещена по разделам (биография, творчество, память). При этом отдельным блоком рассматривается повесть «В нашем городе» – о героической борьбе с фашистами подпольной организации поселка Буденновка г. Сталино (ныне г. Донецк). В разделе «Память» изложена информация о памятной доске, размещенной на доме, в котором жила Л. Е. Черкашина и улице, названной в её честь.

В любом случае библиотекари стараются проанализировать полученные сведения и изложить их в доступной форме. А сноски снизу страниц содержат примечания к основному тексту, поясняющие выявленные при исследовании темы неточности и разночтения. Издания дополняются списками использованной литературы.

Работники читального зала библиотеки при подготовке дайджестов стараются максимально учесть имеющуюся в ДНР информацию о конкретном авторе. Для этой цели исследуются не только фонды ЦБС, фонды республиканских библиотек (Донецкой республиканской универсальной научной библиотеки имени Н. К. Крупской и Донецкой республиканской библиотеки для молодежи), но и другие фонды.

Например, при подготовке информационного дайджеста о жизни и творчестве Петра Чебалина были исследованы материалы республиканского архива Донецкой Народной Республики.

Для наглядности и облегчения восприятия информации в дайджестах (кроме текстовой информации) размещаются различные фотографии, сканкопии наградных документов и писем, изображения обложек книг и т. п. Такой дайджест в электронном виде может стать подспорьем учителю литературы для подготовки урока с медиапрезентацией. Сочетание слухового и зрительного восприятия информации является наиболее эффективным для усвоения учащимися.

Библиотекой к юбилеям писателей подготовлены информационные дайджесты о жизни и творчестве летописцев шахтёрского края – Владимира Евграфовича Мухина, Владимира Ивановича Труханова, Александра Кузьмича Чепижного, Петра Львовича Чебалина, Алексея Павловича Селивановского, Ларисы Евгеньевны Черкашиной. Данные издания объединены серией «Литературное краеведение» и могут быть использованы библиотекарями учебных заведений для организации тематических выставок.

Должное внимание библиотека уделяет и творчеству современных писателей Донецкой Народной Республики. Библиотекарями проводятся массовые мероприятия, издаются памятки, в которых кроме краткой биографии автора содержится информация о его произведениях и публикациях о нём, имеющихся в фонде библиотеки-филиала № 18.

Памятки находятся в свободном доступе, а также распространяются среди читателей на творческих встречах с писателями. Особое внимание уделяется привлечению на такие встречи подрастающего поколения. В конце мероприятий устаивается автограф-сессия. Пользователи нашей библиотеки уже ознакомились с биографией и творчеством Фёдора Березина, Владимира Русанова, Лианы Мусатовой, Ирины Горбань. Получили возможность пообщаться с ними лично и получить автограф на память.

Уроки литературного краеведения являются важным звеном литературного образования школьников и создают дополнительные возможности для их нравственно-эстетического воспитания [4]. Ценность литературного краеведения заключается в том, что оно, расширяя и обогащая знания учащихся о своей малой родине, пробуждает интерес и любовь к родному краю, его традициям, литературе родного края, истории, помогает ощутить и осознать связь литературы с окружающей действительностью [3].

Именно обращение к литературе родного края, а значит и к культуре своего народа, поможет нам сохранить себя. Народ без прошлого не имеет будущего. Он должен помнить прошлое и беречь наследие своего края. Существует мудрое изречение: «Чтобы человек был счастливым, у него должны быть «корни и крылья». А что такое «корни и крылья?». Я думаю, знание истории своего народа и любовь к родному краю – это его корни. А крылья – это книги, потому что чтение книг окрыляет человека.

Хочется верить, что знакомство с литературой Донбасса позволит приблизить современное поколение к литературному богатству родного края [5].

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Буданцева, Н. В. Актуальность создания электронных краеведческих ресурсов библиотек. – Текст : электронный // Молодой учёный. – 2009. – № 7. – С. 281 – 283. – Режим доступа: URL: https://moluch.ru/archive/7/505/ . – Дата обращения: 13.03.2020.

2. Краеведение. – Текст : электронный // ПРОСТО БИБЛИОБЛОГ : [сайт]. – Режим доступа: URL: https://novichokprosto-biblioblog.blogspot.com/2015/09/blog-post.html. – Дата обращения: 10.03.2020.

3. Круцких, М. В. Литературное краеведение как одно из направлений патриотического воспитания школьников. – Текст : электронный // Молодой учёный. – 2017. № 14. – С. 722-724. – Режим доступа: URL: https://moluch.ru/archive/148/41466/. – Дата обращения: 13.03.2020.

4. Литературное краеведение Донбасса «Ради родного края». – Текст : электронный // ИНФОУРОК : ведущий образовательный портал России : [сайт]. – Режим доступа: URL: https://infourok.ru/literaturnoe-kraevedenie-donbassa-radi-rodnogo-kraya-2708997.html. – Дата обращения: 10.03.2020.

5. Проектная работа по литературе родного края. – Текст : электронный // ИНФОУРОК : ведущий образовательный портал России : [сайт]. –. Режим доступа: URL: https://infourok.ru/proektnaya-rabota-po-literature-rodnogo-kraya-586012.html. – Дата обращения: 10.03.2020).

**УДК 021.13**

***Н. А. Туранина,***
***г. Белгород***

## СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ФОРМИРОВАНИЯ ИМИДЖА БИБЛИОТЕКИ

Корпоративный имидж библиотеки состоит из образа и оценки, поддающихся концептуальному различию, в реальном же существовании они взаимосвязаны. Имидж организации статичен, в то же время с изменением социокультурной сферы он должен изменяться, для чего следует проводить мониторинг указанной сферы.

Создание имиджа библиотеки осуществляется по двум направлениям – внешнее и внутреннее. У читателей библиотеки имеется свой образ библиотеки, который можно детерминировать как сумму эмоций, связанных с библиотекой. Сумма эмоций зависит от уровня квалификации сотрудников, культуры обслуживания, уровня доступа к источникам информации, а также уровня информированности пользователей об услугах библиотеки. Позитивное воздействие на формирование имиджа библиотеки оказывают различные формы подачи информации разным пользователям.

Основными задачами формирования внутрибиблиотечного имиджа являются:

- разработка общего стиля библиотеки;
- сегментирование рынка информационных услуг;
- детерминирование целей организации;
- проведение маркетинговых исследований рынка информационных услуг.

Внешний имидж библиотеки требует следующих действий:

- публикация информации о создании, целях и общей стратегии библиотечной

организации;

- внешняя реклама с упором на уникальность предлагаемых библиотекой информационных услуг;
- социальная реклама библиотеки.

Внутренний имидж библиотеки направлен на создание благоприятных условий для мотивационной потребности коллектива по достижению цели библиотечной организации. Творческая деятельность предоставляет профессиональную нишу каждому члену коллектива библиотеки, выполняя интегративную функцию. Чем отчетливее сотрудники библиотеки будут понимать важность миссии библиотечного работника, тем эффективнее они смогут выстраивать позитивный образ библиотеки [1].

Использование методик PR является наиболее эффективным способом создания имиджа библиотечной организации, поскольку основной задачей PR является формирование благоприятного отношения к библиотеке общественности. Для формирования позитивного имиджа PR используют следующие приёмы:

- рассылка пресс-релизов;
- организация пресс-конференций;
- производство фильмов и репортажей;
- организация интервью руководителя библиотеки;
- публикация отчетов о деятельности библиотеки;
- издание рекламных журналов;
- спонсорство культурных мероприятий
- организация мероприятий событийного характера.

Указанные мероприятия могут стать информационным поводом, благодаря которому средства массовой информации будут освещать деятельность библиотеки.

Технологии формирования имиджа преследуют следующие цели:

- возвышение имиджа;
- создание убедительного и узнаваемого образа;
- формирование позитивного отношения к имиджу;
- необходимость вызвать положительные чувства: доверие, симпатию, интерес.

Привлекательность идентичности библиотеки также имеет важное значение для формирования позитивного отношения к организации. Позитивное отношение к потенциальным пользователям библиотечных услуг (например, позитивные послания группам общественности) также обеспечивает позитивное мнение общественности об организации. Формирование безупречной репутации библиотеки обеспечивается точным выполнением функций библиотечной организации, а также дистанцированием от компрометирующих факторов. Также для создания узнаваемого образа библиотеки очень важна типизация и стилизация имиджа (выбор стиля, соответствующего целям библиотечной организации), а также создание мифологического контекста с привлечением образов коллективного бессознательного [2].

Широко используется четырёхтактная модель имиджевой кампании, состоящая из следующих модулей:

- определение требований аудитории;
- SWOT-анализ библиотечной организации;
- создание имиджа и оптимизация характеристик библиотеки согласно требованиям аудитории;
- трансляция требуемых характеристик библиотеки в визуально-вербальную и событийную формы.

Идеальный имидж представляет собой точку зрения аудитории на идеал имидженосителя. Реальный имидж соответствует реальным характеристикам

организации с её сильными и слабыми сторонами. Созданный имидж относится к состоянию массового сознания после проведённой PR-кампании. Имидж библиотеки формируется на основе миссии и корпоративной идентичности. В настоящее время наука располагает широким арсеналом технологий формирования имиджа:

- позиционирование (помещение организации в благоприятную информационную среду);
- эмоционализация создаваемого образа организации;
- маскировка истинных целей имиджевой кампании;
- формирование необходимого имиджа контекстов;
- детализация создаваемого образа организации;
- визуализация создаваемого образа организации;
- вербализация создаваемого образа организации.

При создании имиджа библиотеки используется стратегический подход, позволяющий формировать системы эффективной коммуникации и потенцировать престиж библиотеки без привлечения дополнительных ресурсов. С помощью имиджа можно управлять различными социальными процессами. Одним из важнейших механизмов воздействия на социальные процессы и межгрупповые отношения является стереотипизация. Стереотипы социальных групп используются при создании имиджа, в результате чего существующие стереотипы усиливаются и начинают активно использоваться индивидами.

К технологиям возвышения имиджа относятся:

- демонстрация достижений и заслуг;
- включение в сообщение ценностей, разделяемых целевой аудиторией;
- миссионерство;
- присоединение к авторитетам;
- имиджевая реклама.

Имиджевая реклама формирует в массовом сознании устойчивый образ библиотеки.

Поскольку имидж библиотечной организации представляет собой комплекс характеристик, ранжируемых в зависимости от специфики библиотечного учреждения, для PR-поддержки, обеспечивающей эффективное функционирование библиотеки в современном мире и достижение позитивного результата (формирования положительного имиджа), можно использовать следующий алгоритм PR-кампании [1].

Первый этап – исследование. Проводится ситуационный анализ отношения общественности к библиотеке, выявить референтные группы общественности. По результатам исследования определяются цели PR-акций.

Первый этап включает:

- изучение рынка информационных услуг и прогнозирование его развития;
- мониторинг общественного мнения о библиотечных услугах;
- мониторинг PR-активности библиотек;
- анкетирование потенциальных пользователей;
- мониторинг деятельности государственной политики в области культуры.

На данном этапе формируются три группы характеристик:

- характеристики библиотечной организации, работающие на создаваемый имидж (необходимо потенцировать и демонстрировать);
- характеристики, разрушающие создаваемый имидж (необходимо элиминировать);
- характеристики, необходимые для создания позитивного имиджа (необходимо приобретать).

Второй этап – коммуникация, здесь выбираются целевые аудитории (ЦА), конкретизируются обращения к ЦА, разрабатываются методики воздействия на ЦА, посредством которых возможно воздействие на них.

Обсуждается, что необходимо сообщить целевым аудиториям о планируемых мероприятиях, определяется стратегия PR-деятельности и валидные каналы коммуникации. Также специалисты отвечают на следующие вопросы: кем, как и когда осуществляются конкретные действия, т. е., сначала выбираются средства и масштаб коммуникаций, а потом детерминируется время проведения PR-акций [2].

Важной особенностью библиотечных услуг является сезонность. Следовательно, время PR-мероприятий должны облигатно соответствовать сезонности.

Третий этап – бюджетирование PR-кампании по формированию имиджа. По завершении планирования PR-кампании начинается этап реализации.

Таким образом, имидж библиотечной организации формируется не только за счет специальных акций и мероприятий. Качество библиотечных услуг, отношение к клиенту и собственной деятельности имеют не менее важное значение для имиджа библиотеки. Максимальное воздействие имиджа библиотеки на сознание потребителей библиотечных услуг достигается в случае соответствия содержания сообщений и коммуникационных каналов, по которым они передаются.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Матвеев, М. Ю. Психологические проблемы совершенствования имиджа библиотек / М. Ю. Матвеев // Науч. и техн. б-ки. – 2009. – № 1. – С. 103–109.

2. Кармышева, Н. Как сделать грамотный PR библиотеки? / Н. Кармышева // Новая б-ка. – 2006. – № 5. – С. 46.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

***Абызова Инга Эдуардовна,*** студентка группы ИКГ-2.1 направления подготовки 54.03.01 «Дизайн» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Сидоркина Евгения Владимировна*, преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика*

***Авраменко Елизавета Андреевна,*** студентка группы ИКГ-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Литвинова Наталья Борисовна,* кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусст имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Антипова Надежда Михайловна,*** библиотекарь ГОУ СПО ЛНР «Луганский колледж строительства, экономики и права» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Афанасьева Анна Павловна,*** преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Афанасьева-Литвинко Анастасия Вячеславовна,*** магистрант группы МИ-ХИ-2 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Гуляева Елена Олеговна,* старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Басаев Анатолий Николаевич,*** студент группы СКИ-2 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Патерыкина Валентина Васильевна*, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Бахтоярова Лариса Ивановна,*** старший преподаватель кафедры философии, правоведения, социальных и гуманитарных наук ГУ ЛНР «Луганский государственный медицинский университет имени Святителя Луки» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Бекрешева Лариса Алексеевна,*** старший преподаватель ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Владимира Даля» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Белова Тамара Дмитриевна***, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского» *(г. Саратов, Российская Федерация)*

***Бельчикова Наталия Валентиновна,*** преподаватель дисциплин общего гуманитарного и социально-экономического цикла (русский язык и литература) ОСП «Политехнический колледж Луганского национального аграрного

университета» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Большаков Николай Васильевич,*** магистрант направления подготовки «Декоративно-прикладное искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Филатьева Татьяна Владимировна,* кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Будейко Валерий Эдуардович,*** кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теоретического и прикладного языкознания историко-филологического факультета ФГБОУ ВО «Челябинский государственный университет» *(г. Челябинск, Российская Федерация)*

***Быстрицкая Екатерина Леонидовна,*** магистрант группы МП-ИЖ-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Левченков Дмитрий Александрович,* кандидат философских наук, доцент кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Валько Дарья Сергеевна,*** магистрант группы МП-ТИ-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Малахова Оксана Валерьевна,* кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Веровчук Наталья Николаевна,*** художественный руководитель коллективов ГУ ЛНР «ДК г. Антрацит – 7» *(г. Антрацит, Луганская Народная Республика)*

***Вечёркин Иван Александрович***, кандидат филологических наук, доцент, заместитель декана факультета филологии и массовых коммуникаций ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Владимира Даля» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Ворожбит Михаил Юрьевич,*** студент группы МЗР-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Литвинова Наталья Борисовна,* кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Воропай Николай Юрьевич,*** магистрант группы МП-МИ-ДИ-2 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Деба Светлана Владимировна,* преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Гашина Виктория Игоревна***, преподаватель кафедры художественной анимации ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Гончаренко Дмитрий Юрьевич,*** преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств

имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Гуляева Елена Олеговна,*** старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Доброниченко Елена Викторовна,*** кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии ГАОУ ВО «Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина» *(г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)*

***Дьякова Татьяна Алексеевна,*** кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Епифанцев Дмитрий Геннадьевич***, аспирант ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Владимира Даля» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Желтухина Марина Ростиславовна***, доктор филологических наук, профессор, профессор РАО, академик РАЕН, профессор кафедры английской филологии ИИЯ, заведующая научно-исследовательской лабораторией «Дискурсивная лингвистика» ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет» *(г. Волгоград, Российская Федерация)*

***Заволодько Екатерина Владимировна,*** заведующая библиотекой ГОУ СПО ЛНР «Луганский колледж строительства, экономики и права» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Зайцева Светлана Николаевна,*** старший преподаватель кафедры философии, правоведения, социальных и гуманитарных наук ГУ ЛНР «Луганский государственный медицинский университет имени Святителя Луки» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Захарова Елена Павловна,*** магистрант группы МП-МАИ-2 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Деба Светлана Владимировна,* преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Звездова Галина Васильевна,*** доктор филологических наук, профессор *(г. Липецк, Российская Федерация)*

***Землякова Светлана Николаевна,*** старший преподаватель кафедры философии, правоведения, социальных и гуманитарных наук ГУ ЛНР «Луганский государственный медицинский университет имени Святителя Луки» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Золотарёва Ирина Федоровна,*** заслуженный деятель искусств ЛНР, старший преподаватель кафедры народных инструментов ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Зосыменко Людмила Владимировна***, библиотекарь ГОУ СПО ЛНР «Луганский колледж строительства, экономики и права» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Ирдиненко Екатерина Александровна,*** кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Ищенко Нина Сергеевна,*** доцент кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Казакова Ирина Сергеевна,*** библиотекарь ЦДБ имени А. П. Гайдара Централизованной библиотечной системы, студентка ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Горловка, Донецкая Народная Республика)*; научный руководитель – *Костычева Ирина Анатольевна,* заместитель директора по учебно-методической работе, преподаватель высшей категории, методист цикловой комиссии библиотечных дисциплин ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, Донецкая Народная Республика*)

***Капустина Ирина Владимировна,*** методист, преподаватель Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Кирись Елена Вадимовна,*** концертмейстер кафедры театрального искусства, преподаватель цикловой комиссии театрального искусства колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Ковалева Наталья Александровна,*** кандидат филологических наук, доцент кафедры прикладной лингвистики и межкультурной коммуникации факультета экономики, управления и информационных систем в строительстве и недвижимости ГОУ ВПО «Донбасская национальная академия строительства и архитектуры» (г. Макеевка, Донецкая Народная Республика)

***Коробчанский Роман Валерьевич,*** магистрант группы МП-ИЖ-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика); научный руководитель – Левченков Дмитрий Александрович, кандидат философских наук, доцент кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

***Королёва Галина Ивановна,*** кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Костычева Ирина Анатольевна,*** заместитель директора по учебно-методической работе, преподаватель высшей категории, методист цикловой комиссии библиотечных дисциплин ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, Донецкая Народная Республика*)

***Кузьминых Владислав Романович,*** магистрант группы МП-ТИ-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Малахова Оксана Валерьевна,* кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Кузьмич Юлия Владимировна,*** магистрант группы МП-ИКГ-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)* научный руководитель – *Тимашев Андрей Петрович,* преподаватель кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств

имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Кушнарёва Любовь Васильевна,*** студентка группы СКИ-3 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика);* научный руководитель – *Патерыкина Валентина Васильевна,* доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Лазарева Татьяна Евгеньевна,*** магистрант группы МП-МДЭП-2 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Дерский Юрий Яковлевич*, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, заведующий кафедрой музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Левченков Дмитрий Александрович,*** кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Леонтьева Виктория Сергеевна,*** артист драмы МАУК «Губкинский театр для детей и молодежи» *(г. Губкин, Белгородская обл., Российская Федерация)*

***Лимаренко Елизавета Витальевна***, магистрант группы МП-Р-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Лобовикова Елена Александровна*, кандидат социологических наук, доцент, заведующая кафедрой рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Литвинова Наталья Борисовна,*** кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Лихачёва Екатерина Михайловна,*** кандидат педагогических наук, доцент кафедры славянской филологии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Владимира Даля» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Лобовикова Елена Александровна,*** кандидат социологических наук, доцент, заведующая кафедрой рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Мазаненко Оксана Михайловна***, кандидат психологических наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Макшанцева Инна Михайловна,*** преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Малахова Оксана Валерьевна,*** кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Маринков Виталий Викторович,*** актёр ГУ «Донецкий республиканский академический театр кукол» *(г. Донецк, Донецкая Народная Республика)*

***Меженская Светлана Ивановна,*** кандидат экономических наук, доцент, доцент ГУ ЛНР «Луганская академия внутренних дел имени Э. А. Дидоренко» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Митителу Тамара Сергеевна***, заслуженный работник культуры ЛНР, доцент кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Мищенко Алина Сергеевна,*** студентка группы ИСИ-3а специальности «Информационно стоимостной инжиниринг» направления подготовки 08.03.01 «Строительство» кафедры прикладной лингвистики и межкультурной коммуникации факультета экономики, управления и информационных систем в строительстве и недвижимости ГОУ ВПО «Донбасская национальная академия строительства и архитектуры» *(г. Макеевка, Донецкая Народная Республика)*

***Моисеева Лариса Сергеевна,*** кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка факультета филологии и журналистики ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» *(г. Тамбов, Российская Федерация)*

***Монахова Юлия Игоревна,*** аспирант, преподаватель кафедры хорового дирижирования ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Морозова Елена Геннадиевна***, студентка группы ИФ-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Кондауров Андрей Сергеевич,* старший преподаватель кафедры теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Мурзаева Тамара Ивановна,*** кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теории, истории языка и прикладной лингвистики Института филологии и журналистики ФГБОУ ВО «Саратовский государственный национальный исследовательский университет имени Н. Г. Чернышевского» *(г. Саратов, Российская Федерация)*

***Назаров Глеб Борисович,*** член Союза художников ЛНР, преподаватель кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Натарина Лина Константиновна***, библиотекарь библиотеки-филиала № 18 КУ «ЦБС для взрослых г. Донецка», студентка ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, Донецкая Народная Республика)*; научный руководитель – *Костычева Ирина Анатольевна,* заместитель директора по учебно-методической работе, преподаватель высшей категории, методист цикловой комиссии библиотечных дисциплин ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, Донецкая Народная Республика*)

***Нестерук Виктория Владимировна,*** кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Филиала МГУ имени М. В. Ломоносова в городе Севастополе *(г. Севастополь, Республика Крым)*

***Новикова Ольга Юрьевна,*** студентка группы СКК-4 направления подготовки 53.03.01 «Культурология» кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская*

*Народная Республика)*; научный руководитель – *Ирдиненко Екатерина Александровна*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Оглоблин Богдан Ростиславович,*** студент группы ЗММ-I ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Воротынцева Лилия Анатольевна,* старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Патерыкина Валентина Васильевна***, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Потёмкина Ольга Николаевна,*** Заслуженный работник культуры ЛНР, профессор, заведующая кафедрой хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Радченко Алексей Валерьевич,*** магистрант группы МП-ИФ-1 направления подготовки 50.03.02 «Изящные искусства» (профиль «Искусство фотографии»), руководитель фотостудии «Монокль», учебно-производственная мастерская колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Рубель Надежда Валерьевна,*** преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Русанова Екатерина Сергеевна,*** магистрант группы МП-МДЭП-2 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Дерский Юрий Яковлевич*, Заслуженный деятель искусств Украины, профессор, заведующий кафедрой музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Самара Владислав Викторович***, преподаватель кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Сидоркина Евгения Владимировна,*** преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Сизых Александр Владимирович,*** магистрант II курса ***(ФМИ)***факультета музыкальных инструментов ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика);* научный руководитель – *Филатьева Татьяна Владимировна,* кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Скубченко Алла Николаевна***, преподаватель театральных дисциплин КУДО «Амвросиевская школа искусств» *(г. Амвросиевка, Донецкая Народная Республика)*

***Солдатова (Прокофьева) Валерия Леонидовна,*** кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры экономики и гуманитарно-социальных дисциплин Липецкого института кооперации (филиала) АНО ВО «Белгородский университет кооперации, экономики права» *(г. Липецк, Российская Федерация)*

***Сомова Марина Викторовна,*** кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка и методики его преподавания ФГБОУ ВО «Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина» *(г. Рязань, Российская Федерация)*

***Сорокина Наталия Владимировна***, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» *(г. Тамбов, Российская Федерация)*

***Старикова Марина Васильевна,*** старший преподаватель кафедры иностранных языков, латинского языка и медицинской терминологии ГУ ЛНР «Луганский государственный медицинский университет имени Святителя Луки» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Тертычная Наталья Николаевна***, старший преподаватель кафедры иностранных языков, латинского языка и медицинской терминологии ГУ ЛНР «Луганский государственный медицинский университет имени Святителя Луки» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Тимофеева Наталья Васильевна,*** магистрант группы МП-ИЖ-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Левченков Дмитрий Александрович,* кандидат философских наук, доцент кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Титарева Вера Константиновна,*** библиотекарь библиотеки-филиала № 18 КУ «ЦБС для взрослых г. Донецка», студентка ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, Донецкая Народная Республика)*; научный руководитель – *Костычева Ирина Анатольевна,* заместитель директора по учебно-методической работе, преподаватель высшей категории, методист цикловой комиссии библиотечных дисциплин ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, Донецкая Народная Республика*)

***Титова Владислава Николаевна,*** заведующая кафедрой театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Туранина Неонила Альфредовна,*** доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой библиотечно-информационной деятельности факультета социально-культурной и информационно-библиотечной деятельности ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры» *(г. Белгород, Российская Федерация)*

***Федько Кристина Владимировна,*** магистрант I курса, заведующая учебно-производственной мастерской колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Михалёва Евгения Яковлевна,* заслуженный деятель искусств Украины, член Национального союза композиторов Украины, доцент, профессор, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени

М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Химченко Елена Николаевна,*** кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Цзинь Лили,*** старший преподаватель кафедры русского языка, аспирант специальности 10.01.01 «Русская литература» факультета филологии и журналистики ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» *(г. Тамбов, Российская Федерация)*

***Цзоу Биньхун***, магистрант (КНР) 2 года обучения специальности 45.04.01 «Филология» (профиль «Русский язык в аспекте современных научных парадигм») кафедры русского языка факультета филологии и журналистики ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» *(г. Тамбов, Российская Федерация)*; научный руководитель – *Моисеева Лариса Сергеевна,* кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка факультета филологии и журналистики ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» *(г. Тамбов, Российская Федерация)*

***Черныш Маргарита Сергеевна,*** магистрант группы МП-ТИ-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Малахова Оксана Валерьевна,* кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Чжоу Сяомань,*** магистрант (КНР) 2 года обучения специальности 45.04.01 «Филология» (профиль «Русский язык в аспекте современных научных парадигм») кафедры русского языка факультета филологии и журналистики ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» *(г. Тамбов, Российская Федерация)*; научный руководитель – *Моисеева Лариса Сергеевна,* кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка факультета филологии и журналистики ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» *(г. Тамбов, Российская Федерация)*

***Шатилов Вадим Вадимович,*** студент группы ЗСКИ-2 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Патерыкина Валентина Васильевна,* доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Шевченко Надежда Викторовна,*** кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник ФГБУН «Институт лингвистических исследований Российской академии наук» *(г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)*

***Шинкаренко Виктория Владимировна,*** магистрант группы МП-ИЖ-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*; научный руководитель – *Левченков Дмитрий Александрович,* кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Ширина Ольга Александровна,*** кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой иностранных языков, латинского языка и медицинской терминологии ГУ ЛНР «Луганский государственный медицинский университет имени Святителя Луки» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Шопина Людмила Павловна,*** кандидат педагогических наук, доцент, доцент ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского» *(г. Липецк, Российская Федерация)*

***Южакова Юлия Александровна***, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка и методики его преподавания ФГБОУ ВО «Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина» *(г. Рязань, Российская Федерация)*

***Яковенко Анатолий Иванович,*** доктор философских наук, профессор, профессор кафедры государственного управления и таможенного дела ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

***Яковенко Марина Леонидовна,*** доктор философских наук, профессор, профессор кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Научное издание

# МАТЕРИАЛЫ
# XIII ОТКРЫТЫХ
# МАТУСОВСКИХ ЧТЕНИЙ

## 16 апреля 2020 г.

**Ответственные за выпуск:**
О. Г. Лукьянченко, Н. В. Колотовкина

**Корректоры:**
*Т. А. Дьякова, Ю. А. Кононченко, Н. Б. Литвинова,*
*О. Г. Лукьянченко, О. С. Соловьева*
**Компьютерный макет –** *Л. А. Рыбальченко*

**За достоверность изложенных фактов, цитат и других сведений несет ответственность автор**

Подп. к печати 25.06.2020. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 22,3.
Тираж 100 экз. Заказ № 392

Издательство
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Матусовского
Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.
Тел.: (0642) 59-02-62

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела
в Государственный реестр издателей, изготовителей
и распространителей издательской продукции
ДК № 4574 от 27.06.2013 г.