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

МАТЕРИАЛЫ XIV ОТКРЫТЫХ МАТУСОВСКИХ ЧТЕНИЙ

(20 апреля 2021 г.)

И КРУГЛОГО СТОЛА «ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ ЛУГАНЩИНЫ: ОПЫТ МАСТЕРОВ И СОВРЕМЕННЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА»

(23 апреля 2021 г.)

Луганск

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос)
М34

Материалы XIV Открытых Матусовских чтений (г. Луганск, 20 апреля 2021 г.) и круглого стола «История культуры Луганщины: опыт мастеров и современные достижения в области искусства» (г. Луганск, 23 апреля 2021 г.). – Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского», 2021. – 517 с.

М34

В материалах сборника освещаются актуальные проблемы в области философии, искусствоведения, лингвистики и литературоведения и др. В сборник вошли материалы XIV Открытых Матусовских чтений и круглого стола «История культуры Луганщины: опыт мастеров и современные достижения в области искусства», а также работы победителей Открытого конкурса, посвященного Международному дню родного языка.

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов образовательных организаций культуры и искусств.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос)

Ответственный редактор: В. Л. Филиппов

Редакционная коллегия: Е. А. Капичина,
О. Г. Лукьянченко,
Т. А. Дьякова,
Н. Б. Литвинова,
О. С. Соловьева,
Л. А. Рыбальченко

Рекомендовано к печати Ученым советом
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств
имени М. Матусовского»
(протокол № 10 от 30 июня 2021 г.)

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

Ответственный за выпуск:
Е. А. Капичина

© ГОУК ЛНР «Луганская государственная
академия культуры и искусств
имени М. Матусовского», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

Звёздова Г. В., Емельянова Я. И. Англо-американизмы в современном русском языке и разрушение национальной ментальности 9
Яковенко М. Л. К вопросу о формировании культурного пространства в эпоху информационных технологий 17
Патерыкина В. В. Кафкианское измерение стены власти 19
Ирдиненко Е. А. Феномен виртуальной реальности в постмодернизме 22
Шаповалова И. В. О некоторых аспектах филологического анализа поэтического текста 27
Дьякова Т. А. Семантико-стилистические особенности использования демононимов в произведениях Михаила Матусовского 32
Ищенко Н. С. Интеграция литературы Донбасса в русское культурное пространство: семиотический аспект 39

ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ

Емельянова Н. Н. Идея вечности духа в философии искусства 43
Заволодько Е. В. Концепция космогонических учений Е. П. Блаватской 45
Захарова Л. Н. Созидательный вектор патриотизма 48
Капичина Е. А. Музыкальная семиотика как область философского знания (из опыта зарубежных исследователей) 52
Лобовикова Е. А. Мифотехнологии в рекламе и пропаганде 60
Новак Н. И. Концепция человека в творческом наследии Ф. М. Достоевского 63
Плахотник А. Н., Юсеф Ю. В. Учение Альберта Швейцера в контексте этического кризиса современности 64
Серостанова О. Б. От общества потребления к обществу переживания 67
Сидоркина Е. В., Авраменко Е. А. Язык как медиатор ментального сознания в современном философском дискурсе 71
Сидоркина Е. В., Пак Е. Р. Герменевтика как философский способ истолкования этнографических текстов 73
Филь Л. М., Перепечаенко А. В. Формирование мировоззрения путем расширения кругозора в процессе подготовки специалистов в области фотожурналистики 76
Цховребова Д. А., Патерыкина В. В. Культурные коды религиозности осетинского народа 77

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Акименко А. А., Мала Т. В. Влияние 3D-графики на развитие современной иллюстрации 81
Басаев А. Н. Дихотомия византийской и западноевропейской традиций в передаче сущности сакрального в христианском контексте 84
Басаев А. Н., Патерыкина В. В. Синтез видов искусства в сакральной архитектуре барокко 88
Гармашова Н. С., Патерыкина В. В. Импрессионизм. Магия естественного света 92
Войтенко А. А., Кабанова В. А. Этапы формирования музыкально-педагогических принципов в Государственной академической капелле Санкт-Петербурга 97

Войтенко К. А., Кабанова В. А. Преломление религиозных взглядов А. Пярта в Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem 103
Войтенко К. А., Князева Н. А. Некоторые аспекты репетиционной работы хормейстера 111
Герман О. Г. Влияние психофизических процессов на исполнительскую технику эстрадного вокалиста 117
Гоголева О. А., Щетина Е. А. Тренды графического дизайна 120
Гончарова В. Г., Левченков Д. А. Анималистика и особенности жанра 122
Гончарук Н. П., Колошва Е. А. Коллаж как принцип образного мышления и актуальная форма визуальных творческих практик 128
Декань Е. Р., Филатьева Т. В. Художественный замысел и особенности стиля в фортепианных циклах для детей и юношества С. М. Слонимского 130
Ермилова Т.А. Этнический стиль как источник вдохновения для создания современной коллекции одежды 132
Карамова Е. М. Музыкально-хоровые общества 134
Князева Н. А. Методы осмысления звуковой окрашенности поэтического текста в процессе хоровых занятий 137
Компаниец Д. А., Серджан Д. А. Импровизация как профессиональная и духовная эволюция исполнителя 145
Корнейчук И. С., Патерыкина В. В. Созидательная живопись 157
Корнилова И. И. Онлайн-съемка как актуальная тенденция современной фотографической практики 159
Кочетова В. В., Патерыкина В. В. Пластичность японского театра 161
Макшанцева И. М. Пластическая культура эстрадного вокалиста в контексте современного исполнительства 169
Мала Т. В., Акименко А. А. Анализ технологий и правил воспроизведения 3D цифровых изображений 173
Малеева В. А. О национальных особенностях музыкального языка М. Парцхаладзе (на примере детской хоровой миниатюры «Озеро») 175
Малхасян А. С. Решения костюмных форм на основе работ Фриды Кало 178
Петрова Е. А., Деба С. В. Жанровые особенности лирической песни на Луганщине 180
Попова А. О., Малахова О. В. Роль этнических игр в современной режиссуре театрализованных представлений и праздников 187
Русанова Е. С. Методы адаптации вокальных приемов академической школы к эстрадному пению 190
Серджан Д. А. Значение вокально-технических приемов современного эстрадного певца, их роль в формировании уникальности манеры исполнения 198
Солдатова В. И. К вопросу атрибуции живописного полотна Генриха Шмидта «Церковь с шатровой колокольней» из собрания Донецкого республиканского художественного музея 201
Таран М. М., Патерыкина В. В. Наш великий земляк Владимир Иванович Даль 205
Цой И. Н. Русский футуризм. Театральный эксперимент 209
Червакова О. А., Малахова О. В. Художественно-эстетическое воспитание личности школьника в самодеятельном театральном коллективе 210
Шатилов В. В. Мона Лиза: история успеха 213
Шатилов В. В., Патерыкина В. В. Возрождение, которого не было 215

Швыдкий А. И. Театральные портреты в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX века 218
Щетина Е. А., Гоголева О. А. Графический дизайн эпохи постмодернизма 220

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Абрамова Э. Г. Документ как социально-исторический феномен 223
Волкова Ю. В., Химченко Е. Н. Субкультуры в цифровом мире: анахронизм или основа формирования виртуальных сообществ? 224
Гончаренко Д. Ю. Культуротворческий процесс в массовых зрелищах средствами интерактивности 227
Гребеник Е. Н., Воеводин А. П. Социальные функции театра 231
Гурская О. В. Особенности применения цветового референса картин Эндрю Уайета в современном кинематографе 234
Зосыменко Л. В. Народная просветительница Х. Д. Алчевская 236
Зюзина Т. А. Проблема методологических подходов к культурологическому образованию 239
Кожушко А. В. Духовный синкретизм: языческие представления в традициях и обычаях жителей Луганского края (XIX – начало XX в.) 240
Королёва Г. И., Зимкина А. О. Единая христианская церковь: причины раскола и противоречия на пути к соборности 251
Королёва Г. И., Ковальчук Е. М. Роль и место Донбасса в годы Первой мировой войны 260
Кошель И. Ю. Специфика формирования культурного ландшафта Крыма 268
Куракова Л. И., Корниенко Н. В. Русская усадьба второй половины XVIII – первой половины XIX века 271
Кшнякин В. А., Борзенко-Мирошниченко А. Ю. Популяризация южнорусской культуры в цирковом искусстве 274
Малахова О. В. Современный документальный театр «объективного искусства»: сакральность и реальность 278
Моисеенко С. С., Малахова О. В. Генезис проблемы формирования общественных отношений средствами театрального искусства 282
Никодимова Г. М., Малахова О. В. Сказка как универсальный культурно-эстетический феномен 287
Олейникова Е. А. Современные технологии в музейном пространстве как способ популяризации культуры 292
Оноприенко М. С. Формирование эстетических предпочтений у студентов в контексте современной модели высшего образования 296
Отина А. Е. К вопросу о восприятии женщины, женственности и женского начала в картине мира русской культуры 298
Сафонова А. А., Макшанцева И. М. Влияние шоу-бизнеса на воспитание современной молодежи 307
Сенченко А. Г. Устный русский фольклор в условиях русско-китайской коммуникации в районе «Русского Трехречья» 310
Сенчук А. И., Малахова О. В. Эстетическое воспитание студентов средствами театрального творчества 313
Сидоркина Е. В. Образ города в мировой живописи: проблема воображаемого и реального 317
Таловеров Д. Р., Борзенко-Мирошниченко А. Ю. Совершенствование информационного обеспечения социально-культурного проектирования 319

Федотова Е. Ю., Потёмкина О. Н. Теоретическое наследие великих балетмейстеров в контексте исторического развития 322
Химченко Е. Н. Народное творчество: понятие, сущность, функции 328
Шопина Л. П., Крузе С. А. Поисковая деятельность института культуры и искусства: фольклорные практики 337
Щевич К. С., Пенькова О. Б. Работа Сталинского русского музыкального театра в 1941 году 340

ЛИНГВИСТИКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Антипова Н. М. Путь общества к новым людям по роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?» 344
Афанасьева А. П. Формирование образного мышления у будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников средствами поэтического материала М. Матусовского 347
Баранникова О. В., Литвинова Н. Б. Урбанистический контекст в творчестве луганских поэтов 350
Белик В. А. Основные концепты когнитивной лингвистики 352
Бельчикова Н. В. Формула семьи в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» 355
Борзенко-Мирошниченко А. Ю., Любчик О. Ю. Формирование социокультурной компетенции на основе аутентичного видеоматериала на уроках английского языка 358
Гусельникова О. Л. Мотивы Родины в творчестве Михаила Матусовского 362
Данькова О. Н. Метаморфозы художественного текста баллады 369
Леоненко А. С. Рецепция философии Ф. Ницше в литературе XX столетия 372
Литвинова Н. Б. Методико-практические аспекты профессионализации изучения художественной литературы в творческом вузе 373
Любчик О. Ю., Журавлёва Н. В. Применение приема драматизации сказок для формирования социокультурной компетенции на уроках английского языка 376
Пахоленко Ю. А. Фразеологические единицы в романе С. Моэма «Театр» и проблемы их перевода на русский язык 380
Протазюк А. И. Языковая парадигма в сфере современного молодежного жаргона 382
Толстоусова А. Н., Литвинова Н. Б. Литературные аллюзии в поэзии Елены Заславской 385
Харченко Е. Д., Дьякова Т. А. Интерпретация библейских фразеологизмов в творчестве Михаила Матусовского 387
Черникова М. В., Литвинова Н. Б. Повесть Бориса Горбатова «Непокорённые» в современном прочтении 390
Шевченко А. И., Соловьёва О. С. Роль перифраз в современных СМИ 392
Ярмоц Е. А. Лексико-семантические особенности имен собственных в английском языке 395

СОЦИАЛЬНЫЕ КОММУНИКАЦИИ

Авчинникова Л. А., Степаненко Т. В. Модель современной библиотеки в контексте развития информационного общества 398
Беляева Л. А., Абрамова Э. Г. Виртуальное пространство как инновационный инструмент библиотечной деятельности 400
Березина А. С., Гоголева О. А. Массовые многопользовательские ролевые онлайн-игры и их место в современном мире 402

Бобрышева А. В., Бутенин И. В. Нормативно-правовые основы информационного обслуживания в библиотеках Луганской Народной Республики 404
Бобрышева А. В., Поздрякова Е. С. Система управления персоналом в контексте инновационной деятельности библиотеки 406
Бурым В. М., Яковенко М. Л. Своеобразие коммуникации в социальных сетях 408
Гальченко К. А. Информационная составляющая экологизации производства 411
Дышловая Ю. Г., Агапова А. С. Проблема имиджа книги и чтения среди детей и молодежи 414
Дышловая Ю. Г., Комиссаренко А. Н. Мониторинг социологических мероприятий публичных библиотек Луганской Народной Республики 416
Жуля Л. А., Абрамова Э. Г. Библиотечный кадровый менеджмент как основа развития кадрового потенциала современной библиотеки 419
Кузьмич Ю. В., Мала Т. В. Коммуникативные формы в типографике текстов печатных изданий 422
Левченкова О. Б. Знаковое потребление и реклама: семиотические аспекты 424
Лохматов С. А. Активизация творческого потенциала работников социально-культурной сферы 427
Лыжова А. Ю., Лукьянченко О. Г. Чтение книг как способ развития подрастающего поколения 429
Мельник О. В., Лукьянченко О. Г. Непрерывность профессионального образования как фактор повышения эффективности деятельности специалиста в библиотечной сфере 432
Мулькова Н. В., Абрамова Э. Г. Методические основы выбора рациональной стратегии изучения организационной культуры библиотеки 435
Небоженко М. В. Роль политической культуры в формировании социокультурных ориентиров студенческой молодежи 438
Пастушкова И. Д., Плешакова Г. Ф. Психологическая компетентность преподавателя как составляющая профессионального успеха 440
Серищева Т. В. Библиотечно-информационная коммуникация в социальных медиа 444
Сидорченко Е. В., Шматова О. Г. Инновационные формы работы школьных библиотек и их роль в образовательном процессе 446
Степаненко Т. В., Авчинникова Л. А. Уникальность институциональных репозиториев как составляющая интеграции научных достижений ученых в мировое информационное пространство 453
Степаненко Т. В., Тарарина А. К. Библиотека вуза в информационном пространстве 455
Тарарина А. К., Степаненко Т. В. Исследование теоретико-методических интерактивных форм обучения в формировании информационной культуры студентов 457
Шило Э. С., Левченкова О. Б. История разработки фирменного стиля. Основные элементы фирменного стиля 461

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА
«ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ ЛУГАНЩИНЫ:
ОПЫТ МАСТЕРОВ И СОВРЕМЕННЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА»

Алексеева С. А. Культура Луганщины сквозь призму этнического состава населения 468

Ищенко Н. С. Сакральное и десакрализованное пространство Донбасса в поэме Елены Заславской «Новороссия гроз. Новороссия грёз» (2020) 470
Князева Н. А. Хоровая школа Луганска 474
Оголева С. С. Развитие региональной народно-певческой культуры в системе профессионального образования Луганщины 475
Постыка И. А. Плакаты Великой Отечественной войны в коллекции Луганского краеведческого музея как компонент патриотического воспитания молодежи 479
Скубак-Залунина А. В. Гончарное искусство как культурно-эстетический феномен на Луганщине 482

РАБОТЫ ПОБЕДИТЕЛЕЙ ОТКРЫТОГО КОНКУРСА, ПОСВЯЩЁННОГО МЕЖДУНАРОДНОМУ ДНЮ РОДНОГО ЯЗЫКА

Гилевская А. НЕ: русский язык был родным для одной четверти моей семьи 487
Рябова Е. Мой родной русский язык 488
Савостьянова А. Мой родной язык – русский 489
Степанченко И. Достояние нашего народа 491
Головачёва Д. Моя гордость – родной язык 492
Грибоносова М. Букет из родственных слов для моей Родины 493
Горбачевская К. Лингвистика воспитывает в людях дзен 495
Губина А. Красота сложного языка 496
Пенизова А. Расшифровка 497
Полянских И. Посвящение участникам и ветеранам ВОВ 498
Милованова Д. Нет нового под куполом небесным… 499
Токмачев Д. Я праздную юности время 501
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 502

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

УДК 81'3

Г. В. Звездова,
г. Липецк,
Я. И. Емельянова,
г. Москва

АНГЛО-АМЕРИКАНИЗМЫ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ И РАЗРУШЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ

В конце XX-начале XXI вв. в российском обществе возникли такие политические, исторические и культурные условия, которые определили предрасположенность нашего социума к принятию новой и широкому употреблению ранее существовавшей, но специальной иноязычной лексики. К таким условиям ученые относят переоценку социальных и нравственных ценностей, объединительные тенденции в идеологии официальной пропаганды, отражающие ориентацию российского общества на общечеловеческие ценности и западные образцы в области экономики, политической структуры государства, в сферах культуры, спорта, торговли, музыки. Эти тенденции значительно способствовали активизации употребления иноязычной лексики [11].

В целом ряде исследований 90-х и 2000-х годов подчеркивается мысль о неизбежности заимствований, прежде всего из английского языка. Так, по мнению Н. А. Усыпенко, технический и информационный взрыв конца XX века сделал неизбежным международный обмен информацией, что было бы затруднительно без единого языкового кода, чем и является в данном случае английский язык, а точнее американский вариант английского языка [15].

Вполне оправданное, на первый взгляд, заявление, в особенности если учесть исследование англо-русских языковых контактов по столетиям. Количество англицизмов в русском языке постоянно увеличивается, что вполне закономерно: XVI–XVII вв. – 52 слова, XVIII в. – 287 слов, XIX в. – 714 слов, XX в. – 1314 слов [2].

Очевидно, однако, при этом, что их количество чудовищно возросло за последние три десятилетия XX-XXI века. К тому же следует отметить, что английские заимствования второй половины XIX и начала XX века были связаны, прежде всего, со сферой спорта, а в настоящее время англицизмы широко представлены буквально во всех сферах русской и российской жизни – политической, экономической, финансовой, технической, бытовой, в сфере поп-искусства, спорта и т. д.: *демпинг, шопинг, дилер, риэлтор, менеджмент, интернет, пейджер, дайджест, триллер, хит, киднэпинг, рэкетир, чипсы* и многие, многие другие. Более того, заимствования идут активно не только вширь, но и вглубь, затрагивая и морфологию, и синтаксис. И такие сугубо английские модели, совершенно нетипичные для русского языка, как, например, соположение основ, встречаются все чаще и чаще: *стресс-ситуация* (вместо русской структуры *стрессовая ситуация*), быстросуп, элитмода и т. п.

Интенсификация процесса заимствования в русском языке конца XX – начала XXI века находит живое отражение в русских словарях иностранных слов, в которых представлена общеупотребительная иноязычная лексика, в том числе новейшая, а также специальные термины и терминологические сочетания.

Тенденция к стабильному росту англицизмов в русском языке наблюдалась еще в словарях XIX века, в частности, в словаре иностранных слов А. Д. Михельсона. Представляется удобным в этом плане провести количественную оценку русских словарей разных периодов, отвечающих реальной ситуации:

а) «Новый полный словарь иностранных слов, вошедших в русский язык» И. А. Бодуэна-де-Куртенэ (М., Гросман и Кнебель, 1911);

б) «Словарь иностранных слов» Ф. Н. Петрова (М., ГИС, 1941);

в) «Словарь иностранных слов» И. А. Васюковой (М., АСТ-Пресс, 1999);

г) «Толковый словарь иноязычных слов» Л. П. Крысина (М.; Русский язык; Дрофа, 1998);

д) «Словарь иностранных слов» Н. Г. Комлева (М., ЭКСМО-Пресс, 2000).

Сравнительный анализ словарных статей данных словарей позволил получить информацию о количественном составе английских заимствований, хотя, понятно, неполную. Так, можно заключить, что доля англицизмов в русском языке в течение XX века стабильно росла. Процентное содержание англицизмов в словарях распределилось следующим образом: словарь И.А. Бодуэна-де-Куртенэ – 2,5%, словарь Ф. Н. Петрова – 4,6%, словарь И. А. Васюковой – 7,8%, словарь Л. П. Крысина – 9,1%, словарь Н. Г. Комлева – 25%.

На основании сравнения материалов этих словарей можно сделать вывод, что количество английской лексики в русском языке росло довольно умеренно, но в словаре Н. Г. Комлева наблюдается резкий его скачок. Несомненно, эти данные – лишь относительная характеристика картины заимствований из английского языка в его американском варианте.

Несмотря на относительность подобной информации, совершенно очевиден резкий скачок количества англо-американизмов в русском языке на рубеже XX–XXI веков, что четко фиксируется словарем Н. Г. Комлева.

Еще до начала перестройки креолизация русского языка во многом обусловливалась социальными условиями унитарного государства и определялась национально-русским двуязычием Советского Союза, но в постсоветский период она приобретает другие направления. Не только политический и экономический кризис, но и конъюнктурное принижение культурных достижений всех народов, исторически связанных с Россией, подготовило почву для некритического освоения понятий материально-духовной культуры Запада. Одновременно наблюдается напор низкосортной теле- и кинопродукции с полуграмотным переводом, а также наступление обезличенно-массовой денационализированной псевдо-культуры, которая планомерно и скрупулезно разрушает нашу языковую экологию, обесценивая русское Слово, его духовную суть, его вечную память о прошлом.

В. Г. Костомаров отмечает, что «английские слова получают распространение и в связи с ростом интереса к изучению английского языка, который сейчас в апогее моды» [10] и «метит» на звание глобального языка, т. е. единственного языка международного и межнационального общения.

Бдительность наших филологов усыплялась еще и тем, что якобы подобная ситуация уже наблюдалась в русском языке XVIII–XIX веков, когда для многих представителей русской аристократии, придворной знати французский язык был более близким и родным, чем русский, и даже «русская душой» пушкинская Татьяна «изъяснялась с трудом на языке своем родном». Даже у прекрасно владеющих русским языком наших соотечественников, в том числе создателей национального жизнеречения, в художественных текстах проскальзывали кальки французской структуры. Знакомя читателей с героиней своего романа в стихах, поэт пишет: «Итак, она звалась Татьяна». Очевидно, что, следуя законам русского языка, естественнее сказать: «Ее зовут Татьяной». Во французском же говорят так, как мы встречаем у Пушкина: «Она зовется…» («Elle s`appelle»), что совершенно нехарактерно для русского языка. Отличной иллюстрацией того, насколько хорошим было владение

французским в среде русского дворянства, является и роман Л. Н. Толстого «Война и мир», где целые страницы написаны по-французски (без перевода). Это говорит не только о свободном владении языком дворянства описываемого писателем периода (начала XIX века), не только об уровне французского у самого Толстого, но и о владении этим языком его читателей.

Известно, что в XVIII и XIX веках английский язык в России был менее популярен, чем немецкий и французский. Как отмечает Ю. П. Солодуб, поступив в Московский университет, М. Ю. Лермонтов был почти единственным студентом своего курса, который свободно владел этим языком [14]. Авторы коллективной монографии «История лексики русского литературного языка XVIII–XIX вв.» считают, что в 70-е годы XIX века заметно итальянское влияние в связи с мощным развитием в России музыкальной сферы, а в конце XIX века – английское. Именно в это время в русском языке появляется слово *англоман* [8].

А со второй половины XX века популярность английского языка в России непрерывно растет. «У нас уже появились свои «Ипполиты Курагины» из числа жаждущих попасть в категорию «новых русских», которым говорить по-английски гораздо легче, чем по-русски» (В одной из телепередач, посвященной современной молодежи, очень юный клерк какой-то преуспевающей фирмы заявил, что по-английски он без всяких затруднений смог бы ответить на вопрос, в чем смысл жизни, по-русски же он ответить на этот вопрос затрудняется).

Пока ученый мир рассуждал о языковой моде, о развитии языка, о явлении заимствования, формировались целые поколения в России, которые не знают и не желают знать свой родной язык, ибо разрушена была лучшая система образования в мире, из которой многое заимствовал Запад, да и Америка тоже.

Но уже в 90-е годы ученые-патриоты рассмотрели драматизм ситуации нашего социума, который напрямую был связан с языковой ситуацией, обусловленный информационной войной.

«Трудно согласиться, что все новшества, которые появляются в языке, способствуют его развитию. Ведь под развитием понимаются постепенные изменения, переход из одного состояния в другое, более совершенное, движение от низшего к высшему… То, что происходит на наших глазах, – это не развитие языка, это вторжение иноземных ценностей, таких же, как сигареты, напитки, автомобили, вкусы, манеры, обычаи» [1].

В этой связи настойчиво просит обратиться к нашим традициям Ю. Т. Листрова-Правда, по мнению которой именно у нас существуют определенные традиции в использовании русского литературного языка, которые в самые трудные для русского государства годы – и в эпоху Петра I, и в 20-е послереволюционные годы – способствовали сохранению богатой русской культуры, духовных ценностей и традиций русского народа, к которым исследователь относит традицию кодификации и историческую устойчивость, которые помогали преодолевать крайности. «…Образованные слои русского общества, и прежде всего лингвисты, не были пассивными наблюдателями, они вмешивались в процесс развития литературного языка, помогая ему преодолевать крайности» [12].

Выдающийся русский филолог В.В. Колесов еще в 1986 году публикует статью «Напоминание о схоластике», в которой предупреждает, что схоластика и формализм могут уничтожить роль и влияние филологической науки, призванной хранить, укреплять мощь родного слова (подробно см. [5]).

Работы В.В. Колесова по философии русского слова, которые поддерживались знатоками истории русского языка, например, Т. Л. Мироновой, Л. В. Савельевой,

О. Ф. Мирошниченко, подтверждались данными научных исследований в области философии, психологии, микробиологии (В. В. Колесов «Философия русского слова». М, 2000; Т. Л. Миронова «Язык живой и мертвый». М., 2005; Н. Н. Вашкевич «Системные языки мозга» М., 2002; О. Ф. Мирошниченко «Тайны русского алфавита». М., 2004, 2007, Л. В. Савельева «Русское слово: конец XX века. СПб., 2000 и др.).

Теперь уже ни у кого не вызывает сомнения, что главную национальную ипостась составляет язык, который и позволяет в первую очередь сохранить себя той или иной нации. Именно он сохраняет дух, духовность народа, то есть то, чем «природный русак» отличается от «настоящего немца», «истинного француза». *Черты народа, его характер, обычаи, убеждения, привычки и так далее задаются человеку родным языком, что и делает его носителя пленником своей культуры. Родное слово – путь и инструмент познания мира, основа национального мировосприятия.*

Современное общество, современное сознание, современная наука и школа вынуждены и обязаны поставить в центр своего внимания Слово и жизнь в Слове, ибо только таким путем российское общество может предотвратить полный обвал нашей ментальности и культуры.

Человек является неизбежно частью своего этноса и мыслит на своем языке. Вывод, к которому приходит современная филологическая наука таков: образ слова определяет образ мысли, создавая национальный способ бытия этноса. Превосходно понимал это и Аллен Даллес, под руководством которого была разработана программа уничтожения русского народа [3], который был назван им «самым непокорным на Земле».

Уже в глубокой древности существовало представление о положительном и отрицательном воздействии Слова на всё живое, в том числе и на генетическом уровне. Вседержительность Слова и первооснова Бытия провозглашается Священным писанием, которое мы предали забвению: «В начале было Слово», «Словом Божьим небеса утвердились». Через Слово вочеловечивается социум, отдельный человек, цивилизация, ибо оно имеет духовный смысл и содержание. Покушение на Слово – покушение на их ментальность (в русском варианте она представлена духовностью прежде всего), на их «дом Бытия» (Хайдеггер).

В отличие от европейского сознания, оперирующего понятиями *чести* и *долга*, русская *совесть* – нечто принципиально отличное. Как и большинство центральных понятий русского языка, она исключает рассудочность как основу для отношения человека с человеком, человека с Богом. Совесть, по словам Ильина, есть акт духовный, а не рассудочный, в отличие от *чести*, понимаемой как осмысление и оценивание человеком своих поступков [7]. Она – «совместное знание Бога, через посредство которого осуществляется связь между людьми». Следовательно, весьма значима при этом сема «ответственность», так как человек за всё, что он делает, будет держать ответ перед Богом. Отсюда В.И. Даль определяет совесть как «нравственное сознание, нравственное чутьё или чувство в человеке; внутреннее сознание добра и зла; тайник души, в котором отзывается одобрение и осуждение каждого поступка; способность распознать качество поступка; чувство, побуждающее к добру и истине; прирожденная правда, в различной степени развития» [4, с. 256].

Словарь В. И. Даля – первый русский ментальный словарь. Отсюда, понятно, почему А. С. Пушкин, творец национального жизнеречения понимал значимость этого словарного труда и четко высказался о чуждости нам Европы и неблагодарности ее по отношению к России, а И. С. Тургенев еще более жестко говорил о нашем одиночестве (Значительную часть жизни он прожил в Европе). Крупнейший современный ученый

Запада А. Вебер превосходно понимал это и говорит о несовместимости наших менталитетов в плане онтологии.

Тайна русской души как раз определяется динамикой нашего духа. Восточные славяне, если идти от их слова, никогда не противопоставляли голову и сердце, разум и чувство, ибо реальным признается как вечный мир, так и вечная идея. Человек в мировидении славянороссa идеален как род. Все эти идеи постоянно развивал в своем творчестве ведущий ментолог нашей эпохи – В. В. Колесов. Проблема же структуры русской ментальности в плане ее биполюсного, а скорее многополюсного, многокомпонентного характера, что проявилось в творчестве А. С. Пушкина, которого считают «всемером и всемиром», требует особого рассмотрения.

В 90-е годы XX века началось не просто вторжение англо-американизмов в наш язык, но четко выраженный процесс дементализации русского и русскоязычного мира с помощью подмены смыслов, что порождало двоение сознания, разрушение психики в целом (*легитимный* – это не *законный*, *бизнесмен* – это не *предприниматель*, *киллер* – это *убийца,* хотя и наемный и т.д.).

Исследователи отмечают, что в настоящее время англицизмы вытесняют давно освоенные русским языком ранее заимствованные слова: *сэндвич, слоган, хит* вместо немецких *бутерброд, лозунг, шлягер*; *аниматор, дисплей* вместо французских *мультипликатор, экран*. «Больно и говорить о засорении современного русского языка иностранщиной. В периодической печати, по радио и телевидению из него буквально изгнаны исконные слова: образ, обозрение, очерк, беседа, собственник, руководитель, управленец, управляющий, заведующий, управление, оценка, общественная оценка, ценник, список, нажим, портной, принадлежности, представление, представительный, доля, распределитель, колебание, устранение, возмущение, слежение, выселение, доверительный, удостоверенный, переносный, рисунок, рыночные отношения, рынок, общественные отношения, отрешение от должности, вступление в должность, очарование, очаровательный, сообщение для печати, выдача преступника, пожарник, охранник, подросток, конец недели, составитель речей, на открытом воздухе, срочный и многие сотни других. А по радио даже перестали употреблять словосочетания «последние известия», «говорит Москва», давно утвердившиеся в сознании русских и русскоязычных людей, как весьма привычные и приятные на слух, а вместо них употребляют искусственно придуманные: «выпуск новостей», «вести», «информационная программа радио России», и Москва уже не говорит, а просто как-то незаметно, вроде мельком (in passing) вещает: «В Москве восемь часов», «В Москве полдень» и т. д. Но новости не выпускают, а передают, сообщают. Выпускают же товары, продукцию, учеников и студентов, а также в другом смысле скот, кошек и заключенных» [6]. Слова «благородство», «Отечество», «достоинство» фактически не звучат.

С помощью СМИ в атмосфере неуемной компьютеризации очень быстро шел процесс разрушения традиций и нашей ментальности (наши социологи говорят о потере трех, а американские, которые весьма бдительны в этом плане – четырех поколений). Школу нацеливают на «успех» и «победу», а суицид и выбрасывание молодых с этажей – примета нашего времени, что является прямым следствием разрушения сознания, его раздвоения.

Родители, которые страдают также и являются предметом воздействия, уверяют детей в том, что без английского они просто пропадут. Дети же пишут по-английски без ошибок, а на родном языке не могут выстроить правильно 2–3 фразы. Преподавание родного языка в школе едва ли не откровенно занимает подчиненное место по отношению к иностранному, тогда как в дореволюционной и в советской

России иностранный язык играл весьма второстепенную роль, создавая платформу для изучения родного языка. Слово превращено из Божественного Логоса в расхожую монету, а мат (каково бы не было его происхождение, считался в православии грехом) стал вторым языком, за что тоже мы расплачиваемся жестоко. Как тут не вспомнить высказывание П. А. Столыпина, что «народ, лишенный национального самосознания, – навоз, на котором произрастают другие народы».

Проблема сохранения родного слова в силу активного навязывания через Слово своего мировосприятия чрезвычайно актуальна и для других стран и народов, в том числе развитых, как например, Франция. Только в отличие от России обеспокоенность ее решением носит весьма действенный характер.

Так, во многих франкоязычных странах, обеспокоенных растущей экспансией английского (американского) языка, который все больше становится универсальным средством общения, возникло движение «франкофонии», охватившее около 40 государств на многих континентах. Цель этого движения – защита и сохранение французского языка и культуры, а также сохранение и развитие всех языков и культур, их плодотворное сосуществование и взаимообогащение [13]. Во Франции, еще в 1974 году парламентом был принят закон «О соблюдении чистоты французского языка», за нарушение которого издатели и редакторы, а также все прочие лица платят солидные штрафы [6].

Другое решение этой проблемы обнаруживаем в арабских странах (Ираке, Сирии, Судане и др.). Так, Иракская академия наук рекомендует всем государственным, культурным и научным учреждениям строго соблюдать правила употребления английских заимствований, согласно которым использование англицизмов разрешено в очень редких языковых обстоятельствах, например, при отсутствии арабского эквивалента. Более того, академии наук Ирака, Сирии и Египта предпринимают специальные словарные выпуски, включающие англицизмы, вошедшие в арабский язык, сопровождая их обязательными арабскими эквивалентами. Слову computer (компьютер) в арабском языке соответствуют три эквивалентных слова: alhasub alshakhsy, alcoputer alshakhsy, alhasiba alaliktronia.

Весьма жесткая политика в этом отношении в Германии, для которой проблема государственного языка имеет первостепенное значение. В Польше пренебрежительное отношение к родному языку карается огромным штрафом.

В России самая катастрофическая ситуация в плане сохранения родного слова. Закон о русском языке был принят в 2005 году, о чем мало кто знает или догадывается. Даже те дети, что вполне прилично владеют литературным языком, в зависимости от ситуации свободно пользуются матом (из наблюдений: девочки не уступают мальчикам).

А ведь русский язык как язык великой русской нации после победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов вышел на мировую арену и был официально принят Международным языком осенью 1945 года, одним из пяти рабочих языков ООН (созданной тогда Организации Объединенных Наций), т. е. уже более 75 лет тому назад. Поэтому он как международный язык не нуждается в узаконивании и оценке.

Казалось бы, что братья-славяне должны гордиться тем, что один из 12 современных славянских языков стал международным. И он автоматически должен становиться вторым государственным языком во всех славянских странах. Но пока он стал вторым государственным языком только в Белоруссии, не считая неславянскую Киргизию, где он также второй государственный язык (особая языковая ситуация, сложная и трагичная, на Украине, что особенно остро прочувствовали на себе жители Донбасса).

А вот среди германских народов – для голландцев, датчан, шведов и норвежцев считается престижным знать немецкий язык, язык великой немецкой нации.

«В этом отношении братьям-славянам надо брать пример с германцев и считать престижным знать русский язык как язык великой русской нации. Однако за последние 20–30 лет навязанного нам дикого капитализма и не менее дикой суверенизации союзных и автономных республик СССР, вопреки Всесоюзному референдуму в марте 1991 года о сохранении единого Советского Союза дело дошло до того, что общение и деловую переписку между славянскими странами некоторые фирмы и фирмачи (на Украине и в Болгарии) ведут на английском языке, словно им неведомо, что русский язык является тоже авторитетным международным языком с 1945 года. И братья-славяне должны бы гордиться, что один из славянских языков стал международным. А использование английского языка в славянских странах как международного представляется просто анекдотичным или, говоря словами Ленина, есть «верх распада идейного», т.е. верх националистического угара от суверенитета. По-английски это звучит the acme of mental depravity, i.e. the acme of nationalistic intoxication from sovereignty, а по-немецки – der Gipfel der geistigen Depravation, dh. Der Gipfel des nationalistischen Rausches von Souveranitat [6]. Но еще в 1848 году, т. е. более 150 лет тому назад, когда русский язык не был международным, известный словацкий писатель М. М. Годжа писал: «Словак может и должен особенно хорошо усвоить русский язык со всеми его своеобразными звуками и лексическими выражениями. Нет сомнения, что от русского языка каждый получит большее удовольствие, чем от любого другого иностранного языка. Всенародным органом славянства действительно является русский язык» (Цит по: [9]).

И в настоящее время объединение всех славянских народов вокруг «всенародного органа славянства» так настоятельно необходимо, что отрицать это и не видеть этого не может ни один патриот в лице государственного деятеля и рядового гражданина России и славянских стран».

Необходимо вносить в Государственную Думу проекты законов по так называемым «национальным программам» и в первую очередь проект закона о соблюдении чистоты русского языка, на основании которого налагать большие штрафы за иностранщину на главных редакторов газет и журналов [6], а также простых граждан.

Пора потребовать от государственной власти закона, который предусматривал бы использование русского языка в любых объявлениях, надписях, предназначенных для публики, в любых сферах общественной, торговой и интеллектуальной деятельности. Этот практический путь освобождения от анго-американизмов дал прекрасные результаты во Франции. Еще более четверти века назад академик Ф. П. Филин призывал к этому, предвидя сегодняшнюю ситуацию в нашем социуме.

И самое главное: нельзя постичь родное слово, не читая родной литературы, несущей идеал нации. Она же служит синтезатором русской культуры.

Последние наши поколения выросли, прежде всего, на стихах А. С. Пушкина и песнях М. Л. Матусовского. И тот, и другой явились творцами национального жизнеречения, не только летописцами своего времени. Их творчество изумительно просто формировало мировосприятие детей России, начиная с дошкольного возраста. В их произведениях родное слово высвечивается полно, целостно, начиная с его первосмысла. И передает дух народа. На подобном языковом материале можно изучать историко-культурное содержание русского языка. Не случайно же М. Л. Матусовский всерьез работал над «Очерками поэтического стиля древнерусских воинских повестей…» (за этот труд ему была присвоена ученая степень кандидата

филологических наук). Народное же признание и всеобщую любовь М.Матусовский снискал как великий поэт-песенник. Безусловно, прав Эльдар Рязанов, который писал: «Когда задумаешься, оказывается, что большинство стихов для главных песен нашей жизни написал Михаил Матусовский! … Его песни будут петь еще многие поколения. Они стали уже значимой частью нашей истории и символом России». И в самом деле, найдется ли в России человек, не певший песен Матусовского? Трудно сказать, какую песню любят более: «Школьный вальс», «Баллада о солдате», «На безымянной высоте», «Березовый сок», «Вологда», «Целую ночь соловей нам насвистывал», «Старый клен», «Сиреневый туман», «Летите, голуби, летите», «Подмосковные вечера» и, конечно же, самую проникновенную – «С чего начинается Родина?».

По всем этим песням можно изучать особенности русской ментальности и самобытность русской культуры. Они-то вместе с другими важнейшими факторами и цементировали наши поколения изнутри и между собой, создавая ту нерушимость, коя была свойственна культуре России. Песни М. Матусовского, как и все его творчество, не позволят забыть нам свои корни, изжить великое русское слово.

Мы, филологи, несем огромную ответственность за все, случившееся с нашим словом, а значит, и с нашей культурой.

Следует призвать к ответственности и наши СМИ, служители которых нередко напоминают нам тех перекати-поле, коих формируют они с помощью информации. Преподавание иностранных языков в России должно быть основано на сопоставлении с родным языком и культурой.

Всё это не позволит забыть, утратить корни, свой язык, который мы превратили в «смешенье русского с американским». Беда нашего общества состоит в том, что наш язык останется жив (даже если на нем будет говорить немного людей, сберёгших его богатство и выразительность), а утратит своё национальное лицо русское общество, которое пришло сейчас в упадок. Цифровая экономика не может его спасти, ибо она бездуховна. В истории русской культуры и русского мировидения духовность – главная человеческая ипостась.

ЛИТЕРАТУРА

1. Величко, А.В. О «русскости» русского языка наших дней / А.В. Величко // Русская речь. – 1995. – №6.
2. Горбачевич, К.С. Русский язык. Прошлое. Настоящее. Будущее / К.С. Горбачевич. – М., 1984.
3. Даллес, А. «Размышления о реализации американской послевоенной доктрины против СССР», 1945 г. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.russkoedelo.org/mysl/miscellaneous/dulles_plan.php
4. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т. / В.И. Даль. – М., 1956. – Т.4. – С. 256.
5. Звездова Г.В. Слово – путь и инструмент познания мира. Русская словесность – основа возрождения российского образования как важнейшей составляющей нашей культуры. (Светлой памяти Владимира Викторовича Колесова посвящается…) / Г.В. Звездова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://terra.lgaki.info /socium/slovo-put-i-instrument-poznaniya-mira-russkaya-slovesnost-osnova-vozrozhdeniya-rossiyskogo-obrazovaniya-kak-vazhneyshey-sostavlyayushhey-nashey-kulturyi.html/11
6. Ившин, В.Д. Новейшие русские неологизмы в современном английском языке и дикая замена русских слов англо-американизмами на рубеже тысячелетий и в настоящее время (по состоянию на 2007 г.) / В.Д. Ившин // К 60-летию профессора А.В. Жукова. Юбилейный сборник научных трудов. – Великий Новгород, 2007.
7. Ильин, И.А. Собрание сочинений / И.А. Ильин. – Т. 1. – М., 1993.
8. История лексики русского литературного языка XVIII–XIX веков. – М., 1981.
9. Кондрашов, Н.А. Славянские языки / Н.А. Кондрашов. – М., 1956.
10. Костомаров, В.Г. Русский язык в иноязычном потопе / В.Г. Костомаров // Русский язык за рубежом. – 1993. – №2.

11. Крысин, Л.П. О лексике русского языка наших дней / Л.П. Крысин // Русский язык в школе и дома. – 2002. – №1.
12. Листрова-Правда, Ю.Т. Духовные традиции русского народа и русский язык (читая Д.С. Лихачева…) / Ю.Т. Листрова-Правда // Известия Воронежского педуниверситета. Т.246. Русский язык: Сборник научных трудов. – Воронеж, 1997.
13. Силичев, Д.А. Культурология / Д.А. Силичев. – М., 2000.
14. Солодуб, Ю.П., Альберхт, Ф.Б. Современный русский язык. Лексика и фразеология (сопоставительный аспект) / Ю.П. Солодуб, Ф.Б. Альберхт. – М., 2002.
15. Усыпенко, Н.А. Английские заимствования как фактор современной языковой ситуации / Н.А. Усыпенко // Русский язык в России на рубеже XX-XXI вв. Материалы международной научной конференции. – Самара, 2003.

УДК 008

М. Л. Яковенко,
г. Луганск

К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА В ЭПОХУ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Культурные трансформации, обусловленные новейшими информационными технологиями, являются одним из наиболее изучаемых феноменов. Это объясняется тем, что формирующаяся культура новых социальных образов и отношений, презентуя себя и утверждаясь, перемещается в виртуальный мир, мир сетевых коммуникаций. При этом различные области жизнедеятельности человека, определяющие своеобразие и направления развития культуры, усложняются в значительной мере благодаря тому, что информационные технологии с момента их вхождения в культурное пространство значительно изменили мир. Но неизменно-значимой среди них остаётся институт высшего образования, который сегодня не только аккумулирует актуальные знания, но и определенным образом формирует новое лицо культуры: ее ценности, социальные нормы, традиции, научные направления и др.

Считаем целесообразным представить изменение ряда образовательных форм культурного пространства высшего учебного заведения в эпоху активного использования информационных технологий, основанных на исследованиях, мониторингово проводимых нами на срезе десятилетий.

Тотальная информатизация и массовизация культуры, о чем мы писали ранее, оказали влияние на «размытость» национальных, региональных, статусных границ в получении высшего образования. Однако остается неизменной специфика выбора очередной генерацией будущего рода деятельности по отправным статусным показателям (социальное происхождение, гендер, культурные образцы), которая была сформирована в рамках системы высшего образования прошлого века.

Социальный состав студенчества изменяется, однако молодежь выбирает для себя преимущественно те типы поведения, которые исторически сложились, но с элементами, отражающими новейшие образцы массовой культуры.

В то же время остаётся неизменным тот факт, что доминирующее влияние на решение о получении молодыми людьми высшего образования оказывают, прежде всего, экономические факторы, а выбор профессии зависит от её социальной востребованности и престижности, что утверждает высшее образование в качестве движущей силы личностной самореализации и индикатора культурных изменений в целом.

Следует также отметить, что под влиянием информационно-технологических преобразований в культурном пространстве вуза произошли значительные сдвиги фундаментальных основ учебно-научной деятельности, касающихся, например, поиска,

переработки и присвоения информации, психологической и физической комфортности обучения, характера взаимодействия обучающегося с преподавателем, перспектив развития самой системы образования.

Культура освоения знаний, обретения образования с использованием информационных технологий в рамках начала и конца минувшего десятилетия разнится и отражает изменения в способе мышления молодого поколения.

В начале десятилетия такой «новоявленный» и активно используемый элемент образовательной системы как Интернет выступал лишь конкурирующим в отношении традиционных способов поиска материалов ресурсом, но не превосходящим их по частоте запросов. Сегодня же он является превалирующим и определяющим элементом получения новых знаний, оказывающим влияние на все сферы жизнедеятельности вуза. Качество полученного с его помощью материала, не всегда высокое в предшествующие десятилетия, значительно улучшилось в нынешнем. Однако и сегодня остаётся актуальным вытекающий из вышесказанного вопрос: каким образом возможно побуждать интерес студенчества к социально-полезной, культурообразующей, наукосодержащей информации при условии расширения возможностей доступа к более продвинутым техническим средствам и технологиям?

Так, Интернет оптимизирует количество времени на подготовку к занятиям и расширяет базу образовательного поиска, при этом специфически влияя на формирование культуры образования и ментальности, а именно: утверждает фрагментарность, бессистемность, клипообразность.

Вполне очевидно, что интернет-ресурсы как одна из движущих сил культурных трансформаций, как источник получения знаний должны быть подвержены более глубокому анализу и найдены пути их максимально-полезной включенности в систему образования.

Ситуация пандемии, актуализирующая дистанционную форму образования, ускорила освоение новых сетевых технологий и способствовала апробации новых форматов преподавания и обучения в условиях динамичной информатизации культурного пространства высшей школы.

В процессе исследования выяснилось, что отношение к дистанционной системе образования у студентов амбивалентно: ряд факторов, отражающих субъективно-смысловые разночтения, воспринимаются одними как положительные (например, «степень усваиваемости изучаемого материала», «быстрая обратная связь», «характер восприятия информации», «формы контроля знаний со стороны преподавателя»), другими определяются как отрицательные.

Так, среди положительных факторов ими были отмечены следующие, относящиеся преимущественно к личностной включенности в систему образования: практическое применение тайм-менеджмента, развитие навыков предметного поиска информации, увеличение подачи информации в продвинутых визуальных формах, повышение степени собственной ответственности за обучение, повышение уровня работы с техникой, увеличение количества творческих заданий. Новая форма взаимодействия лишь усилила коммуникативные потребности молодежи, их заинтересованность в межличностном и межстатусном общении, что отразилось в перечне упомянутых ими отрицательных факторов: отсутствие непосредственной коммуникации с преподавателями, отсутствие живого общения с однокурсниками.

В целом, необходимо возникшая система дистанционного преподавания позволила:

–приобрести навыки использования различных коммуникационных платформ;

–изменить методологию образовательного процесса и формы подачи материала;

–расширить навыки студентов в самостоятельном поиске информации в контексте выполнения творческих заданий.

Среди тревожных факторов, обусловленных дистантностью образования, необходимо отметить нарастание «принудительной» индивидуализированности обучения, потенциально определяющее тип формирования социума.

К сожалению, тезисы могут отразить лишь небольшой объем информации о своеобразии формирования нового культурного пространства высшего учебного заведения, образовательные модели которого постоянно меняются. В целом система образования стала более гибкой, приспособляемой, инновативной. Изменилась не только специфика работы с информационным полем, но и система работы самих вузов. В результате стала возможной ситуативная трансформация образовательной деятельности высшей школы с учетом локации их субъектов, технической оснащенности вуза, сезонных катаклизмов, культурных установок и др.

Высшие учебные заведения становятся очагом нового культурного пространства, пространства динамичного поиска, переработки и продуцирования информации. Следует отметить и то, что в условиях значительного изменения информационных, технических, социальных, культурных и ряда других показателей, подход к образованию и получению знаний студентами видоизменяется, последствия чего мы осознаем в полной мере в течение ближайших лет, и это существенно влияет на формирование культурного пространства современного социума.

УДК 82.02

В. В. Патерыкина,
г. Луганск

КАФКИАНСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ СТЕНЫ ВЛАСТИ

Власть – подчинение чужой воле, распоряжение чужой судьбой (если она применима к одушевлённым существам) или чем-то чужим (если она применима к неодушевлённым предметам). Но в любом её проявлении и в любом состоянии места и времени власть вызывает неоднозначные рефлексии и в умах, и в сердцах тех, кто противоположен ей по настроению, положению, расположению. К власти можно относиться по-разному: бояться, ненавидеть, боготворить, упиваться, приближаться, находиться на её вершине, удержать её любой ценой вплоть до оплаты наиболее ценным – жизнью. Политика в качестве одной из форм общественного сознания со своими подходами к форме и содержанию власти определяет её как господство и управление. А художественное воплощение отношения к ней расцвечено спектром неисчислимых оттенков. Литературе, художественному слову присуще оттеночное многообразие ощущения силы, определяющей текстуру социума. Переломы эпох взывают художественно-литературную мысль к сиюминутному отпечатку времени в слове, и не важно, в какую форму будет облечено произведение – роман, эссе, новеллу, рассказ, притчу, и не важно, будет ли это обращено к реалиям, фантастике, будущему, истории. Читатель поймёт за вуалью словес то, что обращено непосредственно к нему. Так произошло с Францем Кафкой – мало публикуемым при жизни, но уже почти столетие читаемым и обсуждаемым, раскрывающимся с каждым витком и вызовом социальной ситуации сообразно предложенному фону.

У писателя за его недолгую сорокалетнюю жизнь сложились свои отношения с властью и выработалось своё отношение к ней. Будь то власть государственная или семейная, но она давящая и вертикалью ограждающая себя от того, кто слабее и кого

она охватывает. Стена власти вырастала перед писателем даже не в длину трудноизмеримую, а опоясывала его цилиндром, беря вкруговую.

В 1924 году Франц Кафка покидает этот мир, что означает его не присутствие в качестве конкретного фиксатора социальных тектонических подвижек: издержек социализма в России, прихода к власти национал-социалистов в Германии, начала второй мировой войны. Но есть предчувствие, предвидение писателя, сфокусированные в строках, которые читатель вправе продолжить в применении к собственному опыту, месту нахождения, социальной ситуации. Душеприказчик и друг писателя Макс Брод восторгается умением писателя предвидеть. Кафка умер еще до кошмара неограниченных диктатур и атомной бомбы, до апокалипсиса порабощенного индивида, но он предчувствовал эти ужасы, пророчески предвосхитил их. Отсюда призрачно бедственная, стесняющая дыхание мрачная атмосфера, которая ощущается в его романах. Именно предвосхищение страшного времени, наставшего намного позже, чем окончился жизненный путь писателя, отчасти объясняет сегодняшнее воздействие Кафки. Франц Кафка словно бы пишет на злобу дня. Ведь он уже заранее все описал и предостерег. Тем не менее, мы и дальше бездумно пошли по ложному пути, по пути порабощения и безлюбости.

Три неоконченных романа, повести, рассказы о состоянии человека забредшего в чуждый мир, заблудившегося в том числе и в созданных стенах власти. В реальной жизни стены весьма материальны и осязаемы, но герои кафкианского мира наталкиваются на условные, порой невидимые стены. А порой они не просто вброшены и сами создают невероятными усилиями стену длиною в жизнь, и ставшую её смыслом даже без замысловатых поисков оного.

Рассказ «Как строилась Китайская стена», который был написан в 1917 году, увидел свет лишь в 1931 году в одноимённом сборнике, как раз о той стене, поглощающей всё естество не одного поколения строителей, вобравшей их силы физические и душевные. Но при этом не дающей ответ на вопрос о целесообразности всей грандиозной постройки. Стена, находящаяся в разорванном состоянии без общего соединения её частей, не только не может служить защитой, она сама находится в постоянной опасности. Но её строителей власти твёрдо уверили, что она задумана для защиты от северных народов. Франц Кафка обезличивает авторов проекта, говоря без конкретизации имён о тех, кто был автором строительства стены, то есть, о тех конкретных власть имущих, выкачивающих силы из страны, мобилизующих силы интеллекта, тела во имя недостижимой цели. Главное – процесс, который никогда не закончится.

Каменщики срастаются со стройкой с того момента, когда они закладывают первый камень в землю. Строительное искусство было доминирующим, а всё остальное только прикладывалось к нему, в том числе человеческие привязанности. Власть стены поглощала сам смысл существования человека во имя эфемерной цели. «Подобно лелеющим вечную надежду детям, прощались они со своей родиной, желанием снова участвовать в общенародном деле становилось неудержимым. И они уезжали из дому раньше, чем это было нужно. Половина деревни провожала их большую часть пути. И всюду на дорогах они видели группы строителей, вымпелы, флаги, они никогда не предполагали, какой огромной, богатой, прекрасной и достойной любви была их страна» [2, с. 288]. Взамен – значки, вымпелы, флаги.

Но власти этого недостаточно, и чем успешнее были достижения, тем больше предъявлялось требований к строителям. Стена объединяла всех в трудовом порыве: и осязаемых строителей и неосязаемую власть, которая направляла трудовой энтузиазм на её воздвижение. У Франца Кафки проявляется двоякое состояние стены: как

материальная китайская стена, воздвигаемая конкретными каменщиками, и как стена власти, проявляемая опосредованно, отстоящая немыслимо далеко. При осознании распоряжений верховного руководства у строителей стены происходит познание самих себя и понимание значимости руководства, поскольку не хватает обыкновенного человеческого разумения, для чего возводится такое сооружение. «В помещении руководителей (где этот покой находился и кто сидел там – не знает и не знал ни один человек, кого я ни спрашивал), в этом покое, должно быть, кружили все человеческие помыслы и желания, а им навстречу неслись все человеческие цели и их осуществления. В окно же на руки, чертившие эти планы, падал отсвет божественных миров» [2, с. 29]. Усомниться в нецелесообразности постройки никоим образом нельзя. Размышления прекращались на определённой границе, дальше которой было опасно задумываться над действиями властей. Иначе всё произойдёт так, как происходи с весенней рекой. До определённого момента можно следовать мыслью за распоряжениями начальников. Затем река выходит из берегов, теряет формы и очертания, замедляет своё возвращение в обычное русло, пытается вопреки своему назначению образовать маленькие моря внутри страны, размывая пашни, но всё же оказывается неспособной сохранять надолго такую широту и снова входит в свои берега, а во время наступающей затем жары даже пересыхает самым жалким образом. Вот и строителям не нужно следовать мыслью так далеко за распоряжениями руководителей.

Стена делает всю страну единой, объединяя строителей и власть, поскольку без цели каждый человек легковесен и вскоре может осознать ненужность всеобщей постройки. «У китайцев есть народные и государственные установления, обладающие беспримерной ясностью, а другие – беспримерной неясностью» [2, с. 293]. Если рассматривать построение стены применительно к конкретному государству, то конфуцианство, в том числе, цементирует единство страны, в которой «я» растворяется в «мы». Но и в других всеобщих системах наличествуют объединяющие идеи, независимо от того создавались ли они две с половиной тысячи лет тому назад или всего-навсего столетие.

Самым непонятным из установлений является при строительстве стены императорская власть, и народ как главная её опора отдаёт все помыслы ей, но он ничего не знает о власти. Император высится сквозь все этажи Вселенной, как понятие он очень огромен. Его нельзя охватить разумом и о нём нельзя мыслить как о простом человеке. И он далёк от народа настолько, что нельзя узнать ни о том, какой император правит или даже династию. Но народ очень деликатен по отношению к власти и не замечает, дабы не обидеть императорского чиновника, всей нелепости его известия о мёртвом императоре и угасшей династии как о живых. Народ равнодушен ко всякого рода государственным переворотам и современным войнам. На маленькой колонне у входа в деревню стоит священный дракон и с незапамятных времён почтительно посылает своё огненное дыхание точно в сторону Пекина, но сам Пекин людям в деревне более чужд, чем потусторонняя жизнь.

Естественно, что пророческий ум писателя адресовал постройку стены не китайскому обществу, а всем существующим и будущим режимам, где власть не измерима, но ощутимо возвышается над теми, кто содержит её, составляя вместе массу с неразличимыми по отдельности индивидами.

26 января 1911 года Макс Брод записывает следующий разговор с Кафкой: «Я каждый день хочу исчезнуть с лица земли», – говорит он. – «Чего тебе не хватает?» – «Мне хватает всего, кроме самого себя» [1]. Себя не хватало, возможно, в соприкосновении с ощущением власти кого-то более могущественного. «Я сер, как

пепел», – говорил Франц Кафка о себе. Отсюда и вечное ожидание смерти в силу власти болезни, непонимания семьи занятиями литературой.

Афоризм Элиаса Канетти «Кафка – главный эксперт в вопросах власти» удачен, но сам Кафка никогда бы не согласился с этим, ибо он – напоминатель. Он с точностью и постоянством минутной стрелки напоминает о наших неразрывных связях, о связях, которые мы стремимся обрести, установить – ко благу или, наоборот, – дело иного рода.

Измерить стену власти невозможно никакими материальными мерками, к ней применимы разве что усилия литературно-образного осмысления, что и предпринял Франц Кафка, предвидя будущие социальные катастрофы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брод, М. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки [Электронный ресурс] / Макс Брод // Режим доступа : https://www.kafka.ru/kritika/read/otchayanie-i-spasenie.

2. Кафка, Ф. Замок: Роман; Новеллы и притчи; Письмо отцу; Письмо Милене: Пер. с нем. / авт. предисл. Д. Затонский / Франц Кафка. – М.: Политиздат, 1991. – 576 с.

УДК 18.7.458

Е. *А. Ирдиненко,*
г. Луганск

ФЕНОМЕН ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ПОСТМОДЕРНИЗМЕ

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 века и начала XXI века утвердилось и сосуществует ряд парадигм. Первая выступает отрицанием и творческим продолжением научного рационализма и классического детерминизма. Но ее особенностью является то, что в современном художественном процессе отсутствует определенная творческая доминанта, как это было характерно для других культурно-исторических эпох. 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, вместе с ними складывающиеся десятилетними 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.

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.

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. Влияние постмодерна на социальную жизнь, быт, общение и поведение субъектов проявляет себя не непосредственно, а через формы научного и художественного творчества. Именно научные тексты, основанные на принципах дополнительности (Н. Бор), многомерности (Дорфман), плюрализма мнений и подходов (Т. Кун) формируют в сознании реципиентов довольно странный, местами абсурдный, логически не стыкующийся мир. Но еще большее воздействие на субъектов оказывают продукты художественного творчества, окружающие повседневную жизнь человека, влияющие не только посредством разума, но и через эмоциональное отношение к ним. Сегодняшний субъект проживает в многостилевой и многожанровой среде. И это становится для него нормой. Он избавляется от чувства дискомфорта.

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». Понятием информации оперируют специалисты в диапазоне от техники и медицины до социального управления. С помощью информационных теорий реконструируются исторические события и на этой основе вносятся такие поправки, которые принципиально меняют представления о ходе развития цивилизаций. «Новая информационная ситуация меняет и качественные характеристики самой культуры, ее структуру. По образному выражению А. Моля, «экран понятий», формируемый у человека культурой, на который он проецирует и с которой он сопоставляет свои восприятия внешнего мира в ситуации традиционной культуры, имеет «сетчатую», рациональную структуру в современной, «мозаичной» культуре этот экран состоит из массы волокон, сцепленных как попало, размещенных в полном беспорядке. Выстраивание информации, получаемой современным человеком из множества источников, информации часто случайной, противоречивой, в иерархизованную структуру требует от человека совершенно иных, чем в традиционной культуре, качеств. Эти качества, разумеется, стихийно формируются под воздействием среды, в процессе социализации. Таким образом, информатизация выступает как контекст, активно формирующий новый виртуальный тип культуры.

Термин «виртуальная реальность» появился в конце 80-х годов XX века с подачи американского исследователя Ж. Ланье для обозначения электронных устройств,

вводящих пользователя в мир информации, дающих человеку возможность наглядного представления и манипулирования данными высокой степени сложности. В конце XX века это понятие используется для описания и исследования целого ряда явлений. Причем, речь идет не только о компьютерных виртуальных реальностях, но и о виртуальных реальностях других типов, психологических, эмпирических, эстетических и так далее. Виртуальная реальность является по сути новой средой, в которой протекает жизнедеятельность субъектов, меняющей их деятельность, формы поведения, стиль мышления. Экспансия всех сфер и направлений деятельности в виртуальную среду (бизнес-процессов, образования, культуры, социально-культурной деятельности, межличностных коммуникаций и т.д.) формирует глобальные информационные ресурсы, ядром которых становится сетевые ресурсы (сайты, электронные библиотеки, интернет-журналы, конференции, базы данных и т.п.). Глобальные информационные ресурсы все в большей степени становятся интегрированными. Помимо всех прочих особенностей, их своеобразие заключается также и в новом характере отношений с классической реальностью. Весь многовековой опыт человечества «зафиксировал» в массовом сознании и общественной практике привычную последовательность: событие - сообщение (информационный отпечаток события). В виртуальном же пространстве сообщения могут не иметь аналогов в классической реальности, но через зону взаимодействия эффективно влиять на нее. Деятельностный и кибернетический потенциал виртуальных объектов заставляет нас изменить свои представления о природе и социальных функциях информационных ресурсов.

Компьютерная виртуальная реальность представляет собой мощный инструмент для исследования многих проблем и помогает в понимании сути многих явлений, для описания которых ранее просто не было адекватных ярких и простых метафор. Компьютерные виртуальные реальности помогают рассмотреть вопрос о «взаимопроникновении» реальностей, о переносе знаний, умений из одной реальности в другую, о влиянии виртуальных реальностей на реальность повседневную. Они изменяют наши представления о пространстве, поскольку позволяют человеку одновременно присутствовать в нескольких точках.

Виртуальность означает признание существования реальностей разного типа, т. е. несводимых друг к другу в рамках одной и той же науки, что принципиально сближает ее с постмодерном. На взгляд В. П. Гриценко, «идея виртуальности предлагает принципиально новую для европейской культуры парадигму мышления, в которой ухватывается сложность устройства мира, в отличие от идеи простоты, на которой зиждется классическая парадигма. Идея виртуальности указывает на особый тип взаимоотношений между разнородными объектами, располагая их на разных иерархических уровнях и определяя специфические отношения между ними – порожденности и интерактивности. Объекты виртуального уровня порождаются объектами нижележащего уровня, но, несмотря на статус порожденных, взаимодействуют с объектами порождающей реальности как онтологически равноправные [1].

Складывающееся сейчас восприятие является мультимедийным, активно опирающимся на формы и способы получения информации. И вот это мультимедийное восприятие в силу динамизма культурных и информационных процессов плохо укладывается в рамки традиционных разрозненных институциональных структур культуры. Эти возможности (синтез знаковых систем, синкретизм восприятия и отражения мира) человечество искало в классических видах искусства, пыталось достичь средствами монтажа в кино и видеоклипах, в компьютерной графике и анимации, в цветомузыке.

Виртуальность определяет и некоторые характерные черты культуры нового типа. Предполагалось, что новые информационные технологии, представляя доступ к

глобальным сетям, будут способствовать развитию личности, ее творческого начала, станут средством ее интеллектуального обогащения. Но скоро обнаружилось, что возникает угроза стандартизации, усредненности личности. Предполагалось, что новые информационные технологии должны стать средством социализации человека. Оказалось, что компьютер отделяет человека от реальности, создавая взамен ее удобную, комфортную, но «виртуальную среду».

Чрезмерное насыщение информационно-коммуникативного пространства как среды жизнедеятельности человека техникой и засилье разного рода технологией инициирует появление новых артефактов и паттернов, которые не получают достаточного временного лага для их перехода из новаций в традиции. Это способствует усилению мозаичности современной культуры, что позволяет исследователям рассматривать ее как форму продвижения общества в сторону культурного разнообразия. Мозаичность, выступая базовой характеристикой культуры закрепляется в ее определениях («клип-культура» – мир, напичканный фрагментами образного ряда у Э.Тоффлера, сложный коллаж у К. Грица). В пестрой картине современной культуры, казалось бы, полностью основанной на фрагментарности, бессвязности и полиморфности (ибо за новаторством зачастую скрывается простое комбинирование элементов), обнаруживается многообразие быстро сменяющих и реально сосуществующих заверенных текстов культуры. Информатизация, разрушая «старую» целостность культуры, формирует новую, однако в ней так же трудно определить, где находится центр, как и обозначить границы периферии. Выяснить, что же является основным, а что остается в культуре маргинальным, становится непростым делом. С одной стороны, коммуникации, по-прежнему оставаясь процессуально-созидательной, деятельностной формой общения, направленной на выработку определенных целей (Ю. Хабермас), в значительной степени «сжимают» процесс распространения культурных форм, влияют на социокультурную динамику, становление человека. С другой стороны, такие внешние маркеры культуры XX века, как телевидение, радио, персональные компьютеры, компьютерные сети, спутниковое вещание, онлайновые линии и Интернет, значительным образом трансформируются во внутреннюю ткань культуры – духовноментальные структуры общества. Так как языки и коды культуры как целостность меняются достаточно медленно, еще нельзя говорить о сформированности новых ментальных моделей в основании культуры, открытие 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 (Л. Киященко).

Предпочтение, оказываемое большинством населения изображению, обусловлено доступностью и естественностью его форм, максимальным приближением их к деятельности в целом и динамике движения. По сравнению со словом – этим условным обозначением предметов и абстрактных понятий – изображение более конкретно, а значит и более информативно, эмоционально активно сочетает в себе смысловое содержание с эстетическим взаимодействием, что очень важно для стимуляции и удержания внимания. Кроме того, изображение дает более концентрированную информацию за меньшую единицу времени, чем слово, что является решающим фактором в современных условиях повышения динамизации жизни и хронической нехватки времени на освоение все возрастающего потока информации во всех областях культуры. Таким образом, изобразительное искусство выступает своего рода компенсатором, сглаживающим дискомфорт современной среды. Следовательно, формируется визуальная доминанта в искусстве и культуре, другими словами, наше сознание уже готово воспринимать

визуально картинку во множестве вариантов. Нельзя не отметить, что усиливающиеся динамизация жизненных процессов, темпов жизни, ускорение и усложнение социальной полиритмии сказываются в утверждении клипа как одной из наиболее распространенных форм воплощения художественного образца.

Если уровень культуры личности определяется развернутостью системы ассоциаций, то жизнь в мире рекламы, слоганов, стандартных коммуникативных ситуаций, коллажей из стихотворений, мультиков и новостей приводит не только к снижению уровня культуры речи, но прежде всего к упрощению, линейной трактовке и пониманию текстов современной культуры.

Клиповость – явление межнациональное, межвидовое. Ограниченность во времени, строгий хронометраж, потребность множественной внутренней трансформации, перетекание и зыбкость образов, необычные оригинальные изменения, затрудняющие иногда понимание, обращение к символу и знаку, делают клиповость одним из принципов современного художественного процесса. Суперполиформизм – явление художественных наслоений, проявляет себя не только в музыке, но и в изобразительном искусстве, когда сквозь одно изображение на живописном полотне проступает другое. Камернизация – снижение масштабов, уход от глобальности приводит к тому, что искусство последнего времени мало обращается к крупным формам. В театре наблюдалась отчетливая тенденция к дроблению, сокращению групп, созданию мини-театров. Явление симптоматическое и с экономической, и с художественной точки зрения.

Телевидение, кино, реклама, искусная полиграфия, дублирующая фотографию и изобразительное искусство, плотно окружает нас в жизненном пространстве, воздействуя ежедневно. Появление во второй половине XX века компьютерной техники позволило каждому с ее помощью сочинять изображения, членя, деформируя уже готовые образцы и стили искусства, или фантазировать, компонуя, соединяя цвет и геометрию фигур. Количество информации, получаемой от системы традиционной живописи, достигло минимального уровня. Живопись может исчезнуть и это исчезновение общество может как бы и не заметить. Рынок изобразительного искусства уже превратился в рынок антиквариата и прежде всего в рынок «постеров», изобразительных клише. А специфическое переживание, получаемое от самой живописи, достается не при общении с современным искусством, а при посещении национальных галерей живописи. Распространенная сегодня тенденция производить художниками живописные картины в качестве украшения интерьеров жилища легко дублируется деятельностью современного дизайна. Картины штампуют из различных материалов разнообразными способами и технологиями их изготовления. «Традиционная картина» при этой тенденции реализуется лишь как имитация живописной стилистики ушедших в прошлое школ живописи. Все эти объекты входят в тот ряд продукции, которая создается современной визуальной деятельностью. Главным фактором в развитии современной массовой культуры становится тенденция к унификации: миллионы людей приобщаются к одному и тому же культурному опыту, повсюду в ходу одни и те же потребительские товары, местные и национализированные образцы западной массовой культуры.

Все это характеризует третью парадигму современной эпохи – массовую культуру. Истоки массовой культуры многие исследователи связывают с формированием в эпоху индустриализации чего-то подлинно нового в истории человеческого общества. Американский социолог Э. Шилз определяет это как особый общественный порядок, который утвердился после первой мировой войны, прежде своего в США, а между двумя мировыми войнами складывается в других западных странах и по окончании второй мировой войны стал вполне осязаемой реальностью. Производство и потребление обретают стандартизированный характер, политика определяется стихийными реакциями

населения, а культура утрачивает уникальность и тиражируется. Параллельно с этими процессами бурное развитие средств массовой коммуникации привело в конечном итоге к созданию индустрии массовой культуры. Некоторые общие черты всей массовой культуры следующие: тенденция к манипулированию человеческой психикой, лишение личности разумного самоконтроля, принуждение ее к желаемому типу поведения и образу мышления, формирование потребительского стиля жизни.

Массовая культура захватывает современное общество. Эта система массовой информации, система идеологии и пропаганды, манипуляция сознанием граждан в интересах правящих элит, индустрия рекламы, моды, управляющая спросом рядового потребителя; индустрия физического имиджа (массовое физкультурное движение, культуризм, косметология); сфера досуга (соответствующие жанры литературы и кино, поп-музыка, шоу-бизнес и т. д.). Массовая культура избавляет человека от необходимости долгого и сложного приобщения к высокой культуре. Понятная и доступная каждому, независимо от уровня развития, она привлекательна, но существует, прежде всего для заполнения рынка товаров и услуг. «Постоянно растущее потребление в самых различных сферах, превращающееся для людей в самоцель, составляет ее наиболее существенный механизм. Созданная, чтобы удовлетворять потребности «массы», массовая культура сама порождает эту «массу». Таким образом, социальные условия, оказывающие влияние на развитие дизайна, весьма неоднозначны и могут быть охарактеризованы различными, порой даже противоположными по направленности тенденциями. Среди них наибольшее влияние оказывают постмодерн, виртуализация, массовая культура, укрепившиеся в общественном сознании и формирующие некие «ожидания», трансформирующиеся в совокупности требований к дизайну. С одной стороны, эти тенденции рушат веками складывающиеся каноны, лишают личность опоры на традиции, но с другой стороны - дают художнику максимум творческой свободы для самовыражения, проявления индивидуальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гриценко, В.П. Семиотическая реальность, семиотическая машина и семиосфера / В.П. Гриценко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – 248с.

2. Ильин, Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности / Е.П. Ильин. – Санкт-Петербург, Мастера психологии, 2009. – 448 с.

УДК 821.161.1

И. В. Шаповалова,
г. Луганск

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Вряд ли может существовать единственно правильное и исчерпывающее толкование смыслового аспекта целого текста. Но «грамотное» прочтение текста должно основываться на знании грамматики художественного текста, объективной интерпретации текстовых явлений, умении объединить отдельные семантические наблюдения в целостный эстетический смысл.

Анализ поэтического произведения обычно рассматривается как завершающий этап при формировании речевой компетентности, задачей которого является описание тех фонетических, лексических и грамматических средств, с помощью которых формируется сложный целостный идейный смысл данного художественного произведения. Общими с анализом прозаического текста оказываются многие методические приемы анализа (рассмотрение номинации, выделение тематических

полей, определение временного и пространственного плана, субъектной организации текста и т. п.). При этом методика анализа поэтического текста имеет ряд специфических особенностей, поскольку, во-первых, становятся значимыми уровни, которые обычно не учитываются при анализе прозы (прежде всего метро-ритмическая и звуковая организации текста), и, во-вторых, лексический и грамматический уровни организации текста требуют совершенно иных рабочих приемов. Анализ словаря лирического стихотворения занимает центральное место в интерпретации смысла произведения, что связано с повышением роли каждого отдельного слова, каждой грамматической формы в тексте.

Как отмечал Г. О. Винокур, в любом художественном тексте «все стремится стать мотивированным со стороны значения. Здесь все полно внутреннего значения и язык означает сам себя независимо от того, знаком каких вещей он служит. На этой почве объясняется столь характерная для языка искусства рефлексия на слово... *Поэтическое слово*, в принципе, *есть рефлектирующее слово*. Поэт как бы ищет и открывает в слове его "ближайшие этимологические значения", которые для него ценны не своим этимологическим содержанием, а заключенными в них возможностями образного применения... Эта поэтическая рефлексия оживляет в языке мертвое, мотивирует немотивированное» [2, с. 248−249].

В связи с этим можно вспомнить и понятие, введенное Ю. Н. Тыняновым, – «единство и теснота стихового ряда», которое показывает, что стих является как бы «сверхсловом» с трансформированным, обновленным и обогащенным смыслом: «Слова оказываются внутри стиховых рядов... в более сильных и близких отношениях и связях» [4, с. 66], что ощутимо активизирует семантическое (эмоционально-смысловое) начало речи.

Филологический анализ поэтического текста часто базируется на методике уровневого анализа, предложенной Л. Ф. Тарасовым, предметом которого становится выяснение того, как единицы разных уровней (фонетического, словообразовательного, морфологического, синтаксического, стилистического) участвуют в выражении идейно-тематического содержания текста. Эта методика основана на признании того, что в структурном плане поэтическая речь представляет иерархию элементов с эстетической функцией (*концептуальных, оценочных, эмоционально-, функционалъно-, экспрессивно-стилистических, ритмико-интонационных*) с *лексическим, синтакмсическим, звуковым, метрическим* (и, возможно, с некоторыми другими) уровнями. Единицы разных уровней в разной степени способны нести эстетическую нагрузку; поэтому уровни, выделяемые в литературном языке, и уровни поэтической речи совпадают не полностью. (Например, для выделения в словесно-художественной структуре морфематического уровня достаточных оснований нет, так как морфема вне слова не несет эстетической нагрузки.) Кроме того, в поэтической речи выделяется метрический уровень, не свойственный языку вообще.

Рассмотрим некоторые аспекты филологического анализа на примере конкретной разновидности поэтического текста – лирическом стихотворении, в котором наиболее полно воплощаются все родовые особенности поэтической речи и который является основным объектом изучения на занятиях по литературоведческому и лингвистическому видам анализа.

Это небольшое по объему лирическое произведение Леонида Мартынова, написанное в 1973 году, «Кто вы?».

Леонид Мартынов

Кто вы?

Что вы,
Иностранка, что ли,
Если вы не слышите, о чем
Свищет ветер, даже в снежном поле
Пахнущий пшеничным калачом!

Что вы,
Иноземка, что ли,
Чтоб забыть и в знойный летний день
Снежный лес, где прячется в соболье
Облаченье чуть не каждый пень!

Что вы,
Басурманка, что ли,
Чтоб не взволноваться, ощутив
Запах яви, сладостной тем боле,
Что и привкус горечи в ней жив!

Анализ стихотворения уместно начать с его заглавия. Заглавие произведения – одна из наиболее сильных позиций текста – играет важную роль в раскрытии семантики текста. Читатель обращается к заглавию неоднократно: это первые слова текста; это, как правило, слова, многократно повторяющиеся и варьирующиеся в составе тематических цепочек; это слова, полное значение которых раскрывается только по прочтении всего текста.

В данном случае, в заглавие вынесен вопрос: «Кто вы?» Это прямое обращение автора не только к лирическому адресату – иностранке, но и к читателю, что актуализирует и выстраивает диалог, как представляется, выходящий за пределы лирического текста. Собственно текст стихотворения – это попытка автора найти ответ на поставленный им же вопрос, который воспринимается, скорее, как риторический, т. е. используется стилистическая фигура, при которой утверждение высказывается в виде вопроса, получая одновременно эмоциональную выразительность.

Ответ представлен в форме риторического восклицания, при помощи которого утверждается главная мысль автора, что подчеркнуто на синтаксическом уровне использованием в каждой строфе восклицательного знака.

Эта пара: «Кто вы» – «Что вы» (начало каждой строфы) – актуализируют и явление паронимии, т. е. сближение разнокорневых по звучанию слов; не связаны в естественном языке, но в пределах текста получают возможность вступать в сложные взаимодействия. Это «работает» в данном случае как на синонимическое сближение, так и антонимическое противопоставление паронимов: речь может идти, с одной стороны, о глубоком единстве вопроса и ответа (в хорошо сформулированном вопросе уже содержится до 50% ответа), в то же время с другой – может быть понят как противопоставление истинного и ложного, глубинного и показного. Интересным является и то, что заявленная в названии посредством вопросительного местоимения одушевленность адресата (*кто*), в собственно тексте заменяется неодушевленным *что*.

Обращает внимание и одинаковая организация строф текста. Строфы, организованные по одному «алгоритму», придают композиционное единство тексту, получая и смысловое, и графическое воплощение. В данном случае на формирование

восприятия «работает» и такой наиболее частый прием в художественном тексте, как повтор (значимый повтор в количественном отношении – с учетом и психологии восприятия – это 5 ± 2 в пространстве текста). В данном случае этот прием усиливается и использованием анафоры (единоначалия).

Стихотворение Леонида Мартынова написано разностопным хореем с пиррихием, что позволяет, на наш взгляд, передать не «заритмизированную» эмоциональность «живой речи», ее дух. (Четко выдержанный ритм создает впечатление некоторой механистичности, искусственности.)

Анализ словаря стихотворения дает возможность определить лексические, синонимические и тематические повторы, а также семантические переклички, т. е. выявить доминанты данного текста, чем определяется его «внутренний мир».

Наиболее ярко основная мысль стихотворения актуализирована в тематической цепочке (лексический уровень, наверное, наиболее интересный в данном случае для анализа) *иностранка – иноземка – басурманка*. Данные слова занимают в строфе сильные позиции начала строки и обращения. Возникает синонимический ряд, в котором использованы слова с различной стилистической окраской: нейтральной, разговорно-просторечной (иноземка, басурманка), т. е. использована стилистическая фигура градации, что приводит к наращиванию эмоционально-смысловой значимости данного синонимичного ряда.

Интерес может представлять и анализ этимологии данных слов.

В Словаре В. И. Даля находим следующие определения данных слов. Так, в словарной статье «иной», т. е. «не этот, другой», иностранец (и иноземка) – это «житель или выходец, путник из инаго государства, земли» [3, II, с. 44]; иноземка − от иноземный, т. е. «чужеродный, иностранный, из другой земли» [3, II, с. 45]; слово *басурманка* – от басурманин, «неверный, нехристианин; особ. мусульманин; а иногда всякий неправославный; всякий иноземец и иноверец; *в неприязненном значении*» (выделено нами. – *И. Ш.*) [3, I, с. 53]. То есть в этом ряду обращений, возникающем в стихотворении, усиливается отрицательная коннотация, ведь *басурманин (басурманка)* – это не только иноверец, иноземец, чужой человек, но и синоним врага (в современных словарях дается с пометами *просторечное, устаревшее*). Стоит заметить, что Даль при определении таких близких понятий, как *иноземство* и *иностранный*, подчеркивает, что это «состоянье иноземца, иноземки, уроженца *иной земли*» [3, II, с. 45], «иноземный, чужеземный, *принадлежащий другой стране, земле, государству*; заграничный, заморский, *не свой, чужой, неродной*» (выделено нами. – *И. Ш.*) [3, II, с. 46]. Именно это подчеркивает мысль автора о том, что та, к кому он обращается, оказывается иностранкой, басурманкой на земле, где родилась, чья душа перестала слышать голос Родины.

Еще один прием, активно использованный в пространстве данного лирического текста: отбор и использование в пределах одной синтаксической единицы (предложения) слов из разных функциональных стилей (многостильность), что делает текст многомерным при его восприятии (например, *соболье облаченье – пень*). Встречается так же и синтаксическая конструкции, присущая в большей степени разговорной форме речи: *что ли*.

Если говорить о таком явлении, как тематическое поле, то тематическое единство текста выражается в наличии семантических повторов. Повторяющиеся лексические единицы образуют лексические тематические цепочки (тематические поля), которые, перекрещиваясь друг с другом, создают иерархически организованную тематическую сетку. Анализ тематической сетки текста обнаруживает основную тему, субтемы (подчиненные, второстепенные), микротемы. (Обычно тематическую цепочку

возглавляет слово или словосочетание с наиболее общим значением — опорное (ключевое) слово. Тематическая цепочка с большим числом элементов всегда оказывается ведущей.)

Остановимся на словах, передающих ощущения человека при восприятии мира, посредством которых происходит «подключение» индивидуального опыта адресата, его восприятия внешнего мира (тематическое поле «ощущения человека»). Так, это глаголы *слышите, свищет* (слуховые ощущения), прилагательное *пахнущий,* существительное *запах* (обонятельные), прилагательное *снежный* (зрительные), прилагательные *знойный* (летний день), *соболье* (тактильные), существительное *привкус* (вкусовые). Автор формирующимся в пространстве текста комплексе из всех пяти ощущений, присущих человеку, как бы погружает читателя в реальную обстановку, заставляет реально увидеть, прочувствовать, услышать, ощутить Родину, ее образ, ее звуки, прикосновения, запахи…

Одним из самых ярких образов стихотворения является «запах яви, сладостной тем боле, что и привкус горечи в ней жив», в основе которого лежит художественный троп оксюморон.

Стихотворение Леонида Мартынова «Кто вы?» позволяет, даже не зная всей предыстории, подтолкнувшей автора на его создание, обратиться к теме любви к Родине и раскрыть ее не «трафаретно», «шаблонно». Образ Родины, возникающий в этом произведении, – живой и близкий, знакомый каждому, кто хоть однажды слышал зимний ветер, помнит запах маминых или бабушкиных пирогов или хлеба, кто любит «и в горе, и в радости» свою землю.

Событие, по всей видимости, произошедшее в жизни автора, получает возможность принципиально множественной сюжетной интерпретации при всей иллюзии единственности и неповторимости как бы случайно выхваченной взглядом ситуации. И главным событием этого стихотворения становится не прояснение и конкретизация какого-то события, а обобщение, размышление над тем, что есть мы и наша родная земля. И именно поэтическая форма позволяет сделать это, так как, по словам И. Бродского, «…будучи высшей формой человеческой речи, поэзия не только самый сжатый, наиболее концентрированный способ передачи человеческого опыта; она также предлагает наивысшие из возможных стандарты для любого лингвистического действия – особенно на бумаге» [1, с. 217−218].

Возможности филологического (литературоведческого и лингвистического) прочтения текста как прозаического, так и стихотворного, разумеется, не безграничны. Анализ стихотворения как композиционно-речевого единства непосредственно и закономерно переходит к интерпретации текста в литературоведческих категориях, ставит вопросы о поэтике жанра, направления данного автора. Постановка проблемы внешнего адресата подводит к анализу отдельного стихотворения в широком культурном контексте, который, в последнем счете, и определяет истинное значение тех смысловых граней текста, которые выявляет его литературоведческого и лингвистическое прочтение — надежная основа объективности выводов на более высоком идеологическом уровне интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бродский, И. А. Как читать книгу / И. А. Бродский // Бродский И. А. Власть стихий : эссе / И. А. Бродский. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – С. 213−221.

2. Винокур, Г. О. Об изучении языка литературных произведений / Г. О. Винокур // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку / Г. О. Винокур. – М. : Гослитиздат, 1959. — 492 с.

3. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – М. : Терра, 1995.

4. Тынянов, Ю. Н. Проблема стихотворного языка / Ю. Н. Тынянов. – М. : Сов. писатель, 1965. – 301 с.

УДК 81.373:81.38:398.49

Т. А. Дьякова,
г. Луганск

СЕМАНТИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ДЕМОНОНИМОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

В сложной иерархии многочисленных онимов, «имен собственных, слов, словосочетаний или предложений, которые служат для выделения именуемого ими объекта среди других в том же классе» [21, с. 288], особое место занимают мифонимы, под которыми мы будем понимать «имена вымышленных объектов любой категории (героя, божества, демонического персонажа)» [4, с. 27].

Исследования, касающиеся разного рода мифонимов, относятся преимущественно к этнокультурным, лингвокультурным разысканиям. Наиболее интересными из них нам представляются работы М. Забылина «Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия» [20], Д. Зеленина «Восточнославянская этнография» [8], А. Кононенко «Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии» [11], Е. Смилянской «Волшебники. Богохульники. Еретики. Народная религиозность» [26], этнолингвистический словарь «Славянские древности», под редакцией Н. Толстого [23].

Изучение использования мифонимов как образных средств в художественных текстах носит беглый, обзорно-обобщенный характер. Так, исследованию некоторых лингвистических аспектов имен персонифицированных образов древнегреческой и римской мифологии, богов, полубогов, героев исторических легенд, духов и т. д., ставших нарицательными и послуживших средством обогащения вокабуляра современных европейских (английского, русского, немецкого и французского) языков, посвящена работа Р. Мурясова [16]. Автор отмечает, что «мифонимы… служат ключом к вскрытию внутренней формы лингвистических единиц, а также способствуют глубокому осознанию двух основополагающих концептов мироздания «добро и зло» через язык» [16, с. 955].

В статье Л. Сапожниковой рассматриваются типы первичной ономастической номинации, при которой сохраняется соотнесённость с исходным онимическим объектом, устанавливаются их функционально-семантические особенности. Исследуются принципиальные различия и сходства первичной ономастической номинации при актуализации реалионимов и мифонимов на примере немецких литературных текстов [22].

Один из подразделов кандидатской диссертации Л. Родионовой касается анализа прецедентных и аллюзивных мифонимов в ранних романах А. Белянина [19]. Исследователь, в частности, подчеркивает, что происходит «расширение ассоциативно-культурного фона прецедентных мифонимов в современном сознании коллективного пользователя» [19, с. 114].

Ряд работ посвящен функционированию мифонимов в фольклоре и творчестве русских писателей XIX–XX вв. Так, Е. Алещенко изучает особенности мифонима Баба-яга в русских народных сказках [1], Н. Калачева рассматривает функции античных мифонимов в творчестве А. Пушкина [9], статья В. Рогозиной обращена к мифонимам в поэзии В. Брюсова [18]. Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает исследование Ю. Кондаковой о мифонимах в творчестве Н. Гоголя и М. Булгакова [10],

поскольку в произведениях этих писателей, более чем у других авторов, присутствует определенное количество образов-мифонимов, несущих весомую смысловую нагрузку.

Одна из групп мифонимной лексики – наименования демонов (демононимы), т. е. враждебных человеку мифических существ, разными ипостасями которых в славянской культуре являются дьявол, бес, черт. Лингвистический и лингвокультурологический интерес к этой лексической группе проявляют многие исследователи, однако работы носят преимущественно культурологический, фольклористический характер. Подтверждением этому служат, например, материалы международной конференции «Демонология как семиотическая система» [7]. Работа Н. Шведовой «Словарь фразеологизмов с компонентом ”черт”», одна из немногих лингвистических, содержит 187 словарных статей, каждая из которых включает семантико-грамматическую характеристику фразеологизма, его первичные фразообразовательные возможности, стилистическую и историческую принадлежность, индивидуальное фразеологическое значение [29].

Художественное творчество Михаила Матусовского – яркое и самобытное явление литературы XX ст. Произведения писателя представляют собой сложный комплекс лексических и фразеологических средств различной стилистической принадлежности. Поэт умело использует единицы высокой, разговорной стилевой тональности, просторечия и жаргона. Особое место в стилистически сниженном лексико-фразеологическом массиве, по нашему мнению, занимает слово *черт*, традиционно воспринимаемое в славянской культуре как бранное, едва ли не запретное.

Цель работы – проанализировать семантико-стилистические особенности использования демононима *чёрт* в произведениях Михаила Матусовского. Объектом изучения стали использованные в творчестве М. Матусовского лексическая единица *черт* и фразеологические единицы, в составе которых есть данный демононим, предметом – этнокультурная основа слов и выражений, семантические и стилистические особенности их использования. Материалом исследования послужили тексты поэтических произведений писателя, включенные в сборники разных лет, и прозаический «Семейный альбом».

Толкование лексемы *черт* не имеет в словаре каких-либо помет, читаем: *черт* ‘по религиозным представлениям: сверхъестественное существо, олицетворяющее собой злое начало, в образе человека, но с рогами, копытами и хвостом; дьявол, бес’ [3, с. 1475]. По мнению Н. Шведовой, «основой формирования лексических значений слова «черт» является народная разговорная речь» [29, с. 6]. Негативная же коннотация лексической единицы проявляется в дискурсе, о чем свидетельствуют такие стилистические пометы: *нар.-разг.* ‘употр. как негативная характеристика кого-л.’ (обычно в составе бранных выражений); *разг.-сниж.* ‘о том, кто обнаруживает умение, силу, сноровку, ловкость и т. п. ’ [3, с. 1475].

Рассматривая этот демононим, будем иметь в виду и лексическую единицу и фразеологизмы, в составе которых есть наименование *черт*. Для сравнения стилистической маркировки лексемы воспользуемся толковыми словарями разных периодов развития русского языка. Так, в словаре В. Даля читаем: *черт* – олицетворенье зла, враг рода человеческого: нечистый, черная сила, сатана, диавол, лукавый; в брани: *черт его возьми, черт его знает, поди к черту, к чертям* и пр. [6], т. е. стилистически это, то, что мы называем грубым просторечием. Словари XX–н. XXI в. классифицируют единицу как: *разг. фам*. ‘употр. как междометие для выражения сильной досады, неудовольствия’ [27]; *разг.* ‘выражает сильную досаду, раздражение и т. п. ’ [25, стлб. 942]; *разг*. ‘выражает сильную досаду и раздражение’

[3, с. 1475]; *разг.* ‘восклицание, выражающее неудовольствие или сильное удивление’ [17, с. 884]. И лишь «Словарь русского языка» под ред. А. Евгеньевой подает помету *прост*. ‘употребляется как бранное слово’ [24].

В приводимом далее контексте слово ***черт*** употреблено в значении ‘восклицание, выражающее неудовольствие’, обладает, на наш взгляд, просторечной стилистической окраской, использовано для придания эмоционального характера речевой характеристике персонажа: *«Который час, товарищ лейтенант?» – «Половина второго». – «Вот **черт**, а мои отстают»* [СА, с. 218].

Помимо номинативной единицы, писатель использует адъектив ***чертов***, что также имеет свою стилистическую маркировку: *простореч. фам*. ‘принадлежащий черту; употр. преимущ. в бранных выражениях’ [27]; *простореч.* ‘очень плохой, неприятный, негодный’ [25, стлб. 960]; *прост.* ‘употребляется для выражения крайне отрицательной оценки кого-, чего-л.’ [24]; *разг.-сниж*. ‘употр. для крайне негативной оценки кого-, чего-л.’ [3, с. 1476]; *прост*. ‘употр. в некоторых оценочных и бранных выражениях’ [17, с. 884].

В приводимом далее контексте слово ***чертов*** употреблено в значении ‘плохой, не пригодный для нахождения человека’, служит средством выражения крайне отрицательной оценки, обладает, на наш взгляд, просторечной стилистической окраской, использовано для придания эмоционального характера повествованию: *В этих **чертовых** болотах невозможно построить даже нормальную землянку* [СА, с. 357].

Говоря о фразеологических единицах, использованных в произведениях М. Матусовского, мы не ставим целью определить степень сращения фразеологизмов, классифицировать их по частеречной соотнесенности. Критериями анализа фразеологизмов мы избрали их этнокультурную основу, семантику, стилистическую маркировку и функциональное использование. Фразеологической единицей (ФЕ) в работе будем называть «воспроизводимое сочетание двух и более знаменательных или служебных слов номинативного или коммуникативного характера, обладающее идиоматичностью и семантико-структурной устойчивостью» [5, с. 4]. Параллельно с термином «фразеологическая единица» используем понятия «фразеологизм», «фразеологический оборот», «выражение», «сочетание», понимая их как семантические синонимы. Принципом подачи фразеологизмов мы избрали алфавитный порядок с учетом размещения знаменательных частей речи, входящих в состав выражений.

Виться чертом – ***виться (или вертеться) вьюном*** ‘находиться в беспрерывном движении’ [24]. Автор трансформирует фразеологическую единицу, производя замену нейтрального именного компонента на стилистически маркированный (*вьюн* → *черт*). Это обусловило, на наш взгляд, разговорный характер выражения. В тексте фразеологизм используется в значении ‘ловко перемещаясь, находиться в беспрерывном движении’: *Прямо над жаровнями / Повар **вился чертом**, / Словно очарованный / Этим натюрмортом* [Т. 1, с. 357].

Загнать душу черту – ***продать душу чёрту***, *прост.* ‘поддаться какому-л. соблазну’ [13, с. 217], *разг. груб. неодобр*. ‘стать окончательно грешным, грешить, совершать отвратительные поступки’ [29, с. 69].

Помимо того, что фразеологизм заведомо обладает высокой степенью экспрессивности из-за использования эмоционально-экспрессивной лексемы *черт,* автор вносит изменение в глагольную часть выражения: нейтральное *продать* → просторечное *загнать* ‘продать’, включая это в реминисценцию сюжета легенды о докторе Фаусте, заключившем сделку с Мефистофелем. В художественном тексте фразеологический оборот использован для придания ему эмоционально-

экспрессивного характера: *…и только цветы каланхоэ продолжают жить в опустевшем доме и сохранять секрет вечной молодости, ради которого* ***загнал черту*** *свою* ***душу*** *доктор Фауст* [СА, с. 301].

Ко всем чертям – к черту (***чертям***), *грубо-прост.* ‘начисто, полностью, прахом. Употребляется как указание на полное разрушение, уничтожение и т. п. чего-либо’ [28, с. 747]. Автор, сохраняя семантическую целостность, трансформирует структуру узуального сочетания, усиливая его экспрессивность вклиниванием определительного местоимения *все*, фразеологизм применяется для характеристики образа действия: *И танк пошел по заснеженной дороге <…>, раздалбывая* ***ко всем чертям*** *лафеты пушек, давя гусеницами тех, кто пытался выскочить на ходу из машин и спастись бегством* [СА, с. 258].

Послать к чертям – ***посылать / послать к чёрту*** (***ко всем чертям, к чертям собачьим***), *прост.* ‘решительно и окончательно избавляться от чего-л., прекращать что-л.’ [13, с. 738]. Внутренняя форма ФЕ, на наш взгляд, связана с восприятием мест пребывания *черта* как самых отдаленных, труднодоступных (пекло, преисподняя, дикие, не освоенные человеком места) [23, с. 522], возвращение откуда представляется весьма призрачным. Считаем, что фразеологизм сохраняет узуальную форму и содержание. В художественных произведениях выражение используется для: 1) характеристики психоэмоционального состояния лирического героя, придания размышлению экспрессивного характера: *Мне нужно иногда* ***послать к чертям*** *все поэтические штучки-дрючки, давным-давно навязшие в зубах* [Г, с. 127]; 2) создания эмоционально-экспрессивного фона повествования, характеристики психосоматического состояния персонажа: *У лейтенанта был усталый вид, воспаленные слипающиеся веки, и было ясно, что больше всего ему хотелось* ***послать*** *всех* ***к чертям*** *и хорошенько выспаться* [СА, с. 64].

Связался черт с младенцем – *иноск.* ‘о крайнем различии между друзьями’ [12, с. 993]. Полагаем, что основу фразеологизма составляет антитеза *младенец* (полнейшая невинность) – *черт* (воплощение нечистой силы, средоточие зла). По нашему мнению, сочетание носит разговорную окраску с оттенком осуждения. В художественном произведении выражение используется для речевой характеристики персонажа: *«Второй кретин на мою голову свалился, будто своего мало.* ***Связался черт с младенцем****. И чего тебя носит к нам нелегкая»* [СА, с. 165].

Черт возьми – *прост.* ‘восклицание, выражающее удивление, досаду, раздражение или негодование’ [13, с. 735]. Исследователи полагают, что фразеологизм восходит к древним заговорам-заклинаниям [2, с. 623]. В стихотворениях выражение используется как вводная конструкция для: 1) придания эмоционально-экспрессивного характера повествованию: *Ливни здесь,* ***черт возьми****, / По три недели кряду. / С выросшими детьми / Нет никакого сладу*; *С красной звездочкой пилотка / Сбита набок,* ***черт возьми****. / Так выходит в круг молодка / Этак шестьдесят восьми…* [СП, с. 261, 282]; 2) речевой характеристики персонажа: *И сказал хромоногий эмир: / «Раз уж молите вы о защите, / Вместо этих бумаг,* ***черт возьми****, / Вы мне золото ваше тащите!»* [Г, с. 103].

Черт дери (***побери***) – *прост. бран.* ‘восклицание, выражающее удивление, досаду, раздражение или негодование’ [13, с. 736]. Истоки фразеологизма-ругательства находятся в древних поверьях, связанных с убеждением, что черт как воплощение нечистой силы способен похитить человека, сбить его с пути истинного [14, с. 181–182]. В художественном тексте выражение используется как вводная конструкция, которая: 1) употребляется для характеристики эмоционального состояния лирического героя: *Стужа,* ***черт*** *ее* ***дери****, – / И снаружи, и внутри. / И вдобавок вместо хлеба – /*

Ледяные сухари [СП, с. 311]; *Ну, влажность здесь*, ***черт побери***, *– / Табак размокает до крошки. / Мы с вами сейчас в Конакри, / В дешевой гвинейской киношке* [Т. 1, с. 246]; ***Черт побери****, не поймешь, когда этот человек шутит, когда говорит серьезно* [СА, с. 99]; 2) применяется для речевой характеристики как расширенная структура языкового фразеологизма: вклинивание компонентов (местоимений: личного *вы* в форме винит. п., определительного *весь* в форме мн. ч. винит. п. – и формообразующей частицы *бы*, служащей для образования условного наклонения глагола *побрать*) создает дополнительный оттенок бранного пожелания: «*И что вы так долго чухаетесь, и что вам стоит хоть немного пошевелиться,* ***черт бы вас всех побрал***» [СА, с. 306].

Черт [***его*** (***еще***)] ***знает*** *– разг. фам.* ‘неизвестно (что, сколько и т. п.)’ [27]; ***черт знает что*** *– прост.* ‘нечто невообразимое’ [13, с. 735]. Фразеологизмы связаны с суеверными представлениями, согласно которым, черти отличаются всеведением, что объясняется их способностью быстро переноситься через большие расстояния, менять свой облик, становиться невидимыми и т. д. [14, с. 181]. В художественных текстах выражение употребляется в значении: 1) ‘неизвестно какой’, применяется для характеристики психоэмоционального состояния лирического героя: *Снаряд есть химический, кумулятивный, / К судьбе безразличный людской, / Осколочный, атомный и реактивный / И* ***черт еще знает*** *какой…* [Г, с. 97]; 2) ‘неизвестно’, используется как вводное предложение для указывания на эмоционально-смысловую оценку лирическим героем того, о чем говорится: ***Черт его знает****, от такого летающего катамарана можно было ожидать всякого* [СА, с. 194]; 3) ‘нечто невообразимое’, употребляется как олицетворение для характеристики действия: *Ну, а уж Время в этих сказках выделывало вообще* ***черт знает что****, оно перепрыгивало через столетия, шло в обратном направлении, а когда ему и это надоедало, останавливалось и вовсе* [СА, с. 302].

Черт с ним *– прост.* ‘пусть будет так, ладно, можно оставить без внимания’ [24]. Фразеологизм-ругательство сберегает память о верованиях в способность черта унести человека в свои владения, причинить ему какой-либо ущерб [14, с. 182]. В художественном произведении оборот использован как вводная конструкция для характеристики психоэмоционального состояния персонажа, его речевой характеристики: *«****Черт с ним****, думаю, пусть подохну, зато перед смертью нажрусь досыта»* [СА, с. 274]

На черта *– грубо-прост.* ‘зачем, для чего?’; ***ни черта*** *– прост. экспрес.* ‘совершенно, абсолютно ничего (не иметь, не знать, не понимать и т. п.)’ [28, с. 742]. По нашему мнению, выражения могут быть редуцированными вариантами фразеологизмов *на кой черт*, *ни какого черта*, которые выходят из давних верований, связанных с представлениями о *черте* как многоликой нечистой силе, «разграничением чертей по месту обитания» [2, с. 622]. В приводимом далее контексте сочетание обладает, на наш взгляд, просторечной стилистической окраской, использовано в значении: 1) ‘зачем, для чего?’, служит для речевой характеристики персонажа: *«А* ***на черта*** *мне его комната и его печное отопление? Разве я просил об этом?»* [СА, с. 169]; 2) ‘совершенно, абсолютно ничего’, служит для косвенной речевой характеристики, приближения повествования к широкому кругу читателей: *Старшему Сухому казалось, что все люди в городе, в том числе и городские мальчишки, живут привольно, безбедно,* ***ни черта*** *не делают и только с жиру бесятся* [СА, с. 57].

Нет ни черта *– прост.* ‘ничего нет’ [2, с. 624]. Вероятно, фразеологизм образовался в результате сокращения поговорки *Нет ни черта, ни дьявола*, построенной на антитезе *черт – дьявол* [2, с. 624]. В стихотворениях выражение употребляется для отражения психоэмоционального состояния лирического героя,

придания повествованию просторечно-экспрессивного характера: *Вокруг него на десятки верст / Стояла стеной / темнота. / Ни ночи, ни дня, ни вспышки огня, / Ни проблеска –* ***ни черта***; *Наверно, в мире* ***нет ни черта*** *– / Ни звезд, ни солнца, ни небосклона. / Живет здесь бедность и нищета, / Развесив в окнах свои знамена* [Т. 1, с. 68, 232].

До чертиков устать [***промерзнуть***] – *разг. экспрес*. ‘очень, предельно (устать, жаль, смешно и т. п.)’ [28, с. 747]. Основу выражения, по нашему мнению, может составлять психофизиологическая характеристика состояния человека, который как бы видит *чертиков*, либо испытав крайнее проявление эмоционального состояния, либо попав в какие-либо экстремальные условия (усталости, переохлаждения, злоупотребления алкоголем и т. д.). В тексте фразеологизм употреблен для характеристики физического состояния персонажей: *Саперы все на свете прошли и испытали, / Они сидели молча, не тратя даром слов. / Саперы, отступая,* ***до чертиков устали*** [Т. 1, с. 437]; *...отправил в госпиталь трех товарищей и сам* ***устал*** *и* ***промерз до чертиков*** [СА, с. 226].

К черту – *прост*. ‘прочь, вон, долой!’ [13, с. 737]. Полагаем, что сочетание связано с ругательствами, основанными на верованиях, связанных со злокозненными способностями *черта*. В приводимом далее контексте, на наш взгляд, выражение употреблено как вводное слово для усиления иронической или риторической интонации, обладает просторечной стилистической окраской, использовано для речевой характеристики персонажа: *«Какой там,* ***к черту****, истребитель. Я теперь вроде кареты „скорой помощи”»* [СА, с. 83]

К чёрту на кулички – *прост. шутл.-ирон.* ‘очень далеко, в отдалённые, глухие места’ [13, с. 737]. В. Мокиенко этимологию фразеологизма связывает со словом *кулички* (или *кулижки*, *кулиги*) ‘выжженные и расчищенные под пашню места в лесу’. Довольно быстро такие пашни зарастали лесом, заболачивались, и их забрасывали. По суеверным представлениям, именно на таких дальних и мелколесных *куличках* и водились черти [15, с. 293]. В тексте ФЕ применяется для придания эмоционально-экспрессивного характера повествованию: *Его отправили* ***к черту на кулички****. Он рванул и оттуда, хотя понимал, что это безнадежно* [СА, с. 298].

К черту (***чертям***) ***на рога*** – *прост. шутл.-ирон.* ‘очень далеко, в отдалённые, глухие места’ [13, с. 737]; *грубо-прост*. ‘начисто, полностью, прахом. Употребляется как указание на полное разрушение, уничтожение и т. п. чего-либо’ [28, с. 747]. Оборот, по нашему мнению, связан представлениями о *черте* как «зооморфном создании с рогами на голове», местом нахождения которого является пекло, подземный мир [23, с. 520], т. е. нечто, очень отдаленное от мест человеческого обитания. В художественном произведении выражение употребляется как обстоятельство места для придания эмоционально-экспрессивного характера повествованию: *…а фронтовые водители только за одно обещание запечатлеть их мужественные обветренные лица <...> готовы были везти его хоть* ***к черту на рога*** [СА, с. 211]. Автор подвергает трансформации структуру фразеологизма: ед. ч. *черт* → мн. ч. *черти*, что обеспечивает дополнительную экспрессивность фразеологизма: *То стеной – берега, / То залив / Плоский. / Мчим* ***к чертям на рога****, / Просмолив / Доски* [Т. 1, с. 458].

К чертям – *грубо-прост*. ‘начисто, полностью, прахом. Употребляется как указание на полное разрушение, уничтожение и т. п. чего-либо’ [28, с. 747]. Полагаем, этимология сочетания связана с ругательными формулами, основанными на верованиях, связанных с недоброжелательным отношением черта к человеку, его способностью причинять различные неприятности. В поэтическом тексте выражение используется для придания повествованию эмоционально-экспрессивного характера:

Сквозь серенький морок и вечный туман / Тащились обозные клячи. / У «эмок», засевших по самый кардан, / Летели ***к чертям*** *передачи* [Т. 1, с. 407].

Итак, рассмотрев семантико-стилистические особенности использования демононима *чёрт* в произведениях Михаила Матусовского, можем утверждать, что: 1) лексическая единица-демононим является неотъемлемой частью художественно-образной системы писателя; 2) М. Матусовский использует в поэтических и прозаических произведениях не только стандартные фразеологические единицы, но и подвергает семантической и структурной трансформации отдельные из них; 3) в художественных произведениях лексические и фразеологические единицы выполняют различные стилистические функции: придают эмоционально-экспрессивный характер повествованию; используются для характеристики психоэмоционального состояния персонажа; применяются для создания речевой характеристики персонажей.

ИСТОЧНИКИ

1. Г – Матусовский М. Л. Горечь : Книга стихотворений / М. Л. Матусовский. – М. : Советский писатель, 1992. – 192 с.
2. СА – Матусовский М. Семейный альбом // Матусовский Михаил. Проза (С. Литературная гордость Луганщины) / М. Матусовский. – Луганск : ООО «Виртуальная реальность», 2011. – С. 7–550.
3. СП – Матусовский М. Л. Стихотворения. Песни / М. Л. Матусовский. – М. : Худож. лит., 1986. – 414 с.
4. Т. 1 – Матусовский М. Избранные произведения в двух томах. – Т. 1. Стихотворения, поэмы, песни / М. Матусовский. – М. : Худ. лит. – 1982. – 639 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алещенко, Е. И. Мифоним Баба-яга в русских народных сказках / Е. И. Алещенко // Русский язык в школе. – 2008. – № 4. – С. 90–92.
2. Бирих, А. К. Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник / А. К. Бирих, В. М. Мокиенко, Л. И. Степанова. – СПб. : Фолио-Пресс, 1998. – 704 с.
3. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 2000. – 1536 с.
4. Варбот Ж. Ж. Краткий понятийно-терминологический справочник по этимологии и исторической лексикологии / Ж. Ж. Варбот, А. Ф. Журавлев. – РАН : Институт русского языка им. В. В. Виноградова, 1998. – 54 с.
5. Васильев А. И. Фразеологический словарь языка М. А. Шолохова / А. И. Васильев. – Т. 1. – Стерлитамак, 2015. – 420 с.
6. Даль В. И. Толковый словарь живаго великорускаго языка : в 4 т. [Электронный ресурс] / В. И. Даль. – Режим доступа: http://slovardalja.net/letter.php?charkod=192
7. Демонология как семиотическая система. Материалы V международной научной конференции. Москва, РГГУ, 24–26 мая 2018 г. / Сост. и ред. О. Б. Христофорова, Д. И. Антонов. – М., 2018. – 196 с.
8. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография. Пер. с нем. К. Д. Цивиной. Примеч. Т. А. Бернштам, Т. В. Станюкович и К. В. Чистова. Послесл. К. В. Чистова. – М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – 511 с.
9. Калачева, Н. Д. Функции античных мифонимов в творчестве А. С. Пушкина / Н. Д. Калачева // Записки з ономастики. – 2005.– № 8. – С. 60–67.
10. Кондакова, Ю. В. Мифонимы в творчестве Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова / Ю. В. Кондакова // Дергачевские чтения. – 2006. Русская литература национальное развитие и региональные особенности : материалы международной научной конференции, Екатеринбург, 5–7 октября 2006 г. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета; Издательский дом «Союз писателей», 2007. – Т. 1. – С. 121–125.
11. Кононенко, А. А. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии / А. А. Кононенко. – Харьков: Фолио, 2013. – 1920 с.
12. Михельсон, М. И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний / М. И. Михельсон. – СПб. : Типография Акционерного общества «Брокгауз-Ефрон», 1912. – 1046 с.
13. Мокиенко, В. М. Большой словарь русских поговорок / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. – М. : ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007. – 784 с.
14. Мокиенко, В. М. Образы русской речи: Историко-этимологические и этнолингвистические очерки фразеологии / В. М. Мокиенко. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. – 280 с.

15. Мокиенко, В. М. Правильно ли мы говорим по-русски? Поговорки: что мы о них знаем, откуда они пришли, как их правильно понимать и употреблять / В. М. Мокиенко. – М. : ЗАО Издательство Центрполиграф, 2016. – 317 с.
16. Мурясов, Р. З. Мифонимы в системе языка / Р. З. Мурясов // Вестник Башкирского университета. – 2015. –Т. 20. – № 3. – С. 952–956.
17. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка : 80000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : ООО «А ТЕМП», 2006. – 944 с.
18. Рогозина, В. И. Мифонимы в поэзии В. Брюсова [Электронный ресурс] / В. И. Рогозина // Ономастичні науки. – 2006. – № 1. – С. 108–112. – Режим доступа : http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39189
19. Родионова, Л. П. Прецедентные и аллюзивные имена собственные в ранних романах А. О. Белянина : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Родионова Лариса Петровна. – Смоленск, 2018. – 193 с.
20. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия, собранные М. Забылиным: Репринтное воспроизведение изд. 1880 г. / Отв. за вып. И. И. Лебедева, Н. Е. Тугай, худ. М. А. Вакарчук. – М. : Совместное советско-канадское предприятие «Книга Принтшоп», 1990. – 607 с., доп. VIII с.
21. Русский язык. Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Караулов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 1997. – 703 с., 16 с. вкл.
22. Сапожникова, Л. М. Типы первичной ономастической номинации при актуализации реалионимов и мифонимов / Л. М. Сапожникова // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». – 2017. – № 2. – С. 139–145.
23. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под. ред. Н. И. Толстого. – Т. V. – М. : Междунар. отношения, 2012. – 736 с.
24. Словарь русского языка : в 4-х т. [Электронный ресурс] / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – М. : Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. – Режим доступа : http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp
25. Словарь современного русского литературного языка в 17 т. – Т. 17. – Ред. тома : Л. С. Ковтун, В. П. Петушков. – М. – Л. : Изд-во АН СССР, 1965. – 2126 стлб.
26. Смилянская Е. Б. Волшебники. Богохульники. Еретики. Народная религиозность и «духовные преступления» в России XVIII в. / Отв. ред. : А. Л. Топорков. – М. : Индрик, 2003. – 464 с.
27. Толковый словарь русского языка : в 4 т. [Электронный ресурс] / Под ред. Д. Н. Ушакова. – М. : Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940. – Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/default.asp
28. Фёдоров А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка ок. 13000 фразеологических единиц /А. И. Фёдоров. – 3-е изд., испр. – М. : Астрель : АСТ, 2008. – 878 с.
29. Шведова, Н. В. Словарь фразеологизмов с компонентом «черт» / Под ред. Н. Б. Усачевой / Н. В. Шведова. – Курган: Изд-во Курган. гос. ун-та, 2009. – 125 с.

УДК 130.2

Н. С. Ищенко,
г. Луганск

ИНТЕГРАЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ДОНБАССА В РУССКОЕ КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО: СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Последние несколько лет интенсивно происходит интеграция Донбасса в российское культурное, литературное, языковое пространство. Донбасс в этом процессе может опереться на собственный культурный багаж. Культурное пространство Донбасса представляет собой период XVIII – XXI веков на территории Подонцовья. Ведущая деятельность жителей Донбасса, вошедшая в культурную память, представляет собой защиту рубежей России от завоевателей в течение всего этого периода. Хотя исторически Донбасс как пограничье формировался как поликультурное сообщество, решающую роль в становлении Донбасса сыграла русская культура.

Структура русского культурного пространства формировалась на протяжении всей русской истории. Русская культура характеризуется литературоцентричностью.

Исторически на Руси не было богословия в собственном смысле слова, однако любой текст мог прочитываться в религиозном аспекте. В русской словесности существуют неразделенно те смыслы, которые в другие времена и в других культурах конституируют эстетику, философию, теологию и дидактику. Исследователь религии В. Н. Топоров замечает, что ценность слова в русской культуре настолько велика, что именно слово можно назвать символом русской культуры как таковой [5, с. 66, 220–221]. Предпосылки этой структуры русского культурного пространства сложились еще в эпоху Киевской и Московской Руси. В этот период на Руси господствовало неконвенциональное отношение к знаку.

Семиотика работает с иерархиями смыслов не только буквенного текста, но и любого упорядоченного смыслового пространства, обосновывая возможность рассматривать любую систему культурных объектов как текст [4, с. 379, прим. 102]. С позиций семиотики культуры слово представляет собой единицу текста, которая функционирует как знак. Семиотика культуры исследует два принципиально разных отношения к знаку, каждое из которых реализуется в разных культурах. Речь идет о конвенциональном и неконвенциональном отношении к знаку, которое следует из разных способов понимания языка.

В работе, посвященной семиотическим проблемам, обусловившим явление церковного раскола в России XVII века, Б. А. Успенский указывает, что язык можно понимать как средство коммуникации и как средство выражения какого-либо значения безотносительно к акту коммуникации. В первом случае самым важным в языке будут средства передачи информации, а во втором – средства фиксации содержания. Язык как средство коммуникации делает актуальным восприятие информации, а язык как средство фиксации смысла актуализирует выражение смысла, укорененное в самой структуре бытия. В первом случае слова имеют то значение, которое обусловлено коммуникативной ситуацией, то есть реализуется конвенциональное отношение к знаку. В последнем случае значение слов языка предполагается онтологически обусловленным, жестко связанным с самими предметами, укорененным в бытии вещей окружающего мира. На этом основано неконвенциональное отношение к знаку [6, с. 481].

В конвенциональной парадигме значение слова вторично и подчиняется целям говорящего. В неконвенциональной парадигме слово выражает саму суть бытия, которая реализуется в двух аспектах – в окружающих человека явлениях нашего мира и в смысловых структурах, которые сохраняют идейное содержание материального слоя бытия. При неконвенциональном отношении к знаку слово имеет смысл даже в том случае, если его некому читать. Слово выступает как сакральная точка связи двух миров, самоценная и самодостаточная, независимая от воли и решений говорящего, не подверженная влиянию быстроменяющейся ситуации. Именно это отношение к слову сформировало русскую культуру.

В русской книжности эта идея сакральности слова выражалась в мифологеме о происхождении русской письменности непосредственно от Бога. Русские книжники писали, что черноризец Храбр по велению Божию изобрел письмена, которые позднее видел Константин Философ и использовал вместе со своим братом Мефодием для создания славянской азбуки. На этом представлении основано общее для русской культуры допетровского периода представление о преимуществе кириллической грамоты перед всякой другой, в частности, перед греческой: греческие буквы придумали язычники греки, которые поклонялись демонам и всячески грешили, а русские буквы созданы внушением самого Бога (см. по этой теме работы В. М. Живова [1, с. 553], В. Я. Петрухина [2, с. 236], А. М. Ранчина [3, с. 12]).

Неконвенциальная парадигма языка выразилась в представлении о том, что разные языки отличаются друг от друга своим отношением к бытийной и природной реальности. В Древней Руси считалось, что невозможно адекватно выразить истины православия на латыни или на татарском, для этого подходят только греческий и церковнославянский, а также родственный ему русский. Церковнославянский язык для носителей русской культуры оказывается языком, на котором невозможно лгать, потому что он связан с обозначаемыми предметами религиозного характера такими связями, которые не зависят от воли людей, а коренятся в природе вещей [6, с. 493].

Такое буквальное понимание сакральности языка в русской культуре преодолено, и в настоящее время остались только его рудименты в маргинальных сферах культуры. Хотя сфера неконвенционального отношения к знаку в современной русской культуре значительно сузилась, однако сформированная этим отношением структура культурного пространства сохраняется до сих пор. В русской культуре русский язык и русская словесность вслед за церковнославянским помещаются в сакральное семантическое пространство.

В своей истории Донбасс развивался как культурная граница, испытывая множество влияний, которые модифицировали русскую культурную основу. В новейшей истории в течение двух десятилетий в составе независимой Украины Донбасс подвергался мягкой украинизации. Русский язык изучался в ряде школ Донбасса в рамках реализации регионального компонента учебных программ, однако высшее образование на русском языке к 2014 году уже полностью отсутствовало. Русский язык вытеснялся из публичной и юридической сферы, сферы делопроизводства, науки и культуры. Восстановление культурных связей с Россией способствует полноценному развитию всех сфер русского языка в республиках Донбасса. Русский язык изучается в школах, на нем ведется делопроизводство, русский стал в Донбассе языком науки, техники, культуры и литературы.

За годы независимости только в ЛНР опубликован ряд произведений, посвященных текущей военной ситуации в Донбассе. Вышли сборники Союза писателей ЛНР «Выбор Донбасса», «Время Донбасса», «Воля Донбасса», а также несколько выпусков литературно-критического альманаха «Крылья», который выходит уже 14 лет, с 2006 года, представляя литературу Луганщины. В конце 2018 года в свет под редакцией Г. Боброва вышла книга на русском и английском языках «Порванные души» (The Torn Souls) о войне в Афганистане. В 2020 году в Луганске опубликована книга Н. Ищенко «Город на передовой. Луганск-2014». В Краснодоне выходит литературный журнал «Территория слова», на страницах которого постоянно печатаются произведения, посвященные современной войне.

Наряду с военной темой в творчестве поэтов и писателей Донбасса звучат и вечные темы: вышли сборники докладов Философского монтеневского общества «На грани мира и войны», «Четверть века с философией», «Монтень в Луганске», отражающие интеллектуальную жизнь Луганска на протяжении 30 лет.

В Луганской Народной Республике постоянно выходит альманах «Свете Тихий». Стартовал он по благословению Высокопреосвященнейшего митрополита Луганского и Алчевского Митрофана и поддержан представителями духовенства епархии. Первый и третий выпуски альманаха «Писанки Ярки» и «Прикосновение к вечности» были изданы в 2014-м и 2018-м годах на средства самих авторов и священников Луганской епархии, заказавших и оплативших книги для своих приходов. Второй выпуск был издан только в электронном виде в 2015-м году. В 2020-м на его основе был составлен новый – «Святыни сердца».

Написаны в Луганске и опубликованы в Санкт-Петербурге книги для детей Е. Заславской «Необыкновенные приключения Чемоданте, Чи-Беретты и Пончика», «Собаки-забияки», «Сказки Подкроватки» и другие.

Таким образом, литература современного Донбасса богата и разнопланова. Донбасские писатели работают в разных жанрах и обращаются к разным темам. Литература Донбасса на русском языке составляет часть живой культуры своего времени. Современные авторы вносят свой вклад в развитие русской литературы, создавая произведения, посвященные вечным темам любви, верности нравственным идеалам и ответственности за судьбу Отечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Живов, В. М. Slavia Christiana и историко-культурных контекст *Сказания о русской грамоте* / В. М. Живов // Из истории русской культуры. Т. I (Древняя Русь). – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 552–585.

2. Петрухин, В. Я. Древняя Русь: Народ. Князья. Религия / В. Я. Петрухин // Из истории русской культуры. Т. I (Древняя Русь). – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 13–410.

3. Ранчин, А. М. К герменевтике древнерусской словесности / А. М. Ранчин // Вертоград Златословный : Древнерусская книжность в интерпретациях, разборах и комментариях. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – С. 11–23.

4. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – С. 318–381.

5. Топоров, В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Том 1. Первый век христианства на Руси / В. Н. Топоров. – М. : Гнозис – Школа «Языки русской культуры», 1995. – 875 с.

6. Успенский, Б. А. Раскол и культурный конфликт XVII века / Б. А. Успенский // Избранные труды, том I. Семиотика истории. Семиотика культуры, 2-е изд., испр. и доп. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 477–519.

ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ

УДК 13.18

Н. Н. Емельянова,
г. Донецк

ИДЕЯ ВЕЧНОСТИ ДУХА В ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА

Язык и поэзия, музыка и живопись берут свое начало в духовной действительности. Философия искусства дает оригинальную интерпретацию человеческого духа. Вплетаясь между временем и вечностью, она постоянно встречается с ними как с содержанием своего существования. Этим обусловлена актуальность исследования идеи вечности духа в философии искусства.

Данную проблему осмысливали в свое время многие философы: И. Кант, Ф. Шеллинг, Г. Гегель, Ф. Шиллер, Г. Зиммель, В. Беньямин, Х. Ортега-и-Гассет, Л. Витгенштейн, Ж.-П. Сартр, Т. Парсонс, Г.-Г. Гадамер и т. д. Исследование новых граней философии искусства продолжили теоретики постмодернизма (Ж.-Ф. Лиотар, М. Фуко, Ж. Делез, Ж. Бодрийяр, Ф. Джеймисон, И. Хассан, У. Эко и др.), а также Ю. Лотман, В. Бычков, И. Никитина, М. Рыклин, В. Дианова, М. Каган и т. д. Идея духовности в искусстве сохраняет свою остроту в условиях информационной эры, изменившей ценностные ориентиры постсовременного социума.

Во все времена искусство устанавливало связи между реальным и воображаемым, естественным и сверхчувственным. Тем самым оно участвовало в процессе созидания ценностей. Художники и философы стремились построить новый, более совершенный мир. Но чувственное проявляется отчетливее, чем трансцендентальное, которое выходит за пределы опыта; в результате вечное подменяется временным, а истина – иллюзией. Гипертрофированный рационализм элиминирует стремление к сверхчувственному; духовное разрушается, и господствует становление без цели. Это отмечали многие выдающиеся композиторы и художники.

Так, Иоганнес Брамс составил свой «Немецкий реквием» как вечную человеческую проблему связи с духом времени. Композитор стремился сохранить для живых вечность, которая исчезала для них вследствие торжества рационалистического мышления. Он был убежден, что искусство может выразить бесконечное в конечном, вечное во времени. Показательно, что премьера реквиема состоялась в страстную пятницу 1868 г. и основывалась на свободном объединении двух цитат из Библии, обращенных и к преходящему, и к вечному. В тексте реквиема сначала звучит: «Блаженны плачущие, ибо они утешатся» (Мф. 5:4). В конце текста цитируется: «…блаженны мертвые, умирающие в Господе; ей, говорит Дух, они успокоятся от трудов своих, и дела их идут вслед за ними» (Откр. Иоанна 14:13).

Это означает, что время и вечность связывают живого и мертвого друг с другом, и они обретают блаженство. Человеческая жизнь достигает вечности, туда же направляется и «труд», то есть все, что было воплощено в деятельности человека. Мгновение в вечности испытывается здесь через музыку как высший метафизический образ, окрыляющий и вдохновляющий человека. Таким образом, в музыку живых вносится вечность, которая раскрывается как проблема философии искусства.

Немецкий художник-анималист XX столетия Франц Марк, обратившийся к абстрактным формам, считал, что тоска по целостному существованию, по освобождению от чувственных заблуждений является основным настроением всего искусства. Его великая цель – выявить всю систему наших отдельных ощущений, показать неземное существование, которое живет за всем земным, разбить зеркало

жизни, чтобы мы смогли заглянуть в бытие. «Мои цели не заключаются преимущественно в области анималистики, – подчеркивал он, – я стараюсь усилить свое ощущение органического ритма всех вещей, стараюсь пантеистически почувствовать дрожь и ток крови в природе, в деревьях, в животных, в воздухе» [1].

Франц Марк и Василий Кандинский основали в 1911 г. Общество «Синий Всадник» с целью заставить звучать духовные структуры в искусстве, стереть резкие границы между музыкой и живописью. В книге В. Кандинского «О духовном в искусстве» была предпринята попытка осмыслить проблему вечности духа. Автор считал, что идея искусства имеет метафизическую направленность, и в трансцендентальном обнаруживается единство бытия без разграничения чувственного и сверхчувственного миров. Самопознание формирует четкие контуры художественных форм, которые соответствуют временному существованию человека в его отношении к вечному космосу. Считая, что позитивистско-материалистическое мировоззрение искажает духовную природу человека, художники-абстракционисты пытались вернуть потерянные ценности и овладеть теми, что находятся под угрозой. Тем самым они показывали в своих картинах будущее, намечали новые пути и цели.

Механистический взгляд на человека исключает теологический принцип из природы и человеческой жизни как противоречащий чистой причинности. В этом случае человек полностью предоставляется объективным силам прошлого и отрезается от будущего. Когда становится разрушенным единство языка, духа и воли, идентифицирующие человека как личность (В. Гумбольт), происходит разрыв реальности как связи между временем и вечностью. Духовность, свобода, гуманность, являясь соединительными звеньями между временем и вечностью, создают опору, на которой держится бытие человека, выходящее на новые метафизические ориентиры.

Подобный способ художественного познания и эстетической оценки бытия и духа тесно связан с познанием Бога как личностной встречей с вечностью. Так же, как время и вечность, самопознание и богопознание образуют в человеческом существовании гармоническое единство. Оба процесса в своей целостности взаимно обуславливают друг друга, оба укоренены в бытии духа. Онтологическое единство, требующее наполненности, может остаться пустым, если человеческая жизнь поглощается суетой. Непрерывно вступая в конфликт и в то же время дополняя друг друга, эти два полюса существования личности проявляются в художественном творчестве.

Принадлежность многих великих художников к религиозному искусству не является случайной или навязанной извне. Скорее она вытекает из сущности искусства, духовного в своей основе, даже если эта духовность завуалирована. В связи с этим В. Кандинский предупреждал, что зачастую дух заключен в материальную оболочку настолько плотно, что лишь немногие люди способны усмотреть духовность в искусстве. Бывают целые эпохи, отрицающие дух, потому что глаза людей вообще в такие времена не могут видеть духовное. Тот, кто признает реальное существование духа с его трансцендентностью и обнаруживает сверхчувственное в чувственном без потерь и искажений, непосредственно встречает дух и вечность, особенно в диалоге и партнерстве с другими. «Духовная жизнь, частью которой является искусство и в которой оно является одним из мощных факторов, есть движение вперед и ввысь ... Оно есть движение познания. Оно может принимать различные формы, но в основном сохраняет тот же внутренний смысл и цель» [2].

Таким образом, человек в своей изначальной сути всегда остается ограниченной временной формой, вплетенной в границу между имманентностью и трансцендентностью. Вечность – это жизнь духа, а время – жизнь множества душ. При этом субъект оказывается в имманентной и трансцендентной реальности как

одновременной действительности жизни. Именно на такое понимание бытия нацеливает человека идея вечности духа в философии искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аграновская, М. А. На синем коне: творчество художника Франца Марка [Электронный ресурс] / М. А. Аграновская. – Режим доступа: https://art-storona.ru/na-sinem-kone-tvorchestvo-xudozhnika-franca-marka/.
2. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве [Электронный ресурс] / В. В. Кандинский; ред.-сост., авт. статей и коммент. Н. П. Подземская. – М.: БуксМАрт, 2020. – Режим доступа: https://eusp.org/publications/o-dukhovnom-v-iskusstve.

УДК 141. 332 (06)

Е. В. Заволодько,
г. Луганск

КОНЦЕПЦИЯ КОСМОГОНИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ Е. П. БЛАВАТСКОЙ

Нет религии (закона) выше Истины!
Е. Блаватская

Основной тезис Теософского общества заключается в том, что нет религии выше истины. Миссия Блаватской, таким образом, состояла в том, чтобы представить Истину, которая помогла бы освободить человечество от деградации, вызванной ошибочными интерпретациями Истины различными религиями во всем мире. Она подчёркивала, что Истина является непреходящей и вневременной и что она не учреждает никакой новой Истины, а всего лишь раскрывает тайны древних летописей и представляет их перед интеллектуальной элитой и религиозными лидерами, а именно, Тайную Доктрину, которая является Древней Мудростью.

Представление о Божественной мудрости (греч. Теос – бог + софия – мудрость) существует в сознании человечества столько же времени, сколько и мысль о том, что помимо познающего самого себя и природу человека существует Некто, знающий все, Дух вообще, созерцающий целокупное миропроявление. Другое – приобщение к этой мудрости отдельных личностей иррациональным путем – путем озарения, откровения, мистической интуиции. Каждая религия указывает источником своих истин такого рода откровения, полученные ею через своего Основателя и зафиксированные в священных, так называемых богодуховных книгах. Имена одних Основателей религий едва мерцают из глубины тысячелетий, о других сохранилось немало свидетельств. Что же касается книг или косвенных свидетельств об идеях, которые проповедовали Основатели религий, то в каждой из них содержатся, как правило, два вида знаний. Один вид знаний вполне поддается не только рациональному объяснению, но даже простому здравому смыслу (правила поведения в социальных группах, нравственные нормы, сведения о хозяйствовании, ремеслах, строительстве, медицине и т. д.). Другой же вид знаний поражает своей полной ненужностью для повседневной жизни. Не имеющие никакого смысла, абсолютно бесполезные, ненужные для биологической сохранности человеческого рода всевозможные космогонические теории, истории космических битв, идеи Бесконечности, Божества, сложнейшие представления о Добре и Зле и т. д [1, с. 45].

Когда Е. П. Блаватская поставила перед теософами задачу изучать все философские и религиозные учения, особенно древние восточные, с целью обнаружить в них общую Истину, она ориентировалась, как показывают ее основные философские произведения, именно на этот, второй вид Знания священных книг и легенд. Хочу заметить, что сама Е. П. Блаватская для обозначения учения, которое излагала,

пользовалась несколькими названиями, настаивая на их тождественности: «Теософия» (о которой уже упоминалось), «эзотерическая философия», «Религия мудрости», «Тайная доктрина». Безжалостно снимая с каждой религии ее внешние, внесенные в ходе истории сиюминутные конкретными человеческими потребностями особенности, тайная доктрина стремится обнаружить тождественность корней каждой религии со всеми другими религиями, т.е. найти один и тот же источник мистической информации ее Основоположников и синтезирует в себе эти истины. Так, Е. П. Блаватская доказывает необходимость Божественного и Абсолютного в мире. Она, по ее собственному признанию, не отрицает Божества, как не отрицает Солнца. Однако она категорически отказывается признать богов монотеистических религий. По ее утверждению, эти боги, созданные человеком по своему образу и подобию, являются святотатственными карикатурами на Вечное и Непознаваемое Божество, принижают Его до понимания невежественных людей.

Философия Блаватской противоречит всем догматам христианской церкви. В ней место Иеговы в Библии занимает единосущный, вездесущий Божественный принцип, или Абсолютное Божество. Божество не думает и не мыслит, потому что Оно есть абсолютная мысль. Оно не творит, ибо есть абсолютное творчество. В бесконечной Вселенной нет ни одного атома, который не был бы частицей этого Божества. Вселенная бесконечна, и бесконечны и безграничны бесчисленные другие Вселенные. Вследствие божественного мирового закона (отнюдь не по «воле» Божества) Космос проявляется в период, который не был бы частицей этого Божества. Вследствие божественного мирового закона (отнюдь не по «воле» Божества) Космос проявляется в период, который в Индии зовут «Днем Брамы», наступающим после непроявленности «Ночи Брамы». Когда приходит время рассвета, то в Пространстве, наполненном и состоящем из этого непостижимого и единого Божества, зарождается Свет – первая дифференция Единства – душа и мудрость вселенной. Этот свет, который греки назвали Логосом, т. е. проявлением неизменной сути, и есть рожденный от Духа Святого без греха «Сын Божий». Древние индийские мудрецы называли его «рожденный без зарождения» или «агнец» (а в астрологии, поясняет Блаватская, – знак Овна). Логос в теософии Е. П. Блаватской понимается как однородный Сын Абсолюта, Архитектор Мира, но не непосредственный его строитель (Творец). Логос имеет три аспекта – глагол Божий, мировой разум, мировое Я. И соответственно речь идет о трех мировых истечениях Мирового Духа при мировой эволюции – один за другим последовательно:

1-й Логос безличный, непроявленный, являющийся первопричиной;

2-й Логос – Дух Вселенной – Пуруша и Пракрити (санскр.), Дух, материя, жизнь;

3-й Логос – Универсальная мировая Душа, Махат (универсальный дух, результат в отраженной форм ее личности, «самости»), Маха-Боддхи – высшее озарение духовного пробуждения [2, с. 56–68].

Поскольку основные философские сочинения Е. П. Блаватской посвящены проблемам происхождения Вселенной, мира и человека, а проблемы эти и по сей день остаются неразрешенными, постольку есть все основания говорить о том, что Е. П. Блаватская в своих сочинениях излагает одну из гипотез о происхождении человека. Теория Большого Взрыва, теория «распухающей» Вселенной, теория относительности ближе к гипотезе Блаватской, чем современные ей научные теории.

Философская концепция Елены Петровны содержит несколько основных положений. Прежде всего, это положение о единстве мира во всех его проявлениях, обусловленное Божественным Принципом, Абсолютом. Все – от малого атома до планетных систем, люди, животные, растения, земля, солнце, звезды – все это

взаимосвязано, подвержено незыблемым законам, все движется в океане энергий и излучений. Все – проявление Единого космического сверхразума. Всякое нарушение самого малого влечет за собой изменения во всей вселенной. Выдыхание «Непознаваемой Сущности» рождает мир, а вдыхание заставляет его исчезать. «Этот процесс продолжается извечно, наша Вселенная есть одна из бесконечных серий, не имеющих ни начала, ни конца», – пишет Е. П. Блаватская.

Материальный мир – лишь одна часть мироздания. Существует другой мир, для нас невидимый, – это Тонкий мир – мир энергии и движения. Третий мир – мир Космического света, Абсолютного Разума, который господствует над двумя первыми. Все три проявленности Единого первоначально существуют в единстве, пронизывая друг друга, но не смешиваясь [2, с. 457].

Представление о трех мирах распространяется и на природу человека. Это важное положение философии Е. П. Блаватской, из которого следует представление о иерархичности всего существующего. Человечество – это ступень в общей иерархии, и оно является участником инволюции и эволюции, восходящей по спирали. Что касается человечества, Елена Петровна упоминает о четырех Расах, предшествующих, по ее утверждению, нашей – Пятой Расе. Первая и Вторая Расы ею только упоминаются, но почти никаких сведений о них она не дает. Третья Раса – это жители Лемурии, Четвертая – жители Атлантиды. Эти Расы, имевшие, по утверждению Блаватской, высокоразвитые цивилизации, и были носителями тех знаний, которые нашему человечеству Пятой Расы известны как «тайные эзотерические знания». Развитие охватывает и нашу, Пятую Расу, в недрах которой вызревают предпосылки для превращения ее в Шестую, более продвинутую в духовном плане и более развитую по сравнению с предшествующими. К этому утверждению примыкают положения, касающиеся Закона Справедливости, который Блаватская понимает и как Закон причинности. На уровне применения его к человеческому роду и индивидуальному человеку он имеет вид Закона Кармы. Согласно этой теории, объясняющей наличие различных уровней человеческого сознания и степеней духовности, каждый человек рождается не только в условиях, различных для возможного духовного развития, но и с определенными данными для этого. Эта кажущаяся несправедливость объясняется Блаватской количеством усилий, примененных человеком для достижения духовности и затраченных им для этой цели не только в его нынешнем воплощении, но и в предыдущих жизнях. Представление о Карме (Законе возмездия) Блаватская совмещает с теорией метампсихоза (реинкарнации, перевоплощения души), существовавшей в индуизме и буддизме, в частности, в его ламаистском, тибетском варианте.

Е. П. Блаватская утверждает, что каждый человек есть божественная индивидуальность, т.е. нечто «отдельное целое», являя собой неделимый, единственно своеобразный аспект божественной жизни. Каждый человек безличен, иначе говоря, безграничен, вечен и, естественно, не корыстолюбив. Но переход сознания из сферы личности в Царство Безличного может осуществиться только по мере опытов, когда Божественный дух, или бессмертная индивидуальность, пробуждает внутри человека. Индивидуальность стремится к превращению в Универсальность, однако она не теряет в ней своего существования. Елена Петровна призывает проверить логикой и «простым здравым смыслом» учение о «первородном грехе» и об одной лишь жизни на Земле для каждой души. Ей кажется верхом несообразности даже предположить, что Антропоморфическое Существо, капризностью и подозрительностью похожее на земных владык, создающее людей только для удовольствия осудить их на вечный адовый огонь, можно назвать Богом. Не может быть, чтобы люди, одаренные способностью рассуждать, не осудили бы столь злобное существо, пишет она. Но, к

счастью, такой Бог создан только нечистым воображением людей и существует лишь в «человеческих» догмах. Бог Блаватской – Абсолютный Дух, лишенный антропоморфических черт [3. с.16].

По утверждению Е. П. Блаватской, человек есть проявленное Божество в двух аспектах – добре и зле. Он же планирует и создает Космический Закон Причин и Следствий, закон Кармы. Надо заметить, что Закон Кармы понимается теософами не в плане моральном, а скорее как естественный закон целесообразности, необходимости, связанный с общей целью существования человечества. Каждая индивидуальность должна пройти свой путь освобождения и самосознания. Учение, которое проповедовала Е. П. Блаватская, как бы исключается всякое земное усилие и страдание и путь восхождения легок. Нет, это учение требует большой активности и предъявляет большие требования к человеку. Он должен иметь терпение и волю.

Елене Петровне свойственно необыкновенно цельное видение мира, наполненного не телами в пустоте, а энергиями, мыслями, вибрациями. Она признавала, что страдания – удел человека во многих его земных воплощениях. Но пережить страдания помогает понимание, что эти страдания не что иное, как следствие прежних причин, действие которых, может быть ослаблено, смягчено, изменено приложением противоположных причин, т.е. поступками, действиями, согласными с природными законами.

Стремясь преодолеть конфессиональную ограниченность, Блаватская приходит к отрицанию персонифицированного Бога-Творца, его место занимает безличный Космический Разум, имеющий целый сонм бесконечных иерархий сил, занимающихся грандиозным строительством Вселенной.

Труды Е. П. Блаватской – это впечатляющая движущаяся фантасмагория на космические темы с несомненным присутствием мистицизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Елена Блаватская: судьбы и лица…: сб. / сост., отв. ред. А.П. Соболев. СПб. : Фирма Коста, 2006. 112 с.: ил.

2. Крэнстон, С. Е. П. Блаватская: жизнь и творчество основательницы современного теософского движения / пер. с англ. под ред. Л. Данилова, А. Орлова, Е. Старичёнок, Н. Троицкой. 2-е изд., доп. Рига-М.: ЛИГАТМА, 1999. 736 с.: ил.

3. 175 лет со дня рождения Е. П. Блаватской: матер. Международной науч.- обществ. конфер. 2006. СПб.: Санкт-Петербургское отделение МЦР, 2006. 180 с. Блаватская и современность: матер. конф., посвящённой Дню Белого Лотоса. Днепропетровск, 2008. 28 с.

УДК 316.7

Л. Н. Захарова,
г. Тюмень

СОЗИДАТЕЛЬНЫЙ ВЕКТОР ПАТРИОТИЗМА

Ученые, художники России всегда размышляли о патриотизме. Н. М. Карамзин писал о трех видах патриотизма. Рассуждение «О любви к отечеству» начинается делением тематического понятия «любовь к отечеству» на три вида: на любовь физическую, нравственную и политическую. Сообразно с этим все изложение делится на три части [2, с.602].

В начале первой части дается определение физической любви: это любовь человека к месту своего рождения и воспитания. Далее писатель раскрывает духовную причину любви физической к отечеству: человек любит воспоминания о начале своей жизни, поэтому любит вспоминать то место, где он родился и провел свое детство. Потом автор указывает физическую причину любви к родине: «самое расположение

нервов человека приспособлено к климату его родины», и в доказательство этого положения он ссылается на авторитет докторов, подтверждает его примером и разъясняет сравнением.

В начале второй части разъясняется причина любви нравственной к отечеству: это наша привычка к тем людям, с которыми мы живем. Затем дается определение этой любви: любовь нравственная к отечеству есть любовь наша к тем людям, с которыми мы росли, воспитывались и живем. Дальше писатель поясняет свою мысль примером земляков, радостно встречающихся на чужбине, и свидетельством голландца, уехавшего из своего отечества в Швейцарию. В третьей части говорится о политической любви человека к отечеству – патриотизме; патриотизм есть любовь к благу и славе отечества и желание способствовать им во всех отношениях.

Любовь физическая и нравственная присуща всем людям, потому что она есть дело природы. Что же касается любви политической, то она не является в человеке сама собой, а развивается в нем путем рассуждения, а потому ее не все люди имеют, так как не все настолько образованны и развиты, чтобы дойти до понимания, почему необходимо быть патриотом. В рассуждении «О любви к отечеству» Н. М. Карамзин разъясняет, как должно понимать любовь к отечеству. В рассуждении же «О счастливом времени жизни» он проводит мысль, что нет на земле полного счастья и более счастливого времени жизни, как возраст возмужалости, когда любовь к отечеству сильна.

Рассуждения Н. М. Карамзина остаются актуальными, потому что автор рассматривает патриотизм как естественное свойство человека. Это касается, например, личных взаимоотношений человека с местом рождения и жительства – эта связь не вызывает сомнения ни в прошлом, ни в настоящем. Часто она очень очевидна, ее можно усмотреть в любви-ненависти Джойса к Дублину или Флобера к Руану, в превращении Барселоны в город Гауди, а Эль-Греко в художника Толедо, в стилистическом соответствии Малера Вене. В русской культуре – это связь Петербурга и Ф. М. Достоевского, М. А. Булгакова и Москвы, И. Э. Бабеля и Одессы. Л. Н. Толстой неотделим от Ясной Поляны.

Вокруг имени земляка нашего П. П. Ершова, автора сказки «Конек-горбунок», существовало и существует множество домыслов – написал якобы не он сказку, или «присвоил себе» славу коллективной шутки» и т. п. Но дело в том, что понять гения всегда сложно. Как правило, это часто могут сделать только последующие поколения, когда люди «дорастают» до уровня гения. Но попытку объяснить загадку выдающегося таланта можно предпринять. Несколько обстоятельств способствовали появлению сказки-шедевра. Одно из главных – это детство, проведенное в поездках с отцом по различным городам и поселкам. Вместе с отцом, в служебные обязанности которого входили такие поездки, мальчик побывал в Омске, Березове, Тобольске, крепости св. Петра. Что такое поездка-путешествие в начале девятнадцатого века? Не самолет и не железная дорога, это езда на лошадях, в санях, остановки на постоялых дворах. Разнообразные картины природы и жизни сибиряков, общение с ямщиками и крестьянами, знакомство с жизнью народов Сибири, длинные зимние вечера в дороге, заполненные сказками и рассказами бывалых людей.

Все эти впечатления угадываются в сказке. Воспоминания о детстве становятся яркими по приезду юного П. П. Ершова в столицу, он торопится перенести, запечатлеть их в сказке. Вводит молодого автора в литературу профессор П. А. Плетнев, у которого, по отзывам современников, было очень верное художественное чутье. Плетнев же помог Петру Ершову напечатать первую часть сказки в журнале «Библиотека для чтения». Несмотря на начавшуюся карьеру в столице, П. П. Ершов

после окончания университета возвращается в Тобольск, в Сибирь, чем вызовет непонимание столичных друзей. Но это был естественный поступок человека, расположенность его душевных сил к местам, климату, людям, среди которых прошло его детство.

В столице именно в это время, разгорелся серьезный спор об истинном патриотизме. Начало актуальной и по сей день дискуссии положил мыслитель, поэт, близкий друг А. С. Пушкина, П. Я. Чаадаев. В своем «Философическом письме», опубликованном в журнале «Телескоп», он заявляет: «Окиньте взором все прожитые века, все занятые нами пространства, и Вы не найдете ни одного приковывающего к себе воспоминания, ни одного почтенного памятника, который бы властно говорил о прошедшем и рисовал его живо и картинно. Мы живем лишь в самом ограниченном настоящем без прошедшего и без будущего, среди плоского застоя… Про нас можно сказать, что мы составляем как бы исключение среди народов. Мы принадлежим к тем из них, которые как бы не входят составной частью в род человеческий, а существуют лишь для того, чтобы преподать великий урок миру» [3].

Не правда ли, напоминает размышления современных либералов, которые считают, что до 90-х годов XX века у России истории-то не было настоящей. «Нашей собственной истории научила нас одна из западных стран; мы целиком перевели западную литературу, выучили ее наизусть, нарядились в ее лоскутья и наконец стали счастливы, что походим на Запад, и гордились, когда он снисходительно соглашался причислять нас к своим». Это все тот же Чаадаев. И опять слова эти написаны, как будто в настоящее время некоторыми критиками отечественной истории. Но еще в Х1Х веке Чаадаев получил решительный и аргументированный отпор. В своем письме П. Чаадаеву от 19 октября 1836 г. А. С. Пушкин сообщил автору «Философического письма», что далеко не во всем согласен с ним. Конечно, разделение церквей (у нас православная церковь, а на Западе – католическая) отъединило Россию от всей остальной Европы, и она не принимала участия ни в одном из великих событий истории Европы.

Но у России было свое особое предназначение, считал А. С. Пушкин. Ее необъятные просторы поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и западная цивилизация была спасена. Нашим мученичеством, писал Пушкин, было обеспечено энергичное развитие западной Европы. Что же касается исторической ничтожности России, то Пушкин и в этом решительно не согласен с Чаадаевым. Даже княжеские междоусобицы – разве это не та жизнь, полная кипучего брожения и пылкой бесцельной деятельности, которой отличается юность всех народов? А Петр Великий, который один есть целая всемирная история! А Екатерина II, которая поставила Россию на пороге Европы? А Александр, который привел нас в Париж? Наконец, писал Пушкин, разве Чаадаев не находит ничего значительного в теперешнем положении России, чего-то такого, что поразит будущего историка? Разве и в будущем Россия будет стоять в стороне от Европы?

Ключевой вопрос патриотизма – отношение к истории, к прошлому и будущему, к другим народам и цивилизациям. Стоял остро вопрос в Х1Х веке, но усиливается – в современности, в период глобализации. Появилось мнение, что патриотизм уже устарел во время «человека мира», для которого не важны «корни», о которых писали Карамзин и Пушкин. Но что такое «человек мира»? Пример такого человека привел Ф. М. Достоевский в знаменитой речи, посвященной Александру Сергеевичу Пушкину (в честь открытия памятника Пушкину на заседании Общества русской словесности). Пушкин был открыт всем влияниям, и в то же время оставался русским. Как основное

качество поэта Достоевский отметил то, что поэт соединен был «задушевно и родственно со своим народом». Пушкин – явно великий поэт, герой русской культуры, также как и сам Достоевский, Чайковский, Рахманинов. Быть открытым всему миру, всем влиянием и оставаться представителем своей культуры, своего народа – это и есть модель «человека мира». Юрий Гагарин тоже «человек мира» и навсегда им останется. Необходимость быть открытым миру стала актуальной в эпоху глобализации. Не в этом ли смысл людей искусства – быть открытыми миру, как Пушкин всем культурам, но оставаться верным отечественным идеалам. Не «сверхчеловек», парящий над «обычными» людьми, но человек, находящий свое место среди людей, в реальных делах, на благо их. Таких идеалов, героев достаточно много в отечественной истории, в художественной культуре, реальной жизни. История России богата великими полководцами, талантливыми организаторами, которые выигрывали трудные битвы. Их много и в тюменской области.

Кто становится идеалом для молодых, тех, чьи родители когда-то приехали осваивать север тюменской области? Иногда забыты герои – предки, которые приехали на север в 80- годы и в труднейших условиях осваивали северные нефтяные территории. У них идеалы были другие. «История делается здесь», – считали первопроходцы. Наличие общей вдохновляющей идеи, носителями которой были интеллигенты, молодежь, профессионалы, желающие применить свои знания и умения в достойном деле, способствовало формированию особого настроения, духа региональной культуры. И интересы страны в то время совпали с интересами многих молодых и немолодых людей, их желанием найти интересную, сложную работу, к тому же хорошо оплачиваемую, проверить себя испытаниями и трудностями. Молодые тогда были уверены, что история делается именно в этом регионе. Один из героев 80-х годов, бригадир комплексной строительной бригады треста Самотлорнефтепромстрой, Н. П. Нежданов так прокомментировал любопытство иностранных туристов, приезжающих в Москву: «Смотрят на историю. Приехали бы к нам в Нижневартовск, на Самотлор, посмотрели бы, как история создается» [1, с. 102].

Многим «первопроходцам» было присуще чувство исключительности, избранности, мессианства («только благодаря разведке и ускоренной добыче нефти и газа в регионе удалось спасти экономику страны», считали они).

В настоящее время герои труда, какими были «первопроходцы», зачастую не в чести у молодых. Из собственного педагогического опыта (чтение дисциплины «Лидерство» у будущих менеджеров) имею возможность наблюдать трансформации представления молодых людей о героях, о лидерах, заслуживающих подражания. Кто привлекает молодых? Пожалуй, на первом месте – герои шоу-бизнеса, предпочтительно не отечественного, а зарубежного. Причем, чем глубже «ямы» были у такого героя в жизни, тем привлекательнее его образ. Деградация от наркотиков, тяжелые жизненные ситуации, связанные с алкоголизмом, изоляция от близких, – все это привлекает, героизирует личность, часто не достойную внимания. Бывает, что героями, моделями для подражания становятся явно отрицательные личности, вроде главаря итальянской мафии (это реальный пример!), который послужил прототипом для известного фильма о крестном отце. Кстати заметим, что на одной из областных философских олимпиад было предложено студентам разных вузов сформулировать ценностную триаду, которую они разделяют. Ответ, который мы получили, выглядел так: «деньги, пиво, секс». Можно воспринимать это как юмор молодых, но, к сожалению, эта скорее реальность, чем шутка. Явно присутствуют две тенденции предпочтений молодых – первая – выбирать в качестве героя, лидера «сверхчеловека», который не вписывается в «обычную» жизнь людей, и во-вторых, этот герой должен

быть не «наш», в нашей истории мало достойных личностей. Человеку свойственны поиски идеала. Без идеала невозможна жизнь как отдельного человека, так и всего общества. Идеал мобилизует человека, задает масштаб и рамки деятельности, в целом, жизни, придает ей смысл. Идеал – это зеркало, в которое смотрится человек, и ему хочется видеть в зеркале человека лучше, красивее, умнее, чем он сам. В качестве идеалов у современной молодежи России выступают личности, у которых мало общего с героями античности, просвещения, золотого века русской культуры и других эпох, которые оказали влияние на ход истории. Быть великим – значит оказать именно положительное влияние на ход истории. Иногда слово «великий» употребляют, не вдумываясь в его содержание. В основном великие личности – это ученые, сделавшие открытия, повлиявшие на то, чтобы людям жилось лучше, чтобы каждый человек мог осуществить себя. Это ученые, изобретающие новые лекарства, полководцы, отстоявшие независимость страны, художники, прославившие отечественную культуру. Выдающийся человек тот, кто выдается своими способностями – ученые, политики, артисты, художники, талантливые инженеры и менеджеры. Но «человеком мира», великим, интересным другим народам, можно стать только тогда, когда ты внесешь в культуру мира традиции своего народа, свою оригинальность, и неповторимость. Быть представителем своей культуры и открытым для других культур – такова «формула» современного «человека мира». Необходимо доказывать право своей культуры на существование в локализирующемся мире. Как говорил испанский мыслитель XX века Ортега-и-Гасет: «Поразмыслим над тем, что значит любить искусство или родину, это значит ни на один миг не сомневаться в их праве на существование,… осознавать и доказывать их право на существование».

Вернемся к рассуждениям Н. М. Карамзина о патриотизме, который рассматривался мыслителем как естественное, нравственное чувство каждого человека. Важно следовать этому чувству, не изменяя ему, своим родным местам, родным и близким людям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Героическое в буднях./ Ф. А. Селиванов. Свердловск Сред.-Урал. кн. изд-во.1980. -127 с
2. Карамзин, Н. М. История государства Российского. – М.: Изд-во Эксмо, 2002.-1024 с.
3. Философические письма. Чаадаев.Электронный ресурс. Режим доступа: https://e-libra.ru/

УДК 18.7.01.78

Е. А. Капичина,
г. Луганск

МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА КАК ОБЛАСТЬ ФИЛОСОФСКОГО ЗНАНИЯ (из опыта зарубежных исследователей)

Семиотика музыки – это учение о сущностной природе музыкальных структур и основных разновидностей возможного семиозиса в музыке. Выдающимися теоретиками западной музыкальной семиотики является Н. Бриндуш, А. Виеру, М. Грабоц, К. Леви-Стросс, Ж. Наттьез, Ш. Николеску, Р. Монелла, Ч. Розен, Д. Ринк, Н. Рюве, Д. Стефани, Р. Хеттен, Г.-П. Шпрингер и др. Они исследуют музыку с различных методологических позиций (семиотики, структуральной лингвистики, постструктуралистской эстетики, информационной эстетики, др.), но во всех случаях трактуют музыку как знаковый феномен, более или менее подобный вербальному языку.

О высоком уровне развития и значимости лингво-семиотический подхода в зарубежном музыковедении свидетельствует деятельность Международного института семиотики (г. Иматра, Финляндия), научного общества «Международный конгресс по исследованиям музыкальной семиотики», периодические мировые конференции по вопросам музыкального семиозиса.

Сегодня музыкальная семиотика является одним из ведущих направлений семиотики искусства, изучающей проблему музыкальных знаков, языка и музыкального семиозиса как процесса происхождения, интерпретации знаков и музыкального смыслообразования в целом. Музыкальная семиотика возникла позже других направлений семиотики.

Ведущие семиотики XX века (А. Греймас, У. Эко, Ю. Лотман, Э. Бенвенист) старательно обходили музыку как объект исследования. Нетрудно понять, что все они так или иначе были связаны со структурной семантикой, а эта методология всегда заходила в тупик, когда её пробовали использовать для анализа классической музыки. Причина их невнимания к музыке объясняется отсутствием профессионального музыкального образования и исполнительской практики. Исключение здесь составляют Ролан Барт – страстный любитель фортепианной игры и, отчасти, Умберто Эко, немного игравший дома виолончельные Сюиты Баха на флейте.

Семиотики от лингвистики утверждали, что музыка – это наименее репрезентативный и наиболее абстрактный язык культуры, у которого есть синтаксис как последовательность знаков, но при этом нет семантики отдельных знаков. И потому он попадает в группу систем с неозначивающими единицами, которые достаточно проблематично выделить. Однако в науке постмодерна господствует междисциплинарный подход, метанарратив которого позволяет исследовать на стыке различных научных походов и методологических позиций. Именно благодаря такой установке лингво-семиотическая методология проникает в музыкознание, тем самым способствуя формированию музыкальной семиотики как самостоятельного научного знания. Следует отметить, что в отличие от теории живописи и кино, музыковедение обратилось к лингвистике гораздо позже. Лингво-семиотическую методологию уже широко применяли в литературе, кино, живописи, музыка же долгое время оставалась закрытой для семиотических поисков. Со временем многие ученые пришли к выводу, что аналогия между музыкой и вербальной речью, между музыкальными законами и законами вербального языка, имеет отнюдь не поверхностный характер. Именно тогда и возникла мысль, что в некотором смысле музыка и вербальное общение являются проявлениями неких более общих принципов человеческого сознания и общественной жизни, а именно – принципов знаковой коммуникации.

На первый взгляд этот факт может показаться странным: давно замечено, что из всех явлений культуры музыка и человеческая речь находятся ближе друг к другу. Это наиболее полно проявляется в пении, в свойственной речи музыкальности, в удивительной способности некоторых инструментов (саксофон, например) очень точно копировать человеческую речь. Родство музыки и речи наблюдаем также в том, что из всех искусств только музыка наделена собственной и строго выстроенной системой нотации, которую можно сравнить с фонологической системой языка, что прямо сближает лингвистическую методологию с музыкальной семиотикой. Однако, несмотря на отмеченные сходства музыки и человеческой речи, первые попытки их изучения и сравнения оказались не очень успешными. Далее рассмотрим эволюцию развития семиотики музыки и проанализируем ее сущность и основные элементы как семиотической системы. Обратимся сначала к зарубежным концепциям музыкальной семиотики, эстетики и музыковедения.

Сегодня среди ученых нет единого ответа на вопрос о соотношении лингвистики и музыки. Исследователи спорят о том, является ли музыка средством передачи, хранения и обработки информации. Сложность ответа на данный вопрос состоит в том, что каждый знак любого другого языка несет в себе определенный смысл, а музыка лишь влияет на наше эмоциональное состояние. Для понимания принципиальных позиций музыкальной семиотики необходимо выяснить генеалогические истоки данной теории. Современная музыкально-семиотическая концепция опирается на достаточно широкий теоретико-методологический опыт анализа семиотических проблем, истоки которого уходят еще в мифологию и античную философию.

Одним из первых, кто воспользовался лингво-семиотическими методами в музыке, был композитор и теоретик Пьер Булез, приложивший много усилий для изучения ритма в балете И. Стравинского «Весна священная». Но его больше интересовала структура музыки, а не способ ее создания. Булез сериализует ритм, разрабатывая целую науку преобразования избранных ритмических ячеек. Он считает возможным оперировать микроинтервалами, материалом конкретной и электронной музыки, и т. д. Булез связывает серийную технику с сущностью самого звукового мира: «Что такое серия?» – спрашивает Булез, и отвечает: это «зародыш установления иерархии». Иерархия зиждется на определенных психо-физиологически-акустических свойствах, отражающихся на конечной массе творческих возможностей, связанных с данным характером через отношения взаимного родства; причем понятие ряда распространимо на высоты, длительности, громкость и тембр.

Таким образом, П. Булез разрабатывает специфическую ритмическую технику, в соответствии с которой оперирует знаками как микроинтервалами, на материале «конкретной музыки» (то есть препарированными немузыкальными звуками «из жизни»), электронной музыки. Он создает ритмический контрапункт оборотных и внеоборотных ритмов. А техники сегментации, метрического палиндрома, ритмического пропорционализма, «техники складки» являются теми семиотическими изобретениями композитора, которые были воплощены в его музыке и описаны в теоретических работах как самого Булеза, так и его исследователей.

В эссе «Предложения» Булез раскрывает проблему ритмических канонов, формулирует и объясняет понятие «атематизм», при помощи которого характеризует различные системы ритмических ячеек независимых от звуковысотной организации. П. Булез назвал формы, на которые он опирался, организуя целостную структуру Второй сонаты. Наиболее новаторскими элементами в сонате, по Булезу, является ритмическая техника и принцип тропизма как иносказания, что и определило направление последующих исследований структурной упорядоченности ритмической сферы [1]. Итак, булёзовская техника порождения (трансформации) ритмов, техника мостов (эссе «Возможно...», «Два письма Дж. Кейджа» и др.) являются теми семиотическими практиками, которые создали теоретическую основу для дальнейшего развития музыкальной семиотики.

Для подтверждения своих идей, П. Булез часто ссылался на весьма уважаемого им К. Леви-Стросса, который объяснял, что содержание музыки реализуется в своей структуре, а форма произведения есть структурирование частностей, составляющих содержание. Следует подчеркнуть, что Леви-Стросс был одним из первых ученых, кто попытался перенести лингвистический подход на музыку. Так, Клод Леви-Стросс полагал, что родство музыки и мифа опосредуется их связью с языком. В известной мере они являются «полупродуктами» языка: «музыка – это язык минус смысл» [2, с. 579], а миф – язык минус звук. Они подобны также по их функциям: подобно языку, назначение музыки – быть средством коммуникации, создавать и передавать

сообщения. Глубокое родство музыки и языка проявляется в их внутреннем строении. Необходимо лишь, чтобы структуры были подчинены формальным логическим принципам.

К. Леви-Стросс является одним из тех, кто признает наличие в музыке двойной артикуляции. Музыка, по Леви-Строссу, может быть определена через свое родство с мифом. Миф закодирован вместо слов в музыкальные звуки, считал мыслитель. Вместе с тем, миф находится гораздо ближе к языку, чем к музыке. Его можно рассматривать как партитуру, для исполнения которой нужен специфический язык. В отличие от него исполнение музыкальной партитуры требует специальных инструментов и вокального пения. Тем не менее, хотя связь музыки и языка не такая прямая и жесткая, есть все же основания, по Леви-Строссу, чтобы рассматривать музыку как язык. Одно из них реализуется в совпадении функций: подобно языку, назначение музыки – быть средством коммуникации, создавать и передавать сообщения, по крайней мере, часть из которых понятна большинству людей.

В работе «Мифологики: Сырое и приготовленное» за поверхностной, непосредственно данной оболочкой мифологического и музыкального текста, автор видит структуру текста как систему чистых «значимостей». Кроме того, именно структура в музыке имеет репрезентативную функцию, а не элементы, которые в нее входят (в отличие от вербального текста, состоящего из слов с их значениями) [3]. Мифологическая модель как праоснова целостности музыкального произведения, по Леви-Строссу, связанна со структурой мифологического универсума, в которой, несмотря на пестроту и разнообразие сюжетных и образных воплощений, выделяется некоторое количество универсальных космологических идей. Свою концепцию музыкальной семиотики он применяет к анализу «Болеро» М. Равеля. Обобщая, можно отметить, что, по Леви-Строссу, музыка является особым языком именно потому, что мы ее понимаем. Но вернемся к идеям П. Булеза.

Специфику современной музыки П. Булез видит в противоречивом сочетании единства, определенности целого и неопределенности отдельных музыкальных мгновений, что рождает довольно нестабильную, неуловимую, но достаточно многогранную область реализации творческого воображения и восприятия, расположенную между порядком и хаосом. Изучение традиций серийной музыки привело Булеза к мысли об особой ценности отдельно взятого звука. Как следствие композитор обращается к пуантилизму и серийной технике. Эти техники позволяли композитору не создавать музыку, а конструировать. В его цикле пьес для двух фортепиано «Структуры» музыкальная ткань состоит из отдельных коротких звуков – «точек-знаков», отделенных паузами. Воспринимать этот «набор точек» как мелодическую линию или как абстрактное семиотическое пространство, – решает сам слушатель. Аналогично построено известное произведение Булеза для голоса и инструментального ансамбля «Молоток без мастера». Использование пуантилизма в вокальной партии преобразует голос в один из инструментов оркестра, а музыкальную ткань в семиотическое и принципиально открытое для интерпретаций пространство. Можно сказать, что в пуантилистических произведениях Булеза раскрывается весь процесс создания образа из отдельных знаков – звуковых точек, причем композитор делает в этом процессе лишь первые шаги, а завершение произведения происходит в сознании слушателя.

Движение к звуковому синтезу, по Булезу, предполагает отход от известных музыкальных и вокальных звучаний ради открытия новых семиотических пространств: относительно точная имитация голосов и инструментов разрушается и трансформируется до неузнаваемости с помощью технических средств. Происходит

переход от простого объекта к сложному, где тематическое и акустическое неразделимы.

Так, пьеса Булеза «Взрыв» рассчитана на материальное восприятие музыкального объекта, «выщипывание» звуковых знаков-нитей с помощью резонанса, продолжительность которого зависит от регистра и динамики: мощное, долгосрочное звучание одних резонирующих инструментов (фортепиано) покрывает слабость и короткозвучность других (вибрафон, арфа, тарелка). Именно в переносе внимания с традиционной звуковысотности западноевропейской музыки на проблему интеграции тембра и музыкального объекта, французский композитор видит специфику нового семиотического подхода к музыкальному творчеству. Он определяет тембр как глобальную категорию, неотделимую от культурного и эмоцио-эстетического контекста. Нестабильность, субъективность восприятия тембра, длительности и ритма побуждают автора заменить иерархию высот более семиотическими категориями шума, сложности, «необработанности звука». Музыкальный язык, в котором сплав тембра, динамики и длительности порождает семиотический синтез, ведет к сдвигу от полифонии как нормативной основы классической западноевропейской музыкальной культуры в гетерофонии.

«Принцип гетерофонии создает семиотическое поле, он связан с уходом от традиционных норм музыкального языка под натиском компьютерной и электронной музыки, расширением звукового материала, гибкостью и увеличением мелодических линий, <…> способствует обобщенному восприятию» [4]. Так, в кантате «Брачный лик» Булеза в пересечении исходной полифонии (струнные) и орнаментальной гетерофонии (резонирующие инструменты) открываются возможности игры с восприятием реального и иллюзорного, расщепляющей содержание и обогащающей первоначальную музыкальную ткань. Такая игра во многом ориентирована на сферу бессознательного, она может порождать избыточность фактуры, темпа и тому подобное. Итак, музыкальная семиотика П. Булеза построена на основе додекафонно-сериального метода, алеаторики, пуантилизма и закладывает теоертический фундамент семиотики музыки, семиотического анализа ее структуры и выразительных средств.

Детально разрабатывает Булез теорию музыкального синтаксиса, являющегося основой новых принципов формообразования многопараметровой композиции. Он пишет о трех свойственных музыке измерениях (горизонталь, вертикаль и диагональ) и двух способах изложения структур (индивидуальном и коллективном). Комбинаторика критериев дает возможность Булезу охарактеризовать три фактурных склада музыки – гомофонию, гетерофонию и полифонию. Композитор-теоретик формулирует общие свойства музыкального синтаксиса, детально разрабатывает систему логических отношений внутри многопараметровых структур. Ценными для семиотики представляются замечания Булеза о содержании в музыке, которое он отождествляет с формой, по его мнению, только форма дает возможность познать содержание. Форма и содержание – две стороны одного целого, и исследовать их можно средствами одного и того же аналитического метода, утверждал Булез.

В целом, вклад П. Булеза в развитие семиотической теории музыки сложно переоценить, ведь он как практик и теоретик в одном лице, а также экстраординарный новатор, демонстративно отказался от классического мировоззрения и традиционных техник, а изобрел новые, способствующие расширению границ музыкального языка. Булезовская «игра в бисер» показала новые горизонты понимания семиозиса музыкальной знаковости, а также возможные приемы структурирования открытых звучащих текстов, самоорганизующихся порой, а иногда и абсолютно бесконечных в «пульсирующем времени» и «нефокусированном пространстве».

Следует отметить, что генезис данной проблематики уходит своими корнями в музыкальную теорию начала XX века. Г. Риману, немецкому музыковеду и лексикографу, педагогу и создателю функциональной теории лада, принадлежит разработка теории музыкального синтаксиса и эстетической теории. Он полно и последовательно использовал известную еще с античных времен аналогию между музыкой и поэзией и систематизировал простые музыкально-синтаксические структуры (мотивы) подобно стихотворным метрическим формулам. И хотя объяснительные возможности этой систематики ограничены, она существенно повлияла на развитие музыковедения в XX веке. Важное значение для современной семиотической теории играет римановская идея о системной функциональности аккордовых элементов классической европейской музыки. Она отражает одну из универсальных закономерностей музыкального языка [5, с. 41–42].

Риман настойчиво искал в музыкальном языке элементарные семантические единицы, вследствие восприятия которых у людей, по его предположению, возникают одинаковые или сходные «бестелесные» представления, функционирующие в подсознании. Эмпирически изучая влияние на слушателей отдельных средств музыкальной выразительности (звуковысотность, ритм, гармония и др.), «изъятых» из элементарных структур музыкального языка, музыковед пытался выявить объективную информационную значимость этих микроформ в развертывании образного содержания музыкальных произведений. И хотя этот метод исследования оказался недостаточно эффективным для решения многих противоречий в поставленной им проблематике, однако в теории римановских представлений, безусловно, есть рациональное зерно.

В шестидесятые и последующие годы структурно-семиотические исследования музыки становятся более многочисленными. Среди них наибольший интерес вызывают работы Н. Рюве и Ж.-Ж. Наттьеза.

Бельгийский исследователь Н. Рюве гораздо осторожнее применяет лингвистический подход к музыке. В его работах многие черты и особенности музыкальной семиотики впервые присутствуют в наиболее чистом виде. В методологическом плане Рюве опирается преимущественно на поэтику Р. Якобсона и «порождающую грамматику» А. Хомского. Разрабатывая свою семиотику, Рюве считает необходимым, во-первых, уточнить и ограничить рамки использования лингвистики к музыке, выделить то, что в ней действительно является общим с языком; во-вторых, позаимствовать в лингвистике то, что имеет достаточно высокий уровень разработки. В свете такого подхода он приходит к выводу, что значительную часть категорий лингвистики так или иначе можно использовать в музыкальных исследованиях. К ним относятся такие категории, как язык и речь, код и сообщение, синхрония и диахрония, вариант и инвариант, грамматичность и аграмматичность. Исследователь исключает из них понятие морфема, монема, глубокая и поверхностная структура, трансформация. Выбранные категории Рюве дополняет несколькими методологическими принципами, один из которых составляет ядро его концептуального подхода – парадигматический принцип повторения.

Вслед за Якобсоном, Рюве считает, что фундаментальным свойством как поэтического, так и музыкального языка является повторение, или якобсоновская «проекция принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации». Этот принцип лежит в основе структуры и синтаксиса музыки и определяет ее семиотическую суть, причем на нем основаны все формы музыки, в том числе и серийная, различаются они лишь способом его реализации. Позже он приходит к почти полному пересмотру своих позиций, к разочарованию в музыкальной семиотике. Рюве уже не находит какого-то особого смысла от понимания музыки как знаковой системы,

от разговоров о музыкальном означаемом и означающем или о музыкальной семантике. «Я вижу во всем этом, – пишет он, – только непонятные метафоры, которые ничуть не продвигают нас в понимании функций и «значение» музыки» [6, с. 33].

Одну из ранних и не очень успешных попыток изучения и сравнения музыки и языка осуществил немецкий теоретик Г.-П. Шпрингер. В ходе анализа он выстроил два ряда единиц: 1) фонемы, морфемы, слова, предложения, фразы, высказывания – для языка; 2) ноты, темы, фразы, секции, проведения, отрывки – для музыки. Размышляя над сходством между ними, Шпрингер делает вывод о том, что об истинной аналогии можно говорить лишь на уровне нот и фонем. К подобным выводам приходят и другие авторы, осуществлявшие попытки подобных сопоставлений.

Одним из выдающихся представителей музыкальной семиотики является канадский исследователь французского происхождения Ж. Наттьез. Он разрабатывает трехмерную концепцию, охватывающую все основные составляющие музыки: создание произведения, его исполнение и восприятие, предполагающее эстетическое наслаждение, и анализ этого произведения. В отличие от других исследователей, которые ограничивались внутренним анализом произведения, Наттьез вводит в поле исследования всех участников музыкального процесса: композитора, исполнителя, слушателя и музыковеда.

В своих работах Наттьез опирается в основном на дистрибутивную лингвистику С. Харриса, семиотику Ч. Пирса, концепцию лингвиста и музыковеда Ж. Молино, ощутимым также было влияние на него работ Н. Рюве. Все исследования Натьеза условно можно разделить на две части. Первая из них продолжает и развивает то, что было сделано до него, а вторая содержит разработку новой концепции семиотики.

Существующие модели музыкальной семиотики Наттьез делит на «глобальные» и «линейные» [7]. В основе первых лежит анализ музыки посредством составления перечня определенных характеристик и переменных, таблица которых дает общее представление об исследуемом произведении, жанре или стиле. Такой анализ широко применяют в сравнительном музыковедении. Глобальные модели могут также опираться на классификационный, типологический анализ или таксономии. Таксономии (группировка и принципы этой группировки), которые составлены из таксономических единиц, известные как таксоны, обычно находятся в иерархической структуре, показывая отношение между различными линиями, знаками. Таксономии может дополнять анализ с помощью переменных. В целом, построение глобальных моделей предусматривает применение парадигматического подхода, статистических методов и оценок.

Линейные модели являются более полными и еще более сложными. В них музыку рассматривают на основе системы правил, которые раскрывают не только внутреннюю структуру произведения, но и его развитие во времени как процесс становления. Примером такого исследования является работа М. Барони и К. Джакобини «Грамматика мелодии», в которой показанао синтаксическая структура партии сопрано в хоралах Баха.

У самого Наттьеза имеются примеры почти всех названных видов анализа, основанных на формализованных моделях. Разработки Наттьеза являются значительным вкладом в становление музыкальной семиотики, однако суть специфики его концепции ими не исчерпывается. Главная особенность исследований Наттьеза заключается в разработке трехмерной концепции музыкальной семиотики.

Идею трехмерного подхода Наттьез позаимствовал у Ж. Молино, который в одной из своих работ отмечает, что музыкальный феномен, как и лингвистический и религиозный, не может быть корректно определен и описан без учета тройного способа

его существования – как свободно изолированного, сделанного и воспринятого объекта. Наттьез переносит эти три измерения, или уровня, в свою концепцию и разрабатывает их.

Первый уровень можно определить как генетический, поскольку он охватывает «все то, что ведет от замысла до реализации музыкального произведения» [там же, 176–179]. Второй уровень является знаковым и совпадает с самим созданным произведением. Наттьез называет его текстуальным и «нейтральным», имея в виду то, что музыкальное произведение анализируют независимо от его создания и восприятия. Этот уровень примерно соответствует имманентному анализу, но не совпадает с ним. Третий уровень – перцептивный – охватывает все, что связано с восприятием произведения: «наслаждение, созерцание или чтение произведения, а также научный и аналитический подход к музыке» [там же]. Конечно, названные уровни были известны давно, однако в более ранних исследованиях они или оказывались смешанными, или один из них доминировал в ущерб другим. Ж. Наттьез намеревался по возможности четко разграничить их и одновременно установить между ними семиотические отношения.

Ученый описывает шесть аналитических ситуаций, охватывающих все возможные подходы к исследуемому музыкальному произведению [там же]. Однако и он, определяя корреляции между уровнями, все-таки отдает предпочтение имманентному, нейтральному уровню. Провозглашая выход за рамки имманентного подхода, он одновременно ограничивает масштабы этого выхода внутренней организацией произведения. Поэтому семиотический анализ вторгается в сферу творчества и восприятия настолько, насколько генетические и перцептивные моменты оставляют след в завершенном произведении. Наттьез применяет собственный подход к исследованию постановки тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга», осуществленной П. Булезом и П. Шеро.

Итак, концепция Ж. Наттьеза свидетельствует о важных изменениях, происходящих в музыкальной семиотике. Одна из них заключается в осознании ограниченности имманентного взгляда на музыку. Отсюда намерение выйти за пределы принципа имманентности, стремление ввести в поле исследования всех участников музыкального процесса: композитора, исполнителя, слушателя и музыковеда. Второе касается избавления от эйфории по всемогуществу лингвистики. Прослеживая эволюцию своих взглядов, Наттьез отмечает: «В первых наших текстах ... мы представляли себе лингвистическую суровость как абсолютную панацею; сегодня мы этого больше не утверждаем» [7, с. 208–209]. Последнее в большей степени можно отнести ко всему семиотическому движению того периода. Большинство участников переболело «детской болезнью» лингвистического сциентизма, как утверждает в последствие Д. А. Силичев, верой в неограниченные эвристические возможности лингвосемиотических методов [8]. Таким образом, в западноевропейском семиотическом дискурсе второй половины XX века утверждается традиция анализа проблем музыки в опоре на лингвосемиотическую и философскую методологию, формируются основные подходы и взгляды, но отношению к любым научным позициям остается крайне скептическим, и это абсолютно естественно для любого нового направления, каким является семиотика музыки.

Музыкальная семиотика формируется на основе традиционного музыковедения, его теоретико-эстетических выводов. В общем, структуральная лингвистика и семиотико-музыковедческий анализ музыкальных структур, является, по нашему мнению, новым подходом, но все же имеющим свои границы, поскольку он не позволяет выявить генезисные основы музыкального как такового и музыкального

семиозиса, в частности. К сожалению, лингвистические определения категории музыкальной речи, языка, знака, семиозиса, которые берутся за основу в процессе анализа музыкальных текстов, выявляют их несостоятельность в условиях отсутствия в самих текстах лингвистического поля содержания. Там, где лингвистика фиксирует отсутствие взаимоотношений означающего и означаемого, вполне возможен другой интерпретационный уровень понимания, иная ментальная оптика, что является своеобразной конверсией этих категорий, переходом от семиотического дискурса к дискурсу философскому, от одной системы понимания к другой. Музыкальный язык в своей генетической вертикали опирается на некие сущности, обуславливающие его архетипическую знаковую структуру. Философский анализ этой структуры позволяет говорить нам об онтологии музыкального языка.

Таким образом, музыка является не только предметом музыковедения или музыкальной семиотики, но прежде всего музыкальной эстетики и философии музыки, которая рассматривает музыку как способ бытия человека и Вселенной, изучая онтологические основания музыкального семиозиса. Музыка неразрывно связана с человеческой онтологией и культурой, она органически пронизывает собой все человеческое бытие. Поэтому философские основания анализа музыкального семиозиса и его инструмента музыкального языка восходят к фундаментальным причинностям бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Boulez P. Musikdenken heute. – Mainz, 1963. – 233 p.
2. Levi-Strauss C. L'homme nu. - Paris. – 1971. – 688 p.
3. Nattiez J.-J. Musicologie generale et semiologie / J.-J. Nattiez. - P., 1987.
4. Riemann H. Musikalische Syntaxis. Grundriß einer harmonischen Satzbildungslehre / H. Riemann. – Berlin, 1931.
5. Ruwet N. Theorie et methodes dans les etudes musicales / N. Ruwet // Musique en Jeu, 1975.- I. - 335 p.
6. Леви-Стросс К. Мифологики: в 4 т. / К. Леви-Стросс; [пер.с фр. А. З.Акопяна, З. А. Сокулер] . – М. : СПб. : Унив. книга, 1999 – 2000.
7. Петрусева, Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: дис. …доктора искусствов. наук: 17.00.02 [Электронний ресурс] / Надежда Андреевна Петрусева. – М. , 2003 . – 408 с. — Режим доступа: http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/53346.html#contents.
8. Силичев, Д. А. Семиотические концепции искусства / Д. А. Силичев // Эстетические исследования : методы и критерии ; [отв. ред. К. М. Долгов]. – М. : ИФРАН, 1996. – 348 с.
9. Т. 1. Сырое и приготовленное. – 2000. – 406 с.

УДК 659:101.1:316.4

Е. А. Лобовикова,
г. Луганск

МИФОТЕХНОЛОГИИ В РЕКЛАМЕ И ПРОПАГАНДЕ

Современная массовая культура становится индустрией по производству мифов, при этом активно использует мифы в рекламе, PR и пропаганде. Благодаря общедоступности и широте распространения, используя механизмы имитации, внушения, склонности к иллюзии с помощью художественно-выразительных средств в сознании потребителей укореняются легенды/мифы на уровне повседневного бытия. Именно поэтому удачным ходом в современной рекламе (в том числе политической) и пропаганде является использование мифов, так как у воспринимающего автоматически усиливаются все соответствующие данному мифу эмоциональные реакции и бессознательные ожидания. Использование мифов позволяет заранее спрогнозировать эмоциональную окраску отклика целевой аудитории на социально важное сообщение.

Российский исследователь Н. В. Гришанин отмечает: «… человек, живя в обществе, попадает под его влияние, впитывает стереотипы и мифологию, то есть знаковые и символические системы» [2, с. 227]. А. Ф. Лосев утверждает, что «в мифе нет ничего случайного, ненужного, произвольного, выдуманного или фантастического. Это – подлинная и максимально конкретная реальность» [1]. Сюжеты мифов заключают в себе наиболее важные знания о сотворении и устройстве мироздания, об отношении поколений, полов, о любви и ненависти и прочих аспектах. Современный миф конструирует реальность, способен создавать систему нравственных ценностей, помогает человеку в процессе самоидентификации. Мифотехнологии становятся инструментом манипулирования сознанием, а реклама и пропаганда являются трансляторами социальных мифов повседневности.

Изначально под «мифом» понималась совокупность абсолютных, сакральных, ценностных и мировоззренческих истин, противостоящих повседневно-эмпирическим. Опираясь на понятия, данные в различных источниках, мы определим его следующим образом: миф – это первичная универсальная форма постижения мира, его образно-символическое воспроизведение и объяснение, существование которой невозможно вне коллективного (массового) сознания [1, с. 14; 3, с. 43; 5, с. 9; 6, с. 36]. Миф является ценностью, наделенной особыми функциями, поскольку он влияет на приспособление человеческой психики к окружающей его реальности. Признаками мифа являются его принадлежность к вечности, отсутствие субъект-объектных отношений в силу целостности мировосприятия, антропоморфизм мифологического знания.

Специфика мифа заключается в вещественном тождестве идеи и чувственного образа. В то же время при всей своей чувственной конкретности миф оказывается мощным инструментом рационального освоения окружающего мира, его целостного восприятия. Восприятие потребителя направлено на мифическое и иллюзорное представление о жизни – оно компенсирует отсутствие в реальном мире красоты, гармонии и легкого существования. Восприятие потребителя зачастую определено рекламным посланием, которое не только является основным источником информации, но и создает средство ее прочтения, перевод в эмоционально-образный план субъекта. В рекламном мировосприятии мир, прежде всего, выступает как объективный, независимый, абстрактный, абсолютный, достигший полной, высшей меры всех своих возможностей.

Г. Почепцов отмечает: «Самое грандиозное поле действия мифологии, бесспорно, – массовая культура, порожденная массмедиа, во-первых, массовое сознание по сути своей мифично; во-вторых, средства массовой коммуникации (особенно электронные) выполняют объединяющую роль, собирая людей в «глобальной деревне», где каждый человек является не только потребителем, но и соучастником телевизионного мифотворчества, которое формирует все основные типы и стили, цели и возможности общественно-культурной жизни; в-третьих, массовое сознание, тяготеющее к коллективному бессознательному, подвержено, по мнению зарубежных исследователей к глубокому, сопоставимому с религиозным, психологическому воздействию со стороны СМИ; в-четвертых, орудием этого воздействия выступают создаваемые и распространяемые средствами массовой информации современные мифы» [7, с.163]. Мы причастны к высшему сакральному знанию благодаря коллективному бессознательному, которое связанно с исторически сложившейся групповой психикой. К.Г. Юнг определил его как «оставленный опытом осадок и вместе с тем как некоторое его, опыта, «apriori», это «образ мира», который сформировался на заре человечества. С течением времени сформировались

определенные черты, так называемые архетипы, или доминанты, которым подчиняется некая последовательность образов, повторяющихся снова и снова [8, с. 73].

Исследователями доказано, что если потребитель признает образ какого-либо бренда, его символизм, велика вероятность, что он будет принимать и то, что будет предложено от его имени. В содержании любого рекламного текста так или иначе содержится обращение к магическим свойствам предмета, связанное с надеждой со стороны покупателя и обещанием со стороны производителя достичь ожидаемых результатов кратчайшим, не обязательно рациональным, путем. Эта надежда всегда живет в сознании любого человека, и рекламе остается только ее «подогревать» и использовать этот миф. Миф, составляющий основу бренда, имеют направляющее и ориентирующее для потребителя действие – предоставляя «правильную» картину мира, побуждая его думать в определенном направлении, замечать и принимать лишь те аспекты реальности, которые считаются значимыми, актуальными с точки зрения бытующих в обществе стереотипов.

Еще в 2015 г. в условиях военного противостояния на Украине появилась наружная реклама, в основе которой заложен миф, формирующий бренд наших территорий как «террористических организаций».

Еще одна украинская социальная реклама, продвигая бренд таких территорий, как Одесса, Карпаты и Скадовск, дифференцирует жителей Украины на две категории.

1. Умные и красивые (отдыхают только на территории современной Украины);

2. Все остальные (т. е. те, кто не в п. 1 – отдыхают в «оккупированном» Крыму).

Этические соображения не позволяют нам продемонстрировать «примеры» украинской пропаганды, использующей образ Президента РФ (явные нарушения законодательной базы). Явно пропагандистский слоган социальной рекламы, размещенный на территории современной Луганской области, вызывает устойчивый ассоциативный ряд, создающий образ «Я»: «Подал заявление на паспорт эРэФ – позвал ОККУПАНОВ», и в целом формирующих образ России в массовой культуре современной Украины.

Таким образом, в современной массовой культуре с мифом связывают основные проблемы человеческого сознания и бытия. Миф не только объясняет, но и санкционирует действующий порядок, поддерживая его ритуалами, прибегая к императивной функции коммуникации. Для специалистов в сфере рекламы и PR мифотехнологии являются инструментом, позволяющим установить эффективную и масштабную коммуникацию, не подлежащую проверке и отторжению, воспринимающуюся потребителем практически без искажений, очень важным в современной рекламе и пропаганде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Армстронг, К. Краткая история мифа / К. Армстронг; пер. с англ. А. Блейз. – М.: Открытый Мир, 2005. – 160 с.

2. Гришанин, Н. В. «Бренд города» на современном этапе развития / Н. В. Гришанин // Реклама и связи с общественностью: традиции и инновации: материалы Шестой Международной научно-практической конференции (14–15 сент. 2017 г.): в 2 ч. – Ростов н/Д : ФГБОУ ВО РГУПС, 2017. – Ч. 1. – С. 225–235.

3. Гуревич, П. С. Мифология наших дней. – Свободная мысль. – № 11. – М.: 1992. – С. 43–53.

4. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 561 с.

5. Мейзерская, Т. С. Проблемы индивидуальной мифологии: автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.01.06 / Мейзерская Татьяна Севериновна. – К., 1997. – 42 с.

6. Питько, О. А. Философское осмысление коммуникаций в новых медиа / О. А. Питько // Современные технологии в мировом научном пространстве: сборник статей Международной научно-практической конференции. – Уфа, 2016. – С. 53–56.

7. Почепцов, Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. – М.: Рефл-Бук, 2001. – 656 с.

8. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 300 с.

УДК 141

Н. И. Новак,
г. Луганск

КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Проблемным полем сегодняшней цивилизационной парадигмы представляется смена ценностных ориентиров в обществе, что приводит к деформации нравственной составляющей современного человека и деградации системы ценностей. Таким образом, в противовес разрушительным тенденциям, направленным на духовную составляющую человека в современной культуре, важно соблюдение и сохранение «нравственной гигиены» личности, которой, по мнению автора, является обращение к великим мыслителям, в частности к великому русскому писателю и философу Ф. М. Достоевскому.

Понимание человека и его осмысление занимает главное место в творческом наследии Ф. Достоевского, так как, по мнению Н. Бердяева: «У Достоевского нет ничего. Кроме человека, нет природы, нет мира вещей, нет в самом человеке того, что связывает его с природным миром, с миром вещей, с бытом, с объективным строем жизни. Существует только дух человеческий, и только он интересен, он исследуется» [1, с. 264]. Читая Достоевского, в особенности, Великое Пятикнижие, в которое входят такие произведения, как «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы», мы знакомимся, в первую очередь, с человеческой драмой, внутренней борьбой и личностными переживаниями. Например, «Преступление и наказание» – это не детективная история, не приключение и тем более не боевик, это психологическая драма, драма человека в его падении, а затем покаянии и очищении через страдания. Так и «Бесы», главным посылом произведения является нравственное и духовное падение людей.

Таким образом, открывая книги Ф. Достоевского, в первую очередь мы знакомимся с внутренним миром человека, его нравственным развитием, переживаниями.

Кульминационным произведением в осмысления человека Ф. Достоевским, по мнению многим современных учёных, представляется его последнее произведение «Братья Карамазовы», в особенности пятая глава пятой книги – «Великий инквизитор». С точки зрения многих исследователей творчества, Ф. Достоевского в данной главе отражается основная его философская концепция. Смысл данного рассказа заключается в разговоре и критике Великим инквизитором Иисуса Христа за то, что он дал свободу человеку, а не поработил его чудом. И. И. Евлампиев в понимании свободы в данном рассказе отмечает: «Точно так же от догматически понятого Иисуса Христа было бы нелепо требовать доказательств его веры в Бога-Отца, такое требование имеет смысл только по отношению к человеку, который в силу своей неискоренимой и абсолютной свободы никогда не может успокоиться в своей вере, обречен на сомнения и колебания, а потому обязан постоянно доказывать свою веру, доказывать прежде всего – самому себе» [3, с. 537]. Таким образом, вера в Бога подразумевает чистую свободу выбора человека, и в качестве данного положения человек должен испытывать себя в вере, так он истинно становится свободным.

Анализируя рассказ о «Великом инквизиторе» и само произведение «Братья Карамазовы», можно заметить то, что идеи Ф. Достоевского в этико-философском осмыслении человека похожи на идеи И. Канта о категорическом императиве, который звучит следующим образом: ««Поступай так, чтобы максима твоей воли могла в то же

время иметь силу принципа всеобщего законодательства» [4, с. 347]. Где воля во многом исходит у И. Канта из свободы. Свобода же – это преодоление своих потребностей или определенных целей в угоду другому человеку или самому себе, что ставит свободу синонимом воли. Так как и в «Великом инквизиторе» у Ф. Достоевского человек свободен, он всегда должен искать и защищать свою веру в основанной на любови. Но также не стоит отходит от понимания покаяния у Ф. Достоевского. Так, многие главные герои доходили до христианской свободы и любви через моральное падение и страдание. Примером падения, покаяния и возрождения является герой произведения «Преступление и наказание» Родион Раскольников. В данном контексте следует сравнить Родиона Раскольникова и Павла Смердякова. Как Родион, так и Павел, оба убийцы. А также два данных персонажа высказывают идею «все дозволено». У Родиона идея вседозволенности проявляется в личности Наполеона. У Павла идея вседозволенности представляется у Ивана. Но Раскольников идет по пути раскаяния , то Смердяков выбирает иной путь, и кончает свою жизнь самоубийством.

Таким образом, в концепции Ф. Достоевского человек является свободной личностью, у которой есть право выбора, выбора нравственной жизни, представленной в христианской любви, отраженной в финальной речи Алексея Карамазова: «Ах, деточки, ах, милые друзья, не бойтесь жизни! Как хороша жизнь, когда что-нибудь сделаешь хорошее и правдивое!»[2, с. 812]. Жизнь – это любовь, любовь к людям, любовь к Богу, достигающуюся через свободу человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев, Н. А. Миросозерцание Достоевского / Н. А. Бердяев. – Харьков: Фолио, 2012. – 331 с
2. Достоевский, Ф. Братья Карамазовы: роман / Ф. Достоевский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 832 с.
3. Евлампиев, И. И. Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым») / И. И. Евлампиев. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – 585 с.
4. Кант, И. Сочинения в шести томах. Т. 4. Ч. 1 / И. Кант; под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. – М.: Мысль, 1965. – 544 с.

УДК 177.7

А. Н. Плахотник,
Ю. В. Юсеф,
г. Луганск

УЧЕНИЕ АЛЬБЕРТА ШВЕЙЦЕРА В КОНТЕКСТЕ ЭТИЧЕСКОГО КРИЗИСА СОВРЕМЕННОСТИ

В современном обществе существует множество политических, экономических, социальных, экологических и прочих проблем, решением которых заняты международные организации и целые государства. Однако основой для возникновения всех этих проблем являются проблемы нравственного характера, ставшие столь масштабными, что можно говорить о всеобщем кризисе нравственности. Без поисков путей выхода из сложившейся ситуации всеобщего морального кризиса дальнейшее существование человества будет под угрозой.

Важную, на наш взгляд, роль в решении ряда нравственно-этических проблем могло бы сыграть обращение к учению благоговения перед жизнью выдающегося мыслителя, культуролога, лауреата Нобелевской премии мира Альберта Швейцера.

Философское наследие А. Швейцера уже много десятилетий привлекает внимание зарубежных (Г. Петтинг, Н. Казинс, Х. Кларк, О. Краус, Г. Маршалл, Г. Сивер, П. Фраейер) и отечественных (Л. А. Бердюгина, Т. И. Грекова, Е. А. Завадская,

Ю. А. Левада, Ю. А. Овчинников, В. А. Щученко) исследователей. Однако, в основном, внимание уделялось общефилософскому, историко-философскому, а также теоретико-культурному аспектам философии А. Швейцера.

Спустя почти сто лет этическое учение А. Швейцера не утратило своей актуальности. В поисках путей выхода из всеобъемлющего кризиса современные исследователи все более активно обращаются к этике благоговения перед жизнью.

Сегодня идеи А. Швейцера рассматриваются в качестве основы для становления экологически ориентированного сознания и мировоззрения [1]. В свете гуманизации образования учение А. Швейцера рассматривается как содержащее значительный педагогический потенциал [4]. Ценным является данное учение и для формирования современной гуманитарной медицины [3; 5].

Обращение к учению А. Швейцера специалистов столь разных сфер свидетельствует о необычайной многогранности этого учения.

Наиболее полно свои идеи А. Швейцер изложил в труде «Культура и этика», в котором он анализирует причины кризиса европейской культуры. А. Швейцер был, безусловно, не единственным мыслителем, рассуждавшем о судьбе культуры и кризисе европейского гуманизма. Неординарность А. Швейцера заключалось в поисках путей выхода из сложившейся ситуации, а также в его образе жизни, который не расходился с его этическим учением. Действительно, в истории западной мысли, наверное, не найдется другого человека, пожертвовавшего благополучной жизнью и блестящей карьерой ради служения гуманистическим идеалам.

Известный теолог, преподаватель Страсбургского университета, органист, литератор поступает на медицинский факультет, чтобы по окончании его отправиться в Экваториальную Африку помогать страдающим от тропических болезней народам.

Фундаментальный труд А. Швейцера «Культура и этика» стал неким предвидением наших сегодняшних духовных проблем. По мнению А. Швейцера «роковым для нашей культуры является то, что ее материальная сторона развивалась намного сильнее, чем духовная» [7, с. 98]. С одной стороны, материальная сторона культуры является неотъемлемой ее частью, с другой – человек, обращенный лишь к материальной стороне, становится рабочей силой, со временем утрачивая духовное начало и необходимость внутренней работы над самим собой. В итоге характерной чертой человека становится поверхностность, желание уйти от забот, «развлечение и желание забыться становятся для него физической потребностью. Не познания и развития ищет он, а развлечения – и притом такого, какое требует минимального духовного напряжения» [Там же, с. 42].

Помимо преобладания материальной составляющей над духовной в культуре коллективное начинает подавлять индивидуальное в обществе, что ведет к утрате человеком собственной индивидуальности, лишая его возможности развивать духовность, нравственность, а также способности мыслить. Кризис мировоззрения, утратившего свою мыслительную способность, является, по мнению философа, основой нравственного кризиса общества.

Выход из сложившейся ситуации А. Швейцер видит в формировании мыслящего мировоззрения: «Идти до конца по пути углубления мыслящего мировоззрения...это единственная возможность вновь выбраться на простор из дремучего леса, в котором мы заблудились» [Там же, с. 84]. Однако не всякое мировоззрение может возродить культуру, а лишь оптимистическое мировоззрение, «которое бытие ставит выше небытия и тем самым утверждает мир и жизнь как нечто ценное само по себе» [Там же, с. 87], в сочетании с этикой.

Вполне очевидно, что оптимистического мышления, бережно относящегося к бытию и утверждающего жизнь как ценность, нам сегодня не хватает во всех сферах нашей жизни. Сегодня мы имеем довольно развитые отрасли этики в различных профессиональных сферах. Однако это не избавляет нас от различных проблем этического плана, что особенно ощущается в таких сферах деятельности, как медицина и образование. Как ответ на существующие проблемы сегодня в педагогической науке развивается направление гуманитаризации и гуманизации образования, призванное формировать специалиста любой отрасли как нравственную личность. Изучение этики благоговения перед жизнью доктора Швейцера является крайне важным и полезным, в особенности, в образовательном процессе медицинских вузов, поскольку гуманитаризация учебного процесса включает два ключевых аспекта: гуманитарные знания в широком смысле (то есть все науки о человеке, а также сведения из таких важных сфер культурной жизни, как литература и искусство) и гуманистическое воспитание, которое утверждает гуманистическую нравственность, то есть признание ценности человека как личности и утверждения блага человека как критерия оценки общественных отношений. Утверждение гуманистической нравственности для медицины начала XXI века является насущной необходимостью, поскольку, как материальное возобладало над духовным в современной культуре, также естественнонаучная составляющая преобладает на сегодняшний день в медицинском образовании. В итоге, в подавляющем большинстве случаев из медицинского вуза вместо мыслящего врача выходит ремесленник, занятый исключительно лечением одного органа и забывающий о личности пациента. Между тем, медицина всегда была и будет особой отраслью человеческой деятельности, которая находится на стыке гуманитарного и естественнонаучного знания и отлично вписывается в швейцеровскую этику благоговения перед жизнью. Медицина «требует от всех, чтобы они частичку своей жизни отдали другим людям. В какой форме и в какой степени они это сделают, каждый должен решить соответственно своему разумению и обстоятельствам, которые складываются в его жизни» [6, с. 226].

Этика А. Швейцера проецируется не только на отношения между людьми, но и на отношение человека ко всему живому, поэтому она легла в основу современных концепций экологической этики, занимающихся проблемой формирования экологического мировоззрения, формирования нравственного человека, для которого «священна жизнь, как таковая. Он не сорвет листочка с дерева, не сломает ни одного цветка и не раздавит ни одного насекомого» [7, с. 307].

Интересно, что в середине XX века, еще при жизни А. Швейцера, учение о благоговении перед жизнью преподавалось в некоторых школах США, о чем писал сам А. Швейцер, возлагая большие надежды на свое учение и мечтая о том, что «этическими личностями станут не только отдельные люди, но и народы» [2, с. 483]. Преподавателями школ отмечалось положительное влияние изучения этики благоговения перед жизнью. К сожалению, оно было незаслуженно забыто, а образование на сегодня занято исключительно формированием знаний, умений, навыков, компетенций. Как писал А. Швейцер почти сто лет назад: «В современном преподавании и в современных школьных учебниках гуманность оттеснена в самый темный угол, как будто перестало быть истиной, что она является самым элементарным и насущным при воспитании человеческой личности» [7, с. 46]. Отсутствие гуманности, в конечном итоге, ведет к конфликтам и войнам, принося разрушение и горе.

Подводя итог, можно сказать, что учение А. Швейцера о благоговении перед жизнью является универсальным: оно не только распространяется на отношения между людьми и на отношение к окружающему миру, но также является актуальным во всех сферах нашей жизни и ценным помощником в преодолении нравственного кризиса современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Громов, Е. В. Экологическое мировоззрение человека в свете идей А. Швейцера [Электронный ресурс] / Е. В. Громов // Проблема человека в свете современных социально-философских наук. – 2001. – №. 2. – Режим доступа: http://www.egpu.ru/lib/elib/Data/Content/128275708383141299/Default.aspx
2. Гусейнов, А. А. Великие моралисты / А. А. Гусейнов. – Москва: Издательство «Республика». – 1995. – 512 с.
3. Заздравнов, А. А., Заздравнова, О. И. Биоэтические и духовные истоки гуманитарной медицины Альберта Швейцера [Электронный ресурс] / А. А. Заздравнов, О. И. Заздравнова // София: электрон. науч.-просветит. журн. – 2019. – № 1. – С. 108–113. – Режим доступа: http://repo.knmu.edu.ua/bitstream/Sophia-2019-no-1.pdf.
4. Посохова, Л. А. Этические взгляды Альберта Швейцера в контексте современных проблем гуманизации образования: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.01 / Посохова Людмила Анатольевна. – Сочи, 2003. – 17 с.
5. Утехин, В. И., Чурилов, Л. П. Альберт Швейцер и этический кризис современности / В. И. Утехин, Л. П. Чурилов // Здоровье – основа человеческого потенциала: проблемы и пути их решения. – 2013. Т. 8. – №. 2. – С.958-966
6. Швейцер, А. Благоговение перед жизнью: Пер. с нем. / Альберт Швейцер; Сост. и посл. А. А. Гусейнова; Общ. ред. А. А. Гусейнова и М. Г. Селезнева. – М: Прогресс, 1992. – 576 с.
7. Швейцер, А. Культура и этика: пер. с нем. Н. А. Захарченко, Г. В. Колшанского / Альберт Швейцер. – Москва: Прогресс, 1973. – 336 с.

УДК 130.2

О. Б. Серостанова,
г. Луганск

ОТ ОБЩЕСТВА ПОТРЕБЛЕНИЯ К ОБЩЕСТВУ ПЕРЕЖИВАНИЯ

Многочисленные культурные изменения, эстетизация повседневной жизни и трансформация потребительских установок человека вызывают интерес к проблеме прогнозирования будущего общества. Процесс изменений сопровождается нарушением существующей структуры отношений в условиях сосуществования человека в реальной и воображаемой реальности. Происходит формирование новой коммуникативной среды на основе нового типа рациональности. Человек в современном обществе пытается прожить жизнь здесь и сейчас, сопровождая ее яркими, незабываемыми моментами.

Засилье продуктов массовой культуры и развитые массмедиа создают условия для искусственного навязывания новых мифов как попытки уйти от реальности бытия. Информационное пространство становится «ящиком Пандоры» с двойным дном: с одной стороны − отражение реальности, а, с другой, виртуального искусственного мира. Ж. Бодрийяр, размышляя о референтности образов, отмечал, что «симуляция ставит под сомнение отличие «реального» от «воображаемого» [3]. При этом «воображаемое» уже не есть «иррациональное». Следовательно, человек сталкивается с совершенно иной реальностью, в которой условия коммуникации строятся на совершенно других принципах.

Первоначально, согласно представлениям Э. Кассирера, человек утратил свою первичную природу в аспекте определенных инстинктов: коммуникации и адаптации. Недостающие элементы восполняются человеком с помощью символических форм. В разрезе радикального бихевиоризма мыслитель утверждал, что животные реагируют на

внешние стимулы непосредственно, а человек прикладывает мыслительные усилия. Другими словами, он трансформирует внешний мир в доступные формы. Именно это и становится символическим миром человека.

С другой стороны, существуют и концепты, в рамках которых вырабатывается методология поиска смысла, который бы бессознательно соотносился с объектом культуры. Помимо этого символ может быть рассмотрен как творимое сообщение культуры. Чувственное созерцание вводит субъект не только в физический мир, но и в мир человеческий посредством символов [2, с. 129].

Для интерпретации вещей необходимо декодировать полученную извне информацию. Иными словами, истолковать ее. Совокупность этих истолкований приводит к формированию фраз, предложений, то есть формирует систему как часть мира языка. В ситуации, когда субъект культуры не владеет информацией об используемых символах, он, посредством интереса, может быть вовлечен в отношения, способствующие пониманию их смысла.

Таким образом, человек включается в культурный обмен на условиях равноценности и равнозначимости иного и благодаря этому он становится частью культурного мира. Каждая цивилизация создает новые формы и новые символы. Связь между формами обеспечивается каузальными связями с истоками символов и их современной интерпретацией.

В мире значений, например, в мире языка, регулярно встречаются те характерные явления, которые называются «изменением значения». Язык, искусство, религия − все это представляет собой непрерывный поток. Разумеется, что в языке, искусстве, религии можно найти некоторые постоянные и весьма определенные структуры и выяснить их функцию в общем строении нашего человеческого мира. Но символический мир гораздо сложнее по причине того, что обладает возможностью изменений и преобразований значений, а, значит, усложняется процесс интерпретации символов.

В реальности человек все чаще сталкивается с «...эфемерностью культурных проявлений» [4]. При этом потребность личности в идентификации с идеализированным образом и оживление иллюзий порождают возможности для работы культуры от самоограничения до изобретательности. Возможность стать на позицию другого, избранного привлекательного героя, является отражением герменевтического принципа обменных отношений на личностном уровне. Создание иллюзии открытия нового для контактора измерения действительности дарит ему восполнение дефицитной информации, в которой он испытывает нужду.

По мнению Э. Кассирера, культура означает целостность вербальной и нравственной деятельности, которая постигается не только в абстракциях, но и в своих тенденциях и энергии самореализации. Именно этот процесс (само)реализации, т. е. процесс созидания и воссоздания эмпирического мира, составляет суть понятия культуры, являясь одной из существенных и характерных ее черт [5, с. 134].

В. Г. Федотова, В. А. Колпаков и Н. Н. Федотова с позиций социально-философского анализа указывают на тенденцию нарастания противоречия между идентичностью и мультикультурализмом, которое никоим образом не развенчивает миф об американской культуре, соединяющей в себе все многообразие. «Предельной формой ориентации на единство является культурная унификация», − утверждают ученые [6, с. 409]. Являясь насущным состоянием общества, многообразие культур расценивается как противостоящее единству.

С. Н. Ильченко определяет современное общество как шоу-цивилизация, акцентируя внимание на игровом компоненте потребления информации [1, с. 12].

Имиджевые индикаторы массмедиа проявляются во все большей актуализации практики привлечения медийных лиц для участия в различных проектах. Он отмечает, что в связи с подобной тенденцией стоит говорить о системе телеамплуа [1, с. 14].

Социокультурные коммуникации становятся частью виртуального пространства культуры. Пиринговые сети и файлообменники выступают платформой для циркуляции информационных потоков, создавая новые регуляторы взаимодействий. Социальные сети также выступают своего рода основой для культурно-символического обмена. Фактически, человечество сталкивается с феноменом персональных информационных систем. Происходит объединение письменных, устных и аудиовизуальных способов человеческой коммуникации в метаязык и супертекст [4]. При этом коммуникационные матрицы как исторически сложившиеся системы символических кодов, норм и ценностей также включены в тотальный процесс преобразования.

В то же время, как отмечал М. Кастельс, несмотря на глобальную взаимосвязанность социума посредством СМИ, человечество все еще пребывает в мире однонаправленной коммуникации, где царит массовое производство символов, выстроенных на основаниях индустриальной логики [4].

Философско-культурологический подход привносит новые характеристики социокультурных коммуникаций в ситуации культуры пост-постмодерна. В условиях преобразования общества и повышенной нестабильности мировой системы обменные взаимодействия оказываются эффективным инструментом в матрице социальных взаимоотношений, развертывающихся в информационном пространстве. Значимость данного вопроса тем более возрастает в условиях диалоговой коммуникации в пространстве поликультур. Коммуникация в потоке фетишей, свойственная обществу потребления, переносится в сферу переживаний и впечатлений.

Классические теории «информационного общества», «общества потребления» не в полной мере могут пояснить, что на самом деле происходит в мышлении человека. Запрос на новые концептуальные и методологические парадигмы осмысления реальности становится как никогда актуальным. Все большую популярность набирает новая теория, раскрытая немецким социологом Герхардом Шульце в его работе «Общество переживаний: культурсоциология современности», который утверждает, что в послевоенные годы отношения человека к потребляемым благам изменилось. Исследователь выносит приговор культуре мышления и критикует процессы эстетизации, происходящие в обществе [7, с. 146].

Исходным тезисом его работы становится проблема перехода от деятельностного к нормативному уровню бытия человека. Данный проект Герхард Шульце именует «проектом красивой жизни» [Там же, с. 147]. Человек отказывается откладывать жизнь на потом. Он хочет проживать ее сиюминутно и ярко. Происходит формирование специфического «коэффициента опыта» («Erlebnisrationalität») или «внутренней модернизации» («innengerichte Modernisierung») [Там же]. Внешние обстоятельства становятся ширмой для внутренней жизни, что создает две проблемы: риски, связанные с определением собственных желаний и риски неоправданных ожиданий.

Итак, благодаря трансформации эмоциональных внутренних состояний человека, общество сталкивается с новым типом мышления и интерпретации повседневности. Концепция Г. Шульца наглядно демонстрирует попытку пояснить переход человека к новому типу мышления, основанного на впечатлениях и внутренних переживаниях, что преобразует коммуникацию и структуру общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильченко, С. Н. Шоу-цивилизация: конец реальности? / С. Н. Ильченко. − СПб. : ИВЭСЭП, 2014. – 194, [2] с.

2. Кассирер, Э. Лекции по философии и культуре / Э. Кассирер // Культурология. XX век: Антология; под. ред. С. Я. Левит, Л. Т. Мильская. – М.: Юрист, 1995. − С. 163−213.

3. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. – М.: Постум, 2015. − Режим доступа: https://www.rulit.me/books/simulyakry-i-simulyaciya-read-458016-10.html

4. Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс; пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкаратана. – М.: ГУ ВШЭ, 2000. – 606, [1] с.

5. Свасьян, К. А. Философия символических форм Э. Кассирера: Критический анализ / К. А. Свасьян. – М.: Академический Проект; Альма Матер, 2010. – 243 с.

6. Федотова, В. Г. Глобальный капитализм: три великие трансформации / В. Г. Федотова, В. А. Колпаков, Н. Н. Федотова. – М.: Культурная революция, 2008. – 60 с.

7. Schulze Gerhard: Die Erlebenisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwant (Studienausgabe.). Frankfurt a.M./ New York: Campus 1993 // Zeitschrift für Pädagogik. – Jahrgang 41. – Heft 1. – Januar/ Februar. – 1995. – Режим доступа: https://docviewer.yandex.ua/view/0/?page=1&*= Puy1vyoE53TXvC6a6CLxYRkaM557InV.

УДК 81:1

Е. В. Сидоркина,
Е. А. Авраменко,
г. Луганск

ЯЗЫК КАК МЕДИАТОР МЕНТАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ФИЛОСОФСКОМ ДИСКУРСЕ

Зачастую за самыми тривиальными, привычными вещами и процессами, скрывается безграничная глубина, о которой в повседневной жизни люди задумываются редко. Это касается, в частности, дыхания, сна, пробуждения. О процессе говорения не одно столетие размышляют филологи и философы, задаваясь такими вопросами: влияет ли язык на наше мышление, или наше мышление влияет на язык; как язык отражает политическую и экономическую составляющую стран; каким образом язык формирует наше восприятие мира и культуру? На эти вопросы не существует однозначного ответа. У каждого философа свои убеждения о роли языка в мире и его влияния на человеческое сознание. Например, В. фон Гумбольдт верил в идею того, что представления человека о мире связаны с его языком. Согласно его учению, язык – это некая неосознаваемая форма, которая заложена в человека изначально, априори, поэтому неразрывно связана с мышлением и культурой, носителем которой он является. Философ часто делает акцент в своих трудах на том, что язык – это не приложение, а именно «орган человека», его неотъемлемая часть. Язык и мышление нужно рассматривать исключительно в изначальном единстве, при том, что именно язык выступает фундаментом для объединения наук о человеке и культуре. Также философ считает сравнение языков важным процессом, который «может показать, каким различным способом человек создал язык и какую часть мира мыслей ему удалось перенести в него» [2, с. 311].

Чтобы посмотреть на язык немного с другого ракурса, ниже рассмотрим учение швейцарского семиолога Ф. де Соссюра, который верил, что язык не только неразделим с человеком, но и с обществом. Автор считает, что именно язык является основой, на которой выстраивается культура, и понимает его как адаптивную многокомпонентную систему, которая постоянно обновляется в ходе гносеологической деятельности человека, в силу чего «язык всегда выступает как наследие предшествующей эпохи» [4, с. 104]. Кроме того, каждое новое поколение наследует язык именно в том виде, в котором его оставило предыдущее. При этом стоит обратить внимание на следующий аспект, выделяемый мыслителем: «Модификации языка не связаны со сменой поколений, которые вовсе не ложатся пластами одно на другое и не представляют подобия ящиков комода, но перемешаны и проникают одно в другое, причем каждое из них включает индивидов различных возрастов» [5, с. 81]. Он придерживается мнения, что язык меняется под воздействием сил, могущих повлиять либо на звуки, либо на смысл. Эволюция неизбежна, а потому не существует ни одного языка, не поддавшегося ей. Говоря о теоретическом, искусственно созданном неизменчивом языке, Ф. де Соссюр сравнивает его с курицей, высидевшей утиное яйцо, считая, что такой язык «волей-неволей был бы захвачен течением, увлекающим все языки» [5, с. 84].

В представлении философа Л. Витгенштейна границы языка совпадают с границами бытия человека. Он развивает эту мысль вплоть до оправдания солипсизма, так как если что-то «мы не в силах мыслить, мы не в состоянии и сказать» [1, с. 56]. Таким образом, наше восприятие реальности зависит от языка, на котором мы говорим, а также от того, каким образом мы формулируем мысли. Структура человеческого

мышления зависит от логики самого языка и его грамматики, словообразований. Следовательно, язык формирует нашу реальность, а сознание между тем представляет собой концептуальное зеркало, где мы опредмечиваем явления вещей, которые познаем, и специфика этого процесса зависит от типа культуры. Французский культуролог К. Леви-Стросс выделял два основных типа: холодные и горячие, соответствующие степени восприимчивости к внешним вызовам и дальнейшей устойчивости от их непосредственного влияния.

Горячие – динамичные, развивающиеся без перерыва, в них меняется и отношение к языку, и его роль в границах социального бытия. Холодные – традиционалистские, тут любые нововведения в языке, обусловленные изменениями сознания, воспринимаются крайне остро. Задача языка в данном случае сводится к интеграции горячих и холодных культур при помощи так называемой «формулы обобщенного обмена» [3, с. 69], которая в перспективе сведет все семантическое многообразие к минимуму. Как правило, некоторые слова, существующие в одном языке, в другом будут нести несколько иное значение. Следовательно, люди, думая, что говорят об одном и том же, по сути имеют в виду разные вещи. Например, в русском языке применяется слово «скучать»: если адресовать человеку сообщение с пометкой «скучаю», то имеется в виду, что по отношению к нему отправитель испытывает тоску. В английском языке аналогом этого слова является «miss», которое означает, что чего-то не хватает – делается акцент на то, что человека нет рядом. Следует отметить, что альтернативы русскому слову «скучать» в английском языке нет. Получается, один человек говорит о скуке, а второй – о нехватке Другого. Благодаря этому, даже небольшому примеру, видно, насколько многогранно люди выражают свои чувства на разных языках. Значит ли это, что и чувствуют они неодинаково? Следующая проблема, с которой сталкиваются языки, касается ограничений оттенков одного понятия. Например, в греческом языке есть, как минимум, четыре слова для обозначения разных видов любви: филия (φιλία), сторге (στοργή), агапэ (ἀγάπη) и эрос (ἔρως). В русском языке наличествует только одно – «любовь», которое мы применяем, говоря о вышеперечисленных греческих обозначениях.

Таким образом, язык влияет на мышление не только конкретного человека, а также на ментальное сознание нации и выступает его медиатором. Особый интерес в данном аспекте представляет репрезентация ценностей, характеризующая современные культуры, а также отношение их носителей к онтологическим конструктам. В своем известном труде «Иметь или Быть» немецкий философ и социолог Э. Фромм подробно освещает этот вопрос, сравнивая тонкости соотношения грамматики и логики мышления людей, говорящих на разных языках и стремящихся тем самым обозначить свой онтологический статус. Так, в английском языке очень часто в построении предложений встречается слово «have» – иметь, которое у нас нередко заменяется собеседниками на «есть» или вообще не употребляется в аналогичном предложении. На русском мы говорим, что у нас «есть» проблема, а на английском мы эту проблему «имеем»: то есть делается акцент на владение чем-то, в этом случае даже нематериальным. Далее, на русском говорится, что у нас «есть» семья, на английском мы «имеем» семью [6, с. 48]. При этом в английском языке возможно обладание не только предметами, людьми, но также мы имеем осуществленные действия. В русском традиционно употребляется связка «я сделал» что-либо, то есть, завершил действие. В английском это звучит иначе: «I have done something», что для наглядности можно перефразировать в «I have something done» – «я имею что-то сделанным».

Если иметь в виду эти языковые различия и провести четкую параллель между двумя культурами, получатся интересные совпадения. Американская культура, где

английский язык является родным, в большинстве своем направлена на реализацию потребительской идеологии, владение вещами. Погоня за материальными благами отражает феномен той самой «американской мечты», которая ощущается в диалогах персонажей современных сериалов. Народы, говорящие на русском языке, склонны, согласно распространенному клише, к стяжательству духовных, нежели нематериальных благ. Становится очевидно, что обмен языковыми конструкциями между людьми превращается в диалог сознаний, грани которых очерчивают ценностную матрицу отдельных народов. Таким образом, анализируя точки зрения философов на вопрос соотношения языка и ментального сознания, можно обнаружить, насколько понимание языковых структур многогранно и какое влияние оно оказывает не только на восприятие мира одного человека, но и всего общества, которое на современном историческом этапе стремится к размыванию границ между народами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Витгенштейн, Л. Философские работы. Часть I / Пер. с немецкого М. С. Козловой и Ю. А. Асеева; сост, вступ. статья, примеч. М. С. Козловой. – М., 1994. – 530 с.
2. Гумбольдт, В. Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 2000. – 400 с.
3. Леви-Стросс, К. Структурная антропология / Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
4. Соссюр, Ф. Труды по языкознанию. – М.: Progress, 1977. – 695 с.
5. Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики. – М.: Либроком, 2011. – 256 с.
6. Фромм, Э. Иметь или быть? – М.: Прогресс, 1990. – 336 с.

УДК 801.73

Е. В. Сидоркина,
Е. Р. Пак,
г. Луганск

ГЕРМЕНЕВТИКА КАК ФИЛОСОФСКИЙ СПОСОБ ИСТОЛКОВАНИЯ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

В современных исторических условиях любой объект, априори подлежащий нашему пониманию, рассматривается человеком как культурный текст, не ограничивающийся рукописными творениями, но и представляющий собой разнообразие произведений искусства, этнографических объектов, художественных образов и даже исторических событий. Соответственно, определяется как особая знаковая модель мира, существующая в рамках системы только при наличии интерпретатора. Однако, когда речь идет об истолковании смысла определенного культурного текста, возникает проблема восприятия в силу сложности, а иногда и многозначности, присущей данной знаковой системе, что впоследствии порождает различные, порой ошибочные или противоположные толкования, которые становятся предметами научных дискуссий или же попросту формируют ложные представления у субъекта интерпретации. Стоит отметить, что проблема интерпретации не нова по своей природе и истоками уходит в далекое прошлое, ко времени возникновения первых культурных артефактов, имеющих какое-либо знаковое содержание. Герменевтика прошла длинный путь развития: от первых практик возвещения и разъяснения воли античных богов, а в дальнейшем — толкования библейских текстов, до становления полноценной философской теории и методологии интерпретации. Поскольку в процессе исторического развития проблема интерпретации становится все актуальней и приобретает новые характерные черты, герменевтическая наука оказывается более востребованной. Исходя из вышесказанного, нам стоит определить место герменевтики в современном мире, компетентность и действенность этого

философского направления в рамках истолкования культурных и этнографических текстов.

Детальное, системное изучение формирования герменевтики как новой философской теории интерпретации происходило в XVIII–XIX вв. Немецкий мыслитель Ф. Шлейермахер совершил радикальный переворот в разработке данного направления и обосновании его как совокупности методов познания текста: «Будучи по содержанию синтезом науки и искусства, формально герменевтика является синтезом нескольких наук: диалектики – науки о единстве знания, грамматики – общей науки о языке, риторики – науки об искусстве речи и критики как науки об определении подлинности текстов, т. е. есть для него синоним творческой филологии» [3, с. 30]. Герменевтическую науку Ф. Шлейермахер в большей степени соотносил с областью лингвистки, что предполагало интерпретацию и реконструкцию смыслов, заложенных в письменных источниках и рукописных текстах. Однако, в более широком смысле он определял герменевтику как искусство понимания чужой идентичности, прежде всего авторской, а текст представлялся как продукт переживаний своего создателя. Впоследствии ученым был разработан метод «интуитивного толкования»: «Он заключается в том, что толкователь „как бы превращается“ в того, чью речь он толкует и пытается созерцать его индивидуальность непосредственно» [3, с. 26]. Таким образом, Ф. Шлейермахер уверяет в необходимости «вжиться», «вчувствоваться» в авторский текст, чтобы осознать его истинный смысл. Эта теория оказывается действенной на практике, при изучении и толковании различных этнографических текстов, ведь для раскрытия сути культур, территориально обусловленных, необходима интерпретация их предметов, которые нередко обладают индивидуальным характером.

В подтверждение теории Ф. Шлейермахера рассмотрим творчество выдающегося испанского архитектора А. Гауди. Являясь представителем орнаментального модернизма, вдохновение зодчий черпал из природных форм, провозглашая декоративность началом архитектуры. Можно смело заявлять, что более чем оригинальным обликом Барселона обязана самобытному стилю Гауди. Более 10 зданий в стиле неоготики с витиеватыми росписями, фресками и витражами всех цветов стали визитной карточкой этого города. По безошибочно узнаваемому стилю архитектора, который распространяется на церковные шпили в форме початков кукурузы или снопов пшеницы, кованые арки окон, увенчанные гроздьями винограда, водосточные трубы в форме рептилий, дымоходы-улитки многие знают Каталонию, ведь его работы стали маркером этой местности и отражением культуры. Таким образом, уместно говорить об интерпретации этих образов через индивидуальность творца, которая впоследствии стала достоянием испанской культуры в целом.

Немецкий историк культуры к. XIX в. В. Дильтей во многом продолжил развитие традиционной герменевтической науки вслед за Ф. Шлейермахером, при этом совершая значительные открытия. Он обозначил герменевтику как особый способ понимания жизни в историческом контексте, что выражается при помощи материальных артефактов, выступающих в качестве этнографических текстов, подразумевая, что от толкования жизни отдельных людей зависит специфика понимания конкретного исторического периода в целом. Во многом продолжая идеи Ф. Шлейермахера, главным методом познания ученый провозглашал понимание личности автора: «… действительность либо приспособляется к жизни личности и таким путем личность оказывает свое влияние обратное на внешнюю действительность, либо же внутренняя жизнь приноравливается к неподатливой и жесткой действительности. Так и происходит непрестанное взаимодействие самости и внешней реальной среды, в какой обретается личность, и в таком взаимодействии и

заключается наша жизнь» [1, с. 312–313]. Произведение архитектуры, таким образом, оказывается на стыке фантазии и реальности, ось которых обнаруживается в самой личности творца – проводника национальных идей. Обратимся к творчеству Л. Миса ван дер Роэ, известного идеолога интернационального стиля, чтобы проиллюстрировать герменевтическую теорию В. Дильтея. Основной творчества мастера школы Баухауз был отказ от всякого формализма и излишнего украшательства в пользу чистого функционализма, что объяснялось общими настроениями европейского общества в первой половине XX в.: после Первой мировой войны демонстрация национальных особенностей утратила значимость, в частности – в Германии.

Доступность жилья и комфорт в условиях острого дефицита были в приоритете, что и стало основным принципом работы архитектора, которому обязан облик современных городов. Он проектировал идеальные геометрические высотные здания с плоскими крышами и обилием стекла и стальных конструкций, что свидетельствовало об отказе от национальных культурных особенностей архитектуры. Показательным примером его интернационального стиля служит трехэтажный жилой дом в поселке Вайсенхоф, Штутгарт. Здание имеет свободную планировку, так как, за исключением основных секций, лестничных клеток и санузлов, для всего прочего использовались подвижные перегородки, что предоставляло возможность образования новых произвольных форм и расширения пространства. В данном случае герменевтика дает нам понять, что национальная и культурная идентичность – это искусственные рамки, лишение по своей природе, и также дает увидеть, какие ценности автор заложил в свои произведения. Иными словами, по приведенным примерам понятно, что объекты этнографии и культуры в герменевтике играют роль носителей частички бытия народов. Так, исходя из вышесказанного, под этнографическими текстами мы имеем в виду материальные артефакты, зачастую обладающие невербальной природой. Их истолкование представляет собой особую форму философского диалога, поскольку позволяет человеку как гносеологическому существу ощутить свою заботливую сопричастность сфере бытия Другого как представителя другой культуры, особенно когда он попадает в городскую среду [2, с. 216].

Таким образом, подводя итоги, мы можем говорить о том, что герменевтика как метод интерпретации необходима для предотвращения межкультурных конфликтов, расширения круга философских проблем, включающих вопросы сохранения самобытной культурной идентичности в условиях непрерывной ассимиляции ценностей. Задача герменевтики, одним словом, сводится к проверке этих ценностей на прочность. Германия начала XX века частично отходила от просвещенческой идеи национального духа, к чему исследователь может прийти в ходе толкования объектов городской среды. Соответственно, герменевтика выступает неотъемлемым инструментом построения философского диалога с чужеродной культурой, расширяя гносеологические горизонты современного человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дильтей, В. Герменевтика и теория литературы / В. Дильтей // Собрание сочинений; т. IV; пер. с нем. под ред. В. В. Бибихина и Н. С. Плотникова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – 538 с.
2. Рикёр, П. Я-сам как другой. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2008. – 416 с. – (Французская философия XX века).
3. Шлейермахер, Ф. Герменевтика / Ф. Шлейермахер; пер. с нем. А. Л. Вольского; науч. ред. Н. О. Гурчинская. – СПб.: Европейский Дом, 2004. – 242 с.

УДК 378.147:77.03

Л. М. Филь,
А. В. Перепечаенко,
г. Луганск

ФОРМИРОВАНИЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ ПУТЕМ РАСШИРЕНИЯ КРУГОЗОРА В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ

Телевидение с греческого переводится как «вдаль смотрящий». Но корень «telos» имеет значение – цель. Направлять человека, общество, все человечество к какой-то конкретной цели. Но что это должна быть за цель? В конечном счёте цель одна – сделать человека лучше, умнее, нравственнее, духовнее, чтобы будущее поколение могло дать мощный импульс развитию человечества и изменению и улучшению облика цивилизации.

Распространенный материалистический взгляд на мир не позволял думать о предназначении каждого. Однако на сегодняшний день мы видим, как изменились основы в жизни мирового сообщества, в жизни государств. Демонтаж государственной системы, вхождение в жизнь людей компьютеров, мобильных телефонов, интернета, спутниковых связей и многое другое сделали громадный прорыв в самосовершенствовании.

Телевидение и фотография – это не только некая мощная подзорная труба, позволяющая, не выходя из квартиры наблюдать, как запускают корабли в космическое пространство, как тайфуны и цунами сметают города и целые острова, унося сотни тысяч жизней. Бесспорно, благодаря телевидению и фотографии мы имеем такой мощный поток информации, о котором наши предки не могли и мечтать. Но тут важен не поток, а наше отношение к потоку. И для того, чтобы не захлебнуться в нем, не потеряться, необходим широкий кругозор, нужен просвещенный ум, нужна просветленная душа.

«Невежество – ночь ума» (Цицерон) [3].

«Есть только одно благо – знание и только одно зло – невежество» (Сократ) [2].

Осознанное невежество ведет к жажде познаний, а жажда познаний неизменно ведет к творчеству.

В процессе обучения одной из основных задач является гармоничное, всестороннее развитие личности.

Истинное мировоззрение никогда не возникает на пустом месте, ему предшествуют годы учебы, размышлений и кропотливого творческого труда.

«Даже самые традиционные формы обучения , преломляясь в творчестве учителя, буквально оживают, освещенные его личностью» [1].

Наша задача – формировать, образовывать в умах и душах наших студентов высокие цели. Мы должны выпускать не просто специалистов, а ни много ни мало – будущих культурных героев, способных изменить мир к лучшему.

Спровоцировать в студентах жажду познания, страсть постоянно расширять свой кругозор, стремление к высокой цели – вот наша первостепенная задача. А для этого, мы сами наставники должны обладать этими качествами – жаждущими знаний, постоянно расширяющими свои творческие горизонты, ставящими перед собой высокодуховные цели.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деркач, А. А. Развитие профессионализма преподавателя высшей школы / А. А. Деркач. – М. : РАГС, 2007. – 90 с.
2. Стадничук, Б. Сократ. Учитель, философ, воин / Борис Стадничук. – М.: Манн, Иванов и Фербер. 2015. – 200 с.
3. Цицерон, М. Т. Тускуланские беседы / Марк Туллий Цицерон. – М.: Рипол Классик. 2016. – 320 с.

УДК 130.2

Д. А. Цховребова,
г. Цхинвал,
В. В. Патерыкина,
г. Луганск

КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ РЕЛИГИОЗНОСТИ ОСЕТИНСКОГО НАРОДА

Кавказ был и остаётся регионом, в котором происходит столкновение и активная борьба за первенство между основными мировыми религиями. Привнесенные религии не стали господствующими в среде осетин, и местные традиционные нехристианские религиозные культы сохранили жизнеспособность и продолжают развиваться. Хотя христианство заняло второе место среди осетин после традиционной религии предков и православная церковь в Осетии после присоединения ее к России стала двигателем современной гуманитарной культуры, но актуальным является вопрос о кодах, зашифрованных в автохтонных религиозных верованиях осетин.

Религиозность народа проявляется в исторически конкретных формах. Наряду с языком, по терминологии модели коммуникации Шеннона-Якобсона, она представляет собой статический элемент коммуникации, то есть она играет роль фактора, стабилизирующего и сохраняющего контакт. Целью данного исследования является культурологический анализ особенностей религиозных культов, позволяющих выявить фундаментальные ценности и культурные приоритеты осетинского народа.

Прямые документальные свидетельства взаимодействия культур Осетии и России в древности и Средние века, практически, отсутствуют. В новое время активное взаимодействие русской и осетинской культур, фактически, начинается после вхождения Осетии в состав России в 1774 году. Этому предшествовали пять веков деградации государственности и экономики на территории Осетии после покорения её монголами в XIII веке. Очевидно, что в этот период культура и религиозные культы находились под мощным давлением со стороны захватчиков, фактически, исполнялись под диктовку государства-захватчика.

Христианство появилось на Кавказе в IV веке ещё до утверждения его в качестве государственной религии в Византии. Церковные источники сообщают, что Кавказ посетили четыре из двенадцати апостолов. В частности, Отец Церкви Иоанн Златоуст был сослан в г. Куманы вблизи от современного Сухуми и скончался там в 407 г. [3]. Быстрее всего христианство укрепилось в соседних с Осетией Армении и Грузии.

Ислам тоже проник и закрепился на Кавказе, но это произошло позже, в VII веке, когда отряды арабской конницы прошли на север через Южный Дагестан и Каспийские ворота [8]. Активное укрепление ислама в Осетии началось в XIII веке после военного разгрома осетин, аланов и Грузии монголами в походах Субудая в 1221 г. и Батыя в 1235–1240 гг. Арабский автор XIV века аль-Омари сообщал, что на территории Осетии идет строительство многочисленных мусульманских мечетей, куда для работы кроме местных жителей привлекают даже русских мастеров [1].

В XVI веке Кавказ оказался под влиянием Турции и Крымского ханства [7]. Это была третья волна исламизации. Даже краткое перечисление перемен религиозного

климата на Кавказе позволяет отметить два важных обстоятельства. Первое, Кавказ, в целом, и Осетия, в частности, всегда вызывали крайне большой интерес у государств, стремящихся контролировать регион, через который осуществляется транзитный товарообмен Европы и Азии. Второе, несмотря на значительные усилия, внешние привнесенные религии не заняли господствующее положение в среде осетин и других кавказских народов. Они вынуждены были сосуществовать с местными традиционными верованиями и обрядами, которые нередко были более древними, чем официальные религии, более значимыми для духовной жизни народа.

Взаимодействие народных религиозных традиций осетин с христианством и православной церковью начинается со второй половины XVIII века, когда оно активизировалось.

Служение русской православной церкви на Кавказе началось задолго до вхождения Осетии в состав России, когда эта территория находилась в сфере деятельности Астраханской епархии, учреждённой в 1602 году. Развитие богослужения тормозила бедность населения, малочисленность храмов и количества священников. Отмечается, что, несмотря на «особые условия колонизации края, паства сама тянулась к церкви», что объясняется довольно быстрым ростом православного населения вследствие притока переселенцев. Настороженное отношение Святейшего Синода к православному богослужению на Кавказе создавало трудности его развитию [6].

Чтобы не провоцировать конфликт с Турцией, которая в то время была наиболее мощным противником России в том регионе, церковь была вынуждена действовать на этой территории через грузинских духовных лиц, пока Осетия была вне российской государственности. Однако уже в 1764 г. в Моздоке была образована духовная школа для обучения новокрещённых осетинских детей. Церковная инструкция предписывала, чтобы служба велась «вразумительным языком» для преодоления языкового барьера с местным населением.

По наблюдениям известного ученого Ю. Клапрота, в 1807–1808 гг. «все их (осетин) обращения ограничиваются крещением; они находили для этого много охотников, т. к. многие повторили этот обряд вследствие того, что окрещённым выдавалось за счет государства 12 аршин грубого полотна на сорочки и штаны, две высушенные севрюги и один латуневый крест. Однако о христианстве горцы ничего не узнавали, кроме того, что они называли себя христианами и умели сделать знак креста» [5].

Русская православная церковь начала своё служение на Кавказе задолго до вхождения Осетии в состав России. Эта территория находилась в сфере деятельности Астраханской епархии, учреждённой в 1602 году.

Распространение христианства пошло более активно после крещение видных осетинских старшин в 1787 г. во время приезда Российской императрицы Екатерины II в Херсонес. Восприемницей старшины Курмана Кубатиева, который относился к числу самых влиятельных фамилий Осетии [4], была сама Екатерина II. За ним крестились другие старшины – Дударов, Туганов, Гуриев, Цаликов, Аристанов и др.

Епископ Гаия на основе кириллицы составил осетинский алфавит и, используя его, написал катехизис, который был издан в 1797 г. Таким образом, была восстановлена уничтоженная в период XIV – XVII веков письменность алан-осетин, которая существовала, как показывают исследования последних десятилетий, начиная со II тысячелетия до н. э. и до раннего средневековья [9].

Осетинский писатель и просветитель Иван Ялгузидзе на основе грузинской азбуки также создал свой вариант осетинского алфавита и составил осетинский букварь, который был издан в Тифлисе в 1821 г. [2], а затем подготовил и издал первый

учебник букварь-молитвенник на осетинском языке. В действительности, это были редкие эпизоды проникновения православного христианства в культуру осетин. В конце XVIII–начале XIX в. количество православных на Кавказе в основном росло за счет казаков, военных и других поселенцев из России.

Церковное начальство, повторяя успешный опыт иезуитов, стремилось укрепить влияние христианства через обучение детей и молодежи. Для этого открывались духовные училища, а рядовым священникам было поручено направлять туда своих детей. Но нижние чины духовенства игнорировали это решение.

Распространение православия в Осетии происходило в непрерывной конкуренции и борьбе с исламом, в особенности, с фанатичным вариантом суфизма – мюридизмом, влияние которого не удавалось ослабить вплоть до пленения Шамиля в 1859 г. Борьба с представителями мусульманства доходила до прямой защиты православных священников от физического насилия.

Для обстановки на Кавказе были характерны регулярное проникновение в регион мусульманских миссионеров из Турции и Ирана, бедность священнослужителей и храмов, низкая грамотность служителей культа и безграмотность местного населения, равнодушие государственной администрации. Военные действия в регионе с ориентацией военных на силовое решение проблем только усиливали напряженность. Некоторые военные, несмотря на свое положение государственного служащего и присягу, вели активную пропаганду против христианства. В частности, так действовал генерал русской службы, фанатик-мусульманин Муса Кондухов, который до 1861 г. возглавлял Владикавказский осетинский округ. Соперничество христианства и ислама в Осетии продолжается до настоящего времени, причём ни одна из сторон не добилась решающего перевеса. В последние годы в Осетии происходит возрождение ислама.

Как сообщает известнейший исследователь Осетии Всеволод Миллер, осетин мало знаком с христианской моралью, она во многом противоречит его понятиям, складывавшимися веками в родовом быту, христианская догматика ему совершенно непонятна. В кратком описании религия осетин основана на верование в единого бога Хуацу – высшее невидимое существо, которое пребывает на небе и управляет миром.

Покровительницей женщин считается Мады Майрам – мать Мария. Это – след проповедей первых христиан, который трансформировался, но прижился на местной духовной почве.

Духов-покровителей у осетин очень много. К их числу относятся также духи предков. Святого духа-покровителя осетины называют дзуаром. Этим же словом называется священное место, предназначенное для религиозного поклонения, многие из которых связаны с развалинами христианских церквей и монастырей. Важной деталью традиционных религиозных ритуалов осетин является принесение даров, жертв духам-покровителям, чтобы добиться их расположения к себе. Почитание дзуаров – священных мест в Осетии – сохранилось до настоящего времени, и они неравнозначны. По значимости выделяются дзуары обществ (ущелий), гражданских общин, поселений, родственных групп, частных лиц.

В связи с данной темой представляет интерес книга осетинского писателя Сослана Темирханты «Иры истори» («История Осетии»), изданная в 1913 г. В настоящее время она существует только на осетинском языке. В переводе на русский язык статьи «Народная религия осетин» из этой книги особенности религиозных представлений осетин даны изнутри народной бытовой культуры. Несмотря на то, как числятся осетины – христианами или мусульманами, до сих пор они держатся религии своих предков, по которой верят в Единого Бога, Творца Мира, в существование души и загробного мира, в мир духов, подчиненных Богу.

В религии осетин нет храмов, идолов, сословия священников и священных книг, их заменяет поэтическая мифология. Искусственный храм заменяет Вселенная. Поэтому религиозные празднества осетины совершают на лоне природы, на горе или в роще, под открытым небом. Священника заменяет старейший представитель семьи или рода, собрания или общества. Он не воспринимается как носитель таинств, не выступает в качестве посредника между Богом и людьми, но только выражает общие чувства и верования.

Таким образом, несмотря на исторические катаклизмы, энергичную миссионерскую деятельность и длительное отсутствие собственной государственности, осетины сохранили древнюю уникальную национальную религиозную систему и продолжают ей следовать. Постепенно в осетинскую религиозную традицию включаются памятники русской культуры и христианства в качестве священных мест – дзуаров, например, развалины старинных храмов. Причем священным место становится исключительно на основе общественного признания. В меньшей степени, но аналогичное проникновение элементов осетинских ритуалов можно обнаружить и в русской культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аланы. История осетинского народа. Осетины в средние века. Алания в XIII–XIV веках. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.fca.narod.ru/forum-kavkaza-istoriya-alanosetin.html.

2. Батеева, М. М. О роли Ивана Ялгузидзе в появлении письменности и грамотности Осетии / М. М. Батеева // Проблемы педагогики. – 2015. – № 22. – С. 5-7.

3. Высокопреосвященный Гедеон, митрополит Ставропольский и Бакинский. История христианства на Северном Кавказе до и после присоединения его к России. – Пятигорск: Наука, 1992. – 192 с.

4. Кубатиевы. [Электронный ресурс] Кубатиевы. Режим доступа: http://oss.kirimiti.ru

5. Помяловский, И.В. Сборник греческих и латинских надписей Кавказа / И.В. Помяловский. – Санкт-Петербург: тип. Имп. Акад. наук, 1881. – 96 с.

6. Прозрителев, Г. Н. Первые русские поселения на Северном Кавказе и в нынешней Ставропольской губернии. Труды Ставропольской учёной комиссии / Г. Н. Прозрителев. – Ставрополь: Тип. Губернского Правления, 1912. – 605 с.

7. Средневековая Алания. Эпоха монголо-татарских нашествий и конец средневековой Алании. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: http://osetins.com/2008/ 02/09/srednevekovaja-alanija.-glava-6.html

8. Токазов, Ф. М. Эволюция религиозных верований у народов Северного Кавказа / Ф. М. Токазов // Сборник научных статей. Материалы республиканской научно-практической конференции «Духовная культура осетин и современность: проблемы и перспективы». – Владикавказ: Ир, 2009. – 226 с.

9. Турчанинов, Г. Ф. Древнеосетинская письменность / Г. Ф. Турчанинов // Предисловие. Древние и средневековые памятники осетинского письма и языка. – Владикавказ: Ир, 1990. – 240 с.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 004.92:74

А. А. Акименко,
Т. В. Мала,
г. Луганск

ВЛИЯНИЕ 3D-ГРАФИКИ НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ

3D-графика – один из видов компьютерной графики, комплекс методов и инструментов, при помощи которых создаются 3D-объекты. В отличии от двухмерных изображений она предполагает создание геометрической проекции трехмерной модели сцены на плоскость, работа происходит в специализированном программном обеспечении. Заданная сцена может как соответствовать объектам и физике реального мира (например, здание, человек, автомобиль, астероид) или быть целиком абстрактной (фракталы).

Сегодня 3D-графика прочно вошла во многие сферы нашей жизни:

- строительство (визуализация объемных архитектурных изображений зданий, объектов, интерьера, экстерьера);
- производство (объектное моделирование);
- телевидение (видеоролики, спецэффекты в кино);
- игровая индустрия (3D-анимация и виртуальные миры, разработка компьютерных игр);
- полиграфия (создание полиграфической продукции);
- реклама (электронные презентации и каталоги, рекламные щиты и пр.) и т. д.

Особое место 3D-графика постепенно начинает занимать в искусстве иллюстрации. В наше время высоких темпов развития научно-технического прогресса такая область графического дизайна, как иллюстрация, приобрела новые техники и технологии ее воспроизведения. Так, особую популярность в данном контексте получила компьютерная графика в качестве векторных и растровых изображений, которая уже давно стала традиционной. Тут также следует отметить, что в последнее время наблюдается стремление современных иллюстраторов к расширению своего профессионализма и воссозданию иллюстраций в новом качестве с применением 3D-графики. Эта проблема является недостаточно исследованной, что подтверждает анализ научной литературы.

Анализ научных трудов показал, что ряд ученых в своих работах занимались исследованием истории становления 3D-графики, ее отличительных особенностей, а также рассматривали применение 3D-программ в дизайне.

Однако проблема влияния 3D-графики на развитие современной иллюстрации не была достаточно изучена. Следовательно, можно говорить об актуальности темы данного исследования.

Цель – обозначить особенности влияния 3D-графики на развитие современной иллюстрации.

Для достижения данной цели необходимо поставить следующие задачи:

– рассмотреть отличительные черты 3D-изображений;
– описать технологию создания иллюстрации;
– определить специфику влияния 3D-графики на развитие современной иллюстрации.

Научная новизна данного исследования заключается в изучении и определении вектора влияния 3D-графики на развитие современной иллюстрации.

Объект исследования – процесс создания цифровой 3D-иллюстрации.

Предмет исследования – особенности влияния 3D-графики на развитие современной иллюстрации.

Обзор основных источников. В ходе данного исследования особое внимание было обращено на литературу таких авторов: Билл Флеминг, Фотореализм. Профессиональные приемы работы; 3dtotal Publishing – Дизайн персонажей, Концепт-арт для комиксов, видеоигр и анимации; Макс Уличнэй, Симон Грюневальд, Сэм Нассур, Эвелин Стокарт Procreate, Учимся создавать шедевры на Ipad, Единственный гид по цифровой живописи; Д. Ф. Миронов, Компьютерная графика в дизайне; Евгений Никулин, Компьютерная графика. Модели и алгоритмы. Учебное пособие.

3D-графика – один из видов компьютерной графики, комплекс методов и инструментов, при помощи которых создаются 3D-объекты [1, с. 3]. В отличии от двухмерных изображений она предполагает создание геометрической проекции трехмерной модели сцены на плоскость, работа происходит в специализированном программном обеспечении. Заданная сцена может как соответствовать объектам и физике реального мира (например, здание, человек, автомобиль, астероид) или быть целиком абстрактной (фракталы).

Преимущества:

- Реалистичность;
- Созданные объекты можно использовать и в других проектах;
- Свобода трансформаций объектов.

Недостатки:

- Значительный объем файлов;
- Программная зависимость;
- Высокая стоимость различных 3D-редакторов.

Для того чтобы получить 3D-изображение объекта необходимо выполнить следующие шаги.

1. Моделирование – создание математической 3D-модели общей сцены и ее объектов при помощи полигонов либо генерации при помощи заданной заранее формулы.

2. Текстурирование – наложение текстур (растрового изображения) на подготовленную модель, придание свойств для добавления моделям реалистичности.

3. Настройка освещения – добавление в сцену источников света, одного или нескольких для передачи объёма и правильной светотени.

4. Рендеринг – процесс обработки и последующего вывода изображения объекта по заранее созданной сцене и её свойств.

5. Композитинг или компоновка – обработка полученного результата, может состоят как совмещение заранее полученных изображений в одном кадре, так и удаление лишних элементов либо добавление недостающих .

Иллюстрация – это картинка, график или схема, которая проясняет идею на примере. Изображения могут рассказывать самостоятельную историю, а могут сопровождать текст и раскрывать контекст. Иллюстрация – это одновременно искусство и ремесло. Граница между графическим дизайном и художественными практиками бывает очень тонкой. С одной стороны, иллюстратор – это художник, который пересобирает мир через линзу собственного восприятия. С другой стороны, иллюстрация – это проектирование и решение конкретных задач.

Иллюстрации могут быть выполнены в различных техниках.

• Коллаж – техника, при которой разные материалы (фрагменты газет, обоев, цветной бумаги, отделочных материалов, тканей, проволоки, дерева, веревок, металла) крепятся на основу и воспринимаются как фрагмент реальности. Коллаж был внедрен П. Пикассо и Ж. Бракомв 1912. В этой технике работали К. Карра, Дж. Северини, Х. Арп, А. В. Лентулов.

• Аппликация — части какого-либо материала (ткань, бумага, мех, соломка и т. п.) нашиваются, прикрепляются на заранее поободранный материал, такой как картон, ткань, бумага. Созданные таким образом изображения или орнамент придают произведению особую рельефность и выразительность.

• Фотомонтаж – композиция, созданная из разных частей фотографии либо целых изображений, может быть дополнена графическими элементами. Применяется в XX в. в печатной графике, плакате. Название было выбрано берлинскими дадаистами для указания произведений, созданных из фотографий. Фотомонтаж использовали Дж. Хартфилд (1891–1968), А. М. Родченко, Л. М. Лисицкий.

• «Растровое изображение» – это файл данных или структура, состоящая из множества ячеек-пикселей, каждый пиксель в этом массиве содержит данные о цвете. При увеличении растрового изображения можно увидеть сетку пикселей и отдельные пиксели в них.

• Векторная графика – это создание изображений с помощью геометрических примитивов, таких как точки, линии, сплайны и многоугольники, является противоположностью растровой графике, изображения в которой состоят из пикселей».

• Трёхмерная графика – раздел компьютерной графики, совокупность приемов и инструментов (как программных, так и аппаратных), предназначенных для изображения объёмных объектов.

Общие этапы создания иллюстрации.

• Наброски – создания нескольких вариантов изображения.

• Грубый эскиз – этап на котором разрабатывается композиция иллюстрации и общий вид.

• Конечный Эскиз – является законченным вариантом будущей иллюстрации.

• Поиск и создание референсов – сбор материалов и фотографий.

• Заключительный рисунок – чистая версия окончательного эскиза.

• Отбор цветового решения – поиск цветовой схемы рисунка.

• Подмалевок – создание монохроматического тонального изображения.

• Финишная покраска.

В зависимости от размера и расположения в книге бывают следующие виды иллюстраций:

• Фронтиспис – иллюстрация, находящаяся в одном развороте с титульным листом.

• Заставка – находится в одной спусковой полосе с текстом. Располагается зачастую сверху и отделяется от текста небольшим пространством, зачастую содержит в себе сюжет из текста.

• Иллюстрация полостная, полуполосная, разворотная.

• Оборонная, в данном случае изображение обтекается текстом.

• Иллюстрации – концовки размещаются в конце главы или разделов, могут быть сюжетно-тематическими, орнаментально-декоративными или символическими.

Для создания иллюстрации и воплощения идей у автора есть большой спектр возможностей и инструментов, одна из техник создания иллюстрация являет собой использование 3D-объектов и программного обеспечения для работы с ними.

После появления 3D-технологии она сразу стала ведущей и поменяла подход к работе во многих направлениях.

3D-технология позволяет добавить в привычные элементы дизайна трехмерность восприятия, она имеет много общего с фотографией, вам необходимо расположить объекты на окружении, выставить камеру, свет и сделать снимок. Разница лишь в том, что объекты вы создаёте сами, как и окружение [3, с. 71–74].

3D позволяет ускорить привычный процесс создания иллюстраций и упростить их изменение. В процессе работы можно быстро переключатся от одной идеи к другой: изменить окружение, композицию, добавить объекты всё это делается в несколько действий.

Уже давно 3D-модели используются в качестве болванок для художников для создания правильной перспективы и светотени, ведь 3D позволяет быстро просчитать их, и ваша работа будет корректна. 3D-подложка позволяет быстро поменять фон, композицию и игру света, при этом экономя время. Чем больше вы поработаете в 3D, тем больше понадобится время на 2D-иллюстрации.

Данное исследование не исчерпывает всех аспектов рассматриваемой проблемы, в перспективе необходимо изучение основных приемов, методов, принципов и технологий 3D-графики в создании современной иллюстрации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Pavlova I. Graphic Design Trends 2020: Breaking the Rules [Электронный ресурс]: https://graphicmama.com/blog/graphic-design-trends-2020/ (дата обращения 07.01.2021)

2. Ажгихин, С. Г. Современные тенденции графического дизайна / С. Г. Ажгихин, С. В. Славинская. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2020. – № 4 (294). – С. 71-74. – URL: https://moluch.ru/archive/294/66840/ (дата обращения: 07.01.2021).

3. Рудольф, А. Искусство и визуальное восприятие: Книга . А. Рудольф. – М.: Прогресс, 1974 – 386 с.

УДК 75.04

А. Н. Басаев,
г. Луганск

ДИХОТОМИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИЙ В ПЕРЕДАЧЕ СУЩНОСТИ САКРАЛЬНОГО В ХРИСТИАНСКОМ КОНТЕКСТЕ

На протяжении многих столетий религия и искусство шли рука об руку в своем синкретичном единстве, были слиты в единое целое. И только в эпоху Возрождения в Западной Европе наметилась тенденция отделения искусства от религии, то есть процесс секуляризации – началось формирование так называемого светского искусства, отходящего от предназначения обслуживания отправления религиозного культа и оформления храмовых сооружений и ансамблей. Изначально, да и на протяжении еще многих столетий после периода Ренессанса, в функции, в том числе и живописи, входило выполнение задач по нравственному и религиозному воспитанию, а также распространение библейских знаний среди необразованных народных масс. Но неизмеримо более важной задачей было обеспечение неразрывной духовной, мистической связи между верующими и потусторонним, вечным, священным миром, населенным божественными сущностями.

Во времена становления христианства и на этапе формирования основных признаков христианского культа возникла иконопись. Ранние иконы явно напоминают фаюмский портрет, что свидетельствует о значительном влиянии на стилистику ранней иконописи эллинистических мотивов и, опосредованно, иератичного искусства

Древнего Египта. В процессе развития постепенно вырабатывалась иконография и система канонов. В эпоху, называемую палеологовским периодом (XIV век), византийская христианская живопись сформировалась практически в окончательном своем виде. Впоследствии изменения, если и происходили, то очень и очень медленно, а отклонения от канонов были весьма незначительны. В целом палеологовская живопись представляет целостный в своей основе стиль. Это, по своей сущности, столь же монолитное явление, как и искусство предшествовавшей ей комниновской эпохи, а также искусство «около 1200-х годов», продолжившее традиции комниновского периода после захвата Константинополя крестоносцами.

Исходя из основного назначения – выявление мистической сущности богослужебного действия, выражение в чувственных образах сверхчувственного, во временном – вечного, а в конечном – бесконечного, сложился свод определенных канонов иконописи. Так, например, изображения святых не должны были быть похожими на реальных, земных людей, что достигалось применением определенных пропорций, фигуры были утончены и вытянуты, это лишало их тяжести; контуры тела скрывались ниспадающими одеждами, складки одежд вырисовывались схематично, орнаментально и плоскостно, практически с отсутствием светотеневой моделировки, что лишало изображаемых персонажей объема; фигуры располагались в статичных, монументальных позах, что должно было свидетельствовать о незыблемости и вечности горнего мира; глаза на лицах святых, являвшиеся зеркалом души, были огромны, а греховные уста малы – душа превалирует над мирской суетой. Усиливается условность в изображениях, еще более уводя от реальной действительности и отдавая главный приоритет духовности. Отсутствие пейзажа либо вообще, либо использование сугубо условного, схематичного пейзажа, лишенного линейной перспективы, известной еще художникам Древнего Рима, переносит зрителя в несуществующий, по крайней мере, в этой жизни мир. Изображения архитектурных зданий уподобляются фантастическим декоративным кулисам, отсутствует интерьер, заключающий фигуры в эмпирически реальную среду [3, с. 118], вместо этого используется божественный золотой фон.

Сложившись на изысканной, утонченной столичной почве в конце XIII века, палеологовская живопись приобретает огромную силу экспансии в XIV веке, проникая во все уголки, в первую очередь, и главным образом, восточнохристианского мира [3, с. 117]. Учитывая тот факт, что Византия являлась признанной «мастерской великолепия», не следует отрицать влияние византийской живописи и на живопись католической Западной Европы. На протяжении Средних веков западноевропейская живопись во многом подражала и многое перенимала и воспринимала из византийского искусства. И все же расхождения тоже имели место и с течением времени становились все более значительными. Можно предположить, что отхождение от канонов византийской иконописи не только не преследовалось в католицизме, но и, возможно, негласно поощрялось, дабы более обозначить различия между Римом и Константинополем после раскола церкви в 1054 году. А с началом первых подвижек ренессанса в XIII-XIV веках и, тем более с 1453 года, развитие западноевропейского искусства вообще пошло своим, самостоятельным путем. И если в православии икона всегда являлась воплощением идеи чистейшего трансцендентализма, то, как отмечает Н. А. Дмитриева, не следует «преувеличивать роль символического и вообще религиозно-трансцендентного начала в средневековом искусстве – романском и готическом…» [2, с. 158].

С началом эпохи Возрождения в Западной Европе возникает интерес к античному творческому наследию и, вследствие этого – интерес к человеку, его достоинству, его

значимости, интерес к реалистическому искусству, к изображению реального окружающего мира. В искусстве возникает устойчивая тенденция перехода от теоцентризма к антропоцентризму, но при этом главенствующая роль церкви все еще не подлежит сомнению, это продолжает определять тематику и сюжетный круг художественных произведений того времени – они, в подавляющем своем большинстве, остаются религиозными. В связи с этим, как отмечает в своей работе «Трансформация художественных канонов в эпоху Возрождения» В. М. Розин [5, с.137–147], возникает проблема в изображении Иисуса Христа, Богородицы, святых, и других библейских персонажей таким образом, чтобы зритель видел в них не простых, реальных людей, а действительно божественные и святые сущности. Отказавшись от канонов иконописи, художники эпохи Возрождения должны были найти новые способы «предъявить обычному миру и человеку иной, горний мир, погрузить его в реальность, где происходили необычные, мистические события и деяния» [5, с. 137]. Другими словами, они должны были решить две задачи, во-первых, представить очеловеченный образ Бога, который не был бы похож на простого, обычного человека и в котором проявлялась бы божественная сущность, а также изобразить мир, в котором бы читалось и просматривалось инобытие, то есть мир идеальный, трансцендентный. Попытка решить первую задачу предпринималась путем максимальной идеализации и типизации в изображениях святых, то есть, созданием так называемой «химеры», сборкой совершенного образа, сложения его из разных идеальных частей. Решение виделось в конструировании красивого лица и тела с применением известных законов гармонии, пропорций, симметрии. Наиболее возможную идеализацию в изображении персоналий предполагалось достигать через попытку устранить индивидуальное в образе, по мере возможности обобщая и типизируя человеческую красоту. Г. Вельфлин в своей работе «Типическое, индивидуальное и общее в искусстве Италии и Германии эпохи Ренессанса» [3, с. 266–272] отмечает, что в Италии очень рано, во всяком случае уже у классиков XVI века, единичное типизируется, выискивается необходимая, исчерпывающая форма. По выражению Гете, как отмечает Г. Вельфлин: «Перед нами не отдельные индивидуумы, но различные типы людей». К тому же, художники Возрождения, ощущая себя творцами сродни Богу, пытались создавать божественные образы путем эманации в эти образы своей собственной личности, то есть личности самого художника, что считается характерным, например, для работ Леонардо да Винчи.

Решить художникам Возрождения предстояло также и вторую задачу, состоявшую в том, чтобы изобразить не мир реальный, а идеальный посредством воплощения все-таки реалистичных пейзажей. В этом случае прибегали к разным и порой довольно бесхитростным, наивным приемам, как, например, изображение мира, похожего на наш земной, но где-то вдалеке, как бы в отрыве от непосредственно происходящих и обусловленных сюжетом событий, будь то библейские сюжеты или страсти Христовы, или что иное. При этом пейзажные виды, антураж и стаффаж несут на себе отпечаток опять же идеализации, они абстрактны в том смысле, что реально не существуют. Становится понятным, что в действительности таких гор, лесов, облаков зритель нигде не найдет и не увидит.

Необходимо отметить, что все изложенное выше является характерным, в первую очередь, для итальянского искусства. Живопись Северной Европы имеет свои и довольно существенные отличительные черты.

Нельзя не заметить разительные отличия в изображениях людей в живописи итальянских мастеров и современных им, известных художников Северного Возрождения таких, как, например, Иероним Босх, Питер Брейгель Старший, Ханс

Бальдунг, Маттиас Грюневальд, Альбрехт Альтдорфер и других. Причем человек, изображаемый на полотнах северных мастеров, далек от идеала. Относительно изображения мира, пейзажа, стаффажа, представляемого в картинах северян, можно выделить несколько подходов. В одних случаях живописцы воспроизводили картину очевидно совершенно фантастического мира. Так, обращаясь к религиозным сюжетам, художники всем строем изображаемого создавали мистическое пространство, населенное монстрами, различными неведомыми существами, да и сами люди в этих картинах представляли собой не людей как таковых, а скорее некие символы, знаки, семиотические сущности. К таким произведениям можно отнести, например, триптих «Искушение святого Антония» (1500 г.), триптих «Сад земных наслаждений» (1505–1510 гг.), «Несение креста» (1515–1516 гг.) Босха, «Падение ангелов» (1562 г.), «Триумф смерти» (1562 г.), «Безумная Грета» (1562 г.) Брейгеля, гравюры Дюрера из цикла «Апокалипсис» (1498 г.), гравюры Ханса Гольбейна Младшего из серии «Образы смерти» (1524–1525 гг.) и многие другие.

Другой подход к передаче сверхъестественного заключался в привлечении всех художественных средств для выражения эмоций наивысшего накала, в передаче максимальной экспрессии, достижения пика чувств скорби и потрясения посредством изображения, доходящего до натурализма, страданий Христа и мучеников, создания трагического накала с помощью звучащего мощнейшим аккордом, колористического оформления сюжета. Таковы, например, произведения Маттиаса Грюневальда «Изенгеймский алтарь» (1512–1516 гг.) и картины Альбрехта Альтдорфера «Рождество Христа» (1507 г.), «Святая ночь» (1511-1513 гг.) и, особенно, алтарь св. Флориана (1510–1512 гг.). Колорит алтаря св. Флориана И. Вельчинская в своей работе [1, с. 51] называет сверхэкспрессивным и отмечает стремление художника к максимальной активности цвета.

Немцы, как не безосновательно полагает Г. Вельфлин, труднее расставались с индивидуальным, северное искусство живет индивидуальным и сохраняет эту ориентацию вплоть до XVI века. Восприятие жизни и формы сводится у германца преимущественно к познанию личного, а не видового, типизированного. Даже в святых Дюрера, тяготевшего к итальянской школе живописи и стремившегося к передаче строгого типа образа и синтетического идеального образца прекрасного, до конца проявляются индивидуально-реальные черты. А, например, в главном произведении Ханса Бальдунга, одного из способнейших учеников Дюрера, даже фигура Бога-отца не выходит за пределы индивидуально-реальной передачи – в подтверждение своей индивидуальной природы он получил даже бородавку на щеку. Немецкое повествовательное изображение более рассчитано на мгновенность впечатления, то есть изображен момент в динамическом развитии сюжета, глядя на картину можно предполагать предшествующие события и предвидеть последовательность их последующего развития. Событие передается более живо, чем у итальянцев и менее статуарно. Немецкое чувство прекрасного проявлялось чрезвычайно индивидуально.

В итоге, как констатирует Г. Вельфлин, итальянцы верят в совершенство на земле, ищут его, пытаясь воплотить в своих работах, западноевропейские художники – немецкие, голландские, фламандские – не верят и в связи с этим отказываются от идеализации в пользу реализма. По мнению голландских живописцев, чем достовернее изображение, тем легче поверить в реальность библейского или евангельского сюжета [4, с.143,145]. Здесь у голландцев, являющихся протестантами, мы видим полный отказ от воплощения мистического и трансцендентного в образах святых и акцентирование на дидактической стороне произведения – на моральной, этической, а иногда и политической проповеди.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вельчинская, И. Л. Альбрехт Альтдорфер / И. Л. Вельчинская – М: Искусство, 1977. – 120 с.: ил.
2. Дмитриева, Н. А. Краткая история искусств. Очерки. Вып. 2. / Н. А. Дмитриева, – М.: Искусство, 1975. – 344 с.; ил.
3. Искусство: Живопись: Скульптура: Архитектура: Графика: Кн. для учителя. В 3 ч. Ч. 1. Древний мир. Средние века. Эпоха Возрождения / Сост. М. В. Алпатов и др. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1987 – 288 с; ил.
4. Кузнецов, Ю. И. Голландская живопись XVII-XVIII веков в Эрмитаже. Очерк-путеводитель. 2-е изд. / Ю. И. Кузнецов, – Л.: Искусство, 1984 – 240 с.; ил.
5. Розин, В. М. Введение в культурологию. Учебник для высшей школы / Розин В. М. – М.: Издательский Дом «ФОРУМ», 1997. – 224 с.

УДК 75.04

А. Н. Басаев,
В. В. Патерыкина,
г. Луганск

СИНТЕЗ ВИДОВ ИСКУССТВА В САКРАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЕ БАРОККО

На основе определенных социально-политических и культурно-художественных предпосылок к возникшему на рубеже XVI–XVII веков стилю барокко католической церковью выдвигались довольно конкретные требования. Искусство, а точнее синтез нескольких видов искусств, в первую очередь архитектуры, скульптуры, живописи и декоративно-прикладного искусства, привлеченные на службу церкви, должны были вызывать у верующих впечатления и ощущения величия, грандиозности, роскоши, торжественности и великолепия церкви, ее мощи, богатства и могущества, и эта задача решалась довольно эффективно.

Исследование вопроса о способах влияния различных видов искусств на общественное сознание, средства их реализации и степени эффективности того или иного вида искусства на сегодня является актуальной задачей.

Изучение вопроса показало, что в различных источниках содержится информация, констатирующая факт наличия синтеза искусств, находящего свое выражение в стиле барокко. Однако упоминание о синтезе искусств и краткие сведения о взаимодействии разных видов искусств в рамках данного синтеза осуществляются в контексте рассмотрения других, сопутствующих вопросов. Наиболее часто исследователи посвящают свои работы детальному рассмотрению какого-либо одного аспекта стиля, или это соотношение конструкции и формы в сооружении [1], либо это композиционная техника противопоставлений [5], либо это вопросы, касающиеся архитектурной формы и ее обусловленности, закономерностей и эстетической организации ее восприятия [4]. То есть наблюдается довольно узкоспециальный подход к рассмотрению стиля. Имеет место тенденция к рассмотрению видов искусства, составляющих основу синтеза в сакральной архитектуре барокко, в отрыве друг от друга. Заметно некоторое пренебрежение таким принципом исследования, как принцип всеобщей связи и взаимозависимости. Также можно отметить некоторую сосредоточенность авторов на рассмотрении каких-либо отдельных, конкретных шедевров, сооружений барочного стиля, либо на авторах, архитекторах, ярких представителях данного направления [2]. В различных работах представлен достаточно полный и объемлющий материал, касающийся конкретики, носящий описательный характер произведений искусств, однако теоретическая часть, объясняющая и

обосновывающая связь и взаимное отношение видов искусств в системе их синтеза, проработана на недостаточном уровне.

Актуальность настоящей работы обусловлена, с одной стороны, большим интересом к теме барочной архитектуры в современной науке, с другой стороны, ее недостаточной разработанностью. Таким образом, несомненный интерес вызывает исследование роли и значения различных видов изобразительных искусств, выяснение степени их значимости в общей системе синтеза видов искусства в сакральной архитектуре барокко и установление иерархии отношений между ними.

Сравнительная характеристика архитектурных стилей дает основание заключить, что особенностью барокко является выдвижение на первый план пластического начала. В жертву ему были принесены рационалистические принципы архитектуры. Однако, поступившись требованиями рационализма, архитектура барокко приобрела взамен чисто художественные качества. Всемерно развивая пластическую сторону, мастера барокко пренебрегали особенностями материала, материал являлся для них как бы аморфной массой, которой можно было придать любую форму. Архитектура барокко подчиняет материал художественному «произволу» зодчего [1, с. 77–106]. Образцы архитектуры барокко производили на зрителей неизгладимое впечатление. Уже вид экстерьера, в основном это касается фасадов зданий, вызывал впечатление чего-то небывалого, грандиозного. И это несмотря на достаточно небольшие масштабы барочных храмов, если сравнивать их с романскими и готическими сооружениями. По мере продвижения взгляда формы, организующие фасад, то надвигались на зрителя, то отступали, то сгущались, то разреживались. Казалось, что над человеком, стоящим перед барочным зданием, вздымаются громады застывших штормовых волн бушующего моря. Обилие мелких деталей не вызывало ощущения раздробленности и пестроты, напротив, их сочетание составляло единый ансамбль, удивительно динамичный за счет текучести форм, обилия криволинейных линий и поверхностей, то проваливающихся, то волной накатывающих на зрителя, обилия выпуклостей и впадин, чередующихся и сочетающихся хоть и не ритмично, а, может быть и благодаря этому, выглядевших удивительно гармонично и экспрессивно. Было бы правомерным сравнить архитектуру барокко не только со стихией моря, но и с застывшей симфонической музыкой, фугами Баха. Барочное здание, его фасад, его экстерьер и интерьер – это настоящая симфония, гармонично составленная из множества взаимодействующих между собой элементов, непосредственно воздействующих на человека.

Действительно, если принять, что «искусство представляет собой квинтэссенцию эстетического, высшую и специализированную форму его проявления» [3, с. 237], то искусство барокко, и в большей степени это относится именно к архитектуре с ее выдвинутым на первый план пластическим началом, представляется как вершина развития именно в плане достижения максимальной концентрации эстетического, а через него и эмоционального.

Принцип предпочтения формальных решений перед конструкцией, послушно следующей за архитектурными формами, лежал в основе проектирования интерьеров сооружений. Внутренние помещения в плане имели сложную конфигурацию, архитекторы практически отказались от простых геометрических фигур в пользу усложнения рисунка. Всегда можно было ожидать, что за поворотом, или за группой колонн откроется новое пространство, новое помещение. Человек оказывался как бы в каком-то ином мире, в какой-то иной реальности, отличной от внешнего мира и той повседневной жизни, которую он обычно вел.

Необходимо отметить, что именно архитектура обеспечивала реализацию всех возможных способов воздействия на реципиента. Она являлась как бы основой, становым хребтом, вокруг которого сосредотачивались и который наполняли живопись, скульптура и декор. Само архитектурное сооружение непосредственно представляло собой наиболее масштабную, впечатляющую форму реализации замысла творца, при этом наиболее дорогую и ответственную. Именно в архитектурном сооружении содержалась и воплощалась генеральная идея архитектора-художника. Все остальные виды искусств в большой мере были лишь дополнением и наполнением архитектурного основания, без сомнения усиливающими необходимые эффекты и расставляющие необходимые акценты. Однако носителем основных свойств и качеств стиля, необходимых всему комплексу, было именно архитектурное сооружение. Именно в нем закладывались, кроме прочего, такие важные, обозначенные еще древнеримским зодчим Витрувием в своем трактате «Десять книг об архитектуре» критерии и основы, как целесообразность, прочность, другими словами, надежность и долговечность, и ошеломляющая красота.

Стремление к взаимообогащению искусств, к их слиянию в ансамбле характерно для художественной культуры XVII века. Синтез искусств в барокко носил иной, чем ранее, в эпоху Ренессанса, характер. В архитектуре Возрождения для произведений живописи и скульптуры отводились определенные места – часть стены, плафон и так далее. Произведения искусства ограничивались отведенным им участком. Характерной особенностью барочного стиля было то, что в сооружениях барокко живопись и скульптура не укладываются в определенные рамки, они выходят за их пределы и стремятся как бы перекричать друг друга. Им не хватает отведенного для них места. Живопись выходит за отведенные ей границы, спускаясь с плафона на стену или, наоборот, переходя со стены на потолок. Границы как будто растворяются, и вот нарисованная скульптура, соседствуя с реальной, как бы переходит в реальную, ощутимую статую, в реальное, материальное изваяние. Декоративный, лепной, объемный орнамент переходит в орнамент живописный, нарисованный. Синтез дополнялся безудержной пышностью отделки – разноцветный мрамор, стукко, бронза, дерево, латунь, позолота, а также эффектами освещения. В системе архитектурного комплекса живопись и скульптура выступали как катализаторы, усиливающие эффект от архитектурных форм и решений. Живопись создавала иллюзию расширения пространства – вместо потолка зритель лицезрел небесный свод, наполненный ангелами, вместо стен раскрывались необозримые дали. Живопись, так же, как и декоративное оформление, воздействовала на человека цветом, насыщенными и яркими красками, интенсивным общим колоритом и в комплексе усиливала динамичность и эмоциональность. Наличие большого количества персонажей, пребывающих в крайней степени экспрессии, которые как будто подражая архитектурным формам и продолжая их, так же скручиваются, сплетаются телами, создает рваный, нервный ритм композиции, усиливая общий эффект. Скульптура по сравнению с живописным изображением более осязаемо и ощутимо воспроизводит динамику. Она, выходя из живописного оформления интерьера, вплотную придвигается к зрителю, воплощая в реальном пространстве живописные образы. То есть, можно заметить, что архитектура перетекала в живопись, живопись перетекала в скульптуру, а скульптурные формы широко использовались в конструктивно-пластическом оформлении здания в целом. Таким образом, круг взаимных перетеканий и превращений замыкался.

Каждый из участвующих в синтезе видов искусства, будь то скульптура, живопись или декор, оформляющий экстерьер или интерьер, бесспорно, имеет

самостоятельную ценность, является самоценным и самозначимым. При этом очевидно, что их синтез, хоть и является гармоничным, все-таки носит в некотором роде соревновательный, конкурентный характер. Живопись стремится к монументальности, объемности скульптуры, скульптура и декоративно-прикладное искусство, в свою очередь, стремятся к живописности. Все виды искусства демонстрируют небывалую пластичность, динамичность, яркость, насыщенность, размах. При этом следует отметить большое многообразие функций, возложенных на каждый из видов искусства. Если это живописное произведение, то картина может иметь и самостоятельное значение, либо выполнять декоративные функции, либо быть составной частью ансамбля, объединенного общим замыслом, например, дополнять архитектуру, визуально расширяя пространство реальных помещений. Это касается также и скульптуры. Возьмем скульптурную композицию Л. Бернини «Экстаз св. Терезы». Данное произведение искусства является самоценным, имеет собственную значимость, причем усиление впечатления, производимого ею, достигается за счет привлечения дополнительных средств таких, как организация особого освещения, установка ее в специальной нише (задействована архитектурная конструкция), обрамление цветным мрамором (средство декоративно-прикладного искусства). С другой стороны, скульптурное произведение может быть чисто декоративным, как, например, маски, картуши, фризы. Надо признать огромное значение каждого из видов искусства, их роль в дополнении и усилении друг друга. Величайшее мастерство и гений архитектора, художника и скульптора, а иногда это часто сочеталось в одном человеке, позволяли создавать величайшие по силе эмоционального воздействия на зрителя творения.

Однако скульптура, живопись и декоративно-прикладное искусство являются элементами наполнения архитектурного сооружения. Если устранить какой-либо из видов искусства из общего комплекса, то ансамбль храмового сооружения, без сомнения, обеднеет, но не перестанет существовать. И в то же время, если из системы устранить архитектурную составляющую, комплекс полностью распадется, исчезнет как таковой. Картины и скульптуры можно было бы разместить в другом месте и то не все, как, например, быть с фресками? Что же касается элементов декоративно-прикладного искусства, то для их воплощения необходима основа, то есть невозможной становится сама их реализация.

Приходится констатировать, что синтез искусств в барокко основан не на принципе координации, равноправия, а на принципе субординации, подчинения их архитектуре. Скульптура, живопись, разнообразная пластическая декорация как бы продолжали архитектурные формы и помогали прочувствовать их специфику, при этом они сливались подчас в столь тесном единстве, что между ними не существовало четких границ.

Как итог, можно отметить, что искусство барокко представляет собой пик развития именно в плане достижения максимальной концентрации эстетического, а через него и эмоционального начала, заложенного в самом результате деятельности мастеров барокко, то есть в произведении искусства. Впечатления, которые получал человек от лицезрения какого-либо из шедевров барокко, были ошеломляющими. Массы, подвергающиеся психоэмоциональному воздействию, испытывали потрясение, незабываемые переживания. Роль, значение и функции всех видов искусства реализовались, например, в создании эффектов оптического обмана, совмещения реальности и иллюзорности. Для привлечения и захвата внимания, пробуждения чувства слияния, сопричастности и вовлеченности в богослужебный процесс применялся эффект динамики, движения, которое достигалось с помощью различных

средств, в частности, применялись сложные, головокружительные планировки помещений, плоскости стен, перекрытий имели криволинейные «текучие» формы, круглая скульптура и многочисленные рельефы, живопись – все выражало поразительную экспрессию, динамизм.

В результате рассмотрения вопроса становится ясной степень значимости видов искусства в общей системе синтеза искусств в сакральной архитектуре барокко. Без сомнения, именно архитектурное сооружение непосредственно представляло собой наиболее масштабную и впечатляющую форму реализации замысла творца, при этом наиболее дорогую и ответственную. Архитектура обеспечивала реализацию всех возможных способов воздействия на человека, она являлась основой, вокруг которой сосредотачивались другие виды искусства. Именно в архитектурном сооружении содержалась и воплощалась генеральная идея архитектора-художника. Все остальные виды искусств в большой мере были лишь дополнением и наполнением архитектурного основания. Не преуменьшая значения скульптуры, живописи и декоративно-прикладного искусства, следует отметить, что и скульптура, и живопись, выступая как самозначимые виды искусства, также достигали своей вершины, находя воплощение в признанных мировых шедеврах, как, например, скульптурные произведения Джованни Лоренцо Бернини или живопись Пьетро да Кортона, Андреа Поццо и Джованни Баттиста Гаулли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бартенев, И. А. Конструкция и форма в архитектуре / И. А. Бартенев. – Л.: Стройиздат, 1968. – 264 с.: ил.
2. Бартенев, И. А. Очерки истории архитектурных стилей: учебное пособие / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. – М.: Изобраз. искусство, 1983. – 384 с, ил.
3. Воеводин, А. П. Эстетическая антропология: монография / А. П. Воеводин. – Луганск: МВД Украины, Луган. гос. ун-т внутр. дел им. Э. А. Дидоренко: Восточноукр. нац. ун-т им. В. Даля: РИО ЛГУВД им. Э. А. Дидоренко, 2010. – 368 с.
4. Иконников, А. В. Художественный язык архитектуры / А. В. Иконников // Проблемы искусства и архитектуры. – М.: Искусство, 1985. – 175 с., ил.
5. Локтев, В. И. Барокко от Микеланджело до Гварини (проблема стиля): учебное пособие / В. И. Локтев. – М.: Архитектура-С, 2004. – 496 с.: ил.

УДК 130.2

Н. С. Гармашова,
В. В. Патерыкина
г. Луганск

ИМПРЕССИОНИЗМ. МАГИЯ ЕСТЕСТВЕННОГО СВЕТА

Это одаренные, очень одаренные молодые люди. Они воспринимают природу так, что она получается, какой угодно, только не скучной и не банальной. Их живопись полна жизни, стремительна, легка…

Жюль-Антуан Кастаньяри

Импрессионизм – самое восхитительное открытие французского искусства конца XIX века, сделанное плеядой невообразимо талантливых художников – Клодом Моне, Камилем Писсарро, Альфредом Сислеем, Пьером Огюстом Ренуаром, Эдгаром Дега, Гюставом Кайботтом, Бертой Моризо. Выступая против академических канонов, они предложили новую, собственную идею восприятия и трактовку современной жизни,

которая в итоге стала частью живописного сознания. Как точно заметил друг Дега, итальянский критик Диего Мартелли: «Импрессионисты не создавали сначала теорию, чтобы затем приспособить к ней свою живопись; напротив, как это и бывает с великими открытиями, живописные произведения рождались из неосознанного, из процессов в глазу художника, которые впоследствии пробудили в нем философа. До последнего времени самой надежной и понятной, истинной основой живописи считался рисунок. Цвету отводилась роль магической непредсказуемости в области воображения. Думать так сегодня у нас уже нет оснований: анализ показал нам, что впечатление, которое предметы реально оставляют в человеческом глазу, это впечатление от цвета, и что мы не видим контуров и форм, а только их цвет» [3, с. 6].

Трудно переоценить значение импрессионизма как в визуально-эмоциональном, так и в историческом контексте. Погружаясь в волшебное, сотканное из сияющих молекул воздуха и света пространство, мы навсегда остаемся пленниками этой трепетной энергетики.

Каждое новое оригинально-яркое событие в искусстве создает благоприятную почву для своей материализации. Так, пейзажи английских пейзажистов Констебла, Бонингтона и Тернера, французских – Добиньи, Каро, Будена и Йонкинда – сыграли важную роль в пленэрной живописи Моне, Писсарро, Сислея, Моризо.

Еще одним важным источником, разделяющим философию импрессионистов, стала недавно изобретенная техника фотографии, позволяющая фиксировать «мгновение». Есть мнение, что Моне и Дега использовали фотографии для решения своих творческих задач. Моне – для материализации на холсте солнечного света, а Дега – для передачи энергии движения.

Основой колористической реформы, проведенной импрессионистами, является поэзия цветовых пятен, положенных на холст раздельными мазками и смешивающихся в глазах у зрителя, и культ дополнительных цветов, усиливающих друг друга.

Первая групповая выставка импрессионистов прошла в 1874 году, организованная как вызов консерватизму Салона (единственная официальная выставка современного искусства, от которой зависела карьера начинающего живописца), она взволновала критиков и зрителей, недоумевающих от «незаконченности», «неряшливости» письма, отсутствия возвышенных сюжетов. В работах Ренуара, Писсарро, Моне, Сислея, Моризо основной ценностью была живописная субстанция – трепетная, нежная, текучая, рождающая на поверхности полотна красочные ощущения пережитых мгновений. Тем не менее, выставка всё-таки открыла путь к успеху.

«Первое слово», положившее начало художественным волнениям, принадлежало Эдгару Мане (1832–1883). Именно его, горячего поклонника Веласкеса, Тициана и Халса, непревзойденного поэта черного цвета, автора полотен «Олимпия», «Завтрак на траве», «Бар в Фоли-Бержер», «Балкон», говорившего, что «художник может сказать все при помощи фруктов и цветов или только одних облаков» [3, с. 7], импрессионисты считали своим идейным вдохновителем. Почти каждая выставленная художником картина становилась объектом скандала. Желая получить признание на Салоне и идти самобытным путем, он отказался от участия как в первой, так и в последующих выставках своих друзей. Тем не менее, работа на пленэре рядом с Моне все же внесла более светлые и прозрачные краски в его «суровую» живопись.

Новатор, романтик, пылкий материалист света Клод Оскар Моне свой творческий путь начинал как карикатурист. Встреча с пейзажистом Эженом Буденом, которого он впоследствии называл своим «небесным» учителем, коренным образом изменила судьбу молодого человека: в 1859 году он поступает в Академию Сюиса, затем после службы в армии начинает посещать мастерскую Шарля Глейра.

На первой выставке импрессионистов в 1874 году картина Моне «Впечатление. Восход солнца» побудила критика и профессионального живописца Луи Леруа к написанию язвительной рецензии. Статья под названием «Школа импрессионистов» была опубликована в журнале «Ширивари»: «Впечатление, ну конечно. Я так и знал. Не зря же я под таким впечатлением! Не могло здесь не быть впечатления! Но какая свобода, какая легкость фактуры! Обойная бумага на стадии наброска, и та будет смотреться более проработанной, чем этот морской пейзаж!» [2, с. 40]. Вот так среди язвительной критики появился сам термин импрессионизм, давший название целому направлению в живописи.

Моне был влюблен в природу, множество цветовых вариаций, их симбиоз со световоздушной средой возбуждали в нем постоянный интерес, заставляли много путешествовать в поиске необычайно исключительных мотивов, в любую погоду стоять у мольберта, забывая обо всем. Художник очень редко обращался к натюрморту, портрету и жанровым темам, лишь в пейзаже находя волнующие его проблемы, главная из которых – перенести на холст «чудо света».

Посещение оперных и балетных спектаклей, балов было неотъемлемой частью жизни парижской буржуазии. Среди импрессионистов тема светских развлечений вдохновляла Моризо, Дега, Ренуара, Кассат. Поклонник музыки Ренуар в детстве пел в церковном хоре собора Святого Евстафия. Возможно, если бы не возрастная ломка голоса, Ренуар мог бы стать оперным певцом.

Атмосфера театра – торжественная романтика, блеска нарядов и глаз очаровательных женщин, соответствовала творческим поискам Ренуара, позволив максимально раскрыть темперамент его кисти и изысканную красоту цветовых решений.

Один из самых нарядных жанров изобразительного искусства – натюрморт – импрессионисты воспринимали как отдых, как идеальный способ быстро заработать. Писсаро, Моне, Дега, Кайботт, Сислей не часто обращались к подобного рода сюжетам. «Мертвая натура не соответствовала изысканиям художников, влюбленных в движение во всех его проявлениях. А вот Сезанн заставил в яблоке ощутить пульсирующий ритм, а Ван Гог желтыми подсолнухами рассказал историю человеческой души. И тем не менее, эпизодическое внимание импрессионистов к натюрморту не мешало создавать интересные по своему мастерству картины. Трепетная излучающая свет текстура письма, разнообразные колористические диалоги обогатили этот жанр невообразимо эмоциональными красками, придав материальному миру свойства живой субстанции.

В будничных сюжетах импрессионисты смогли найти привлекательные мотивы, придав им непринужденность и свежесть. Более того, Ренуар, Кассат и особенно Моризо создали живописные шедевры в этом направлении. Сцены обыденной жизни, где герои пьют чай, читают, играют на музыкальных инструментах или занимаются собственным туалетом, написаны ими как чудесные моменты, дающие возможность зрителю в повседневности ощутить радость бытия и поверить в ставшие широко известными слова Ренуара: «…картина должна быть всегда приятной, радостной и красивой, да – красивой! В жизни достаточно скучных вещей, не будем фабриковать новых. Я знаю, трудно добиться признания того, что живопись может быть очень большой живописью, оставаясь радостной» [3, с. 140].

Изначально полотна повседневной тематики, экспонируемые импрессионистами на своих выставках, вызывали раздражение у публики, считавшей недостойными для истинного искусства подобного рода сюжеты. Но время расставило все по своим местам, и в 1892 году директор Департамента изящных искусств Анри Ружон всё же

купил картину Ренуара «Девушки за фортепьяно», которая впоследствии пополнила коллекцию Люксембургского музея, что означало успех на государственном уровне.

Созданное французскими импрессионистами новое видение окружающего мира было слишком романтичным и привлекательным, и, конечно, живописцы других стран не смогли отказаться от искушения овладеть его секретами. Так, на рубеже XIX–XX веков в разных уголках Европы и Америки философия импрессионизма снова обрела актуальность. Американский художник Чайлд Хассам, впервые приехав в Париж, заметил: «Клод Моне, Сислей, Писарро и школа экстремальных импрессионистов делают некоторые вещи, которые очаровывают и будут жить» [3, с. 286]. Но всё же вторичность не исключала творческого подхода. В авторской трактовке заимствованных живописных приемов ощущались национальный колорит и характер автора, которые рождали на холсте интересные колористические диалоги и эмоциональные впечатления.

Не лишенные самобытности и своеобразия полотна писали английские художники – Уолтер Ричард Сиккерт (1860–1942), Уилсон Филипп Стир (1860–1942), Сидни Старр (1857–1925) – одни из учредителей «Нового английского художественного клуба», образованного в 1885-1886 годах как альтернатива официальному академическому вкусу. Каждый из них в разной степени ощутил влияние «красочных гармоний» американского живописца Джеймса Уистлера (1834–1903) и французских импрессионистов.

Нужно отметить, что с Великобританией у французских художников изначально сложились особые отношения. Именно английские пейзажисты с их деликатностью и утонченной сдержанностью сыграли не последнюю роль в становлении лирического импрессионизма Сислея. Камиль Писарро, оказавшись в Лондоне, кроме изучения эффектов «тумана, снега и весны» посещал музеи, где высоко оценил работы британских предшественников, а особенно Тернера и Констебла.

Французский импрессионизм оказал влияние и на немецкого живописца, основателя художественного общества «Берлинский Сецессион» Макса Либермана (1847–1935 гг.). В итоге сцены будничной жизни сменили созданные на пленэре светоносные полотна с мотивами отдыха в парках, на морском побережье, кафе.

Хоакин Соролья-и-Бастида (1863–1923 гг.), представитель испанского импрессионизма, известен, прежде всего, пейзажами с изображением песчаных пляжей Валенсии с фигурами людей.

Наибольшего размаха импрессионистическое движение достигло в Соединенных Штатах Америки. Творчество его представителей таких, как Чейз, Твокмен, Робинсон, Хасам, Бенсон, Рейд, Тарбелл, Меткалф и др. было неразрывно связано с Парижем, где они учились. Их произведения обладают артистизмом манеры исполнения, чувством стиля. Воспринятая от французских коллег любовь к пленэру, чистому яркому цвету, интерес к темам повседневной жизни воплощались в работах американских художников в соответствии с их индивидуальными особенностями и той реальностью, которая их окружала, что в итоге дополнило образ импрессионизма собственной энергетикой.

Импрессионизм в русском искусстве связан с творчеством блестящего декоратора и колориста Константина Коровина. Свои картины художник пишет как живописную симфонию, рассыпающуюся на поверхности холста драгоценными цветосветовыми сполохами. Достаточно вспомнить его знаменитую серию «Парижские огни», где энергетика ночного города под его кистью достигает феерического звучания. Гурзуфские пейзажи, цветочные натюрморты, воспевающие кредо художника:

«Красота и радость жизни. Передача этой радости и есть суть картины, куска моего холста, моего я» 3, с. 328].

Стиль Константина Коровина оказал влияние на последующее поколение художников. Для живописцев реалистического направления, лидеров московского объединения «Союза русских художников» – Сергея Виноградова, Абрама Архипова, Константина Юона, Станислава Жуковского, Леонида Туржанского – импрессионизм стал средством более проникновенной передачи лирического содержания полотна.

История импрессионизма – это история восьми выставок, состоявшихся в течение двенадцати лет, с 1874 по 1886 г. В этот период художники создали восхитительную плеяду шедевров, раскрывающую каждого из них. Страстная летучесть мазков и красочных сочетаний Ренуара, выразительная эстетика движения линий Дега, маковые поля Моне, «гармонии в белом» Моризо – все это разнообразие сюжетов, фактур, света и цвета, создают ощущение цельности и завершенности.

Живопись на открытом воздухе дает возможность художнику погрузиться в магию естественного света, отражающего все богатство окружающего мира. Произведение, созданное на пленэре, позволяет перенести на холст чудо мгновения, зафиксировать изменения света, цвета, воздуха. Таким образом, импрессионисты нивелировали функцию этюда, игравшего роль вспомогательного средства в работе художника, превращая его в самоценное произведение.

Влюбленность французских художников в живопись как в калейдоскоп светоцветовых решений только на первый взгляд кажется поверхностной. «Глаз импрессиониста, – писал Жюль Лафорг, – является самым развитым из всех существовавших до сих пор человеческих глаз, он уловил и воспроизвел связь между самыми трудно-воспринимаемыми изменениями, которые когда-либо являлись предметом изучения».

История импрессионизма – скандальная, яркая, неординарная – это живописный роман о новой интерпретации действительности.

На склоне лет Моне, Ренуар, Писсарро достигли общественного признания и достатка, о которых в молодости могли только мечтать, их когда-то революционное искусство, раздражавшее критиков, стало классикой. Моне, тем не менее, с ностальгией говорил: «Я сожалею о тех временах, когда любой человек, с трудом наскребший сотню франков, мог прийти к художнику, купить у него картину и уйти домой вместе с ней, дрожа от счастья. Сегодня нам предлагают по пятьдесят тысяч франков, но больше никто не разбирается в искусстве. Великим двигателем людей стал снобизм. Они говорят, что любят живопись…Только я им не верю» [3, с. 9].

Импрессионисты совершили переворот не только в искусстве, но и в сознании человека. Это как новое представление о мире: о том, что же такое живопись и как она изменяет нашу точку зрения на видение окружающей нас действительности. Мы, порой не осознавая до конца, видим мир глазами импрессионистов – настолько прочно отпечатались в нашей памяти изображенные на их полотнах образы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бродская, Н. В. Импрессионизм / Бродская Н. В. – СПб.: Аврора, 2002. – 254 с.
2. Волкова, П. Мост через бездну: полная энциклопедия всех направлений и художников / Паола Волкова; авт-сост. Мария Лафонт. – М.: АСТ, 2019. – 688 с.
3. Громова, Е. В. Шедевры импрессионистов / Громова Е. В. – М.: Абрис, 2019. – 359 с.

УДК 78.01:378.147

А. А. Войтенко,
В. А. Кабанова
г. Луганск

ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ В ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ КАПЕЛЛЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга – один из столпов российского музыкального образования. В рамках деятельности этого учебного заведения формировались многие исполнительские, педагогические и методические принципы, оказавшие влияние на становление и развитие хорового искусства России в XX и XXI веках. Основы формирования хормейстерских навыков вырабатывались по мере становления и развития Капеллы. Изменения в педагогических принципах этого учебного заведения, которые связаны с именами таких выдающихся музыкальных деятелей, как Д. Дилецкий, Д. Бортнянский, М. Глинка, Г. Ломакин, А. Варламов, Н. Римский-Корсаков, Н. Кастальский и другие, историческая преемственность современных методов преподавания и исполнительства, применяемых современными хормейстерами часто становятся предметами исследования. Среди крупнейших работ, посвященных теме эволюции музыкально-педагогических принципов, можно назвать исследования Г. Тенюковой, К. Никольской-Береговской, Ю. Рогачевой и других. Сказанное свидетельствует об актуальности данной темы. Целью настоящей работы является: проследить эволюцию педагогических принципов Капеллы от зарождения до 1917 года.

В XX веке, после революции 1917 года и гражданской войны весь уклад и структура Капеллы были реформированы кардинальным образом. Так, регентские курсы и шляхетский корпус были аннулированы, на базе симфонического оркестра была создана Ленинградская филармония, первая в СССР. Хоровой состав также подвергался изменениям. Так, в 1918 году Капелла была переименована в Петроградскую народную хоровую академию, в 1922 – в государственную капеллу, а затем – в Академическую капеллу. Изменяется и структура: капелла становится самостоятельным учебно-производственным комплексом, в который вошли собственно хор, хоровая школа и техникум. В «Положении о Государственной Капелле» от 25 сентября 1922 г. она определялась как «учебно-исполнительское» заведение, «состоящее из: 1) хора; 2) музыкальной школы повышенного типа с общеобразовательными классами и подготовительной школы 1 ступени; 3) научного отдела и 4) издательского отдела» [Васильев с. 60]. В 1920-е годы в реорганизованный хор была включена женская группа, также в это время девочки стали допускаться к обучению в школе, и таким образом, хоровой коллектив на начало 20-х годов состоял из 30 мужчин, 28 женщин, 40 мальчиков и 30 девочек.

Традиции русской хоровой школы в XX веке были сохранены и развиты выдающими хормейстерами столетия: П. А. Богдановым, М. Г. Климовым, Н. Данилиным, А. Свешниковым, Е. Кудрявцевой, Г. Дмитриевским, В. Чернушенко. Трудами этих выдающихся деятелей Капелла приобрела мировую славу, ее исполнительский репертуар огромен и охватывает диапазон произведений от старинной до современной музыки, исполняемой на высочайшем уровне.

В период, когда доминировало знаменное пение в обязанности руководителя хора входило обучение детей особенностям демственного пения, тонкостям устава

богослужений, изучение столпового и строчного пения, канархатие, псалмодическое и экфонетическое пение. Кроме того, в обязанности дьяков входило обучение пению детей из царской семьи, что само по себе свидетельствует о высоком уровне образовательных процессов. Основные положения не были сформулированы в конкретных методических положениях, но их можно реконструировать по материалам многочисленных «азбук» знаменного пения, которые содержали не только «нотированны» крюками богослужебные тексты, но и краткие сведения, как именно крюки необходимо исполнять.

После появления партесного многоголосия (для которого свойственны равномерность метрической пульсации, использование рифмованных текстов, предполагающее периодичность музыкально-синтаксических структур, принцип концертности, применение выразительных возможностей ряда исполнительских средств и т. д.) изменились приемы и принципы обучения, типичные для данного исторического периода. Так, прежде всего, для достижения гармонии совместного пения контрастных партий, возникла необходимость в едином организующем начале при помощи показа ручными знаками. Г. Тенюкова выделяет два типа таких жестов: жесты, подчиненные логическим ударениям словесного текста; дирижерские схемы. «Применение того или иного способа управления зависело от жанровых и стилевых разновидностей духовных сочинений, метро-ритмических особенностей их литературного текста и напева», – пишет исследовательница [1, с. 56].

Основные педагогические принципы этого времени были изложены в «Мусикийской грамматике» Н. Дилецкого и кратко их можно сформулировать в следующих тезисах. 1. Основа пения – осознанное восприятие музыки и ее подчинение тексту. 2. Теоретические сведения (знание нотной грамоты, основных понятий и терминов музыки) – необходимая составляющая профессионализма. 3. Основные взаимосвязанные функции (дыхание, формирование гласных, дикция) являются отправным моментом в развитии методики вокального обучения. 4. Выделяются некоторые методические замечания по музыкальному воспитанию детей. 5. Дилецкий разработал систему основных правил сочинения хоровых произведений [положения приведены по работе 2, с. 28].

Деятельность Д. Бортнянского, направленная на всестороннее образование музыкантов Капеллы, включала в себя вокально-хоровые предметы, обязательные музыкально-теоретические дисциплины (сольфеджио, композиция), обучение игре на инструментах, театральному и танцевальному искусству, языкам (итальянский, немецкий, французский, греческий, латынь), общеобразовательным предметам (арифметика, литература). Стремясь к высокому качеству исполнительской культуры, композитор уделял индивидуальное внимание каждому певчему, прослеживал путь его профессионального развития и становления. Таким образом, им была разработана эмпирическим путем такая образовательная система, при которой каждому ученику уделялось много внимания, и композитор лично знал особенности развития каждого из них.

Для достижения поставленных целей в Капелле был введен следующий воспитательно-педагогический уклад. Дети, певшие в составе хора, были закреплены за певчими основного состава, которые отвечали за их музыкальное развитие. Таким образом, ребенок с детства попадал в среду профессионального развития и соблюдалась преемственность в передаче традиций. Процесс работы над произведениями был ежедневным, во время репетиций работа проводилась не по отдельным партиям, а по небольшим хоровым группам, в состав которых входили все голоса. Это позволяло более активно воспитывать музыкальный слух и интонационное чувство, добиваться

слитности звучания, каждому из певчих целостно воспринимать гармоническую вертикаль. Работа с такими группами проводилась воспитанниками Капеллы, хорошо знавшими ее традиции и требования.

К. Никольская-Береговская приводит выдержку из характеристики А. Кастальского, в которой формулируется перечень необходимых исполнительских навыков, которые формировались в ходе репетиций: «Вырабатывалась агогика (замедление или ускорение темпа), динамика и артикуляция (выразительность и точность воспроизведения текста). Стали употреблять дополнительные темповые авторские обозначения. В разных частях одного и того же концерта в нотной партитуре давались письменные рекомендации типа: петь «медленно» или «оживленно», «довольно тихо» или «довольно скоро». Это придавало больше организованности хору, помогало управлять им в наиболее трудные моменты исполнения… Для упорядочения динамики стали употреблять обозначения силы звука: пиано или форте, то есть тихо или громко... уменьшение или увеличение звучности, расстановку акцентов... Стали придавать значение и таким определениям пения, как «плавно», «величественно», «важно и медленно», «спокойно», «подвижно». То была настоящая наука хорового пения, которая уже обещала дать свои первые плоды» [2, с. 36].

Основные положения метода Д. Бортнянского нашли свое преломление и развитие в вокальных методиках М. И. Глинки («Семь этюдов для пения», 1829 г. «Этюды для пения», 1833 г. «Упражнения для уравнения и усовершенствования голоса», 1836 г.) и А. Е. Варламова («Полная школа пения» 1840 г.), который был одним из воспитанников Капеллы и учеником Д. Бортнянского. Эти методики специфически сочетали в себе традиции старой русской школы и итальянского искусства bel canto.

Развитие голоса шло от примарной зоны с постепенным расширением диапазона. Большое внимание уделялось качеству звука, естественности и свободе звукоизвлечения; А. Варламов использовал прием, рассмотренный в параграфе «О выдержанной ноте», суть которого состояла в дроблении длинного звука рядом пульсаций. В результате звук оказывался как бы волнообразным, целостным и одновременно полным и темброво-насыщенным. К. Никольская-Береговская высказывает предположение, что этот прием мог быть заимствован из метода Д. Бортнянского, у которого хор, по свидетельству современников, обладал органным, полным и мягким звучанием.

Основа вокального воспитания – личный показ. Важность трех компонентов: постановка голоса (А. Варламов определяет это как умение педагога «извлечь из него все, что только нужно для пения, в отношении пространства (диапазона), правильности, звучности, легкости или гибкости, умения усиливать и смягчать звуки и сберегать их с возможным искусством» [3, с. 18]), теоретические знания и исполнительская выразительность.

В первой половине XIX века влияние итальянской школы, прежде всего, композиторской, стало тщательно искореняться как с подачи государственной власти, так и в связи с изменившимися музыкально-эстетическими установками, с ориентацией на национальные первоисточники. В области церковно-хоровых обработок установился так называемый «немецкий» стиль, что проявлялось в тенденциях обработок древнерусских напевов в духе протестантских хоралов (один звук – один аккорд функциональной системы), что противоречило сути древнерусского пения. Однако, при этом отчетливо наметилась тенденция к возврату к национальным первоисточникам. Противоречие сути древнерусского пения и методов работы с оригинальными напевами ясно ощущалось наиболее чуткими композиторами – М. И. Глинкой и его последователями. Это привело к огромному интересу к древнерусскому пению, что

вылилось в активное исследовательское движение, а затем – в появление Новой московской школы. На фоне реконструкции отечественных принципов исполнения невозможно отрицать огромное положительное влияние итальянской певческой традиции на формирование русской национальной школы хорового исполнительства. В синтезе с традициями русского вокального воспитания итальянская вокальная школа дала большой положительный эффект. Кроме того, активное использование методики bel canto в контексте воспитания хоровых певцов повлияло на особенности звучания хора Капеллы.

Большое значение в становлении и развитии педагогических принципов Капеллы сыграла деятельность Г. Я. Ломакина – одного из ярчайших хормейстеров XIX столетия, который почти 50 лет возглавлял Шереметьевскую капеллу, а в Придворно-певческой капелле отдал 12 лет своей творческой биографии. В годы работы Г. Ломакина в Капелле (1848–1861) она достигает одного из пиков своего развития. О высоком уровне профессиональной подготовки, которого требовал и добивался Г. Ломакин, свидетельствуют слова его современника, крупнейшего критика, В. В. Стасова (в рецензии о выступлении Шереметьевского хора): «Мы были не раз свидетелями, как этот хор... выполнял с листа трудные и сложные сочинения... как в случае остановки которым-нибудь отдельным голосом, например, тенором, капельмейстер говорил, с какого места и такта начинать, все же прочие голоса вступали правильно в своих местах, без всякого особого указания» [2, с. 52–53].

Приведенная цитата свидетельствует об использовании хорошо продуманной и отработанной системы музыкально-педагогического воспитания и ясно осознаваемых исполнительских принципов. Их автор воплотил в «Краткой методе пения» (окончательный вариант 1882 г.), пособии по изучению теории музыки, хоровому пению и вокалу, которое создавалось на протяжении практически всей деятельности хормейстера. Методы, выработанные в практике работы с хором Шереметьевской капеллы, Г. Ломакин применяет в работе с Придворной капеллой, однако, тут обнаруживается и обратная связь: традиции и обширный репертуар Капеллы, в который входили образцы классического светского хорового наследия, способствую выработке новых исполнительских приемов.

Основной принцип, положенный Г. Ломакиным в фундамент обучения певчих, был новаторским для современников и заключался в первоначальном активном освоении навыков сольфеджио, причем, методы, выработанные хормейстером, были настолько эффективными, что он добивался высоких результатов как с детьми, так и со взрослыми. Так, он за четыре месяца, рекордно короткий срок, подготовил к выступлению «с нуля» хор Бесплатной музыкальной школы [см. об этом: 4, с. 114]. При этом Г. Ломакин сначала использовал упражнения в сольфеджировании, пении гамм терциями и аккордами, отгадывании интервалов, постановке голосов и только затем приступил к разучиванию партий. Более подробно алгоритм работы следующий (его приводит Ю. Рогачева [4, с. 118–119].

Создание необходимой минимальной теоретической базы.

Получение информации о природе голоса, физиологическом устройстве, регистрах, дыхании и т. д.

Упражнения (сольмизация, интонирование, на «деление каданса», «деление нот» - термины Г. Ломакина).

Упражнения на дыхание (legato, crescendo, diminuendo с постепенным расширением диапазона).

Упражнения на сглаживание регистров.

Прорабатывание участков гаммы с учётом образования регистров (грудной, смешанный, головной).

Упражнения на интонирование скачков (прорабатываются наряду с поступенными попевками).

Интонирование хроматизмов, акцентов, синкоп, музыкальных украшений («апподжиатура»).

«Упражнения на деление нот» (по сути, овладение навыками пульсации и проработка различных вариантов ритмического рисунка).

Упражнения в вокализации (параллельно осторожно вводится приём crescendo).

«Лёгкие упражнения» (по сути, фрагменты мелодий художественных произведений. На этом материале прорабатываются приёмы crescendo и diminuendo, контрастная динамика, постепенно расширяется диапазон упражнений).

Работа над художественными произведениями.

Данное пособие, судя по полноте и разработанности, подробностям излагаемого материала, является суммирующим, обобщающим огромный накопленный опыт и адресовано профессиональным хормейстерам и регентам.

В конце XIX – начале XX века Капелла сложилась окончательно как учебное заведение закрытого типа, в котором присутствовали все ступени обучения – от начальной до высшей. Вместе с московским Синодальным училищем эти две организации были, по-сути, единственными музыкальными учебными заведениями, которые занимались подготовкой профессиональных исполнителей и регентов. В отличие от Синодального училища Капелла была замкнутой структурой, в которую, за редкими исключениями, не допускались музыканты со стороны. Исключение составляли регентские классы, основанные в 1847 году, в которые принимались все желающие, которые могли оплатить обучение. Но и в них с 1907 года, в связи с революционными опасениями, стали обучать только воспитанников Капеллы. Однако, желающие практикующие регенты могли свободно сдать экзамены и получить соответствующие документы, подтверждающие их уровень знаний.

Стараниями Н. А. Римского-Корсакова, который работал в Капелле помощником управляющего в 1883–1894 годах, были произведены преобразования, которые позволяли выпускникам Капеллы руководить не только церковными, но и светскими хоровыми коллективами. В 1884 году композитором существенно реформировалась сама внутренняя структура регентских классов путем разработки и внедрения «Программы регентского класса Придворной певческой капеллы». Практикой регентского дела было обусловлено наличие в Программе трех компонентов: музыкально-педагогического, исполнительского и композиторского. Они обеспечивали необходимые профессиональные навыки регента, который часто, особенно в провинции сталкивался, как минимум, с двумя проблемами: отсутствием подготовки у певчих и отсутствием репертуара.

Таким образом, для создания комплексного обучения Н. Римским-Корсаковым были введены следующие дисциплины: теория музыки, гармония в довольно широком объёме, контрапункт и фуга, история музыки, сольфеджио, равное курсу консерваторий, церковное пение, аранжировка духовно-музыкальных сочинений, переложения, композиция, хоровой класс, чтение партитур, церковный устав, игра на скрипке и фортепиано. С 1908 года, уже после прекращения работы Н. Римского-Корсакова, в программу были включены предметы постановка голоса и методика обучения пению в школах. Для получения аттестата выпускник должен был самостоятельно продирижировать сложное светское и духовное произведение по выбору комиссии. С целью прохождения хоровой практики Н. Римским-Корсаковым были организованы

бесплатные курсы для «вольноприходящих» детей. Занятия проводились учениками регентских классов под контролем одного или двух учителей.

Существенно изменялся в контексте деятельности регентских классов и подход к технике дирижирования. Так, в 80-е годы для управления хором было достаточно умений показа приемов дирижирования «размеренными и неразмеренными песнопениями», которые закреплялись в практике коллективных занятий. В 90-е годы, ввиду усложняющихся исполнительских задач, стал вопрос о необходимости специальной дирижерской подготовки и методики обучения ей, возрастает внимание к вопросам техники хорового дирижирования. В программе 1908 года предмет «хоровой класс» был переименован в «хоровой и дирижерский класс».

В целом, преобразования музыкально-педагогической системы, произведенные Н. Римским-Корсаковым отличались рядом особенностей: системностью и взаимосвязью предметов; опорой на фундаментальный курс сольфеджио и теории музыки; подчинение предметов курса дирижерско-хоровой специфике; взаимосвязь теории и практики; доминирование общемузыкального образования; дифференциация в уровне подготовки (выработал систему требований по уровню музыкальных способностей учащихся); взаимосвязь педагогического и исполнительского направлений в подготовке; повышенные приемные требования к вокальным данным и общим музыкальным способностям; высокие требования к уровню преподавания (пригласил преподавателей консерватории).

После революции 1917 года и существенных изменений и реконструкций, которые претерпела Капелла, частично изменились и методы преподавания в ней. Опираясь на традиции московского Синодального хора и училища и Петербургской капеллы и одновременно учитывая новые тенденции и требования, создавал свою систему М. Г. Климов, руководивший капеллой с 1919 года.

На основании сделанного обзора можно сделать следующие выводы.

1. История развития Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга включает в себя ряд этапов, в процессе которых происходило становление русской дирижерско-хоровой школы, выработка педагогических приемов и методов.

2. В ходе эволюции исполнительский стиль Капеллы испытал влияние партесного пения, итальянского и немецкого музыкального искусства. Сформировавшиеся к середине XIX века музыкально-эстетические взгляды определили возврат к древнерусскому музыкальному материалу и певческим традициям, что наложило отпечаток на характер методик воспитания певчих.

3. На основании эволюции, в ходе которой накопился большой практический и теоретический опыт, а также благодаря деятельности Н. А. Римского-Корсакова был сформирован комплекс музыкально-педагогических и исполнительских методов, которые в совокупности создали стройную образовательную систему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варламов, А. Е. Полная школа пения: Учебное пособие / А. Е. Варламов. – СПб.: Лань; М.: Планета музыки, 2012. – 120 с.

2. Никольская-Береговая, К. Ф. Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков / К. Ф. Никольская-Береговая. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 192 с.

3. Рогачёва, Ю. М. Г. Я. Ломакин и отечественная хоровая культура: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рогачёва Юлия Михайловна. – М., 2013. – 199 с.

4. Тенюкова Г. Г. Художественно-педагогические проблемы хормейстерского образования в России во второй половине XIX – начале XX столетия / Г. Г. Тенюкова, авт. дис. … д-ра пед. наук: 13.00.01, 13.00.08. – М., 1999 – 264 с.

УДК 784.5

К. А. Войтенко,
В. А. Кабанова
г. Луганск

ПРЕЛОМЛЕНИЕ РЕЛИГИОЗНЫХ ВЗГЛЯДОВ А. ПЯРТА В PASSIO DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM JOHANNEM

История музыки XX века отличается многообразием стилистических тенденций и направлений, какого еще не знала мировая музыкальная культура. В контексте конкретных историко-политических условий, в которых оказались отечественные музыканты в этот период, можно отметить некоторые общие тенденции. Прежде всего – это возобновление тех глубоких связей с православными религиозными традициями, которые были характерны для творчества русских композиторов вплоть до 30-х годов столетия. Прерванная директивно, искусственным путем, при помощи насаждения новых идеологических и стилистических установок, православная традиция в русской классической музыке не могла исчезнуть окончательно. Глубоко укорененная духовная потребность, которая формировалась на протяжении столетий, во второй половине XX века получает в музыкальном искусстве новые формы. Запрет на обращение к литургическим формам с одной стороны, а с другой – интерес к авангардным техникам композиции стали основой направления, которое получило множество названий: «новое религиозное движение», «новая сакральность», «паралитургические жанры», «Nova musica sacra».

В контексте нового понимания духовной музыки особенно выделяется творчество Э. Денисова, С. Губайдулиной, Г. Уствольской, А. Пярта, А. Шнитке, В. Мартынова, Г. Свиридова, А. Караманова, Ю. Буцко, композиторов, в основе содержания творчества которых – поиск духовных истин, выраженный в литургических и внелитургических жанрах. Каждый из них нашел свой индивидуальный способ преломления духовных исканий в музыкальной стилистике произведений. Особняком стоит творчество А. Пярта, которое неразрывно связано с религиозной тематикой. Актуальность темы данной статьи определяется тем фактом, что творчество композитора, самобытное и оригинальное по найденным музыкально-техническим средствам и одновременно очень глубокое по внутреннему содержанию, привлекает внимание многих исследователей и при этом все еще остается много проблемных аспектов, среди которых – трактовка жанра пассионов в контексте религиозного мировоззрения композитора.

Степень разработанности проблемы. Среди музыковедов, посвятивших свои исследования проблемам творчества композитора, можно назвать О. Осецкой, В. Грачёва, А. Артамонова, Е. Токун и многих других. Большинство работ посвящены анализу особенностей композиторского стиля Пярта, который привлекает оригинальностью и своеобразием. В поле зрения исследователей попадают также проблемы взаимосвязи стиля композитора и эволюции его мировоззрения.

Противоречие заключается в том, что, несмотря на достаточно активную разработку проблем, связанных с творчеством А. Пярта, его наследие настолько многогранно, что нуждается в раскрытии новых слоев содержания.

Цель данной работы – рассмотреть особенности преломления религиозных взглядов А. Пярта в «Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem».

Методы исследования: герменевтический, источниковедческий, аналитический.

Равно как и большинство современников, А. Пярт пришел к религиозному осознанию смысла и сущности жизни через период достаточно длительных исканий,

через продолжительный духовный и творческий кризис 1968-1976 гг., завершившийся принятием православия с одной стороны, а с другой – нахождением индивидуальной техники композиции, получившей авторское название tintinnabuli. Основы этого метода композитор обнаружил в результате тщательного изучения григорианского пения: «Григорианское пение научило меня, какая космическая тайна скрыта в комбинировании двух, трех нот» [4, с. 290]. Однако, своеобразные технические основы стиля композитора как бы ни были интересны сами по себе, коренятся в мировоззрении Пярта.

Сущность духовного содержания музыкального наследия композитора точно и емко сформулировал митрополит Иларион (Алфеев) в своей статье о Пярте: «В его лице мы едва ли не впервые в послебаховскую эпоху встречаем композитора, чье творчество религиозно мотивировано и чей музыкальный язык укоренен в церковной традиции. Пярт – не просто верующий православный христианин, он человек глубоко церковный, живущий напряженной молитвенной и духовной жизнью. Богатство внутреннего духовного опыта, приобретенное композитором благодаря участию в таинственной жизни Церкви, в полной мере отражается в его музыке, которая духовна и церковна и по форме, и по содержанию» [1].

Несомненно, без глубоких предпосылок не мог состояться такой поворот и обращение композитора к православию. С одной стороны, это было внутреннее ощущение необходимости религии, «провозглашенное» в одном из наиболее ярких произведений первого периода творчества – «Credo». С. Савенко отмечает, что само «сочинение музыки становится родом высшего служения, смиренного и самоотреченного, в противоположность авангардному индивидуалистическому самовыражению» [4, с. 292]. Это подтверждается многочисленными, подчас достаточно резкими высказываниями Пярта, считающего недопустимым в духовной музыке ярко индивидуализированный музыкальный стиль. В этом отношении он (в том числе) опирался на мнение церкви, в которой до определенного момента авторская музыка не допускалась ввиду отступления от принципа соборности, в концентрированном виде воплощенном в образцах византийского осмогласия, западного григорианского пения, древнерусской певческой системы. Ориентируясь на эти образцы, Пярт создает свой стиль, максимально приближенный по духу к высокому уровню молитвенности, сопряженному с аскезой.

С другой стороны, большое влияние на А. Пярта оказало духовное общение со схиархимандритом Софронием (Сахаровым), одним из наиболее ярких духовных пастырей XX века. Архимандрит в юности был близким учеником и биографом преподобного Силуана, одного из Афонских старцев. Позже о. Софроний не только написал книгу «Старец Силуан», которая в настоящее время переведена на 22 языка, но и опубликовал записи старца, имеющие огромное духовно-нравственное значение.

Перебравшись на Запад, А. Пярт посетил Великобританию, где и познакомился с о. Софронием в основанном им монастыре св. Иоанна Предтечи в графстве Эссекс. О. Софроний, едва узнав на тот момент еще малоизвестного композитора, сказал ему: «Продолжай писать музыку, и тебя узнает весь мир».

Результатом такого тесного взаимодействия и духовного наставничества и постижения через о. Софрония духовного мира и учения старца Силуана стали два ярких произведения – для оркестра «Песнь Силуана» (1991) и «Adam's Lament» (2009). В основу первого были положены известные изречения Силуана Афонского: «Скучает душа моя о Господе, и слезно ищу Его...». Все творение это проникнуто глубокой тоской о Боге и «скучанием» по Нему. Так же сочинение «Adam's Lament» Арво Пярта было написано по тексту дневниковых записей преподобного Силуана и представлено

в своё время архимандриту Софронию. На основании этих двух произведений, вернее, их текстовой первоосновы, можно утверждать, что мысли преп. Силуана, связанные с тоской о Боге, с исканием богообщения, созвучны личным исканиям и устремлениям души самого композитора. Именно этот поиск и привел Пярта к созданию оригинальной авторской техники.

Можно утверждать, что при создании своей оригинальной техники, Пярт руководствовался принципами, характерными для особого рода искусства. Обращая свое внимание и пристально анализируя образцы григорианского хорала и средневековой монодии, композитор обнаруживает в них духовные основания, выраженные при помощи системы музыкальных звуков. О специфике такого воплощения духовного содержания говорит В. Мартынов, рассматривая церковно-певческое искусство. Так, этот исследователь, описывая сущность музыкального искусства и церковного пения, выделяет особое качество последнего – соотнесенность с молитвенной практикой. В своем философско-музыковедческом исследовании «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси» [2] Мартынов называет древнерусское певческое искусство особым родом аскетической практики, в котором неразрывно связано молитвенное содержание и звуковая форма воплощения: «Молитва третьего образа, или молитва погружения ума в сердце, порождает собственно богослужебное пение, конкретными проявлениями которого могут служить византийское осмогласие, западное григорианское пение и древнерусская богослужебная певческая система. Их основополагающим принципом является строгая, чисто вокальная монодийность <…>. Их мелодизм сцементирован единым интонационно-ритмическим строем, который вместе с монолитностью монодии является воплощением того Единства, которого достигает ум, молитвенно-водворенный в сердце и освободившийся от множественности мира» [2, с. 51]. Конкретно материальными средствами для воплощения молитвенности особого рода является попевочная структура мелодии, нерегулярная ритмика, отсутствие ладотонального центра. Аналогичные средства, способствующие передаче вневременного, внеличностного характера богословских текстов в новом контексте находит А. Пярт, создавая технику tintinnabuli.

Подробному рассмотрению музыкально-композиционных принципов стиля tintinnabuli в настоящее время посвящено много работ, поэтому вкратце остановимся на его основных моментах. В основе техники tintinnabuli заложена глубокая духовная идея. Суть ее – в предании себя (и своего творчества) Божественной Воле и полный отказ от воли личной. Т. е., композитор выбирает предельно ограниченное количество выразительных средств, а логику музыкального развития (прежде всего мелодического), подчиняет математически выверенным алгоритмам. Конструктивными основами техники tintinnabuli являются следующее: композитор выделяет в фактуре два основных голоса, которые получили названия мелодического голоса (М-голос) и tintinnabuli-голоса (Т-голос). По своей сути данная техника является неделимым сочетанием двух линий. Пярт формулирует основную формулу своей техники следующим образом: «Я исхожу из очень простой структуры. И возникшая отсюда композиционная техника, которую я применяю и называю «tintinnabuli», дает мне такую возможность. Я работаю с двумя основными элементами как с двумя красками. Первый – более или менее свободно сочиненный голос. К нему присоединяется созданный по определенным, очень простым, но очень строгим правилам второй голос, состоящий только из трех тонов трезвучия, соответствующего той же самой одной-единственной тональности. В то время как первый – чаще всего поступенно развертывающаяся линия – претерпевает всевозможные трансформации, второй всегда

остается неизменным, но при этом теснейшим образом связан с первым. Так возникает особый симбиоз, который я бы описал так: если исходить из того, что человеческую волю со всем ее несовершенством я сравнил бы с моими мелодиями, то можно сказать, что второй трезвучный голос создает некую terra incognita, нейтральную территорию, на которой каждой травинке даруется статус цветка. В конце концов, две эти линии создают впечатление одной единственной. Речь идет не о гармонии, но и не о полифонии. Это своего рода «диада», являющаяся в то же время единством» [5, с. 53].

Логика движения М-голоса часто подчинена строго рациональной идее: в качестве «точки отсчета» композитор выбирает один центральный тон (которое исследователи, как правило, обозначают цифрой 0), а движение мелодии подобно маятнику, который раскачивается в обе стороны от этого центра. М-голос в большинстве произведений достаточно свободен, подчинен логике текста.

Т-голос имеет подчиненное значение. В его основе – фигурации по звукам трезвучия, причем последовательность звуков напрямую зависит от звука в мелодии: в качестве контрапунктирующего звука выбирается:

а) один из ближайших, «рядом стоящих» звуков трезвучия («тесное расположение»);

б) звук трезвучия, расположенный через один («широкое расположение»);

в) октавная перестановка ближайшего звука.

Е. Токун выделяет в произведениях, построенных в строгом соответствии с техникой tintinnabuli, еще одну закономерность организации мелодической линии: «В классических tintinnabuli-композициях – имеются в виду произведения, в которых техника tintinnabuli применяется последовательно и строго – существует взаимная зависимость М- и Т-голосов: не только выбор тонов трезвучия обусловлен строением М-голоса, но и, наоборот, модальные устои М-голоса нередко совпадают с одним из тонов tintinnabuli-трезвучия. Эта особенность позволяет различать четыре гаммообразных модуса, или формулы М-голосов» [там же, с. 63].

Характерной особенностью произведений, написанных с помощью tintinnabuli-техники является опора на фоническую характеристику звучания трезвучия. Постоянное присутствие фигураций по звукам мажорного или минорного аккорда, по замыслу автора, создает впечатление звучания колоколов. Для композитора, немногословного в реальной жизни, пауза приобретает символическое и религиозное значение. Именно в момент молчания возможно полное погружение в молитву, а паузы позволяют оценить значимость скупых музыкальных «слов», сказанных композитором в нотном тексте. Сам композитор определяет свой стиль как «бегство в добровольную бедность». Tintinnabuli – это минимализм с чутким вниманием к природе каждого отдельного интервала и звука, но это не тот минимализм, который подразумевался арт-манифестами американских или немецких композиторов. В музыке Арво Пярта много духовного и в то же время гуманистического. Оттого ее называют порой «сакральным минимализмом». И хотя в творчестве композитора есть сочинения, написанные для церковного обихода (например, «Берлинская месса»), он не считает себя церковным композитором, его сочинения не предназначены для богослужебной практики.

Евангельские темы занимают в творчестве А. Пярта значительное место. Фактически, большая часть произведений второго периода основана на канонических текстах. Их можно поделить на две группы:

а) написаны на слова Священного Писания: And one of the Pharisees (1992, Лк. 7: 36–50), The woman with the Alabaster box (1997, Мф. 26: 6–13), Tribute to Caesar (1997, Мф. 22: 15–22), I am the True Vine (1996, Ин. 15: 1–14), Zwei Beter (1998, Лк. 18: 9–14), Magnificat (1989, Лк. 1: 46–55), The Beatitudes

(1990/1991, Мф. 5: 3–12), Passio Domini Nostri Jesu Christi Secundum Joannem (1982, Ин. 18-19: 1-30);

б) написаны на тексты Псалтыри: Como cierva sedienta (1998/2001, Пс. 41–42), Cantate Domino (1977/1996, Пс. 95), De Profundis (1977/1996, Пс. 130–129), An den Wassern zu Babel (1976/1984) / In Spe (пс. 137–136), Ein Wallfahrtslied (1984/2001) / Cantigue des Degres (1999, Пс. 121–120), Два славянских псалма (Пс. 117, 131).

Кроме того, большое количество сочинений написано на тексты из различных первоисточников (молитвослов, гимны, хвалебные антифоны, католические литургические тексты и т. д.).

Первым масштабным сочинением нового творческого периода стали «Страсти по Иоанну» («Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem» – «Страсти Господа нашего Иисуса Христа по Иоанну», 1982 г.). В основу его положен текст страстного Евангелия от Иоанна, в котором речь идет о последних днях и часах жизни Иисуса – от момента предательства Иудой до момента Крестной смерти.

В Пассионах А. Пярта без сокращений и изменений использован полный текст 18 главы и 19 главы до момента смерти Иисуса (последний стих 19:30). Композитор выбирает латинский вариант текста Евангелия, что можно обосновать двумя мотивами: отстранением от эмоционально-субъективной составляющей текста и опорой на стилистику средневековой музыки, в которой использовались только латинские тексты.

Показательным является выбор текста Евангелия от Иоанна – наиболее духовно-возвышенному тексту, в котором меньшее внимание уделяется земной жизни Христа и в большей мере – духовной сущности Его учения, где в большей степени показана Божественная сторона Его Сущности. Именно текст Евангелия определяет основную особенность музыкального воплощения текста – максимальное отстранение от содержательного и эмоционального начала. Кроме этого текста использованы следующие слова: «Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem» (Страсти Господа нашего Иисуса Христа в изложении Иоанна) в первом разделе страстей и «Qui passuses pronobis, miserere nobis. Amen» (Господь, страдавший за нас, смилуйся над нами! Аминь) в заключительном. Введение кратких текстовых построений инородного происхождения свидетельствует о том, что композитор использует в качестве композиционной модели жанр мотетных («durchkomponierte» (нем.) или «through-composed passion» («имеющие сквозное развитие») пассионов.

Пассионы, как и любой музыкальный жанр, обладают собственным комплексом специфических признаков, делающих произведения данного жанра узнаваемыми. Тем самым, согласно концепции «памяти жанра» М. Бахтина, можно говорить о формировании некоего стабильного жанрового ядра, сохраняющего свои функции и семантику вне зависимости от конкретного музыкально-стилистического наполнения каждого конкретного образца пассионов. Данный комплекс сформировался практически сразу с появлением первых образцов пассионов и сохраняется в самых современных сочинениях. Среди его компонентов можно назвать следующие.

Во-первых, в основу пассионов положен конкретный эпизод Евангельских повествований – описание последних дней земной жизни Иисуса Христа с включением повествования о Тайной вечери, молитве в Гефсиманском саду, предательстве Иуды, суде, шествии на Голгофу, Его крестных страданиях, смерти и погребении. В качестве текстового первоисточника, как правило, выбирается одно из Евангелий, их синтез (суммарные пассионы), в современных трактовках эта первооснова может быть дополнена неевангельскими текстами (молитвословия, авторские неканонические

тексты, интерполированные в текст Евангелия), сюжет также может даваться в свободном пересказе.

Во-вторых, поскольку сама специфика жанра заключена в сюжете, исполнительская сторона пассионов всегда связана со звучащим словом. Страсти – всегда вокально-хоровой жанр и не существует вне сюжетного контекста.

В истории развития пассионов выделяется несколько этапов развития, однако, Пярт, подробно исследуя христианскую музыку средневекового периода, несомненно, сталкивался с жанровыми разновидностями пассионов двух типов: респонсорных и мотетных. Характерной чертой мотетных пассионов, которые взяты в качестве модели анализируемого сочинения, является полифоническая разработка всего текста, включая повествование Евангелиста. Этот тип пассионов исторически является одной из ранних моделей жанра, первые образцы которого относят к XV веку. Основными признаками этой жанровой разновидности является использование не только евангельского повествования, но и двух дополнительных разделов: exordium и conclusio, первый из которых нес функцию вступления, а второй – функцию заключения.

Пассионы Пярта написаны для следующего состава исполнителей: Иисус – баритон, Пилат – тенор, Евангелист – квартет солистов (сопрано, контральто или контратенор, тенор, бас) и четыре солирующих инструмента (скрипка, гобой, виолончель, фагот), смешанный хор и орган.

Структура текста определила неравномерность пропорций музыкальной композиции: вступительный и заключительный разделы лаконичные, краткие, выполняют функции вступления и заключения; средний, основной раздел – наиболее развернутый – состоит из пяти частей.

Для музыкального текста характерно разделение образов на три традиционных для пассионов слоя: это Евангелист, Христос и turbae – остальные персонажи, наделенные репликами, являются побочными (толпа, Петр, Пилат). Пярт обосабливает эти три группы различными средствами.

1. Каждая из этих сфер охарактеризована собственной шкалой длительностей, временная индивидуализация различных партий для композитора было так же важна, как и темброво-интонационная.

2. А. Пярт наделяет образы индивидуальной тембровой характеристикой. Партии Иисуса и Пилата всегда звучат в сопровождении органа, партии четырех евангелистов дублируются соответствующими тембрами: сопрано – скрипка, контральто – гобой, тенор – виолончель, бас – фагот.

Характерными особенностями основного раздела являются:

– строго логическое распределение функций голосов (tintinnabuli-голос, мелодический голос, их обращения и дублировки в инструментальных партиях);

– принципы симметрии и максимальной упорядоченности в структуре;

– сочетание вариантности и остинатности: в многократных повторах одних и тех же музыкальных элементов композитор находит новые способы их сочетаний, приводящие к возникновению медитативного звучания, однородного по своему звуковому составу, но бесконечно разнообразного по способам структурирования;

– главным формообразующим фактором является текст: от продолжительности фраз, их внутреннего ритмического наполнения зависит выбор организации фактурной вертикали, которая всегда остается прозрачной.

К сожалению, рамки данной работы не позволяют подробно рассмотреть нюансы музыкально-структурного решения произведения, поэтому остановимся на некоторых, на наш взгляд, наиболее важных моментах.

1. Несмотря на то, что все компоненты музыкальной ткани упорядочены логически, интонационная повторность и ритмическое единообразие создают эффект молитвенного погружения в текст. Многообразная смена эмоциональных состояний, типичная для большинства светских произведений, заменена в пассионах Пярта художественным единством. Раздробленность – целостностью звукового поля. Интонационная красота, направленная к лирической искренности (а значит – субъективного высказывания, принятого в авторской музыке в качестве основной стилистической ценностной категории) заменена в данном случае максимальной простотой, в которой заключено объективное начало. Отказ от субъективно-личностного в пользу объективно-надличностного свидетельствует об определенной аскезе, об отказе от форм и методов чувственной красоты в пользу красоты духовной, в пользу постижения и отражения красоты физического мира как творения Бога.

О том, что для самого композитора подобная надличностность была некой идеальной целью, свидетельствуют его собственные слова: «Я раздумывал над тем, что означают слова "Pleni sunt caeli etterra majestatis gloriae tuae" [«Полны суть небеса и земля 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. То, что он способен создать, нам уже довольно хорошо известно, и это нас не устраивает. Главная проблема лишь в том, что человек может подступиться к этим законам только с трудом, потому что он непостоянен и, прежде всего, несовершенен. Законы от него скрыты, потому что знать их он недостоин» [там же, с. 48].

2. Функциональное разделение голосов происходит по следующему принципу:

– основной мелодический голос и парный ему, содержащий проведение мелодии в зеркальном обращении; интонационной основой голоса является плавное движение по звукам натурального лада (e фригийский, F дорийский, a эолийский, фрагментарно – h локрийский); несмотря на частую общность точки симметрии, ладовое наклонение каждого голоса в паре может быть различным.

Особенности мелодического движения взаимно обусловлены характером каждого их голосов. По мнению Е. Токун, композитор возвращается к принципам средневековой полифонии punctum contra penctum – буквального противопоставления. Взаимоотношения голосов в данном случае определяются интенсивным скачкообразным движением tintinnabuli-голоса. Один из исследователей творчества композитора С. Кареда отмечает: «Две линии – мелодическая и tintinnabuli – это две силы, которые несут в себе различные центры напряженности и в то же время действуют друг против друга».

Единовременный контраст статики и обновления – это один из основных принципов музыкального воплощения текста. Композитор заведомо ограничивает себя, по сравнению с большинством современников, которые идут по пути расширения звукового диапазона (хроматика, поиск новых тембровых красок, способов звукоизвлечения и т. д.), он использует диатонические звукоряды и только определенный тип взаимодействия голосов. Замкнутость звуковысотного состава мелодических линий в акустическом отношении порождает почти медитативное погружение в единый интонационный круг.

3. На композицию пассионов оказывают влияние текст Евангелия; логический принцип упорядочивания звукового материала.

В отличие от других образцов Пассионов, прежде всего, от широко известных «Страстей по Матфею» И. С. Баха, для пяртовского произведения характерно отсутствие эмоционально-субъективной составляющей, которая проявлялась бы в

контрастных противопоставлениях тематического материала, ярких образных характеристиках персонажей и следовании сюжетной линии. Несомненно, и противопоставления, и выделение узловых моментов действия, присутствуют и в музыке Пярта, однако, они воплощены совершенно иными, чем это сделано в музыке Баха, средствами. Доминирующее свойство музыки Пярта – ее объективность, внеличностность, что проявляется в использовании одного интонационного комплекса, а также строгой конструктивной логики организации как звуковысотности, так и композиции произведения в целом. Можно говорить о том, что композитор отказывается от индивидуализированной мелодической или гармонической выразительности, от иллюстративности, сосредотачивая свое внимание на тексте. Такой подход является типичным для канонической христианской традиции, во все времена трактовавшей музыку в богослужении как компонент, сопутствующий лучшему пониманию слов службы, Евангельского послания.

Таким образом, складываются текстомузыкальные формы, мелодия ведущего голоса подчинена внутренней структуре стиха, а ее интонационное наполнение – внешнему прицепу структурирования, определенному композитором. При этом выстраивается чрезвычайно логическая композиция, состоящая из достаточно простых конструктивных компонентов, которые в акустическом отношении опираются на привычные ладовые нормы. Эта простота и выверенность аналогичны строгой упорядоченности серийных композиций, перенесенной в условия диатоники. Сам Пярт в интервью с Е. Токун отмечал, что в основе каждого tintinnabuli-произведения лежит «формула», с помощью которой запрограммировано все произведение. При таком подходе становятся предельно взаимосвязанными имманентно-музыкальные законы и логика воздействия текста, который в культовой традиции является первичным по отношению к звуку.

Композитор стремится к предельно объективной трактовке слова, используя логический принцип именно как фактор внеличностного, который и определяет строй произведения. Е. Токун отмечает, что «Слово в буквальном смысле «генерирует» музыкальные идеи. Текст, имеющий духовную ценность для композитора, интерпретируется им в высшей степени объективно и преобразуется в интонацию с помощью особого математического метода. Слово не только не противопоставляется числу, напротив, каждое слово «переводится» в число, которое определяет построение мотива. Именно поэтому текст составляет основу формы произведения» [там же, с. 25].

Заключение. Таким образом, для Пяртовского произведения характерно отсутствие эмоционально-субъективной составляющей, которая проявлялась бы в контрастных противопоставлениях тематического материала, ярких образных характеристиках персонажей и следовании сюжетной линии. Доминирующее свойство музыки А. Пярта – ее объективность, внеличностность, что проявляется в использовании одного интонационного комплекса, а также строгой конструктивной логики организации как звуковысотности, так и композиции произведения в целом. Можно говорить о том, что композитор отказывается от индивидуализированной мелодической или гармонической выразительности, от иллюстративности, сосредотачивая свое внимание на тексте.

Главная же идея произведения, на наш взгляд, отражает один из аспектов сущности религиозного мировоззрения в целом и мировоззрения А. Пярта в частности. Она заключается во взаимосвязанности всего сущего на земле, а на конкретно музыкальном уровне в пассионах Пярта выражается в производности и взаимозависимости элементов музыкального языка. Партии Иисуса, Евангелиста и Пилата различны, но не контрастны, не вступают в конфликтное противопоставление,

обнаруживая общую природу. Чистота, строгость, упорядоченность, простота становятся основными принципами организации звуковысотности. Эта внешняя красота становится отражением красоты внутренней, одухотворенной, наполненной религиозным чувством. Подчинение выразительных средств, избегание эмоциональной выразительности – символическим выражением смирения и подчинении человеческой воли Божественной. Обращение композитора не просто к религиозной тематике и проблематике, что достаточно распространено в музыке второй половины XX века, но преимущественно к текстам Священного Писания и Евангелия свидетельствует о стремлении к постоянному богообщению, что отражается во всем строе и духе произведений, в стремлении связать Слово и его музыкальное воплощение. Такая глубина, несомненно, является притягательной для всех, кто обращается к наследию А. Пярта, и делает его творчество поистине неисчерпаемым источником смысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иларион (Алфеев), Епископ Венский и Австрийский Скучает душа моя о Господе... [Электронный документ] / Еп. Иларион (Алфеев) // Церковный вестник. – № 15–16 (316317), 2005. – Режим доступа: http://www.patriarchia.ru/db/text/39822.html

2. Мартынов, В. И. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. – М. : Прогресс-Традиция, Русский путь, 2000. – 224 с.

3. Савенко С. И. Строгий стиль Арво Пярта / С. Савенко // Советская музыка. – 1991. – №10. – С. 15–19.

4. Савенко, С. И. Арво Пярт // История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т. Н. Левая. – Спб. : Композитор, 2005. – С. 284–307.

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

УДК 78.071.1

К. А. Войтенко,
Н. А. Князева,
г. Луганск

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ ХОРМЕЙСТЕРА

В системе современной музыкальной-исполнительской практики дирижирование – один из наиболее молодых видов деятельности. Как самостоятельная форма музицирования, дирижирование выделилось достаточно поздно, во второй четверти XIX столетия, когда инструментальное исполнительство стало настолько интенсивно развиваться, что потребовался отдельный человек, не занятый исполнением для координации действий музыкантов. Несмотря на то, что различные формы дирижирования существуют с древнейших времен, именно на современном этапе можно говорить о выделении дирижирования (и хорового дирижирования как самостоятельной его ветви) в отдельную профессию, а вместе с этим и о концентрации в ее контексте ряда профессиональных компетенций, способствующих эффективному достижению коллективных исполнительских целей.

Наряду с требованиями к несомненному владению профессиональным мастерством от хорового дирижера как руководителя коллектива требуется обладание рядом личностных качеств. Этот вид музыкальной деятельности по праву считается наиболее сложным и многокомпонентным. Основные проблемы, которые возникают в процессе его анализа, связаны с тем, что, во-первых, хормейстер не имеет прямого контакта со своим «инструментом», и возникает необходимость в поиске невербальных способов воздействия на коллектив в процессе исполнительской деятельности; во-вторых, в одном лице необходимо сочетать качества, направленные на грамотное

построение как репетиционной работы, так и концертной деятельности и требует от хормейстера как руководителя коллектива различного подхода.

Названные компоненты часто становятся предметом рассмотрения как самих хормейстеров, так и психологов, которые занимаются проблемами музыкального исполнительства. Выявление механизмов работы хормейстера является основой для продуктивности в данном виде деятельности. В то же время в данном вопросе существует много еще не затронутых моментов, что свидетельствует о несомненной актуальности выбранной темы. Целью данной статьи является рассмотрение принципов репетиционной работы хормейстера в аспекте преломления личностных качеств. Поставленная цель потребовала решения следующих задач: рассмотрения методики организации репетиционной работы как важнейшего этапа работы хормейстера и личностных качеств, которые способствуют успешности протекания этой работы.

Общие закономерности репетиционной работы включают в себя ряд необходимых компонентов.

В выборе репертуара дирижер должен руководствоваться эстетической направленностью музыкальных произведений, и в то же время учитывать профессиональный уровень коллектива. Одной из особенностей дирижерской профессии является начальный период работы над произведением, которую дирижер проводит без своего «инструмента» (хор). Этот период является одним из самых трудоемких и требует систематической, ежедневной работы. Умение последовательно с первого до последнего такта воссоздать в своем сознании все произведение, воспроизвести в темпе, со всеми стилевыми, тембровыми и динамическими особенностями, деталями, является основной задачей этого этапа работы дирижера.

Предрепетиционная работа дирижера – это, прежде всего, самостоятельная работа. Дирижер, как и любой исполнитель, начинает изучение нового произведения со слухового представления музыкального образа в целом. При знакомстве с новым произведением используют два способа знакомства с партитурой – зрительное восприятия нотного текста и воспроизведения партитуры на фортепиано. Основным методом изучения партитуры является проигрывание ее на фортепиано, во время которого хормейстер или студент осмысливает звучание хора, опираясь на личный опыт работы или на слуховые впечатления. Необходимо представить тембровое соотношение хоровых партий. При проработке партитуры на фортепиано дирижер решает две задачи.

1. Детальное изучение произведения.
2. Формирование у дирижера исполнительского замысла, который в дальнейшем определяет выбор средств музыкальной выразительности.

На данном этапе задействуются такие профессиональные качества хормейстера, как развитое слуховое воображение, умение представлять в деталях целостный образ произведения и средства его детального воплощения, художественное мышление, личностные качества – навыки самоорганизации.

Кроме этого, как вариант, возможно прослушивание произведения в механической записи, что способствует созданию звукового образа произведения. Такой способ имеет свои недостатки, т. к. может помешать выстраиванию собственного «звукового образа» произведения особенно у начинающего хормейстера.

Все средства ознакомления, каждое из которых имеет свои положительные стороны и вместе с тем недостатки, могут и должны быть использованы дирижером, поскольку они дополняют друг друга и позволяют составить четкое представление о характере произведения. В процессе предварительной работы над произведением выстраивается его исполнительская концепция.

Второй этап работы над произведением заключается непосредственно в репетиционном процессе. Методика планирования и проведения репетиций разрабатывается с учетом следующих факторов:

а) технико-исполнительского уровня коллектива и солистов;

б) степени сложности репертуара;

в) количества часов, отведенных на усвоение определенного произведения;

г) учета времени на индивидуальные консультации для участников коллектива с низким уровнем подготовки;

д) определения последовательности этапов работы над отдельными произведениями;

ж) планирования оптимального сочетание различных форм и методов работы для рационального использования репетиционного времени.

Прежде чем перейти к анализу этапов и методов репетиционной работы, необходимо отметить следующие особенности работы дирижера с хором. На репетиции очень важно следить за ее ходом и развитием. Для успешной работы нужно, чтобы дирижер завладел вниманием коллектива. Все пожелания и указания должны быть очень конкретные, убедительные, они не должны оставлять возможности для их самопроизвольной трактовки или игнорирования со стороны исполнителей. Недопустимо делать замечание, а на следующей репетиции не вспоминать его и не добиваться поставленной цели. Не повышать голос, но быть всегда услышанным в любом месте сцены или зала, где проводится репетиция – важное правило для дирижера. После каждого повтора какого-либо фрагмента нужно добиваться нового, более качественного в музыкальном отношении звучания.

Уверенность дирижера в том, что его указания будут зафиксированы артистами оркестра или хора на длительное время, может быть только тогда, когда:

а) требование дирижера это результат его длительной работы и его артистического убеждения;

б) то, что предлагает дирижер, совпадает с представлениями артистов оркестра о стиле, о наиболее характерной для данного случая манере исполнения;

в) кругозор и мышление дирижера гораздо шире и глубже, чем артистов;

г) технический уровень исполнителей коллектива соответствует требованиям дирижера, если не сразу, то в результате дальнейшей работы;

д) артисты хора слышат, что в результате выполнения требований дирижера звучание действительно изменилось в лучшую сторону;

е) артисты хора замечают, что в результате кропотливого внимания дирижера ко всем авторским указаниям, обозначениям исполнение произведения становится более содержательным.

В целом, можно выделить четыре типа репетиций, которые имеют различные функции и цели.

1. Корректурная. Этот тип репетиции используется в достаточно развитых по исполнительскому уровню коллективах при необходимости уточнить особенности переложения пьесы для данного состава. При этом целью такой репетиции является уточнение особенностей голосоведения, тембровой окраски элементов фактуры, достижение сбалансированного звучания хоровых партий.

2. Рабочая (ординарная) репетиция. Это наиболее распространенный тип репетиций, в котором целью работы является разучивание музыкального произведения как в целом, так и в работе над деталями (в том числе, по партиям, индивидуально).

3. Прогонная репетиция. На такой репетиции внимание дирижера сосредоточено на целостном охвате произведения, выстраивании темповой драматургии, общей линии динамического развития.

4. Генеральная репетиция. Как правило, это последняя репетиция перед выступлением, которая проходит в месте выступления. Ее особенностями является приближение к ситуации концертного выступления, исполнение произведения происходит целиком, по возможности без остановок, с эмоциональной отдачей исполнителей. На этой репетиции могут уточняться некоторые исполнительские нюансы, производиться корректировка с учетом акустических особенностей помещения и т. д.

Из приведенной классификации очевидно, что наибольшее значение имеют рабочие репетиции, на которых от начала и до конца прорабатываются исполнительские нюансы, на практике выстраивается основная концепция исполнения. Наиболее продуктивным является разделение репетиционного процесса на несколько этапов:

– ознакомление с отдельным произведением или программным репертуаром (происходит на общих репетициях);

– изучение хоровых партий;

– работа над произведениями на общих репетициях.

Кроме вида репетиции важное значение имеет ее планирование. План работы на репетиции зависит от многих факторов: уровня профессионального мастерства артистов хора, целей и задач, которые стоят перед ними при разучивании произведений, сроков изучения, степени сложности музыкального материала, формы произведения. Так, задачи, которые будут стоять перед дирижёром на репетиции хоровой миниатюры, значительно отличаются от задач при исполнении произведения крупной кантатно-ораториальной формы профессиональным исполнительским коллективом. Тем не менее, существует определенный порядок и методы работы над произведением, достаточно универсальные для всех уровней.

Как правило, практическая работа содержит три этапа:

а) подготовительный (первое знакомство с произведением, в которую может входить ознакомление с историей создания, структурными, драматургическими и стилистическими особенностями, чтение с листа и подробный анализ композиторских средств выразительности);

б) основной (изучение нотного текста, выстраивание ансамбля между партиями, работа над хоровым строем);

в) работа над художественным образом (включает в себя работу над исполнительскими средствами выразительности, выстраиванием исполнительской драматургии).

Существует ряд точек зрения на то, каким именно комплексом профессиональных и личностных качеств должен обладать дирижер хора. Приведем некоторые из них.

В. Овсянникова [1] выделяет такие комплексы качеств:

– качества психологического воздействия на коллектив;

– личностные качества, направленные на работу с коллективом;

– дирижерскую подготовку, обеспечивающую управление коллективом.

А. Пазовский [2], наряду с музыкальными способностями, выделяет в качестве ведущих такие параметры, как самообладание, умение целостно мыслить партитурой, владеть техникой мышечных ощущений, быть вдохновляющим художником, требовательным педагогом, организатором музыкальной драматургии.

Такие выдающиеся хоровые дирижеры, как К. Пигров и К. Птица выделяют среди необходимых личностных компонентов, помимо профессиональных, организаторские

способности, артистизм, лидерские качества (умение воодушевить и сплотить коллектив), самодисциплину и требовательность к себе.

Несомненно, все указанные профессиональными хормейстерами личностные характеристики, способствующие эффективности дирижерской деятельности, являются некоторыми из достаточно обширного комплекса свойств лидера, которые выделяют психологи. В этот комплекс входят ум и логика, рассудительность, бдительность, оригинальность, способность к концептуализации, целостность личности, умение организовывать, острая интуиция, амбициозность, энергичность, агрессивность, участливость, инициативность, проницательность, созидательность и творчество, честность, профессионализм, умение убеждать, независимость, потребность в достижениях, властность, стремление к превосходству, чувство юмора, гибкость, умение завоевывать популярность, такт, дипломатичность, умение изменять себя, самостоятельность, настойчивость и упорство, работоспособность, обязательность, проницательность и умение разбираться в людях.

Данный комплекс качеств, часть из которых является врожденными, обеспечивает харизматичность и неординарность дирижера, а в совокупности с высоким профессиональным уровнем приводит к достижению значительных результатов в области исполнительства. Остановимся на рассмотрении наиболее значимых личностных качеств хормейстера.

Одной из главных личностных особенностей, без которой не состоится дирижерская деятельность, является воля. О доминирующем значении воли говорит большинство выдающихся оркестровых и хоровых дирижеров.

Приведем некоторые высказывания. К. Б. Птица отмечает, что «сложные психофизические особенности составляют данные одаренности дирижера. К ним относятся не только эмоциональные и психические качества: сильная воля, способность к быстроте реакции и т. п., но и чисто физические способности» [3, с. 7]. К. А. Ольхов также подчеркивает, что хорошим дирижером может быть далеко не каждый музыкант: «К желающим посвятить себя дирижерской деятельности предъявляются широкие и многосторонние требования, среди которых важное место занимает наличие сильной исполнительской воли и так называемой «дирижерской руки». Без наличия этих качеств дирижеру будет трудно объединить исполнителей и вести их за собой» [4, с. 6].

Об этом же свойстве говорит М. М. Багриновский: «Воля, инициатива, энергия, настойчивость имеют в дирижировании специфически – первостепенное значение. По своей деятельности дирижер поставлен в положение некоего энерго–инициативного центра, щедро разбрасывающего токи во все стороны, то есть, как уже говорилось, в творческую, педагогическую и организационную. Если дирижеру чужды эти свойства, если к тому же он безволен, не настойчив, если не в состоянии добиваться своего, то ему будет бесконечно тяжела и, пожалуй, даже невозможна дирижерская деятельность» [5, с. 21–22].

Волевое воздействие, которое в индивидуальной работе, например, в процессе взаимодействия учитель – ученик, может быть воспринято как творческое и психологическое давление, при работе с коллективом является одним из базисных. Как правило, при работе хормейстера с коллективом, преобладает монологическая форма высказывания, ответом на которую будет звучание хора (адекватное или неадекватное поставленной исполнительской цели). В момент репетиционной работы хормейстер выступает в качестве режиссера, педагога и организатора в одном лице. Отсутствие волевых качеств личности хормейстера может сказаться на результатах его работы,

какие-то из поставленных музыкантских целей могут быть не достигнуты в связи с отсутствием настойчивости в достижении исполнительского результата.

Тесно связанной с волей оказывается способность к психо-эмоциональному воздействию хормейстера на коллектив. В. Г. Ражников использует термин «продуктивное воздействие», трактуемое как воздействие всей личности руководителя на музыкально-исполнительский коллектив. Сюда входят не только воля, мануальная техника, мимика, пантомимические движения, но и, по выражению К. Кондрашина, «некоторые свойства, выразить которые существующими терминами невозможно». Итак, способность дирижера увлечь, воодушевить коллектив можно трактовать как индикатор профессиональной одаренности музыканта-руководителя. Добавим к этому, что встречаются случаи исключительно сильной выраженности этой способности. Тогда говорят о суггестии, особой силе внушения, превосходящей обычные уровни, помогающей дирижеру безоговорочно «подчинить» себе и коллектив музыкантов и публику. Значение и сила способности к эмоционально-суггестивному поведению наиболее ярко проявляются в процессе концертного исполнения, активно влияя и на исполнителей, и на слушателей. По этому поводу М. М. Канерштейн писал следующее: «Внутренняя энергия, исходящая как электрический ток от дирижера, гораздо более влияет на исполнителей, чем чрезмерное расходование сил, выражающееся в ничем не оправданной жестикуляции. Внешняя собранность, лаконичность выражения в соединении и искренностью темперамента воодушевляют, захватывают и оркестр и слушателей» [6, с. 163].

Неотъемлемым компонентом дирижерской практики являются межличностные отношения с участниками хора с одной стороны, а с другой стороны – собственно музыкальным произведением и с публикой, т. е. многочисленные коммуникативные акты. Коммуникативная компетентность также значительно влияет на результат работы хормейстера. Специфика не только работы дирижера, но и самого музыкального искусства определяет множественность коммуникативных актов, которые возникают между парами: хормейстер – произведение, хормейстер – коллектив, хормейстер – солисты, хормейстер – слушатель. Согласно современной теории диалога, кроме этих, явных связей, можно говорить о наличии более глубинных таких, как: дирижер – композитор, дирижер – эпоха (современная и композиторская) и т. д.

Такое разнообразие взаимодействий и актов коммуникации как непосредственных, так и латентных, требует значительных навыков общения, нахождения точек подхода и воздействия на непосредственных участников общения, умения аргументировать и компетентно изложить свою позицию. Коммуникация является главным средством раскрытия и донесения музыкального замысла. А. Попков отмечает: «На прояснение художественного намерения дирижера направлен в первую очередь ёмкий, информативный дирижерский жест с его внутренней обоснованностью и внешней активностью. Ясность замысла дирижера проявляется в непрерывном общении с хором, т. е. в непрерывности взгляда, выражения лица, внутреннего движения художественного чувства дирижера, в безупречном развертывании его творческой мысли, в эмоциональных «посылах» и даже в молчаливом общении» [7].

Таким образом, в практике репетиционной работы, в ходе которой осуществляются основные коммуникативные акты, дирижер использует комплекс средств: пластические (различные виды жестов), пантомимические (показ эмоций при помощи мимики), вербальные. В концертной деятельности использование вербальных приемов невозможно, поэтому смысловая нагрузка пластических и пантомимических средств значительно возрастает.

Таким образом, специфика репетиционного процесса в практике хорового дирижирования предъявляет к руководителю многосторонние требования: хормейстер должен выступать не только интерпретатором произведения, но и высокообразованным учителем, просветителем, психологом. Кроме таких профессиональных качеств, как выразительность, пластичность и доступность жеста и мимики, необходимо обладать «вокальным ухом», концентрированным и дифференцированным вниманием, быстротой реакции, умением устанавливать многообразные коммуникативные акты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багриновский, М. М. Дирижерская техника рук / М. М. Багриновский. – М. : Высшее училище военных дирижеров Советской армии, 1947. – 294 с.
2. Канерштейн, М. М. Вопросы дирижирования / М. М. Канерштейн. – М. : Музыка, 1972. – 257 с.
3. Ольхов, К. О дирижировании хором / К. А. Ольхов. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1961. – 108 с.
4. Пазовский, А. М. Записки дирижера / А. М. Пазовский. – М. : Сов. композитор, 1968. – 556 с.
5. Пазовский А.М. Записки дирижера. – М., 1968.
6. Птица, К. Б. Очерки по технике дирижирования хором / К. Б. Птица. – М. : Мос. консерватория, 2010. – 357 с.
7. Рубинштейн С.Л, О мышлении и путях его наследования / С. Л. Рубинштейн. – М. : Изд-во АН СССР, 1965. – 147 с.
8. Овсянникова, В. А. Индивидуальные особенности как основа формирования стиля хормейстерской деятельности студентов музыкально – педагогического факультета / В. А. Овсянникова, дис. … канд. пед. наук. – М., 1996. – 159 с.
9. Попков, А. Д. Коммуникативная компетентность дирижера – хормейстера: сущность и специфика [Электронный ресурс] / А. Д. Попков. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnaya-kompetentnost-dirizhera-hormeystera-suschnost-i-spetsifika, свободный. – Загл. с экрана.

УДК 78.071.2:159.91

О. Г. Герман,
г. Луганск

ВЛИЯНИЕ ПСИХОФИЗИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ НА ИСПОЛНИТЕЛЬСКУЮ ТЕХНИКУ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛИСТА

Требования к специалисту в области эстрадной музыки на текущем этапе развития образования предусматривают индивидуальный творческий подход к его профессиональной подготовке, что обеспечивает овладение специальностью на личностном уровне. Чтобы акцентировать внимание на особенностях исполнительской техники эстрадного исполнителя, необходимо коснуться сути музыкального и психологического аспектов. Это объясняет актуальность данного исследования.

Психофизические процессы в исполнительской деятельности музыканта охватывают широкий спектр явлений: работу восприятия, мышления, воображения, памяти, эмоционально-чувственной сферы, связанную с процессом создания художественного образа, индивидуальную интерпретацию музыкального произведения.

Цель данной работы – проанализировать влияние психофизических процессов в отношении исполнительской деятельности эстрадного вокалиста, их значение в формировании индивидуального стиля исполнителя.

Современные исследования в области психологии доказывают, что музыкальное исполнительство требует высокой степени личностного развития и работы психофизических процессов для своей реализации. Исследователи психологии личности утверждают, что главное в успехе – не способности, а волевые качества: настойчивость, целеустремленность, стойкость, смелость, решительность,

самостоятельность, инициативность, самоконтроль, выносливость. Обладание этим навыком связано с работой воображения и способностью представить последствия своих действий в перспективе развития личности.

Применим данный феномен по отношению к эстрадным вокалистам. Проблема формирования и проявления волевых качеств чрезвычайно важна, т. к. порой наличие природных способностей и высококвалифицированных педагогов бывает недостаточно для формирования профессиональных навыков. Поэтому, волевой компонент занимает важное место в процессе овладения умениями и навыками эстрадно-джазового исполнительства. Наличие у будущих специалистов сильной воли, способности к преодолеваю препятствий как внешнего, так и внутреннего плана при достижении поставленной цели является неотъемлемым атрибутом в становлении профессиональных качеств «вокалиста-эстрадника».

Исполнительская техника вокалиста не может быть продуктивной без внимания и сосредоточенности. Об этом говорится во многих трудах учёных, педагогов-критиков и ведущих деятелей искусства. Феноменальной устойчивостью внимания обладали практически все выдающиеся деятели, внёсшие весомый вклад в развитие человеческой цивилизации [3]. Под вниманием понимают способность человека концентрироваться на выполняемой им деятельности и умение абстрагироваться от побочных раздражителей. На наш взгляд, объективным суждением о значимости внимания в творческом процессе является высказывание музыкального педагога К. Когана. В своём труде «У врат мастерства» автор указывает: «… занятие до боли в спине – не столько признак трудоспособности и прилежания, сколько мозговой лени: если голова ученика не устала раньше, чем спина, – значит он и не начинал ещё заниматься по-настоящему, зря, попусту потратил время и силы» [2, с. 72]. Однако заниматься сосредоточенно нужно столько, сколько это возможно в объективной действительности. Пожалуй, стоит согласится с музыковедом К. Коганом, т. к. продолжение занятий после достижения указанного предела физически возможно, но бесполезно и даже вредно. Качественная работа – это, прежде всего, сосредоточенное внимание, включающее в себя его устойчивость и хорошую переключаемость.

Учёные отмечают, что для деятельности музыканта наибольшее значение имеют слуховые, тактильные, двигательные и ритмические ощущения, а также ощущение пространства и времени. Для вокалистов большое значение имеют вибрационные ощущения, дающую звуку характерную полноту и окраску тембра. Для успешного профессионального становления личности каждый музыкант должен иметь хорошие слуховые навыки и обладать различными видами слуха, т. к. каждый из видов слуха имеет свои специфические ощущения. «Тембр и динамика – это тот материал, которым, прежде всего, творит исполнитель», – указывал советский психолог Б. Теплов [5, с. 94]. Один из выдающихся русских физиологов И. Сеченов называл слух измерителем времени, а слуховую память – памятью времени. Именно на основе инерции слуховых ощущений у музыкантов развиваются внутренний слух и музыкально-слуховые представления.

Важными компонентами музыкального исполнительства для формирования одарённой творческой личности являются временные и двигательные ощущения. Под временными ощущениями мы понимаем минимальную продолжительность воздействия раздражителя, необходимую для возникновения ощущения. Двигательные ощущения – это ощущения движения и положения тела в пространстве. Певцу крайне важно сразу запоминать сиюминутные и двигательные ощущения в процессе звукоизвлечения. Их необходимо с помощью воображения закрепить в памяти, чтобы в будущем легко воссоздать ту или иную исполнительскую технику. Ведущие теоретики

и практики пришли к единому убеждению, что упражнения – это не столько физический процесс, сколько психологический, что каждое упражнение нацелено, прежде всего, на умственную работу [2, с. 16].

Исполнительское творчество формируется в единстве художественного образа и технического мастерства, которое способствует созданию эксцентричной исполнительской идеи. Поэтому мы указываем на необходимость постоянного совершенствования своего технического мастерства на основе временных и двигательных ощущений, которые связаны с памятью мышц о выполненных однажды действиях, а также зафиксированных в мозге в виде нейронных следов.

Значительное место в музыкально-творческой деятельности эстрадного вокалиста занимает восприятие. Если с помощью ощущений человек извлекает сведения об отдельных свойствах, качествах предметов, то восприятие дает обобщённый образ предмета или явления [4, с. 147]. Благодаря восприятию образуется целостное понимание конкретного музыкального образа, обобщённого в отдельных средствах музыкальной выразительности. Музыкальное восприятие как сложный познавательный процесс подразумевает формирование обобщённых знаний, умений, необходимых для овладения музыкальным творчеством, содержанием предметов специального цикла. Представляет интерес подход В. Петрушина, предложившего следующие направления понимания музыкального произведения как первого этапа создания исполнительской концепции в процессе его восприятия: выявление основного настроения, определение средств музыкальной выразительности; рассмотрение особенностей развития художественного образа, выявление основной идеи произведения, понимание позиции автора, поиск своего личного смысла. Чтобы достичь наивысшего уровня развития музыкального восприятия, необходимо обогатить художественный и жизненный опыт артиста и направить его на целенаправленное обучение проблемным задачам и вопросам, которые активизируют мышление и эмоциональные процессы.

Определим сущность воображения и его значения для эстрадного исполнителя. Л. Выготский отмечает, что воображение не повторяется в тех же комбинациях и формах, что и отдельные ранее накопленные впечатления, а конструирует новые образы из ранее накопленных впечатлений. [1, с. 327–328]. Другими словами, введение чего-то нового в ход наших впечатлений и изменение этих впечатлений таким образом, что в результате этой деятельности возникает новый образ, которого раньше не было, формирует основу той деятельности, которую мы называем воображением. Воображение – это психический процесс создания образов таких предметов и явлений, которые раньше никогда не воспринимались человеком. Чтобы преобразовать реальность на практике, нужно уметь преобразовывать ее мысленно. Эта потребность удовлетворяется воображением. Выдающиеся психологи установили, что полноценная музыкальная деятельность невозможна без воображения. [3, с. 216]. Особенно это касается творческой деятельности, поскольку создание, индивидуальная интерпретация и восприятие музыки обусловлены работой воображения, потому что при создании музыкального произведения композитор оперирует воображаемыми звуками, размышляет о логике их развития, подбирает интонации, наилучшим образом передающие чувства и мысли и только потом фиксирует их в нотном тексте. У исполнителя же основным средством передачи музыкального образа является его профессиональное мастерство, с помощью которого он на основе нотного текста находит нужный темп, ритм, динамику, агогику, тембр. Результат исполнителя зависит от того, насколько он хорошо чувствует и понимает целостный образ музыкального произведения. Отсутствие прямой связи с существующей ситуацией, а также работа памяти позволяют комбинировать образы, их элементы, подключать воображение.

Преимущество воображения состоит в позволении принятия решения при отсутствии адекватной полноты знаний, необходимых для выполнения задачи, тем не менее, в таком случае способы решения проблемы достаточно скудны и в этом ограниченность воображения. Поскольку мы знаем, что для музыканта характерно «омузыкаленное» восприятие мира, то чем больше впечатлений получит он из окружающей среды, тем большее богатство образов возникает в его голове. Работа воображения может протекать либо по «мыслительному», либо по «художественному» типу, но в обоих случаях, композитору, исполнителю, слушателю необходимо уметь переноситься в другие миры, отличающиеся от тех, что мы наблюдаем в повседневной обыденной жизни. Возможность образного предвидения результатов собственных действий придают направленность творческому воображению. Воображение – очень ценный психический процесс, потому что во многом благодаря ему были созданы шедевры музыкального искусства, которыми люди могут вдохновляться, наслаждаться и использовать их в своей практике.

Таким образом, в основе деятельности эстрадного исполнителя лежат «три кита», которые влияют на технику его исполнения – слуховые, временные и двигательные ощущения. С помощью ощущений вокалист может в процессе целенаправленного обучения развивать различные виды музыкального слуха, музыкально-слуховых представлений, чувство ритма и совершенствовать свои технические навыки. В ходе нашего исследования мы убедились, что исполнительская техника не образуется сама по себе, а вырастает из содержания исполнения, из замысла, истоки которого, в свою очередь, следует искать в «видениях художника». Последние заключаются в высокой степени личностного развития и в работе психофизических процессов – воли, внимания, ощущений, восприятия, воображения, мысли, физических действий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – 480 с.

2. Коган, Г. М. У врат мастерства / Г. М. Коган. – [Электронные ресурс]. – Режим доступа: http://bookap.info/book/kogan_u_vrat_masterstva_1958/bypage/1

3. Петрушин, В. И. Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов / В. И. Петрушин. – 2-е изд. – М. : Академический Проект : Трикста, 2008. – 400 с. – (Gaudeamus).

4. Столяренко, Л. Д. Основы психологии / Л. Д. Столяренко. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://dedovkgu.narod.ru/bib/stoljarenko1.htm

5. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. М. – Л. : АПН РСФСР, 1947. – 355 с.

УДК 004.92

О. А. Гоголева,
Е. А. Щетина,
г. Луганск

ТРЕНДЫ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

Графический дизайн является предметом коммуникативной связи между производителем и потребителем и выполняется согласно современным тенденциям [2].

Современные тенденции в обществе диктует мода и технологический прогресс. Так или иначе, мода периодически повторяется с разными временными интервалами, но прогресс не стоит на месте. Мода – мера, образ, способ, правило, предписание – временное господство определённого стиля в какой-либо сфере жизни или культуры. Мода – это новизна, причем новизна быстро устаревает [3].

Из истории дизайна нам известно, что один стиль сменял друго, и каждый из них в значительной мере отвергал предыдущий. В самом широком смысле стиль – это специфический метод исполнения, разработки, конструирования, создания чего-либо. В случае с дизайном стиль предполагает доминантную эстетику определенного времени и места [4]. Проще говоря, графический стиль – это внешнее проявление, или облик, дизайна.Что же, можно назвать трендом?

Тренд – это понятие цикличных изменений чего-либо, например, времён года или числового ряда в математическом выражении. Тенденции в графическом дизайне не бывают краткосрочными и никогда не исчезают без следа. Они проникают в нашу жизнь постепенно, медленно набирая популярность. И также медленно отходят на второй план, становясь менее востребованными. Тренд можно назвать лишь частью моды [3].

Чтобы понять, что актуально нужно понимать то, что происходит вокруг. На тренд влияет абсолютно всё: экономика, политика, экология и технологии, которые постоянно развиваются. В трендах, то есть отражение того что происходит в мире оно видно абсолютно везде во всех сферах. Все эти сферы взаимосвязаны, сфера моды киноискусства, проблемы экологии и, на данный момент, актуальна тема астрологии, спиритизма – это в первую очередь связано с тем, что на данный момент люди начали больше задумываться о своём внутреннем состоянии, понять себя, заниматься йогой, медитировать.

Все основные тренды, которые будут актуальными в 2021 году, не появились ниоткуда. Эти тенденции доминируют на протяжении нескольких последних лет, немного меняясь, но оставаясь при этом абсолютно узнаваемыми.

В 2021 году графический дизайн – это средство визуальной коммуникации, своеобразное отражение реальности. Через цвета, иллюстрации, шрифты, манеру подачи дизайнеры говорят с миром.

Тенденции графического дизайна сегодня – это 3D-дизайн, дизайн эмодзи, природные формы, монохром, возвращение в прошлое, схематичные иллюстрации.

3D-дизайн – достиг своего пика в 2019 году и, конечно же, не исчезнет так быстро. Благодаря возможностям современных технологий и возможностям программного обеспечения в 2020 году мы будем продолжать видеть все более удивительные композиции 3D-графического дизайна. Более того, чтобы быть более креативными, дизайнеры часто комбинируют его с другими реальностями такими, как фотографии и 2-мерные объекты [1].

Эмодзи – это теперь повсеместная форма пиктограмм, которая позволяет дизайнерам добавлять эмоции в сайты или печатные СМИ. Они становятся все более популярными. В основном, но не только в социальных сетях – Snapchat, Instagram – поощряется взаимодействие с эмодзи. То же самое можно сказать обо всех ваших проектах: использование эмодзи вызывает реакцию и отклик, они поднимают настроение (а это нам всем нужно) и выражают основные чувства.

Тенденции органического, более мягкого, естественного дизайна медленно развивались в стороне от основных тенденций в течение последних 10 лет или около того. Идея имитации природы, естественного освещения, более мягких, землистых цветов и тонов, естественных градиентов в цветовых схемах, плавных линий – ода, она возвращается в моду. Это соответствует тенденциям минимализма. Существуют цветные фильтры, предназначенные для создания естественной атмосферы, текстуры с изображением дерева, камня и т. д. Но большой толчок произошел в некоторой степени неожиданно [2].

Монохром. В последнее время можно заметить тенденцию графических и веб-дизайнеров использовать монохроматический цветовой эффект на изображениях. Однако данная тенденция превратилась в еще более упрощенную версию. Монохромный цветной фильтр широко используется на фотографиях или отдельных элементах графической композиции [1].

Возвращение в прошлое. Анализируя и систематизируя данные, отметим, что 50-е годы являются огромным источником вдохновения для современных дизайнеров. Графический дизайн возвращается в винтажный стиль и адаптируется под современные технологии. Картинки из прошлого начинают двигаться и звучать [1].

Схематичные иллюстрации. Разумеется, использование упрощенных иллюстраций в графическом дизайне позволяет сосредоточить внимание потребителя не на самом искусстве, а на том, что он покупает. Такое оформление создает актуальный образ веб-странице и делает его наиболее привлекательным.

Таким образом, можно сделать вывод, что общее направление в развитии графического дизайна нацелено на улучшение работы с дополнительной реальностью и анимацией. Следует отметить возвращение винтажного стиля в графическом дизайне. Можно сказать, что тенденции графического дизайна довольно разнообразны и производят массу впечатлений. Вполне ожидаемо, что в ближайшем будущем 3D-анимация расширит свои возможности, используя дополнительную реальность.

Сейчас мир показывает то, что потребность в дизайне становится все больше и больше. Дизайн влияет на культуру, на внутреннее ощущение, на распорядок дня, на мечты. Мы считаем, что дизайн – самая главная вещь в жизни современного человека! Со стороны он становится незаметнее, но его становится все больше.

ЛИТЕРАТУРА

1. Graphic Design Trends 2020: Breaking the Rules / Iveta Pavlova. URL: https://graphicmama.com/blog/graphic-design-trends-2020/

2. Денисенко, А. А., Марченко М. Н. Необходимость изучения рекламы и маркетинга для грамотного дизайн-проектирования // Дизайн-образование: проблемы и перспективы. Краснодар, 2016. С. 118–124.

3. Культурология : словарь-справочник / Н. В. Шишова [и др.]. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2009 (Ростов н/Д : Книга). - 596, [1] с., [8] л. цв. ил. : ил.; 21 см. – (Серия «Справочники»).; ISBN 978-5-222-15784-8 (в пер.)

4. Хеллер, С. Чваст. С. Эволюция графических стилей. От викторианской эпохи до нового века. / Стивен Хейлер и Сеймур Чваст; [пер с англ. И.Форонова]. – М. Издательство студии Артеми Лебедева, 2015. – 320с.: ил.

УДК 7.03

В. Г. Гончарова,
Д. А. Левченков,
г. Луганск

АНИМАЛИСТИКА И ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА

Существование человека испокон веков неразрывно связано с животным миром. Наше мировоззрение строится на взаимодействии с окружающей нас средой, в том числе животным миром. Отношения человека и животного имеют свое начало еще в архаической культуре и с тех пор переживают постоянный трансформационный процесс. Это нашло свое отражение, в том числе, в изобразительном искусстве как одной из форм проявления культуры. Изобразительное искусство выражает отношения человека и животного посредством анималистического жанра.

Наиболее объективным понятием анималистики является следующее: это жанр изобразительного искусства, главным мотивом и основным объектом изображения являются образы птиц и животных [1, с 5]. Данная тема является очень обширной, для научного исследования.

Цель данной работы – выделить основные черты анималистического жанра и определить функциональность животных образов в изобразительном искусстве.

Есть ошибочное мнение, что анималистический жанр – это все картины, на которых есть изображение животного или множества животных, но это не так. Самостоятельность жанра выражается в том, насколько неотъемлемой частью батальных сцен, изображений охоты, портретов с животными, пейзажей является животное или птица. Насколько внимание автора сосредоточено на нем. Можно условно поделить произведения искусства на те, в которых анималистические образы присутствуют в других самостоятельных жанрах (бытовом, охотничьем, батальном, натюрморте и др.), и те, в которых анималистический образ выступает смысловым центром работы [4, с. 34]. Поскольку данная грань понятия очень тонкая, можно сказать прозрачная, исследователи часто соединяют значения, имея в виду под «анималистикой» все возможные изображения с животными, не вдумываясь и не постигая все значения и смыслы композиции. В связи с этим не стоит удивляться, что пейзажи со стаффажными фигурами зверей, сцены охоты, а также натюрморты, относятся к произведениям анималистического жанра.

На сегодняшний день среди отечественных художников-анималистов можно назвать такие имена: Атучин Андрей Анатольевич, Глухарёв Алексей Николаевич, Шустов Сергей Борисович. Что касается зарубежных авторов, то прекрасные полотна можно увидеть у Роберта Бейтмана, Джулиуса Адама, Карла Блендерса.

Мир фауны создает богатство эмоционально насыщенных образов. Стоит отметить, достаточно важный факт, о том, что будь это фотография, живописное полотно с изображением животных, скульптурное произведение неоспоримо вызывает сильный эмоциональный отклик у того, кто смотрит на данное произведение. Животный мир вызывает в человеке глубинный интерес и, впоследствии, чувства умиления, нежности либо сопереживания. Подобные реакции вызывают у зрителя как образы диких и хищных зверей, так и безобидных домашних питомцев. Это одна из необычных реакций нашего мозга, которая была подтверждена психологическими исследованиями [3].

Отображение животных в разных видах изобразительного искусства имеет свои особенности. Фотография очень четко передает мельчайшие детали, которые сложно поймать невооруженным глазом художника. Но благодаря этому, фотография лишена возможности к стилизации, которая может осуществлять усиленную эмоциональность художественного образа. Это свойство в полной силе своей развернулось в декоративно-прикладном искусстве, где образы животных могут приобретать формы как реалистичного характера, так и доходить до витиеватого узора, в котором в переплетениях узнаются знакомые фигуры. В классической живописи образ животного часто, как образ портретируемого человека, передает глубину художественного замысла. Зверь или птица могут отображаться художником иначе, чем они существуют в реальности, но поддерживается при этом общий композиционный ритм картины (например «Дама с горностаем», 1489–1490, Леонардо да Винчи).

Определение жанра зависит и от форм функционирования персонажей-животных в искусстве, которые чрезвычайно разнообразны [4, с. 34]. Данная классификация связана с особенностями восприятия животных в определенную эпоху и культуру, а

также значение образа, которые подразумевал автор. Жанр определяется целью создаваемого изображения и, соответственно, последующей интерпретацией образов.

Еще начиная с первобытного общества просматриваются основные проблемы выживания и взаимодействия человека и животного. В эпоху палеолита зверь выступал как неотъемлемый атрибут промыслового быта человека, как знак охоты, добычи. В это время появляются первые изображения животных на стенах жилищ-пещер – линии, цветовые пятна, динамические движения образов. В это время зарождается анималистический жанр.

Древнему миру свойственна сакрализация связи животного и человека. Животное приобретает символический характер и тесно связано с религиозным культом. Примером послужит Древний Египет, пантеон богов которого представляет из себя наполовину людей, наполовину животных. Животное служит в изобразительном искусстве Древнего Египта как обозначение (символ) определенного божества. Древняя Греция не менее богата образами животных. В том числе, именно в Древней Греции популяризуется атрибутивный характер животного.

Возникновение и распространение жанра пейзажа стало толчком для развития в том числе анималистики. Присутствие на картинах, обращенных к природе, животных – вполне естественный мотив [4, с. 34-35].

В изобразительном искусстве, животные выполняют следующие функции.

1. Религиозный символ.

Образы животных и птиц приобретают символические значения с приходом христианства. В период Средневековья становятся распространенными бестиарии – зоологические сборники, в которых были описания и изображения различных реальных или мифических животных. К данным описаниям дополнялись аллегория и нравоучительное значение. Подобных персонажей часто использовали в качестве декора для архитектурных сооружений, яркие примеры соборов романского и готического стилей в Европе, соборы Владимиро-Суздальского княжества на Руси [4, с. 35].

2. «Басенно»-нравоучительный – чаще всего антропоморфный и имеющий аллегорическое значение. Бестиарные животные Средних веков были главными героями книжных миниатюр и носили светских характер. Приобретение антропоморфных черт и олицетворение высмеивания человеческих пороков и скверных характеров имеют нравоучительный характер, а это очень немаловажное значение, учитывая, что большинство людей были малограмотными верующими. Подобное восприятие образа животных в искусстве прослеживается в творческих работах нидерландских художников (Иероним Босх, Питер Брейгель Ст, Давид Тенирс), которые наделили образы новыми аллегорическими значениями [4, с. 36]. Наделение образов животных человеческими характерами и пороками продолжалось в народных поговорках и баснях, которые подкреплялись изображениями.

Подобная традиция сохранилась и до более позднего времени, животные выступали в роли аллегории, имели «басенные» черты (что особенно ярко проявилось в творчестве американского художника Уильяма Бирда). Аллегория и символ животных к XV веку трансформируется в светское искусство. Животные все чаще начинают присутствовать в светских портретах, например, Ян ван Эйк в 1434 году пишет «Портрет четы Арнольфини», на полотне мы видим собаку, символизирующую преданность и благополучие в семье. В работе Тициана «Аллегории благоразумия» присутствуют символы льва, пса и кабана.

3. Элемент жанровых сцен – связь с народными или придворными бытовыми сценами. Постепенное или плавное освобождение анималистических образов от

символических значений. Творчество «малых голландцев» показывает интерес и увлечение жизнью народа и быта крестьян. Развитие жанровой живописи, где главную роль занимают темы охоты и портрет. На первый план в странах Нидерланды и Фландрии выходит материальное благосостояние, что приводит к расцвету жанровой живописи. Изображения лесных зверей, собак, домашнего скота в работах Питера Пауля Рубенса, Франса Снайдерса. Присутствие животных становится неотъемлемой частью бытовых сцен. Соответственно, в XVII веке животные приобретают реалистическое значение. Именно нидерландская живопись славится реалистическими и самостоятельными трактовками образов животных, которые приобретают роль спутника в жизни людей. Повышенный интерес к реальной жизни, участие в камерных жанровых сценах является частью быта. Ж.Б. Шарден, французский художник периода рококо, выполнил «Избалованное дитя», где в центре композиции изображена собака.

4. Атрибут в портрете – в светском, военном, охотничьем, придворном. Животные стали дополнением образов своих хозяев. Наиболее распространенные такие парадные портреты в XVI–XVII веках. Наиболее популярные изображаемые животные – это лошадь и собака, ставшие реальными и неотъемлемыми частями образа полотна [4, с. 36]. Главным атрибутом жизни высшего общества в изображениях придворного быта того времени становятся небольшие или миниатюрные собачки. Животных изображают вместе с их хозяевами на семейных портретах, в охотничьих сценах. Яркие примеры в портретах Д. Веласкеса «Портрет кардинала-инфанта Фердинанда Австрийского в охотничьем костюме», портрет К. П. Брюллова «Портрет великой княжны Александры Николаевны» [4, с. 38]. Большой прорыв в анималистическом жанре сотворил Гюстав Курбе в XIX веке, написав «Автопортрет с собакой». Его реалистическое написание, а также изображение себя и пса на одном уровне, скопированные черты характера, что показывают нам равноправие героев в композиции. Тем самым, привлекая внимание к теме о важности животного, что данное существо ни чем не уступает по значимости человеку, и он наделен душой. [4, с. 42].

5. Атрибут охотничьей живописи – тема охоты в искусстве – была на всех этапах истории искусства, во всех культурах и странах. В живописи отражались и мифологические сюжеты, и придворные и светские мероприятия, либо промысел. Таким образом, появился отдельный жанр – охотничий. К этому жанру относятся сцены подготовки, процесс, а также образы охотников, животных в действии и пейзажи с образами диких зверей. Изначально, охота была связана с царскими или императорскими церемониями, продлилось подобное отношение до XIX века [4, с. 45–46]. Со временем охота переходит в частное времяпрепровождение в качестве развлечения. Из этого следует новый тип охотника-любителя, данный процесс становится более доступным для разных слоев общества. В связи с этим тема охоты активно популяризируется, растет количество заказчиков и заинтересованных лиц. Что касается живописи охотничьего жанра, главенствующую роль занимают достоверные и точные детали изображения [4, с. 46]. Животное, которое находится вблизи человека, выполняет второстепенную роль, а именно роль атрибута. Чаще всего изображаются лошади, охотничьи породы собак и лесные звери: кабаны, медведи, лисы, зайцы, волки и др. Животные выступают главным признаком жанра, которые полностью раскрывают тему. Они являются символом охоты. Кроме этого звери служат в качестве демонстрации движения, погони или для того, чтобы увеличить красочность эмоций и переживаний, передать страх или показать храбрость. Каледин считает: «Пожалуй, трудно назвать художников-пейзажистов и анималистов XIX века, которые не изображали бы борзых и охоту с ними. Среди них – В. А. Серов, Н. С. Самокиш, создавший 173 иллюстрации к четырём томам уникальной «Великокняжеской, царской

и императорской охоты на Руси», ученик П. К. Клодта скульптор Н. И. Либерих, А. С. Степанов, которого М. В. Нестеров считал лучшим анималистом после В. А. Серова. Блестяще изображал борзых и гончих Р. Ф. Френц, который по знанию анатомии, повадок и особенностей характера этих собак не имел себе равных среди русских анималистов. У таких же художников, как Н. Е. Сверчков, С. С. Ворошилов, П. П. Соколов, псовая охота – самая значимая и лучшая часть их творчества» [6, с. 23]. Существует полотно Паулюса Поттера «Наказание охотника», где вся сцена охоты имеет аллегорический характер и символ. Также животных изображают мертвыми, так и появился отдельный жанр натюрморта с трофеями охоты.

6. Натюрморты с добычей или с элементом композиции (чаще всего птицы). В Северной Европе внимание уделялось светскому образу жизни, чаще всего заказчиками были буржуазные слои общества, а реже двор или церковь. Следовательно, начинается развитие жанра натюрморта, цель которого показать достаток и возможности владельца дома. Охотничьи трофеи, битая дичь, а также домашние питомцы, проявляющие хитрость и ловкость. Чрезвычайно популярные натюрморты с трофеями охоты были до XIX века. Заказчики – опытные охотники, которые желают показать почетные достижения в своем увлечении. Постепенно образы животных становятся декором, панно с райскими птицами, выражающее яркое многообразие фауны.

7. Персонажи батальной живописи – тема охоты, так и батальные сцены в живописи являются популярными темами. Наибольшую популярность в данном жанре обрели кони. Они изображены на парадных и воинских портретах и, несомненно, участники батальных сцен. Сложно представить кавалерию и без лошадей. Их грация, выразительность, экспрессия. Лощади, в отличие от собак, являются не только символом жанра, а являются главным показателем времени, когда состоялся бой. Образ этого животного не просто средство для ведения войны, а символ боевого товарища, который является значимым в этом жанре. Следовательно, в живописи появился иппический жанр, в котором у лошади первая и главная роль. Популярность этого жанра продлилась на протяжении всего XIX века и перешла в начало XX века.

8. Персонаж пейзажа (анималистического пейзажа) – сложно представить природу без существования живых организмов. Изображение животных в пейзаже – очень древняя традиция. Для того, чтобы добавить движение или оживить полотно, часто можно встретить стаффажные фигурки, но не только людей, но и животных. Эта традиция стала достаточно устойчивой и развивалась на протяжении XIX века и до XX века. Представителями данного жанра стали художники «барбизонской школы». Они рисовали домашний скот, наиболее близкий в жизни человека. Существование зверей на полотнах было одним целым с пейзажем, показывая всю красоту и прелесть природы. Бытовой пейзаж развивался и в русской живописи художников И. И. Шишкина, С. И. Светославского, В. А. Серова, А. С. Степанова и др.).

Определим, что анималистический пейзаж – это пейзаж, где животное не совсем является стаффажным дополнением или атрибутом, но выступает в роли персонажа на равных с самим пейзажем [4, с. 45]. Анималистический пейзаж не может быть анималистикой, поскольку равное значение дается как пейзажу, так и животному. Исключением является охотничий пейзаж, в котором образы природы и животного очень тщательно подобраны. Пейзаж не просто отражает время года, а изображение образа животного, на которого производится охота. Чаще всего главными персонажами полотен выступают дикие звери. Таким образом, благодаря этой классификации животных в живописи, видим, что чаще всего животное играет подчинение в основной идее произведения. Отношение художников к животным нейтральное, нет участия и рассмотрения его жизни. Сопоставление важности образа животных к содержанию

композиции, место животного, роль в сюжете, обозначают границы анималистического жанра. Если оценивать значимость анималистики, то этот жанр остается вспомогательным в изобразительном искусстве почти до XIX века и эпохи романтизма, когда художников стала завораживать красота природы и ее многогранность. Животные всегда интересовали художников. Они изучали анатомию животных, которых в последствии запечатлевали в своих произведениях. Научные открытия, философские теории, открытия зоологических садов позволило художникам приблизиться к фауне. Образы зверей все чаще фигурируют в культуре, в живописи, начинают приобретать самостоятельность, а также реалистичность. Появляется возможность и желание раскрывать образы животных в качестве самостоятельного и главного героя, изменение в восприятии мира животных и человека, расценивание как равноправных и одинаково достойных персонажей на полотне. Животное сравнивают с человеком, который способен выражать чувства, мыслить, быть верным и способным любить.

Художники начинают выражать сочувствие, понимание и уважение к образам животных. В жанровых сценах XIX века животные выступают в роли близкого друга и товарища человека. Животных начинают наделять человеческими качествами, чувствами. Зарождение интереса к сущности животного становится началом анималистического искусства. Из этого следует, что анималистика как самостоятельный жанр утверждаетсуже в XIX веке. Произведения анималистического характера перестают дополнять другие жанры. Образовываются две линии анималистического жанра.

1. Дикие животные, обозначающие символ красоты и силы, где художник выражает свое восхищение и любование со стороны.

2. Домашние животные выступают в роли преданного друга человека с индивидуальным характером и мыслями, художники выражают свое сопереживания героям и свою любовь [4, с. 44].

Исходя из вышесказанного, можно прийти к следующим выводам: анималистический жанр – один из древнейших мотивов в изобразительном искусстве. Начиная с эпохи палеолита и до нашего времени, анималистический жанр изменялся и усовершенствовался как в своем содержании, так и в технике выполнения. В первобытную эпоху животные имеют мистическое и сакральное значение, в периоды Древнего мира и Средневековья – символическое значение и декоративность. Научное изучение животных в искусстве происходит в эпоху Возрождения и в Новое время.

Мы живем в то время, когда вопрос о взаимоотношениях природы и человека особенно важный: сложная экологическая ситуация в мире, вырубка лесов, загрязнение окружающей среды, истребление животных требуют привлечь внимание не только ученых и науку, а также привлечь общественность. Один из самых мощных способов воздействия на общественное сознание все так же остается искусство. Анималистический жанр обозначает не просто взаимоотношение человека и природы, не одну красоту и эстетическую составляющую животного мира, он говорит о том, насколько уязвима природа и живые существа перед деяниями человека. Поэтому анималистика не только очень ценный жанр изобразительного искусства, но способ формирования ответственного общественно сознания.

Анималистический жанр в искусстве все еще остается нераскрытым до конца в научной литературе. Данная систематизация и попытка провести терминологические границы позволит обратиться к дальнейшему подробному изучению специфики и истории развития жанра

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой толковый словарь русского языка [Текст] : А-Я / РАН. Ин-т лингв. исслед.; сост., гл. ред. канд. филол. наук С. А. Кузнецов. – Санкт-Петербург : Норинт, 1998. – 1534 с

2.Ватагин, В. А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи / Сост. И. В. Ватагина. – М. : Советский художник, 1980. – 213 с.

3.Ватагин, В. А. Изображение животного: записки анималиста / В. А. Ватагин. – М. : Искусство, 1957. – 170 с.

4.Гордеева, Е. В. Творчество А. С. Степанова: от охотничьего к анималистическому жанру / Е. В. Гордеева // Сфера знаний: вопросы взаимодействия наук в современном образовательном процессе. – Казань : СитИвент, 2019 – С. 16-22.

5.Домашние и дикие: Анималистика в русском искусстве XVIII–XX веков из собрания Гос. Русского музея / Науч. рук. Е. Н. Петрова ; Авт. ст. А. Боровский, М. Стекольникова. – СПб. : Palace Editions, 2004. – 152 с.

6.Каледин, А. П. Очерки истории охоты / А. П. Каледин – М. : Экспо, 2010–260 с.

7.Портнова, И. В. Сложение жанровой анималистической картины в творчестве русских художников второй половины XIX века / И. В. Портнова // Вестник Ставропольского государственного университета. – 2009. – № 64 (5). – Ставрополь: Изд. СГУ – С. 279–284.

8.Сотская, М. Н. Зоопсихология и сравнительная психология в 2 ч. Ч. 1 : Учебник и практикум для академического бакалавриата / М. Н. Сотская. – М. : Юрайт, 2019. – 323 с.

УДК 7.03

Н. П. Гончарук,
г. Луганск,
Е. А. Колошва,
г. Донецк

КОЛЛАЖ КАК ПРИНЦИП ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ И АКТУАЛЬНАЯ ФОРМА ВИЗУАЛЬНЫХ ТВОРЧЕСКИХ ПРАКТИК

«С возникновением коллажа искусство больше не копирует природу и не ищет ее эквиваленты», – слова художественного критика Розенберга – одно из высказываний, инициирующее дискурс феномена «коллажного мышления» как одного из ключевых понятий современной визуальной культуры.

Актуальные визуальные практики, окончательно нивелирующие границы «высокого искусства» и массовой культуры, трансформируя традиционную вторичность художественного творчества по отношению к реальности, декларируют современные произведения как продукт и средство эстетической коммуникации.

Коллаж, неизменно являясь на протяжении уже более ста лет одной из самых радикальных творческих практик, напрямую оперирующей принципом визуальной метафоры, давно преодолел рамки понятия конкретной художественной техники, детерминировав ее суть в понятие способа мышления. «Коллажное мышление» предполагает интеграцию реальности и художественного воображения. Коллаж (франц. collage) буквально означает «наклеивание».Коллаж как буквальную цитату из жизни рассматривает известный историк современного искусства Уилл Гомперц.

По словам Гомперца к 1912 все уже свыклись с тем, что художники стали изображать повседневную жизнь, преобразуя обыденные предметы в искусство. Однако мало кто мог быть готов к тому, что предмет обихода непосредственно буквально окажется на холсте, что нарушит все существовавшие ранее правила искусства к действительности.

Жорж Брак клеит на холст обои с фактурой дерева, Пабло Пикассо – клеенку. Приклеенные обои и клеенка на холсте – по сути «поделка», но и – единственно «реальная» вещь на картине. «С этого начинается концептуальное искусство. Не с Марселя Дюшана и не с … перформансистов 60-х. Все началось с Брака и Пикассо в Париже 1912 года» [2, с. 163].

«Они не копировали реальную жизнь: они ее присваивали. Аналитический кубизм превратился в синтетический. Брак и Пикассо сделали очередное открытие: они изобрели коллаж» [2, с. 164].

В работах 1901 и 1904 годов «вклейку реальности в картину» практикует Михаил Врубель, а конкретно в его «Автопортрете» 1905–1906 годов присутствует «жизненная цитата» в виде «реальной» папиросы.

Один из самых значительных режиссеров советского кинематографа Сергей Параджанов называет коллаж, бывший его увлечением, «прессованным фильмом». «Красками» его драматических коллажных картин становятся куски стекла, бусины, перья, обрывки ткани, кружево, журнальные вырезки, листья, цветы.

Современные художники продолжают поиски материалов и инструментов коллажа. «Коллаж… вырабатывает метаязык визуального: каждый элемент коллажа способен выступать в качестве материального означающего сразу нескольких означаемых…» [1, с. 151].

Постмодернистская эпоха цитат и реплик органично адаптировала коллаж к своей философии. Развитие компьютерных технологий, совершенствование инструментария графических редакторов не только переносит коллаж в цифровой формат, открывает новые выразительные средства и способы работы, но также создает иную коллажную эстетику, в характере которой – предельно натуралистичное «достоверное» фантазийное изображение.

Визуальная культура «текучей реальности» постпостмодернизма декларирует разветвленную типологию коллажа, немаловажными чертами трансформации которого становятся интерактивность и мультимедийность.

Широкое использование выражения «смешанная техника» в отношении произведений визуального искусства нередко заменяет слово «коллаж».

Принцип коллажа давно вышел за пределы исключительно визуальных практик, присутствуя, к примеру, и в литературной, и в музыкальной композиции.

Один из важнейших определяющих признаков актуальной формы репрезентации в современном медиа пространстве – гиппертекстуальность непосредственно воплощает принцип коллажного мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богомолова, М. А., Коллажное мышление в изобразительном искусстве постмодерна. − Москва: «Искусствознание», 2008. - 148- 152 с.

2. Гомперц, У., Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси. − М.: Синдбад, 2017. – 464 с.

3. Метцгер, Ф. Вырази свои замыслы в коллаже // Художественный совет., 2003. № 6 (34). С. 34–38.

4. Тамулевич, С. В. Цифровой коллаж в пространстве постмодернизма: истоки и типология // Новые идеи нового века: Материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. Т.1. – Хабаровск, 2014. С. 369 –376.

5. Турлюн, Л. Н. Компьютерная графика – искусство постмодернизма / Л. Н. Турлюн // Молодой ученый. – 2010. – № 12. – Т. 2. – С. 186–189.

УДК 7.78.04

Е. Р. Декань,
Т. В. Филатьева,
г. Луганск

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЗАМЫСЕЛ И ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ В ФОРТЕПИАННЫХ ЦИКЛАХ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА С. М. СЛОНИМСКОГО

В педагогической деятельности актуальной проблемой на сегодняшний день является приобщение ребенка к музыкальному языку и творчеству современных композиторов. Для решения данной проблемы требуется подробное изучение и анализ сочинений композиторов-современников. Детская музыка данного периода является сложным синтезом традиций и новаторства.

С. М. Слонимский – российский композитор, педагог, пианист, музыковед, яркий представитель отечественной фортепианной школы. На направление в творчестве автора в большей степени повлияли унаследованные духовные традиции русской демократической творческой интеллигенции. Атмосфера художественных исканий и пристрастие к изучению русского фольклора привили композитору ценность самобытного в искусстве и стремление придать национальным истокам новизну и свежее веяние.

Особое место в творчестве композитора занимает музыка для детей и юношества, непосредственно рассчитана на детское восприятие и исполнение, раскрывая многогранность, яркость и эмоциональность мира современного ребенка. Также стоит обратить внимание на связь с традициями, сложившимися в данной области художественного творчества. Основоположником детской музыкальной сферы, с кем особенно заметна связь музыкального материала С. М. Слонимского, является немецкий композитор-романтик Р. Шуман. В произведениях схожесть заметна как в принципе построения произведений (сюита, построенная на яркости и контрастности пьес-миниатюр), так и особой емкости изложения, когда в малом сказано многое. Образность, также является чертой родственности у композиторов: путешествия, описание природы, связь с литературными героями, сказками – все то, из чего состоит день ребенка. Слонимский даже посвятил Р. Шуману серию пьес «Один день ребенка».

Столь же примечательным является влияние одного из любимых композиторов XX века С. М. Слонимского – С. С. Прокофьева. В стремлении создать единство процесса обучения и увлекательной игры схожими являются циклы: «Петя и волк», «Детская музыка» С. С. Прокофьева; «Веселые и грустные, страшные и смешные приключения», «От пяти до пятидесяти» С. М. Слонимского. Важную роль в творчестве композиторов занимает сказка (фортепианный цикл «Сказки старой бабушки», балет «Золушка» С. С. Прокофьева; сюиты по сказкам братьев Гримм, Баумаха, цикл «Из русских народных сказок» С. М. Слонимского). Особая энергетика, бодрость, юношеский задор, необыкновенное чувство молодости – все это пронизывает творчество обоих композиторов.

В сборнике под названием «Детские пьесы для фортепиано», состоящем из первых миниатюр композитора, наблюдается традиционность русской композиторской школы, подчёркивание национальной живописности музыки. Важное место занимает пейзажность родного края (в пьесах «Пасмурный вечер», «Северная песня») и в завершении ключевой символ России – «Колокола». Так же, стоит отметить, в миниатюрах: «Мультфильм с приключениями», «Марш Бармалея», «Дюймовочка» ярко выражается характер современного ребенка – его игры, увлечения, интересы.

«Альбом для детей и юношества» родственен по настроениям современности с первым сборником. Раскрывая спектр «модных» жанров (музыка мюзик-холла, румба) и даже внедряя героя кинематографа (Чарли Чаплин) композитор всё более углубленно раскрывает тему современности и детства.

Самый колоссальный труд композитора, в который вошли материалы уже существующих тетрадей, сборник «От пяти до пятидесяти», состоящий из шести циклов. В данном материале прослеживается реализация идеи создания произведений с последовательным усложнением музыкального языка. В тетрадях представлен широкий выбор пьес как ярких и концертных, так и кантиленных, программность которых увлекает и развивает эмоциональную отзывчивость, а вместе с тем повышающийся уровень сложности позволяет юному пианисту совершенствовать фортепианное мастерство.

Первая тетрадь написана для самых маленьких пианистов – «Первые шаги на клавиатуре». Пьесы лаконичны и развернуты, что в данном случае помогает непринужденному приспособлению к инструменту юного исполнителя. Цикл начинается с одноголосных пьес для пяти пальцев, в начале поочередно в каждой руке, затем в обеих. Следом идут пьесы в разных музыкальных ладах, не только в привычных, мажоре и миноре, но и в античных ладах, лидийском и фригийском. В пьеске название связано с эмоциональной окраской и характером произведения. Эти пьесы для совсем маленьких и начинающих.

«Три лесные истории» – название второй тетради, адресованной ученикам младших классов. Пьесы легкие, но уже имеющие программность. Объединяя их по 3–4 произведения, композитор намеревается передать своего рода «лесные сюжеты». Этот цикл не сложен по музыкальной фактуре и вполне исполним для начальных классов школы.

Цикл под названием «В Африке». В нем появляется экзотика и более сложные произведения, пьесы с сонорными звучаниями, с использованием крайних регистров рояля, крайне низкого и крайне высокого. На фоне аккордов и сдержанной микрополифонии присутствует более сложная гармония и диссонансы.

«В виртуальном мире» цикл, героями которого стали персонажи компьютерных игр и картинок, содержащий более виртуозные пьесы, а также пьесы, связанные с особыми приемами игры на инструменте. Например, пьеса «Инопланетянин на НЛО» играется на струнах, а «Компьютерный робот» – пьеса, исполняющаяся на зажатых струнах среднего регистра, что придаёт звуку окраску «компьютерного».

Цикл изображает фольклорный образ, чему соответствует название «Из русских народных сказок». В нем предстаёт олицетворение сказочных персонажей – «Иван-царевич и Василиса Прекрасная», «Баба яга на помеле», «Песнь о павшем богатыре», «Похищение Царевны», «Печаль Ивана-царевича», «Битва с врагами», «Праздничный пир Ивана-царевича» – все персонажи из разных сказок, объединенные в один цикл могут звучать как вместе, так и отдельно. Но в цикле явно прослеживается своего рода сквозное сюжетное развитие, от представления героев, передачи слушателю их образов и переживаний, до победного завершения.

Последний цикл «Юность» – посвящен старшим классам школы, некоторые пьесы, возможно, даже для студентов училища. В начале цикла композитор обращается к своему раннему творчеству. Строится из частей совершенно полярных по настроению друг другу, первая – это юношеская лирика, вторая – это полное разрушение мира первой, с брутальным и примитивным напором. Позже мы слышим пьесу «Первое разочарование» с темой первой части в очень элегическом облике, что характеризует мир юноши, испытавшего разочарование. Следующие две пьесы в стиле

П. И. Чайковского и Ф. Мендельсона – певучие, но на современный лад. Последняя пьеса «Спортивный рекорд» – виртуозная, олицетворение победы и достижения рекорда, этому соответствуют фанфары победы в конце произведения.

Таким образом, несмотря на широкий спектр музыкального материала для детей и юношества, важно расширять репертуар и кругозор не только учеников и педагогов, но и слушателей, за счет современной музыки. Сборники пьес С. М. Слонимского «От пяти до пятидесяти» позволяют как исполнителю, так и слушателю познакомится со всем многообразием и палитрой стилевых направлений музыки XX века, сочетанием традиционных и современных композиционных способов музыкальной выразительности. Внедрение в концертную и педагогическую практику данных произведений безусловно продуктивно повлияет на развитие современного фортепианного исполнительства и педагогики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Милка, А. П. Сергей Слонимский: Монографический очерк /А. П. Милка. – Л.; М.: Советский композитор, 1976. – 110 с.

2. Рыцарева, М. Г. Композитор Сергей Слонимский: монография / М. Г. Рыцарева. – Л.: Советский композитор, 1991. — 256 с.

3. Харьковский, А. Сергей Слонимский. Фортепианные циклы для детей и юношества. Интервью с продолжением… / А. Харьковский. – [Электронный ресурс]. – URL:http:// https://compozitor.spb.ru/news/?ELEMENT_ID=37018

УДК 74.01

Т. А. Ермилова,
г. Луганск

ЭТНИЧЕСКИЙ СТИЛЬ КАК ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ ДЛЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ ОДЕЖДЫ

Возрастающий в последнее время интерес к традиционной этнической теме характерен для самых разнообразных областей современной культуры. На уровне макрокультуры этническое воспринимается противовесом унифицированным процессам глобализации, а на уровне субкультуры соответствует духовным исканиям отдельных социальных групп и личности как альтернатива массовой культуре.

Этнический стиль – стиль, в котором комплекты одежды воспроизводят черты национального костюма определенного народа (этноса) [2]. Этнический стиль в одежде представляет собой стиль, объединяющий в себе некоторые черты национальных костюмов. Обычно такая одежда богато украшена вышивкой, декоративными различными элементами и своеобразными рисунками.

Этническая одежда сейчас – это платья и сарафаны, туники и пончо, комбинезоны и джинсы, а также свадебные платья, костюмы и многое другое. Отличительными особенностями такой одежды является ее удобство, выбор натуральных тканей для изготовления, а также декор, заключающийся в стилистическом смешении декоративных элементов и орнаментом в индийском, африканском, восточном, азиатском, марокканском, славянском стиле.

Свои истоки этнический стиль берет не в реконструкции исторически сложившихся форм национального костюма, а в утверждении идеи гармонии человека и природы. Этническое направление в дизайне формируется как особый тренд, который имеет различные проявления в практике.

«Этно» – является частью образа жизни, который объединяет человека с природой. В зависимости от климатических условий, территориальных особенностей и других причин люди обретают разные привычки и свою особую манеру одеваться [3].

Этнический стиль в одежде сохранил в себе умение воспроизводить типичные особенности национального костюма в гардеробе современного человека. Этническое направление берет начало из Индии, Африки и Персии. Костюмные формы в этих странах формировались при помощи свободных силуэтов, натуральных и легких тканей.

Этно-стиль имеет некоторые наиболее известные и ярко-выраженные направления. Например, это широко распространенный стиль кантри, сочетающий в себе индейские и ковбойские культурные особенности. Для него характерно наличие одежды из замши и кожи, вышитые бисером, бусинами и стеклярусом элементы одежды, бахрома, сумки-мешки, мокасины, сапоги с узкими носами и широким голенищем в ковбойском стиле и рубашки из ситца. Считается, что именно стилю кантри мы обязаны обилием сумок, пиджаков, обуви, украшенных различного рода бахромой.

Индийский стиль (Мистическая Индия) сочетает в себе длинные платья и юбки ярких расцветок, штаны-шаровары, туники, вышивку бисером или нитками. Для него всегда характерна многослойность, свобода облегания и зачастую асимметричность кроя. Типичные цвета стиля теплые. Среди них красный, малиновый, оранжевый, золотой, розовый, оливковый, бирюзовый. Узоры на ткани представляют собой восточный орнамент или различные геометрические фигуры. Одежду шьют из шелка, атласа, льна, хлопка, шифона. Украшают бисерной вышивкой, бахромой, камнями.

Типичная женская одежда в этническом стиле – это многослойный наряд сари, платья из струящихся тканей, длинные юбки. Популярны также шаровары с топами, длинные туники. Для индийского стиля характерны крупные яркие украшения.

Африканский стиль (Жаркая Африка) представляет собой платья и туники «миди» и «макси», платки и банданы, которые носят на голове, традиционные украшения из кожи, дерева и металла. Одеяния в африканском стиле представляют собой, как правило, изделия из тканей с яркими крупными узорами цветочных композиций, с рисунками анималистических сюжетов. Популярные цвета нарядов повторяют оттенки природы.

Для азиатского стиля характерны изделия из шелка насыщенных цветов, многослойность, простой – трапециевидный, а также прямоугольный – крой изделий, цветочные принты и вышивка нитями. Зачастую азиатский костюм выдержан в контрастных тонах, что делает его еще более ярким и запоминающимся.

Арабский стиль известен своей закрытостью, длинными платьями в пол, рукавами широкого кроя, шелковыми платками, палантинами, вышивкой нитями, а также различного рода накидками. Этот стиль покоряет своей загадочностью и таинственностью, он призван сделать женщину привлекательной и, несмотря на строгость нарядов, подчеркнуть все ее достоинства. Основу стиля составляют разнообразные краски, среди которых чаще встречаются золотая, белая, желтая, синяя, бирюзовая, красная.

Русский стиль (Русский характер) имеет свои особенности. Одежду изготавливают из простых натуральных тканей, с отделкой из бархата, меха, бисера, пуговиц, камней. Активно используются ткани растительной, цветочной и геометрической тематики. Распространенные цвета нарядов – белые, красные, синие, зеленые, золотые, черные краски. Женские модели отличаются свободным кроем А-образного силуэта. Модными считаются длинные платья, сарафаны, расклешенные юбки. Подолы богато декорируют яркой вышивкой, набивными рисунками. Для русского стиля характерны жилеты, куртки, жакеты, украшенные меховой оторочкой, которые застегивают на пуговицы или носят внакидку. Мужская одежда в этническом

стиле – это рубашки, расшитые орнаментами, и пиджаки с воротником-стойкой, брюки свободного кроя.

Этнические идеи развиваются в дизайне одежды в нескольких векторах. Это и интерес к этническому направлению в контексте экологического мышления, проявляющийся в творчестве многих модельеров (Ямомото, Разумихина). Поиск в этнических формах эргономической компоненты (Кензо, Рикель, Зайцев). Развитие этнического стиля как краски индивидуальности в образе (Вествуд, Макквин, Гальяно) или как части роскошной сказки, интересующей модельеров во все времена (Валентино, Феррагамо, Прада) [1].

Особенность этнического стиля проявляется в том, что он имеет многообразие форм и фактур, объединяет контрастные ткани, яркие тематические узоры, аппликации, вышивки, броские сочетания цвета, всевозможные рисунки и др. Именно этническое направление реабилитирует натуральные ткани, красители, ремесла, которые сегодня реализуются, возрождая традиции национального творчества. Все это является способом проявления индивидуальности, развития потенциала личности, что должно стать ориентиром для отечественных дизайнеров-модельеров при создании современной коллекции одежды.

Использование национальных мотивов в дизайне – это тема, которая выходит далеко за пределы существующих представлений. С позиции развития теории дизайна этническое направление – тренд не только модных подиумов, но и повседневной моды, общее актуальное направление современного дизайна одежды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демшина, А. Ю. Динамика этнического направления в дизайне в ситуации глобализации культуры: на примере современной моды / А. Ю. Демшина // Известия Уральского гос. университета. Серия 1. Проблемы образования науки и культуры. – 2010. – № 5 (84). – С. 71–78.

2. Этнический стиль [Электронный ресурс] / Энциклопедия моды. – Режим доступа: https://wiki.wildberries.ru/styles/этнический-стиль-2.

3. Этнический стиль в одежде: традиции и обычаи прошлого [Электронный ресурс] / Cutur: Мода и стиль. – Режим доступа: https://cutur.ru/publ/podium/stil/ehtnicheskij_stil_v_odezhde_tradicii_i_obychai_proshlogo/11-1-0-81.

УДК 78.071

Е. М. Карамова,
г. Луганск

МУЗЫКАЛЬНО-ХОРОВЫЕ ОБЩЕСТВА

Наша страна имеет давние традиции хорового искусства. В XIX – начале XX века было создано несколько общественных организаций для любителей хорового пения, самой крупной из которых было Русское хоровое общество. Его созданию способствовало Русское музыкальное общество. Просуществовало РХО с 1878 по 1917 год [3]. Инициатором создания общества был Карл Карлович Альбрехт. Начальное количество членов РХО составляло около 150 человек. Хор РХО активно принимал участие в концертах РМО, а также давал несколько собственных концертов ежегодно.

Первоначально хор состоял из мужских голосов и только в 1888 году в состав хора вошли женские голоса. Преимущественное внимание уделялось пению a cappella, пропаганде отечественной музыки. В репертуар входили хоровые произведения П. Чайковского, А. Рубинштейна, Н. Римского-Корсакова, Ц. Кюи, Э. Направника, С. Танеева, А. Аренского, А. Гречанинова, М. Ипполитова-Иванова, А. Корещенко, Н. Черепнина и других композиторов, хоры из опер М. Глинки, А. Даргомыжского,

А. Серова, А. Бородина. С 1881 года при РХО существовали общедоступные хоровые классы, готовившие учителей хорового пения и дававшие начальное музыкальное образование. Руководителем курсов был Василий Войденов. С 1882 по 1888 года при РХО работала духовная капелла (регент Василий Орлов). В 1888 году на смену Альбрехту, руководившему хором 11 лет, пришли дирижеры: Антон Аренский (1888–1895 гг.), Михаил Ипполитов-Иванов (1895–1901, 1905–1915 гг.), Василий Сафонов (1901–1905 гг.), Павел Чесноков (1915–1917 гг.). Значительную поддержку РХО оказывали П. Чайковский, Н. Рубинштейн, С. Танеев [2].

После революции Русское музыкальное общество и Русское хоровое общество прекратили свое существование. Только через 40 лет деятельность Музыкального общества возродилась в наиболее массовой его форме, объединив профессиональных деятелей хорового искусства и любителей хорового пения. 10 июня 1957 года Совет Министров РСФСР принял предложение Министерства культуры СССР, Союза композиторов РСФСР, персональное ходатайство Александра Свешникова о создании Всероссийского хорового общества [4]. Это была самая крупная музыкальная общественная организация междисциплинарного типа в истории страны, консолидировавшая усилия государства и общественности для развития хоровой культуры. ВХО имело развитую структуру: 75 хоровых обществ автономных республик, краев, областей и городов Российской Федерации, 2 303 городских отделения, 48 784 первичных организаций, 1 684 237 членов (по данным 1986 г.). Около 30 тыс. профессиональных музыкантов-энтузиастов сотрудничали с ВХО на добровольной основе [3].

В 1959 году в Украине было создано хоровое сообщество (Киев). Во всех областях страны были созданы отделения Общества. С 1967 года носит наименование Музыкально-хоровое общество Украинской ССР.

Совместно с профсоюзными центральными и областными Домами народного творчества Общество регулярно проводило республиканские, областные и районные семинары руководителей хоров и оркестров, было ответственно за организацию праздников песни, фестивалей и прочего. Для популяризации музыкальных знаний среди трудящихся республики Общество открыло в 14 областных центрах на общественных началах университеты музыкально-хоровой культуры. С целью повышения квалификации учителей музыки и пения общеобразовательных школ Общество совместно с Министерством просвещения Украинской ССР создало областные хоры учителей.

Общество способствовало созданию сети детских музыкальных учебных заведений. Первым председателем Общества в 1960 году был народный артист Украинской ССР Сергей Давидович Козак [1, с. 151]. В разные годы ВХО возглавляли такие выдающиеся деятели музыкальной культуры, как патриарх русской хоровой школы А. В. Свешников, А. Г. Новиков, А. А. Юрлов, В. Г. Соколов [3].

В 1987 году Всероссийское хоровое общество было преобразовано во Всероссийское музыкальное общество. Переход в новое качество был вызван тем, что внутренняя структура общества в течение последнего десятилетия становилась все более многожанровой, а формы его деятельности – разнообразными. 9–11 марта 1987 года в Колонном зале Дома Союзов состоялась Учредительная конференция Всероссийского музыкального общества (ВМО). Возглавил ВМО народный артист СССР, лауреат Государственной премии РСФСР имени Глинки, профессор Николай Васильевич Кутузов.

Как отмечают на сайте ВМО, «Одной из главных своих задач, ради которой и было создано Общество, ВМО считало – остановить эстетическую деградацию масс,

чтобы как можно меньше оставалось у нас индивидуумов с неразвитым музыкальным вкусом, чудовищно искаженным критерием истинной ценности художественного явления» [5]. ВМО начало свою работу спокойно, деловито, сохраняя то ценное, что было выработано многолетней практической деятельностью хорового общества. Всероссийское музыкальное общество получило в наследство от хорового не только благородные традиции музыкального просветительства, но и солидную творческую и материальную базу.

Вокруг Правления ВМО сгруппировался отряд музыкантов-профессионалов, имеющих большой опыт работы в обществе. Чтобы налаживать широкий обмен опытом, идеями, проектами, вести работу во всех направлениях музыкального искусства в системе Общества создаются специальные творческие комиссии [4].

15 февраля 2013 года начался новый этап в развитии хорового искусства России. В этот день в здании Центрального музея «Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры им. М. И. Глинки» состоялось учредительное собрание вновь возрожденного Всероссийского хорового общества. Собралось более 60-ти участников, среди которых были известные мастера искусств, руководители ведущих хоровых коллективов, крупнейших в стране музыкальных учебных заведений. В работе собрания приняли участие советник Президента России Владимир Толстой, митрополит Волоколамский отец Илларион, художественный руководитель Мариинского театра Валерий Гергиев, председатель комиссии по культуре и сохранению историко-культурного наследия Общественной палаты России Павел Пожигайло, представители министерства культуры, министерства образования и науки. На собрании было принято решение учредить общественную организацию в форме некоммерческого партнерства, утвердить ее устав и избрать руководящие органы. Председателем общества был избран художественный руководитель Мариинского театра, народный артист России Валерий Гергиев, исполнительным директором – председатель комиссии Общественной палаты России, руководитель Оргкомитета учредительного собрания Павел Пожигайло.

Собранию предшествовала большая подготовительная работа: несколько слушаний в Общественной палате России, формирование инициативной группы по созданию общественной организации, совещания с вице-премьером Правительства России Ольгой Голодец, с первых шагов поддержавшей идею возрождения Всероссийского хорового общества, работа Оргкомитета по созыву учредительного собрания во главе с Павлом Пожигайло.

В настоящее время Всероссийское хоровое общество имеет свои филиалы практически во всех регионах страны, его членами стали известные деятели хорового искусства и многие именитые творческие коллективы. Разработана концепция сохранения и развития хорового искусства в Российской Федерации, сформирован уникальный коллектив – сводный Детский хор России, в котором поет 1000 участников. Хор выступал на сцене Мариинского театра, участвовал в Церемонии закрытия Олимпийских игр в Сочи 2015, в рамках празднования Дня России дал концерты в Крыму и Севастополе. Большое значение имеет и организованный Всероссийским хоровым обществом при поддержке Министерства культуры России Всероссийский хоровой фестиваль, посвященный 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. С 2014 года в его региональном и окружном этапах приняло участие более 2000 профессиональных и самодеятельных хоровых коллективов разных возрастных категорий, начиная от хоров дошкольников и заканчивая хорами ветеранов.

Всероссийское хоровое общество только в самом начале своего пути, впереди много творческих свершений [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальная жизнь СССР: справочник – М. : Советский композитор, 1970. – 400 с.
2. Академик [Электронный ресурс]: Музыкальная энциклопедия. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/6652 (Дата обращения: 25.02.2021 г.)
4. Всероссийское хоровое общество – История: [Электронный ресурс]. URL: http://npvho.ru/istoriya/ (Дата обращения: 25.02.2021 г.)
5. Справки История Всероссийского музыкального общества [Электронный ресурс]: Каспаров.ru. – Режим доступа: http://www.kasparov.ru/note.php?id=47F36E9E5550C (Дата обращения: 20.02.2021 г.)
6. Всероссийское музыкальное общество: [Электронный ресурс]. URL http://www.sem40.ru/index.php?newsid=213677 (Дата обращения: 19.02.2021 г.)

УДК 784.673:378.147

Н. А. Князева,
г. Луганск

МЕТОДЫ ОСМЫСЛЕНИЯ ЗВУКОВОЙ ОКРАШЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ПРОЦЕССЕ ХОРОВЫХ ЗАНЯТИЙ

За века своего развития вокальная музыка пережила долгий путь. Зародившись некогда из унитарного искусства, поэзия и музыка разделились и пошли каждая своим путем, однако вокальная музыка продолжает существовать и своим существованием она выдвигает ряд научных проблем, важных и для стиховедения, и для музыковедения.

Основные из них – вопросы соответствия стиха и музыки, вопросы содержания вокального произведения, выражения художественного образа, а также ритма, интонации, композиции, вопросы исполнительства.

Среди множества проблем, решаемых в процессе обучения хоровому пению, есть одна на наш взгляд, наименее изученная – осмысление звуковой окрашенности поэтического текста как одного из средств создания выразительного исполнительского образа. Отсутствие методической литературы по этой проблеме особенно сказывается при обучении студентов управлению хором.

Наблюдения автора за учебными хорами показали, что в работе над словом уделяется достаточно много времени. Однако даже соблюдение орфоэпических норм, выработка дикционного ансамбля, отточенность артикуляции не всегда обеспечивают создание выразительного звукового образа хорового произведения. Узкий прагматичный подход к поэтическому тексту не позволяет раскрыть в полной мере художественно-выразительные возможности, присущие звуковой стороне поэзии. Работа над четкостью произнесения согласных, над выравниванием гласных в хоре иногда имеет слишком большое значение, становясь целью, а не средством ее достижения. При этом звукокрасочные оттенки, нюансы образности, заложенные в поэтическом слове, не осознаются певцами и не «озвучиваются» в пении. Задачи, предлагаемые хормейстером к певцам хора, повторяются из репетиции в репетицию и почти механически переносятся из одного произведения в другое. На этой основе возникает унылое однообразие слова в музыке или декламирование текста. Плоское, лишенное живой выразительности слово теряет свои выразительные свойства, и обесценивает тем самым музыку стиха, музыку самого хорового произведения. В результате подобных наблюдений возникла мысль о возможности использования в практике работы учебных коллективов объективного анализа хоровой партитуры в синтезе слова и музыки, что акцентирует внимание на звуковой окрашенности поэтического слова. Это должно стать эффективным средством повышения художественного уровня хорового исполнения произведения.

В связи с данной гипотезой возникли задачи исследования такие , в частности, как выявление взаимосвязи выразительности поэтического слова и музыкальной интонации на материале хоровой литературы, а также исследование возможности повышения эстетического эффекта стихотворения. Основная задача заключалась в создании фонетичной партитуры хорового произведения и реализации ее в учебном процессе.

В основу проведенного исследования была подложена идея использования звуковой выразительности поэтической речи в работе над исполнительским образом. Услышать в звуках поэтической речи «музыку», которая не соперничает с музыкальным текстом произведения, а усиливает ее выражение. Это задача одинаково интересна как для педагога, так и для певцов хора, будущих преподавателей

Известно, что нотная запись хорового произведения, хоровая партитура никак не отражает скрытые, подразумеваемые, непрямые связи тонов, возникающих в процессе вокализации текста. В определенном содержании хоровая партитура является «зашифрованной» записью звукового образа. По причине как физиологических, так и психологических закономерностей субъективного восприятия звуков, не поддающегося образотворческой фиксации, возможна большая вариативность того самого музыкально-поэтического» текста. Не ставя целью ограничить эту исполнительскую многозначность хорового произведения, считаем возможным направить поиски выразительного звукового образа по пути осмысления фонетической семантики поэтического текста в контексте музыкального образа, созданного композитором.

Поэзия и музыка при всем их различии имеют много общего. Помимо общей метафорической связи двух искусств в каждом вокальном произведении существует соотношение музыкального и поэтического ритма, речевой и музыкальной интонации, музыкальной и поэтической композиции. Но связи, возникающие в этих трех сферах, неравнозначны и далеко не в одинаковой мере поддаются выявлению и изучению.

Наиболее прямое соответствие возникает в области метрики и ритмики. Ритм – изначальный признак поэзии и музыки, без которого ни та, ни другая не могут существовать. Стихи могут не иметь рифм, но оставаться стихами, именно ритмическая упорядоченность речи отличает даже самый свободный стих от прозы. Музыка, лишенная ритмической согласованности, превращается в звуковой хаос.

Разумеется, поэтический метр и ритм не равнодействующий одноименным музыкальным понятиям. Но они близки, и на этом родстве, главным образом, и основано экзистенция вокальной музыки, являющейся, в подавляющем большинстве случаев, поющим стихом.

Длительность слога в стихе аналогична понятию «доля» в музыке. Как в музыке одна и та же метрическая схема может получить различную ритмическую организацию, так и в стихе схема может быть реализована с разным количеством ударений, при этом размер стиха останется прежним.

Нотная запись точнее определяет звучание музыки и, в частности, ее ритм, чем письменность – звучание стиха: графически фиксируется только деление на строки. Остальное обеспечивается желанием чтеца, который должен ощутить и почувствовать ритм. В этом и заключается вариантность музыкальной интерпретации поэтического ритма. Композитор создает звуковые и, в частности, ритмические возможности, заложенные в стихе, подобно тому, как реализует их чтец-декламатор. И при всем многообразии возможных вариантов, возникающих при синтезе ритма стиха и музыки, здесь не может быть абсолютного своеволия в выборе. Ритм музыки всегда, так или иначе, соотносится с ритмом поэтическим.

Достаточно ясны и черты единства в принципах строения музыкального и поэтического произведения: временные соотношения, пропорции частей. Принципы

повторности и контраста имеют определяющее значение, как для поэтической, так и для музыкальной формы.

Проблема формы вокального произведения как единство формы поэтической и музыкальной бесспорно может быть поставлена на материале жанра романса, где как в тексте, так и в музыке мы имеем дело с законченным и легко «обозримым» произведением.

Вопросы формы так же свидетельствуют о единстве происхождения поэзии и музыки, которые некогда символизировали собой единое искусство. Так любая строфа (особенно четырехстрочная) подобна музыкальному построению – периоду. Как и период, заключающийся полной каденцией, строфа содержит законченную мысль, обычно завершающейся точкой или многоточием.

Различные сочетания повтора и контраста создают в поэтическом искусстве ряд композиционных типов, аналогичных периоду, вариационной, двухчастной, трехчастной форме. Но это не значит, что стихотворению, в котором обнаруживается композиционное родство с какой-либо музыкальной формой уже «запрограммировано» соответствующее музыкально-композиционное решение. Если бы дело обстояло так, то задача композитора сводилась бы лишь к «транспозиции» поэтической формы в музыкальную.

При всей близости композиционных принципов в музыке и поэзии, при большом количестве структурных аналогий, все же в каждом из этих искусств имеются специфические отличия. Они сказываются не только в самом материале (слово – звук), в степени его смысловой информативности, но и в особенностях расположения материала во времени.

Музыкальный образ требует для своего развития, как правило, больше реального времени, чем поэтический. Эта разница в течение поэтического и музыкального времени весьма ощутима в вокальных жанрах, где слово звучит реально, а не в виде литературной программы произведения, остающейся в «подтексте» музыки. В поэтическом произведении «запрограммировано» не одно, а много музыкальных решений, в том числе и композиционных.

Общность структурных принципов поэзии и музыки раскрывается в тенденции к делению на разные построения, к периодичности, симметрии.

Коммуникация поэтической и музыкальной формы проявляется и в самом процессе эволюции художественной формы, в определении функций каждой из частей и их «иерархии» по отношению друг к другу.

Художественная форма любого произведения – и поэтического, и музыкального – не сводится только к композиционным закономерностям. В поэзии она включает и сюжетную, и синтаксическую, и интонационно-фонетическую организацию. В музыке – мелодику, гармонию, фактуру сопровождения. Все эти стороны привязаны, соподчинены, но в какой-то мере и самостоятельны. И потому, например, внимание композитора к речевой интонации или стремление конкретизировать образы текста в изобразительной фактуре может привести к отступлению от полного подобия строф. Нередко в вокальной музыке встречается усложнение строфической формы, например варьированием или тональным выделением второй из трех строф, то есть сочетанием строфичности и трехчастности.

Ясно ощутимы аналогии и в интонационной сфере. В этом отношении музыка связана и с обычной, естественной речью, с ее интонационной выразительностью. В речи как звуковом процессе есть много общего с вокальной мелодикой: дифференцированность, подчеркнутость, звуковысотная организованность, метроритмика.

Заметное влияние речевая интонация оказывает на интонацию музыкальную. Речевая интонация дает композитору материал, тесно связанный с проявлениями психической жизни. Процесс выделения мелоса Б. В. Асафьев называет «выжимкой из живой речи мелодического сока» [1, с. 37].

Помимо отдельных интонаций и в музыке, и в речи существует мелодия как целое. Существуют определенные типы речевой мелодики, связанные и с сюжетной линией речи, и с ситуацией, в которой она звучит, и с темпераментом собеседников. Различает три типа лирики: декламативную, напевную и разговорную. В лирике напевного типа (В. А. Жуковский, А. С. Пушкин в молодые годы, А. А. Фет) интонация играет основную формообразующую роль.

Как видим, речь и пение, если рассматривать их как звуковой процесс, органично связаны друг с другом в самых естественных, первичных свойствах. Эти первичные свойства и являются предпосылкой синтеза музыки и речи как в самых простых, так и в самых сложных, далеко ушедших от первооснов формах искусства слова и искусства звуков.

Осмысление поэтического текста – это, в первую очередь, понимание его содержания и способов его выражения. В центре исследования стоит осознание характера и сущности взаимодействия звуковой выразительности фонетического ряда поэтического текста с музыкальной основой хорового произведения на базе его содержания.

Для этого необходимы элементарные представления о закономерностях, свойствах и качествах средств выразительности, принадлежащих поэзии, а также об особенностях изменения этих свойств под влиянием музыкальной образности, найденной композитором для преобразования поэтических образов.

Современные исследования в области психолингвистики, проведенные во многих странах с использованием объективных методов исследования, подтвердили предположение о связи звука со смыслом слова существовавшее много веков. Была, в частности, доказана мотивированная содержательность звуковой формы речи. Получила развитие и определенные доказательства ранее существовавшая в виде гипотезы мысль о том, что звуковая форма слова имеет символическое значение, которое силу действия мотивировочной тенденции должно подчеркивать понятийное значение слова. Конечно, отсюда не следует, что понятийное значение целиком и однозначно определяет звучание. Речь может идти лишь о наличии определенной направленности к соответствию звука со смыслом. Эта тенденция реализуется в конкретных случаях с разной степенью. В результате сложного диалектического взаимодействия звучания и значения слова на синхроническом срезе речи можно найти слова со всяческими отношениями фонетического и лексического значения от четкого соответствия до резких противоречий. Для нас существенным является то обстоятельство, что отношения между содержанием и звуковой формой слов заметно влияют на функционирование, и только в одном направлении (кстати, на это указывают и поэтологи и лингвисты) – гармония содержания и формы повышает эффективность функционирования противоречия, напротив, затрудняют его и приводят к сдвигам содержания и формы в сторону соответствия. Наиболее ощутимо это соответствие звуку и содержанию в поэтическом языке. По мнению В. М. Жирмунского, «…звуки речи небезразличны для поэта. Это не пустые места в художественном произведении, не беспорядочные шумы, сопровождающие течение поэтических образов, а существенные средства художественной выразительности» [2, с. 253]. Практически ценными качествами для певческого исполнительского варианта, для хоровой исполнительской практики, таким образом, все элементы поэтического языка. Звуки

речи могут быть отчетливыми, когда этому способствует слово, и звуки становятся отчетливыми, когда этому способствует стихотворение – это замечание Л. С. Выготского является чрезвычайно полезным для хормейстера, работающего над звуковой образностью слова в пении.

В связи с поставленными задачами осмысления и художественного преобразования в певческом звуке всех смысловых и звуковыразительных возможностей поэтического текста возникла необходимость создания своеобразной фонетической партитуры хорового произведения как метода освоения поэтического текста в хоровой музыке. Процедура анализа хорового произведения заключается в том, что на основании конкретного нотного текста или звуковой ткани, если анализ ведется на слух, производится соотнесение, идентификация образов поэтического текста с музыкальным текстом. Следующее действие заключается в семантической интерпретации результатов этого сопоставления. Определенные закономерности, выявляемые в процессе подобного анализа, наблюдаются последовательно на трех уровнях:

а) соединение отдельных звуков и созвучий в мотивы – наименьшие структурные единицы – есть морфологический, или интонационно-семантический, уровень осмысления;

б) соединение мотивов в более крупные единицы-фразы, предложения, периоды – есть синтаксический, или образно-семантический, уровень осмысления;

в) соединение больших единиц текста в части и произведение в целом – есть композиционный, или семантический, уровень осмысления.

На всех трех уровнях происходит осмысление связи слова и музыки. Связь элементов воспринимается при этом не как «техническое» средство, а как фактор, определяющий образную структуру произведения, синтезирующую собой выразительность звуковой речи и выразительность музыкальных интонаций, образов. Известно утверждение Ю. М. Лотмана о том, что художественный эффект в работе над составлением фонетической партитуры хорового произведения является чрезвычайно актуальным. «Очень многое зависит от того, как строится отношение к поэтическому слову, на чем основаны представления о выразительной сущности акустической языка, насколько глубоко оценивается каждый мелкий факт поэтического языка, способен ли он быть индикатором создаваемого образа» [3, с. 24]. Художественный эффект в целом возникает из сопоставления текста со сложным комплексом жизненных и эстетических представлений. К основным компонентам партитуры мы можем отнести:

а) выявление содержательных функций отдельных частей формы на фонетическом уровне осмысления характера их соподчинения;

б) определение роли и места в фонетической партитуре тех элементов текста, которые несут выразительную, изобразительную эмоциональную функцию. Это образно-семантический уровень осмысления поэтического текста в контексте и его музыкальной основы. Выявление наиболее значительных для данного характера, настроения образа, средств звуковой выразительности;

в) определение в звуковом потоке поэтического текста мест наибольшей и наименьшей экспрессивной насыщенности в соотношении с музыкальной кульминацией и подходом к ней.

Таким образом, определяется логика композиционного распределения всех средств выразительности, выявленных в процессе анализа. Последовательность данных действий в процессе анализа и осмысления слова в контексте хорового произведения как целостной совокупной системы средств выразительности позволит осуществить концептуально-семантический анализ произведения. На этой основе состоит

«идеальная исполнительская концепция» хормейстера, что актуализируется в художественной практике работы над исполнительским образом. Результатом такого подходе к фонетической стороне произведения является выведение из нейтрального состояния всех средств звуковой выразительности речи как искусства, в котором в особом соотношении находятся звуковая и смысловая стороны слова. При этом проявляются все семантические и артикуляционные возможности поэтического слова, с присущими ему качествами в виде света, цвета, объемов, жестов, движения, фактуры. Эти признания возникают на основе латентной связи звукового образа с незвуковым. Фонетический опыт является базой для подобных ассоциаций. Замечателен тот факт, что звуковая речь может быть включателем ассоциаций не только тембровых, Динамико-ритмических, артикуляционных, но и тех, которые, на первый взгляд, далеки от звукового материала. При этом в активнодействующее состояние вводятся те резервы звуковой выразительности, что порой не осознаются носителями языка, но являются, однако, объективной данностью речи (поэтической структуры). Таким образом, объективно существующие свойства поэтической речи мы переводим в субъективно существующие, то есть осознаваемые, реально и действенно воплощаемые в процессе вокализации.

Предложенный нами метод составления содержательных характеристик звукового ряда поэтического текста и составляет сущность фонетической партитуры хорового произведения. Безусловно, все оттенки, все краски поэтического слоя его слияния с музыкой не могут быть до конца «вычислены» в этой фонеме мини-партитуре. В живом исполнении, как бы подробно ни было все заранее предусмотрено и взвешенно, обязательно есть в наличие импровизационность. «Здесь, как и везде в настоящем искусстве, теория не в силах охватить феномен в его сложном живом проявлении» [4, с. 322]. Это замечание С. Е. Фейнберга, которое относится к его «анатомическим» разборам всех свойств педали, в полной мере можно отнести и к работе над составлением фонетической партитуры, в которой вербализуются результаты и возникает осознание целого ряда звуковых явлений. Само соотношение осознанного и подсознательного в исполнительском процессе еще требует своего изучения. Хормейстерам-практикам хорошо известны примеры, когда процесс «осознания» может затруднить «творческий» процесс, в котором стойкий и живучий творческий огонь интуиции, мгновенных озарений, подобный ярким вспышкам.

Тем не менее, понять закономерности уникальной по выразительности материи стиха означает не только усвоить определенные теоретические положения, но, прежде всего, услышать эти звуковыразительные качества в самой хоровой музыке. А это требует, с одной стороны, активности, а с другой стороны, способствует ее развитию. Работа над фонетической партитурой активизирует внутренний слух певца – основы основ любой музыкально-исполнительской культуры, требуя от него активного вслушивания в «события», происходящие в хоровом произведении и тонкого слухового переживания элементов музыкально-поэтической ткани.

Это возможно лишь в результате творческого осмысления всего комплекса выразительных средств, использованных авторами произведения, поэтом и композитором. Именно осознание выразительных, а порой, изобразительных признаков звукового пространства в стихийном и упорядоченном проявлении, является эффективным средством воздействия на творческое воображение певца, без которого работа по осмыслению хоровой партитуры невозможна.

Все эти предположения необходимо было проверить на практике. Так был задуман педагогический эксперимент.

Организация экспериментальной работы. Творческой лабораторией для нашего эксперимента стал учебный хор «Благовест» колледжа Луганской академии культуры и искусств имени М. Матусовского.

Для проведения эксперимента были составлены «исходные» данные о каждом участке эксперимента. Дифференцированный подход к певцам был обусловлен особенностями и значительными различиями в имеющейся музыкальной подготовке. Помимо образовательного ценза были составлены характеристики певческих голосов хористов. Среди параметров, по которым складываются обычно характеристики подобного рода, мы выделили следующие: тембральная окрашенность, «полётность» звука, диапазон и артикуляция.

Особенно отмечалось умение голосом (в пении) реагировать на эмоциональную программу, задаваемую хормейстером. Эмоциональная чуткость, гибкость, как самые необходимые качества певца хора, проявлялись в ходе проведения специального теста. Материалом для тестов послужили лучшие образцы русской классической поэзии с яркими образами, драматической насыщенностью, звуковой выразительностью. Студенты, в ходе индивидуального прослушивания, должны были принять строфу, выбранную хормейстером (фрагмент стихотворения), как эмоциональную программу для выполнения вокального упражнения. Музыкальный материал для тестов был прост как в мелодическом, так и в ритмическом отношении.

В процессе первого прослушивания и тестирования была выявлена ярко выраженная тенденция к механическому, неосознанному подходу к поэтическому тексту, что не замедлило сказаться на качестве воспроизведения голосом эмоциональной задачи (программы). Невнятность исполнения у большинства певцов обуславливалась разными причинами. Тщательный анализ результатов прослушивания, проведение специальной анкеты, индивидуальные беседы со студентами, наблюдение за внешними, поведенческими проявлениями хористов позволили весь состав хора условно разделить на три подгруппы, где первую характеризует активное творческое внимание певцов к предлагаемой художественной задаче и попытка голосом найти адекватное выражение всеми, имеющимися на этом этапе, вокальными средствами; вторую – индифферентное отношение к заданию; внутренняя неуверенность в возможности убедительного переноса понимаемого содержания в звучание голоса; большое эмоциональное и физическое закрепощение; третью – сознательная демонстрация негативного отношения к процедуре происходящего; ложное понимание собственной профессиональной направленности.

Все это требовало особого усердия в подборе хорового репертуара. В его основу были взяты произведения с несложным музыкальным языком. Поэтический язык этих произведений отличался разнообразием звуковых красок и точностью метафор. Доступность музыкального языка, несложность гармоничных средств, удобный певческий диапазон для всех партий, способствовали быстрому освоению тех начальных, элементарных вокально-хоровых навыков, что является базой для решения более сложных исполнительских задач. С другой стороны, звуковыразительность поэтических текстов в этих произведениях уже на раннем этапе овладения «секретами» хорового пения развивали творческую гибкость, фантазию певцов, их эмоциональную подвижность, вокальную выразительность.

В ходе работы над звуковым осмыслением поэтической основы хорового произведения возникла необходимость в более глубоком ознакомлении студентов с сущностью выразительных средств поэтического языка. Для этой цели, а именно повышения интереса к проведенному исследованию, было организованно несколько музыкально-литературных вечеров с участием самих студентов. Опыт проведения

подобных «вечеров поэзии» показал высокую результативность эстетического воздействия на студентов этих попыток проникновения в мир поэтических образов. Возникший интерес к более глубокому, детальному изучению поэзии и осмыслению особой роли звукописи в стихотворении способствовал созданию подлинно творческой атмосферы на хоровых занятиях. Поиск в каждом конкретном тексте уникальных по сочетаниям, по музыкальным решениям художественно-смысловых звуковых красок наполнил работу над словом в хоровом произведении, одинаково захватывающим для всех студентов эксперимента, ощущением творчества.

От начального, самого общего восприятия содержания поэтического текста, до детального его осмысления, понимания уровня реализации в пении всех, найденных в процессе анализа средств звуковой выразительности, – такой путь познания произведения всеми и каждым участником проведенного эксперимента.

В процессе работы учебного хора составлялись представления о роли звукописи поэтического текста в хоровом произведении. В связи с этим происходило переосмысление оценочных суждений о произведениях, вошедших в учебный репертуар. От неприятия художественных достоинствах некоторых хоровых произведений до восторженного, профессионально глубокого интереса к этим произведениям. Это был путь осознания важности и значимой, проведенной на хоре, исследовательской работы.

В ходе эксперимента студентам многократно предлагались тексты-анализы для самостоятельного разбора хорового сочинения по нашей схеме. Результат проверки показал;

а) разработка звукосмысловой стороны поэтического текста в контексте музыки, обеспечивает более успешное запоминание музыкального материала данного произведения;

б) эмоциональные ощущения, возникающие в результате постижения связи звука и смысла, в контексте всего произведения, так и в каждой его интонации, способствуют более прочному закреплению вокально-хоровых навыков;

в) мобилизация творческих способностей певцов в ходе работы над всесторонним осмыслением текста достигается в процессе создания определенных условий для поиска необходимого художественно-выразительного эффекта.

Теоретические исследования и практический эксперимент доказали правильность выработанной методики. Работа над хоровым произведением в учебном коллективе, который включает в себя осмысление звука и содержания с изучением музыкальной основы, является эффективным способом усовершенствования учебного процесса хорового класса

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Речевая интонация. – М. – Л. : Музыка, 1965. – 136 с.
2. Жирмунский, В. М. Задачи поэтики / Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 2000. – 405 с.
3.Лотман, Ю. М. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1999. – М, 1973.
4.Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство. – М., 2000. – 609 с.

УДК 78.071.2

Д. А. Компаниец,
Д. А. Серджан,
г. Луганск

ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ И ДУХОВНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ

Ещё издавна понятие «импровизация» считали кладезем нераскрытых тайн в музыкальном искусстве. Лёгкая, непринуждённая, казалось бы, возникшая из ниоткуда, она завораживала, манила, и тут же ускользала, растворялась, не оставив и следа.

Джазовая импровизация – это спонтанное сочинение мелодии солирующих партий или линии аккомпанемента. Процесс рождения импровизации происходит непосредственно во время исполнения музыкальной композиции.

Несомненно, чтобы передать всю красоту джазовой композиции, исполнитель должен быть хорошо подкован технически, знать музыкальный материал и в совершенстве владеть своим голосом. Но настоящему ценителю музыкального искусства этого всегда будет мало. Что же упустил наш виртуоз? В технически сильный скелет должно войти зерно жизни, со всеми своими радостями и печалями. Ведь самый плачевный результат для исполнителя – оставить зрителя безразличным, пустым.

Признав одним из важнейших качеств в структуре музыкальной одаренности «духовность», мы рассматриваем это качество как изначально заложенный фундамент личности, на котором рассматривается система компонентов музыкальной одаренности. Современный термин «духовность» соотносится с такими понятиями, как «степень усвоения личностных духовных ценностей, свойство развитого сознания человека, выраженное в его интеллектуальном, творческом и этическом потенциалах»; одним из путей «здорового нравственного развития». О высоком достоинстве музыки и пения и о их благотворном влиянии на людей много говорили и философы, и музыканты, и педагоги всех времен. Действительно, роль музыки в истории человечества трудно переоценить. Музыка, как никакой другой вид искусства, является высоким носителем духовности и нравственности. Например, Наталья Ивановна Ануфриева определяя главным делом своей жизни музыку, отмечает, что искусство, являющееся одной из форм чувственного познания, играет значительную роль в духовном постижении действительности. Оно представляет собой один из значительных элементов культуры, который аккумулирует на протяжении многовековой истории человечества художественно-эстетические ценности. Музыка – один из самых сложных и многозначных видов искусства, обращенных непосредственно к внутреннему миру человека.

Актуальность темы исследования джазовой импровизации как способа воспитания творческой индивидуальности и духовного развития исполнителя и слушателя состоит в том, что данный феномен чрезвычайно важен в процессе духовного развития личности, формирования ее интересов, потребностей, ориентацией в ценностном мире музыкальной культуры, обусловливающих возможности реализации ее природных задатков и складывающихся на этой основе способностей к творческой деятельности. В научной литературе основательно изученными оказались весьма существенные вопросы, позволяющие констатировать наличие теоретической базы, необходимой в осуществлении замысла проводимого исследования.

Сергей Михайлович Каргапольцев в своё время вводит термин «эмоционально-нравственная отзывчивость», которая, по словам автора, «является обобщающим

названием многообразных проявлений небезразличного отношения человека к переживаниям других людей, живущих существ, антропоморфизированных (наделенных человеческими чертами) объектов. Предлагаемое название педагогически конкретизирует данную способность в плане эмоциональной (эмотивной) сути, подчеркивает ее неотделимость от высоких идеалов нравственности, гуманности, альтруизма».

Проблемой современного исполнительского искусства является комерсализация и маркетинг музыкальной индустрии. Важно отметить то, что джазовая музыка в сравнении с поп-музыкой по оценкам специалистов за последнее десятилетие значительно уступает последней. Всё дело в том, что те, кто играет первоклассный джаз, уже отмечают своё 85 летие, а «новое» поколение музыкантов, предпочитает более «успешную» музыку. Давайте вернёмся к истокам джазовой музыки и проведём параллели в современный мир. Основа джаза и его наполненности – это мечты о свободе, вера в лучшую жизнь, вселяющая в афроамериканских рабов надежду. Музыка протеста делала людей более одухотворёнными, была связующей нитью, между суровым настоящим и новым, пусть иллюзорным, но светлым будущем. Уместным будет вопрос: «Почему с улучшением жизни в целом, музыка начинает терять свою духовную составляющую?». Дело вовсе не в смене поколений, а в том, что музыка протеста трансформируется в современных реалиях музыкальной индустрии. Джазу, на сегодняшний день, пока что не уготована участь рок-музыки, которая зарождалась так же, как голос протеста эпохи 60-х. Можно вывести некое правило: Когда субкультура становится достоянием масс, тогда она меняет свой вектор с музыки протеста или голоса улиц на популярную музыку. На сегодняшний день рок музыка, целиком и полностью пропитана маркетингом, никакого сумбура и бедлама, всё выверено до мелочей, от образа до саунд продакшена. Это не хорошо и не плохо. Это дань современности. Ни в коем случае мы не говорим о том, что музыканты и исполнители стали хуже, наоборот, развитие человечества дало более прогрессивные средства для самовыражения музыкантам. Джаз не пошёл по одному пути с рок музыкой и другими стилями, которые стали поп-музыкой, давайте разберёмся почему. Джаз пошёл по пути классической музыки

Джаз – это классический пример диалектики академической и популярной музыки. Эта диалектика ставит эстетические вопросы, которые представляют большой интерес для музыковедения и музыкальной социологии.

В отличие от западноевропейской академической музыки, джаз – это, по сути, академическая музыка, основанная на популярном материале, и художественное мастерство джаза состоит не в композиции, а в импровизации на основе этих источников.

Проводившиеся исследования дают нам понимание того, что джазовая музыка напрямую влияет на развитие интеллекта, а, как известно, интеллект отчасти влияет на развитие духовности человека.

По словам доктора Роберта Зэторра (Robert J. Zatorre) из Монреальского Неврологического Института, джазовая музыка – это естественная и комфортная составляющая в жизни человека, и в то же время, одна из наиболее сложных и требующая знаний для углублённого анализа музыка.

Перефразировав, можно сказать что имея в джазе более сложные направления, такие, как бибоп, мейнстрим, авангард, хард-боп, мозг человека начинает работать в несколько раз активнее, с одной целью – понять музыкальную гармонию, которая меняется в композиции, а также дать оценку инструментальным соло-импровизациям. Для анализа джазовых импровизации, ходов, музыканту требуется довольно быстрая

реакция и постоянный исполнительский контроль, в следствии чего в мозге улучшаются нейронные связи. Это и исследует в своих научных трудах доктор Роберт Зэторр: «Мы рассматриваем музыкальное влияние на когнитивное свойство мозга и слуховых областей, уделяя особое внимание изучению взаимодействий между этими системами в музыкальном контексте».

Кандидат культурологических наук Константин Ушаков написал диссертацию, в которой основополагающей частью является исследование о влиянии и эволюционирование джаза, и это привело к трансформации культурного мышления человека.

Ушаков уделяет большое внимание истории джазовой музыки, подробно рассуждает и описывает времена становления джазовой музыки и проводит параллели до нашей современности, в то же время учёный делает анализ критических исторических событий. Джаз имеет очень сильное влияние, которое может объединить безотлагательно несколько аспектов. Они совершенствуют умственные и мыслительные способности у человека такие, как скорость реакции, обучаемость, развивает инновационный подход и развивает мышление.

Проблемно-логический метод является методологической основой исследования. Это позволяет рассматривать характеристики джазовой музыки как культурного феномена, находить элементы музыкального языка и эстетики, которые ее характеризуют, исследовать механизмы джазовой динамики и направления ее развития, развивать закономерности и характеристики джаза. Трансформация джаза в России и исследование возможностей обновления нашей музыкальной культуры возможно с помощью джазовых инноваций.

Можно сказать о том, что самым грандиозным достижением джазовой музыки является то, что вопреки многим музыкальным направлениям, она обладает сильной духовной силой. Благодаря джазу произошла революция в расовой сегрегации, в ней люди разных рас и цвета кожи объединились и без ущерба для достоинств любой из сторон. Джазовая музыка уходит своими корнями в истоки своего происхождения, своим появлением она обязана именно чернокожим, благодаря талантам которых возникло это направление, а творческая сила смогла преодолеть большинство человеческих слабостей и страстей.

Итак, мы понимаем, что, помимо прочего, джаз помогает человеку избавиться от своих моральных недостатков, что, в свою очередь, ведет к следующему уровню личного развития – спокойствию. Эта концепция может много значить, но следует особо выделить такие факторы, как моральная стабильность и преобладающее позитивное отношение к жизни.

Нельзя безоговорочно говорить, что все все люди, которые слушают джазовую музыку, спокойные и уравновешенные. Но в противовес предыдущему утверждению можно сказать, что психическая выносливость у людей, слушающих джаз, гораздо выше, чем у личностей, которые отдают предпочтение, например, тяжелой музыке.

Доказано, что большинство людей со сложными профессиями слушают джаз для повышения концентрации. Это могут быть хирурги, руководящий состав крупных корпораций и компаний, научные работники. В заключение хочу отметить, что джазовая музыка в целом положительно влияет на многие факторы человеческой психики и культуры мышления, но с художественной точки зрения это направление вдохновляет большинство слушателей стремиться к расширению своих предпочтений, что также приводит к формированию хорошего вкуса.

На рубеже 2021 века в современном мире и в России произошли глобальные социальные трансформации, породившие множество проблем, вызывающих у человека интеллектуальное, духовное, эмоциональное и физическое напряжение.

Эстетическое воспитание – одна из проблем, от решения которой во многом зависит дальнейшее развитие человеческой культуры. Сегодня никто не станет отрицать, что в современном обществе вопрос воспитания, укрепления и развития личности и, прежде всего, ее эстетического воспитания, способствует появлению новых эстетических, этических и художественных ценностей, приобретает новый статус и мотивацию, возникающую в каждом человеке.

Главный критерий развития личности – духовность человека. Развитие духовности – один из главных приоритетов в образовании. Духовность человека – это его способность различать главное в жизни и её ценности и подчинять им свои действия и поведение. Духовность – это высшее свойство человеческой души, человеческого сердца и личности в целом.

В своей работе «Воспитание и Космизм» Б. Т. Лихачев сказал, что «при формировании целостной человеческой личности следует учитывать не только их социализацию ... но и всю систему выращивания, обучения, формирования духовности – нравственно свободной и духовной». ответственное лицо, способное самостоятельно оценивать жизненный путь, принимать решения, делать выбор и действовать добровольно»[24].

Образование должно быть духовным и разноплановым, способствовать формированию свободной и творческой личности, человека, который может и хочет творить.

Содержание образовательного процесса – формирование ценных отношений. Духовное образование – этика, эстетика, философия, искусство – и формирование этих взаимоотношений пробуждают множество духовных устремлений, наполняющих человеческую жизнь осмысленным смыслом.

Духовность как черта личности – основное качество человека и цель, на которую должен быть направлен образовательный процесс. Для развития духовного потенциала ребенок должен с раннего детства уметь соприкасаться с высшими духовными ценностями.

В контексте духовной ситуации нашего общества образовательный процесс требует серьезного философского осмысления и более глубокого внедрения видов искусства в учебно-воспитательную работу. Известно, что основным направлением и средством эстетического воспитания является искусство, для которого характерна универсальность воздействия на личность по всем направлениям.

Каждый вид искусства мыслит картинками, и картина является неотъемлемой частью его художественной сущности.

Наряду с другими видами искусства музыка занимает особое место в личном развитии наряду с духовностью. Не случайно античные философы уделяли столько внимания музыкальному искусству.

Своеобразие музыки также состоит в том, что музыкальные идеи более общие и общие по сравнению с идеями других искусств.

По словам Андрея Белого, «... в музыке наиболее тесное сближение глубины разума и поверхности сознания» [5]. Музыка как временная форма искусства также универсальна, поскольку влияет на всех, независимо от возраста, пола, социального статуса, образования и т. д. Это выражение отношений между человеком и миром.

Один из известных специалистов в области эстетики М. Коган отмечает: «Музыка будет играть все более важную роль как в художественной культуре, так и за ее

пределами, поскольку абстрактное мышление становится все более важным, поскольку роль науки в жизни человека продолжает расти. Острая потребность в равновесии в этом направлении человеческой сферы, его духовных чувств, его способности не только думать, но и переживать .... »[19].

В современной социокультуре музыка все больше выходит на первый план в структуре художественных предпочтений молодых людей. В этом образе скрываются сложные противоречия в восприятии ценностных ориентаций в музыкальном искусстве. Большинство людей предпочитают поп-музыку и легкую музыку, понимание которой не требует интеллектуальных и моральных усилий. Они не принимают это как должное.

Для профессионального исполнителя современности недопустимо прослушивание только лишь одного музыкального направления, так как для формирования собственного музыкального мышления и умения объективно оценивать те или иные композиции, а в последствии представлять их зрителю необходим обширный кругозор и умение с лёгкостью ориентироваться в музыкальных жанрах. Своим творчеством мы несём зрителю определённый посыл, делимся своей энергией, отдаём частичку себя.

Доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории Вячеслав Вячеславович Медушевский в своей работе «Духовно-нравственный анализ музыки» пишет: «Заповедь культуры – возделывания рая – изошла из уст Божиих» [25]. Культура по латыни – «возделывание». Возделывание души благодатью Божией для Царства Небесного – эта цель безконечно превосходит самые отчаянные мечтания светской культуры и является для нее абсолютным мерилом и ориентиром-идеалом. Есть в Библии и прямо противоположное употребление понятия возделывания, которое служит нам предостережением: «Вы возделывали нечестие, пожинаете беззаконие, едите плод лжи» Возделывание рая или ада – альтернатива, которая всегда стояла и ныне стоит пред человечеством. Как традиции жизни противостоит антитрадиция смерти, так культуре рая – антикультура ада». Исполнители – должны очень внимательно относится к тому, что «возделываем».

Так же важно учитывать определённые личностные качества исполнителя. Человечески возможности и результативность вся его деятельность определяются совокупностью внешних и внутренних человеческих факторов.

Несмотря на важность вышеперечисленных качеств как музыканта, так и исполнителя, они являются лишь основой, скелетом, на котором крепится самое главное, что должно быть внути каждого из нас, без которого музыка не могла бы выполнять свою основную функцию: влияние на духовное, эмоциональное состояние слушателя, развитие высоких моральных качеств и, без преувеличения, с помощью которых музыка меняет жизнь человека в целом.

Все это, очевидно, касается эмоциональной реактивности человека и прежде всего художника.

Эмоциональная реакция на музыку – одно из частных (особых) проявлений общей эмоциональности человека. Как известно, эмоциональные процессы «пронизывают» все психические процессы и имеют сложную иерархическую структуру: от простых физиологических эмоций до высших – эстетических и социальных. В контексте данного исследования возникает вопрос о том, какое иерархическое положение занимают эмоции, связанные с восприятием музыки, с ее переживанием как своего рода эмоциональным содержанием, и каково в этом отношении иерархическое положение навыка. ..для эмоциональной реакции на музыку.

Важно, что адекватные представления об иерархическом положении процессов, связанных с эмоциональным откликом на музыку, важны не только для художников и учителей. Эти идеи не менее важны для промышленных психологов, которые так или иначе связаны с изучением и применением музыки в прикладных целях (борьба с монотонностью, снятие психоэмоционального напряжения рабочих, создание оптимальных психоэмоциональных состояний и т. д.).

Чтобы прояснить иерархическое положение эмоционального отклика на музыку в общей структуре эмоциональных проявлений, мы сравнили эту способность с возможностями, составляющими иерархическую структуру музыкального восприятия. На первый взгляд полученные результаты оказались неожиданными. Связь между эмоциональным откликом на музыку и прослушиванием музыки не очень близка. Кажется, что уровень сенсорного восприятия должен быть более напрямую связан с эмоциональными процессами. Это понимание подтверждается, например, результатами использования функциональной музыки для животных. Влияние музыки на их эмоциональные процессы не вызывает сомнений. В то же время, нельзя отрицать, что восприятие музыки здесь происходит именно на чувственном уровне, например, уровень психического восприятия животных недоступно.

Обратите внимание на широко распространенное мнение, что влияние музыки на рабочих определяется точно и только чувственно-воспринимаемым уровнем их восприятия. Эта точка зрения наиболее прямо выражена во взглядах Р. С. Урброка, который считает, что конечная цель функциональной музыки в производстве состоит в том, чтобы рабочие автоматически реагировали, как голуби в ящиках Скиннера реагируют на соответствующие стимулы.

Но даже в этом случае выявленные отношения кажутся глубоко логичными, если мы рассмотрим следующие моменты.

Музыка – это особая организация музыкальных звуков. Ритмично звуки должны быть организованы через ритмический паттерн, метрические импульсы и отношения темпа. С точки зрения высоты звука это мелодическая, модальная и гармоническая организация. Как показано выше, для восприятия этих типов музыкальной организации звуков недостаточно только сенсорного уровня. Последний позволяет воспринимать только чувственные элементы музыкального языка, не затемняя его сущность. Восприятие сути музыкального содержания происходит через более высокие иерархические уровни. В связи с этим эмоциональная реакция на музыку больше не связана с сенсорным уровнем, а с уровнями, которые обеспечивают восприятие модальной, гармонической и ритмической организации наблюдаемых звуков путем сравнения соответствующих способностей.

Сказанное выше не оставляет сомнений в том, что эмоциональный отклик на музыку означает способность к эмоциональным проявлениям, большинство из которых являются представлениями с высокой иерархией. Еще одним подтверждением этого является тесная связь эмоциональной восприимчивости к музыке и музыкальных навыков, занимающих относительно высокую иерархическую позицию: с интегральным показателем музыкального восприятия, с музыкальной мыслью, с музыкальным воображением.

Перформативная музыкальная направленность также связана с необходимостью музыкально-эстетического воспитания, что является одной из основных задач художника нашего времени и реализуется в достижении трех иерархически восходящих целей:

1) эмоциональное воздействие на слушателя, связанное с регулированием собственного эмоционального состояния и формированием соответствующих эмоциональных откликов;

2) выстраивание у аудитории подходящих музыкальных образов;

3) развитие их музыкальности.

Знакомство с музыкантами и актерами. Рационально выделить два блока знаний, необходимые музыканту-исполнителю: общий и конкретный. Общие знания, в свою очередь, делятся на общеобразовательную культуру и общую культуру.

Роль общеобразовательных знаний подразумевает то, что каждый деятель искусства должен быть в первую очередь образованным человеком. Роль общих культурных знаний становится более понятной если учесть, что все виды искусства – архитектура, театр, кинематография, изобразительное искусство, как и художественная литература, так или иначе связаны с музыкой. Важно, что все эти виды искусства связаны одной общей характеристикой, а именно – присутствием художественного образа.

В специальных знаниях обычно различаются потребности в изучении исторических и музыкальныхаспектов, а также в теоретических и музыкальных. Для музыканта они представлены такими дисциплинами, как история музыки, гармония, сольфеджио, полифония, анализ музыкальных произведений и народное искусство. Отметив важность этих знаний, давайте сделаем еще два вывода.

Во-первых, нет общих связей на уровне системы, поэтому многие из них не будут реализованы в полевых условиях, несмотря на необходимость. В гораздо большей степени они должны стремиться создавать музыкальные представления как таковые.

Во-вторых, пока эти знания практически не основаны на результатах психологии, что в некоторых случаях резко снижает их надежность и практическую актуальность. Отсутствие зависимости от психологии восприятия приводит к большой путанице в понимании слухом музыки и музыкальных ритмических способностей. Игнорирование психологии памяти, мышления и воображения создает пробелы в знаниях музыкантов о том, как диагностировать развитие соответствующих музыкальных навыков. По этой же причине практически нет систематизированных достоверных знаний.

Вышеупомянутые недостатки также связаны с чрезвычайно важными музыкальными и перформативными знаниями, которые изучаются не только при преподавании предмета, но и в таких дисциплинах, как история и теория исполнения, ансамблевые, оркестровые и хоровые уроки, дирижирование, общее фортепиано. Также обратите внимание на явное незнание того, как читать музыкальные произведения. Практика традиционного решения этой проблемы на эмпирическом уровне малоэффективна. В результате страдают профессиональные навыки многих музыкантов-исполнителей.

Сказанное определяет потребность в музыкальных и психологических знаниях.

Мастерство музыканта. Навыки – это практические знания о том, как отдельные действия и операции (операционные навыки) или действия в целом (умение) выполняются в соответствии с правилами и целью деятельности.

У исполнителей выделяют несколько групп определённых навыков: гностические, моторные, коммуникативные.

Потребность в коммуникативных навыках определяется профессиональной спецификой артиста. В первую очередь, каждый музыкант является ансамблевым или оркестровым музыкантом. Наблюдения показывают, что именно из-за отсутствия коммуникативных навыков многие коллективы постепенно разрушаются.

Следующей составляющей навыков артиста являются профессионально важные качества музыканта и исполнителя в целом. Под качеством мы понимаем, по словам Э. Ильина, фенотипическую характеристику человека, отражающую текущий уровень проявления определенного психического процесса (память, мышление и др.) И характеристики движений (сила, скорость, точность и др.)

Теперь более подробно рассмотрим профессионально важную структуру качества.

Прежде всего мы можем разделить её на две подструктуры.

Подструктура общих музыкальных качеств обязательна для каждого музыканта либо человека, который каким-либо образом связан с музыкальной деятельностью. Главной функцией общей музыкальной подструктуры профессионально важных качеств является гарантия успеха всех видов музыкальной деятельности. В подструктуру общих музыкальных качеств входят качества, составляющие структуру музыкальности: чувственно-воспринимаемые (связанные с ощущениями и восприятием), эмоциональные, мнемонические (связанные с памятью), интеллектуальные и образные (связанные с мышлением и воображением). Моральные качества выполняют одну из важных функций в профессиональной компетентности, именно они определяют направление политики репертуара, общий вид музыканта как представителя музыкального искусства. В подструктуру качеств непосредственного исполнения входят психомоторные навыки (относящиеся к технике исполнения), артистические способности, надежность концертного исполнения, внимание (связанное с проявлением различных характеристик внимания), коммуникативность. Эта подструктура основана на общих музыкальных качествах.

Основой базовых музыкальных качеств являются следующие компоненты: восприятие, память, мышление, воображение, эмоции, мотивация, внимание, психомоторные навыки и др.

Общие компоненты профессионально важного качества, в свою очередь, основаны на нейродинамических и морфофункциональных свойствах.

Несмотря на важность вышеперечисленных качеств музыканта и исполнителя они являются лишь основой, скелетом, на который крепится самое главное, что должно быть помещено в каждом из нас, без которого музыка не могла бы выполнять свою функцию в духовном влияние, эмоциональное состояние слушателя, развитие высоких моральных качеств, и, без преувеличения, музыка с их помощью меняет жизнь человека в целом.

Все это, безусловно, влияет на эмоциональную реактивность человека и конкретного художника.

Эмоциональная реакция на музыку – одно из частных (особых) проявлений общей эмоциональности человека. Как известно, эмоциональные процессы «пронизывают» все психические процессы и, по-видимому, имеют сложную иерархическую структуру: от простых физиологических эмоций до более высоких – эстетических и социальных. В этом исследовании возникает вопрос о том, какое иерархическое положение занимают эмоции, связанные с восприятием музыки, какой у них опыт в качестве своего рода эмоционального содержания и какое иерархическое положение занимает способность музыки в этом отношении эмоциональная реактивность на музыку.

Важно, что адекватные представления об иерархическом положении процессов, связанных с эмоциональным откликом на музыку, важны не только для художников и учителей. Эти идеи так или иначе не менее важны для промышленных психологов в связи с изучением и применением музыки в прикладных целях (борьба с монотонностью, снятие психоэмоционального напряжения работников, создание оптимальных психоэмоциональных состояний и т. д.).

Чтобы прояснить иерархическое положение эмоционального отклика на музыку в общей структуре эмоциональных проявлений, мы сравнили эту способность со способностями, составляющими иерархическую структуру музыкального восприятия. На первый взгляд полученные результаты оказались неожиданными. Связь между эмоциональной реакцией на музыку и музыкальным слухом не очень близка. Кажется, что уровень сенсорного восприятия должен быть связан с эмоциональными процессами. Это понимание подтверждается, например, результатами использования функциональной музыки для животных. Влияние музыки на их эмоциональные процессы не вызывает сомнений. В то же время, бесспорно, что музыка воспринимается здесь как раз на сенсорном уровне, так как уровеня умственного восприятия у животных, например, нет в наличии.

Отметим широко распространенное мнение, что влияние музыки на рабочих определяется точно и только чувственно-чувственным уровнем их восприятия. Этот взгляд становится более прямым в взглядах Р. С. Урброк, который считает, что конечной целью функциональной музыки в производстве является автоматическая реакция рабочих, когда голуби в ящиках Скиннера реагируют на соответствующие стимулы.

Однако раскрытые отношения кажутся глубоко логичными, если мы рассмотрим следующие моменты.

Музыка – это особая организация музыкальных звуков. Ритмично звуки должны быть организованы в соответствии с ритмическим паттерном, метрическими импульсами и темпами. С точки зрения высоты звука, это мелодическая, модальная и гармоническая организация. Как показано выше, одного сенсорного уровня недостаточно для восприятия этих типов музыкальной организации звуков. Последний позволяет воспринимать только чувственные элементы музыкального дискурса, не заслоняя их сущность. Восприятие сути музыкального содержания происходит через более высокие иерархические уровни. В связи с этим эмоциональная реакция на музыку больше не связана с сенсорным уровнем, а с уровнями, которые обеспечивают восприятие модальной, гармонической и ритмической организации звуков, наблюдаемой путем сравнения соответствующих способностей.

Сказанное выше не оставляет сомнений в том, что эмоциональный отклик на музыку характеризует способность иметь эмоциональные проявления, большинство из которых являются исполнениями с высокой иерархией. Еще одним подтверждением этого может быть тесная связь эмоциональной реактивности с музыкой, при которой музыкальные навыки занимают относительно высокое иерархическое положение: с интегральным показателем музыкального восприятия, с музыкальным мышлением, с музыкальным воображением. Результаты также показывают, что представление о том, что влияние музыки на рабочих можно проследить только до сенсорно-сенсорного уровня их восприятия, неверно.

Поскольку эмоциональная реакция на музыку является одним из специфических проявлений общей эмоциональности человека, несомненно, интересно изучить взаимосвязь между эмоциональной реакцией на музыку и другими проявлениями эмоциональной сферы, которые наиболее важны для музыкантов и художников.

Особый интерес представляет изучение связи между эмоциональной реакцией на музыку и свойствами нервной системы. Эмоциональные реакции на музыку чаще связаны с нестабильностью нервной системы, чем с другими музыкальными навыками. Это далеко не случайно и хорошо согласуется с выводами специального исследования, посвященного методам измерения эмоционального уровня музыкантов (Ю. А. Цагарелли). Было показано, что нестабильность нервной системы музыкантов и

артистов сильно коррелирует со степенью их «общей» эмоциональности и что лабильность является основным нейродинамическим детерминантом эмоциональности.

По определению С. Л. Рубинштейна: «Эмоциональность как таковая, то есть эмоциональность как момент или сторона эмоций, по существу определяет динамическую сторону или аспект деятельности». Эмоциональная реакция на музыку как конкретное проявление эмоций «в целом» также связана с динамическим аспектом музыкальной деятельности. В частности, «общая» эмоциональность музыканта/исполнителя проявляется в музыкальной динамике (увеличение и уменьшение силы звука), в музыкальной агогии (небольшие отклонения от времени), в штрихах и т. д. Конечно, тождество «общей» эмоциональности и эмоциональной реактивности на музыку невозможно. Эмоциональная реакция на музыку – это лишь определенная часть «общей» эмоции. Он просто отражает эмоции, составляющие содержание музыки.

Тот факт, что нестабильность является нейродинамической основой эмоций, показывает важность указанной выше связи между этим свойством нервной системы и музыкальным слухом и музыкальными ритмическими навыками. Дело в том, что эти два навыка напрямую связаны с эмоциональными процессами, о чем свидетельствует высокая корреляция эмоционального отклика на музыку как с музыкальным слухом, так и с музыкальными ритмическими навыками. Результаты Б. М. Теплов (1947) объясняет огромную роль эмоций как в процессах музыкального слуха, так и в процессах музыкального ритма.

Однако не требуется особых доказательств того, что роль «общей» эмоциональности для музыкального слуха и ритмических способностей даже меньше, чем роль эмоционального отклика на музыку. Отсюда корреляция слуха и ритма с нейродинамикой детерминантой эмоциональности (лабильностью) меньше, чем корреляция последней с эмоциональной реакцией на музыку.

При такой же нестабильности музыканты с относительно слабой нервной системой обладают большей эмоциональной реакцией на музыку. Подобное явление наблюдалось при изучении «общей» эмоциональности и хорошо согласуется с данными некоторых авторов (Б. М. Теплов, В. Д. Небылицын, Е. П. Ильин) о взаимосвязи чувствительности и слабости нервной системы.

Результаты исследования также позволяют нам определить, что наиболее благоприятной нейродинамической основой «общей» эмоциональности и эмоционального отклика на музыку является сочетание нестабильности и слабости.

Несомненно, эмоциональность – чрезвычайно полезное качество для музыкантов, поскольку это качество в конечном итоге обеспечивает восприятие и воспроизведение самых тонких музыкальных эмоций. Однако самый эмоциональный музыкант оказывается наименее надежным исполнителем концертных выступлений. Он более склонен к всевозможным неожиданностям на сцене, потому что объективная эмоциональная значимость непредвиденных обстоятельств для него даже больше, чем для эмоционально стабильного человека. Снижение устойчивости ряда психических и психомоторных функций в экстремальных условиях, естественно, ведет к снижению эффективности деятельности (В. Л. Марищук и др., 1969; В. Л. Марищук, Р. В. Кузнецов, 1973 и др.).

Анализ нейродинамической детерминации описываемых явлений, в частности их обусловленности фактором силы-слабости нервной системы, способствует пониманию конкретной причины внутренней несостоятельности эмоций. В этой связи уместно сослаться на классические произведения И. П. Павловой (1952), в которой было показано, что люди со слабой нервной системой характеризуются повышенной

восприимчивостью, что негативно влияет на поведение и активность. Многие исследования обнаружили значительную связь между слабостью нервной системы, тревогой и невротизмом.

Однако, помимо отмеченных отрицательных аспектов, слабость нервной системы также определяет чрезвычайно положительное качество, такое как высокая чувствительность. С другой стороны, чувствительность напрямую связана с эмоциональностью музыканта. По мнению ведущих музыкальных исследователей, истинная эмоциональная тонкость музыканта проявляется в его способности слышать малейшую динамику, агогичность, тембр и другие нюансы. Не слыша, по мнению Г. Когана (1969), «немного» невозможно иметь хорошую эмоциональную реакцию на музыку. Сказанное выше объясняет, почему слабость нервной системы одновременно определяет для музыкантов такое положительное качество, как эмоциональность (в том числе способность эмоционально реагировать на музыку), и такое отрицательное качество, как страх.

В этой связи интересны результаты экспериментального исследования эмоционального отклика на музыку у представителей разных профессий музыкального исполнительства (Ю. А. Цагарелли, 1989). В частности, было обнаружено, что средняя эмоциональная реакция аккордеонистов на музыку значительно ниже, чем у пианистов. Это связано с тем, что негативные выражения эмоций от различной профессиональной деятельности оказывают гораздо более сильное негативное влияние на аккордеонистов, чем на пианистов. По этим причинам чрезмерно эмоциональные аккордеонисты нарушат тесты по своей специальности, что, очевидно, приведет к более профессиональной задаче. Однако профессиональный отбор, похоже, не единственная причина, по которой аккордеонисты менее эмоциональны. Саморегулирование здесь играет важную роль. В этом контексте интересно отметить, что некоторые методы работы направлены на повышение надежности выступления за счет снижения его эмоциональности. Многократное повторение трудной точки, несомненно, увеличивает надежность. Многократное повторение эмоциональных состояний, связанных с тем или иным эмоциональным возвратом исполнителя, в свою очередь, формирует эмоциональность как черту личности.

Сравнивая приведенные выше факты, можно понять, почему отрицательная сторона эмоций влияет на игру на аккордеоне гораздо более негативно, чем на пианистов. В то же время это означает, что у пианистов больше положительной эмоциональности, чем у аккордеонистов. Следовательно, взаимосвязь между эмоциональной реакцией на музыку и важной структурой профессионального качества для пианистов должна быть выше, чем для аккордеонистов. Именно такую картину мы видим, сравнивая музыкальные структуры пианистов и аккордеонистов.

У менеджмента есть особые требования к эмоциональной реакции на музыку. Эмоциональная реакция дирижера на музыку должна быть видна. Это мнение подтверждается высокими корреляциями, которые мы получили при сравнении эмоциональной реактивности музыки с мимикой и пантомимой дирижеров.

Несомненно, понимание детерминант эмоционального содержания музыки имеет практическое значение для музыкантов, например, объективные и субъективные причины, вызывающие эти эмоции, обусловили их. Понимание детерминант эмоционального содержания конкретного музыкального произведения, в свою очередь, связано с раскрытием музыкального образа, который имеет как объективные, так и субъективные свойства. Например, объективное содержание осенней песни Чайковского из цикла сезонов связано с эмоциями печали, психологического страха и сожаления о прошлом. Субъективные интерпретации причин этих эмоций могут

варьироваться от человека к человеку. Эти эмоции музыкант сочетает с представлением картины полуразрушенного осеннего сада, увядшей природы. Другой связывает эмоциональное содержание музыки с эмоциями пожилого человека, с изображением увядшей натуры, связанной с увядшими мыслями. В последнем случае внешние детерминанты эмоции опосредуются внутренними психологическими причинами. Здесь эмоции тесно переплетаются с мыслями. Эти чувства, обогащенные мыслями и анализируемые интеллектом, представляют собой более высокий уровень иерархии, чем эмоциональные психические состояния.

Эмоциональный мир художественного образа вдохновит всех, только если он типичен и потому актуален для широкой публики. Даже единичный сильный, нетипичный и потому непонятный эмоциональный всплеск часто приводит к непредсказуемой и неадекватной реакции на замысел автора, напоминающей грозу в стакане с водой или просто вызывающую смех.

Создание эмоционального мира, характерного для художественного образа, включает:

1) выделение путем анализа эмоциональных проявлений, характерных для определенного класса явлений;

2) синтез этих явлений в целостную эмоциональную картину.

Особое внимание следует уделить проблеме воспроизведения типичного эмоционального образа в музыкальном исполнении. Дело в том, что типичный художественный образ после своего рождения в голове своего создателя (писателя или композитора), как описано выше, перерастает в особый и неповторимый образ, и жизнь иногда начинается сама собой. Известно, что Лев Толстой очень переживал смерть Анны Карениной. Однако спасти ее от самоубийства ему не удалось, так как этот художественный образ вел самостоятельную жизнь, не зависящую от писателя. С этого момента логика поведения Анны Карениной стала зависеть от нее самой, а не от Толстого. Представляется, что эта трансформация, определяющая не только поведение, но и эмоциональную независимость художественного образа, является важнейшей предпосылкой достоверности его эмоционального содержания и силы эмоционального воздействия.

Возможно, поэтому не каждый профессиональный композитор, исполнитель, писатель или художник может справиться с качественным решением сложной художественно-творческой задачи по созданию полноценного эмоционального мира художественного образа. Не секрет, что из большого количества произведений искусства немногие вызывают у людей настоящий эмоциональный отклик.

Вывод.

Аффективная реакция слушателя зависит от того, как исполнитель интерпретирует содержание музыкального образа. В случае если музыкант интерпретирует типичный музыкальный образ как некую абстракцию, аналогичную «шедеврам» всемирно известных монументальных изображений счастливых лиц рабочих и ученых сталинской эпохи, то эмоциональной реакции быть не должно. Этот ответ возможен только для определенных переживаний определенного художественного (индивидуального) характера. Отсюда следует, что при интерпретации музыкального исполнения каждый человек, включая типичный художественный образ, должен быть воссоздан как уникальный, неповторимый и неповторимый, например, как единое целое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева, О. А. Риск и импровизация как моменты творчества (философский анализ): автореф. дис. канд. филос. наук. Р-н-Д.: РГУ, 1989. – 23 с.

2. Ансерме, Э. Статьи о музыке и воспоминания. М., 1986. – 225 с.
3. Барбан, Е. Джазовая импровизация (к проблеме построения теории) // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. / сост. и ред. А. и О. Медведевы. М.: Советский композитор, 1987 . – С. 162–183.
4. Барбан, Е. Эстетические границы джаза // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера / сост. и ред. А. и О. Медведевы. М.: Советский композитор, 1987 . –С. 96–113.
5. Белый, А. Формы искусства // Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994 – С. 90-105.
6. Баренбойм, Л. А. Путь к музицированию. 2-е изд., доп. – Л.: Сов композитор, 1979. – 352 с.
7. Баташев, А. Н. Искусство джаза в музыкальной культуре // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. / сост. и ред. А. и О. Медведевы. М.: Советский композитор, 1987. – С. 80–95.
8. Баташев, А. Н. Феномен импровизации // Советская музыка. 1987. – № 2. – С. 46–49.
9. Баташев, А. Н. Советский джаз. М., 1972. – 173 с.
10. Бирюков, С. Импровизационность в музыке // Советская музыка. 1977. – №3. – С.113–118.
11. Галицкий, А. Р. Музыкальный язык джазового творчества Дэйва Брубека: автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., СПбГК, 1999. – 23 с.
12. Глущенко, Ю. П. Импровизация как категория музыкального исполнительства: автореф. дис. канд. искусствоведения. Киев: КГК им. П. И. Чайковского, 1990. – 17 с.
13. Конен В. Д. Рождение джаза. М., 1990. – С.274-282.
14. Конен В. Д. Пути американской музыки. М., 1977. - 446с. Конен В. Д. Блюзы и XX век. М., 1980. – С.52-55.
15. Даниленко, О. И. Культура общения и ее воспитание. Л., 1989. - – 101 стр.
16. Джани-заде, Т. М. Мугам импровизация на лад // Современные методы исследования в музыкознании. – М., 1977 . – С. 56–82.
17. Зайцев, Г. Б. История джаза. Екатеринбург: УГУ, 2001. – 121с.
18. Импровизация // Большая Советская энциклопедия / ред. А. М. Прохоров. – М.: СЭ. – Т. 10. – С. 165.
19. Каган, М. С. Человеческая деятельность. (Опыт системного анализа). М.: Политиздат, 1974. – 328 с.
20. Кинус, Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе: автореф. дис. канд. искусствоведения. Р-н-Д.: РГК, 2006. – 29 с.
21. Коваленко, В. Г. Импровизация как форма музыкальной деятельности: автореф. дис. канд. искусствоведения Р-н-Д.: РГК, 1995. – 24 с.
22. Коваленко, О. Н. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке: автореф. дис. канд. искусствоведения. – М.: Гос. ин-т искусств., 1997. – 22с.
23. Коллиер, Дж. Становление джаза. М.: Радуга, 1984. – 392 с.
24. Лихачев Б.Т. Л65 Педагогика : курс лекций / Б.Т. Лихачев ; под ред. В.А. Сластенина. — М .: Гуманитар, изд. центр ВЛАДОС, 2010. –С. 454-462.
25. Медушевский В.В. «Духовно-нравственный анализ музыки» - СПб: Издательство Композитор, 2016.-С. 337-346.
26. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. - СПб: Питер, 2000. – С. 100-154.

УДК 75.01

И. С. Корнейчук,
В. В. Патерыкина,
г. Луганск

СОЗИДАТЕЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

Что такое живопись? Иногда мы не совсем правильно понимаем значение того, что это такое. Может быть это впечатление которое остается после восприятия произведения искусства? Он будет сиюминутным или продолжительным, а может это навсегда перевернет наше сознание? Речь идет о живописности, как о своеобразном художественном свойстве произведения, способность воссоздать различные жизненные и природные явления в их динамике, многообразии, текучести и подвижности. Свойство живописи – передавать постоянную изменчивость окружающего мира, его

красочность, яркую образность, живую и свободную выразительность. Последнее время в эти понятия закладывают несколько иной смысл. И поэтому новая живописность порой переходит в самодовлеющую декоративность.

Живописание – безусловно должно быть живое то, что изображает художник. Ведь не главное нарисовать яблоко, чтобы его хотелось съесть. Главное –это увидеть всю целостность, ощутить, осмыслить, скомпановать изображаемое. И конечно очень важно понимать, какую смысловую нагрузку несет в себе произведение. Подходить к восприятию изображения необходимо не только чувственным образом, но и одновременно с пониманием, осознанием конкретного предмета или явления, выделенного из ряда других. Умение цельно видеть и выражать эту целостность в произведении – одна из основных и конечных целей в изобразительной деятельности. Также осмысленность восприятия,достигается через понимание значения объектов и явлений. Если перед нами пейзаж, натюрморт, или другое,что необходимо отобразить на холсте или бумаге, не достаточно в точности скопировать это. Для этого существует фотография. И художники-фотографы прекрасно справляются с этим творчеством. Задача живописца в другом. Именно осмыслить увиденное, прочувствовать, проникнуть в самую глубь изображаемого объекта. Энергетически ощутить запах, вкус, звук, ритм, пространство. Скомпановать это все во едино, синтезировать форму и содержание и передать зрителю. А зритель в свою очередь в процессе восприятия живописного произведения запускает свой процесс мышления. И это не просто эмоции. Это переживание вместе с художником это своеобразное соучастие с увиденным. Однажды когда профессор А.Бойко работал экскурсоводом в Русском музее, он был свидетелем одной сцены. Возле монументального полотна Генриха Семирадского «Фрина на празднике Посейдона в Элевизне», стояла женщина, смотрела любуясь и тщательно изучала эту картину.Она «тронула» ее до глубины души. Казалось, что время для нее остановилось ,потому что стояла она не много не мало семь часов. И потом сказала: «Господи! Как чувствуешь собственное ничтожество». Этот пример свидетельствует о том какое сильное воздействие производит живописное полотно на человека. А что самое главное, что воздействие это не сиюминутное, оно вызывает эстетические переживания, и действие на ум и сознание. На формирование высокодуховного человека. Механическим копированием реальности невозможно достигнуть красоты в искусстве. Настоящая живописность достигается только путем творческого отражения реальности. Можно снять гипсовую форму с руки любимого человека, и это будет рука трупа, ни имеющая ни малейшего сходства. Изображение должно быть способно «тронуть» чувства зрителя, заставить эстетически переживать наблюдаемые предметы и явления окружающего мира. Поэтому, как правило, чем полнее и глубже прочувствовал художник изображаемое, тем выразительнее он изображает содержание произведения. Выразительность же произведения предполагает,прежде всегопередачу чувств художника, его отношение к действительности, к изображаемому.

Конечно же для этого магического процесса живописания необходим огромный багаж знаний. И они должны быть всесторонними и разнообразными. История, психология,литература, поэзия, география, математика, медицина и так далее – это пожизненные спутники художника. Влияние знаний на содержание и характер восприятия т. е. явление апперцепции восприятия в процессе изобразительной деятельности, проявляется прежде всего в зависимости от полноты, точности, быстроты и осмысленности восприятия пространственного положения изображаемых объектов, их формы пропорций, а также от знания конструктивных закономерностей построения предметов. То есть совершенно мало и не достаточно, без души,

механически копировать изображение, даже если эта практика доведена до совершенства. Леонардо да Винчи говорил: «Те, кто влюбляются в практику без науки, подобны кормчим, выходящим в плаванье без руля или компаса, ибо они никогда не могут быть уверены куда идут».

Мир не стоит на месте, он в постоянном развитии. А развитие любого - это созидание,а не разрушение .Поэтому и искусство должно быть созидательным и созидательность эту можно увидеть только в истинной живописи.

УДК 77.01

И. И. Корнилова,
г. Луганск

ОНЛАЙН СЪЕМКА КАК АКТУАЛЬНАЯ ТЕНДЕНЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ

Профессиональная съемка понятие субъективное и относительное, во все времена существовал так называемый общий эталон красоты изображения. У каждой эпохи было своё представление об образе идеальной женщины, идеального мужчины, а так же представление о каждом из жанров фотографии. История человечества представляет собой длинную цепь эстетических превращений, начало которой находится в каменном веке. В современном же мире практически каждый день появляются все новые веяния в фотографии. И в недалеком прошлом, в тяжёлых для мира условиях, условиях пандемии коронавируса, фотографы смогли достойно провести это время с пользой для себя и общества. Создав новое движение в фотоискусстве, которое позволяет заниматься фотографией, не выходя из дома. Создавать интересные портреты с людьми из разных уголков планеты. Для этого нужна только фантазия, веб-камера и человек с той стороны камеры.

Коронавирус стал не только поводом для депрессий и увольнений, но и вдохновил многих фотографов на творчество и на такие идеи заработка. Тренд на веб-съемки задал в марте 2020 года молодой итальянский фотограф Алессио Альби. Возможно, это связано с тем, что карантин в Италии начался раньше [7]. Через веб-камеру снимать легче, чем в студии или на природе, но для такой съемки нужно иметь режиссерские способности, чтобы донести модели через веб-камеру, в какую сторону повернуться и что сделать. Съемка через различные приложения Skype, Facetime, Google Duo и др. не только забава, но и препятствие, которое может тебя проверять и тренировать. Привычная картинка разваливается на пиксели, теряются детали, не остается возможности влиять на экспозицию, угол обзора и двигаться. Каждый последующий кадр выстраивается все тщательнее, приходится выверять композицию как никогда ранее. Ведь невозможно оказаться в том пространстве, примерить его на себя. Максимально подключается воображение [2]. В разных странах так снимали известные фотографы из Украины Катя Кондратьева, России – Саша Маслова, Дарья Сенина, Алена Агаджикова и др. К Алене Агаджиковой в первые сутки старта такой съемки записалось больше 20 человек. Все из разных стран: Нидерланды, Россия, Украина, Чехия [3].

Такой стиль без преувеличения можно назвать главным жанром фотографии 2020 года. Огромная радость, которую получает фотограф от этих съемок, – это возможность работать с людьми которых вряд ли удалось бы поснимать в реальной жизни. Фотограф Зак Рубин в настоящее время работает над организацией дистанционных съемок с людьми в Таиланде, Индонезии, России, Израиле, Италии, Великобритании и других странах. И хотел бы когда-нибудь сделать обычные снимки во всех этих местах. И

очень рад, что сейчас имеет возможность знакомиться и общаться с людьми по всему миру [4].

Появились онлайн-фестивали перформансов. Один из таких состоялся 1 апреля 2020 года. Проходила нон-стоп трансляция видеоперформансов разных фотохудожников со всего мира. Это уникальная история. Они не сдаются, а просто выходят в онлайн и делятся своим творчеством. Мы ещё мы не были близки так, как сейчас, когда нас всех разделили [8].

Произошла модернизация техники ведущих брендов под это веяние. Таких гигантов как Canon и Apple. Canon выпустила бесплатную утилиту EOS Webcam Utility для превращения фотоаппарата в веб-камеру. Решение о выпуске программы было принято на фоне дефицита веб-камер, вызванного пандемией коронавируса COVID-19. Многие люди сидят на карантине и могут общаться с родственниками только по видеосвязи, поэтому во многих магазинах (особенно в США) практически полностью закончились веб-камеры. Разработчики постарались сделать EOS Webcam Utility максимально простой в использовании. Основное преимущество утилиты EOS Webcam Utility перед другими программами для превращения фотоаппаратов в веб-камеры состоит в том, что она бесплатная. Плюс использования профессиональной камеры для общения с родственниками – это высокое качество изображения. К тому же, камеры позволяют тщательно настроить яркость, контрастность и другие параметры, чтобы картинка была максимально чёткой [1]. Так же компания Apple и разработчики студии Neural Cam SRL представили приложение NeuralCam Live, которое превращает iPhone во внешнюю веб-камеру для компьютера. Помимо того, что оно позволяет задействовать фронтальную камеру смартфона, которая сама по себе имеет более высокое качество съёмки, его алгоритмы используют нейронные сети, компьютерное зрение машинное обучение. Благодаря им удаётся ещё больше повысить качество картинки и при этом увеличить скорость её передачи, сокращая тем самым возможные задержки. В приложении есть функция распознавания лица, которая позволяет удерживать его в фокусе и при этом скрывать фон, а также ночной режим, который заполняет экран белым свечением, по сути, выступая в роли импровизированного софтбокса [5].

Подводя итоги можно сказать, что основной минус работы фотографом в онлайн-формате – это, естественно, качество полученных фотографий. Из плюсов: находясь дома, можно проводить съёмки по всему миру. Если бы не случилась вспышка коронавируса, многим бы даже в голову не пришло так снимать. Возможно, после снятия карантина эта опция останется для тех, кто живёт далеко, к примеру, на другом континенте. К тому же такая фотосъемка значительно дешевле, чем обычная офлайн-съёмка [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Canon выпустила бесплатную утилиту для превращения фотоаппарата в веб-камеру. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://3dnews.ru/1009819

2. FaceTime-фотосессии: фотографы о съемках на веб-камеру. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://delartemagazine.com/art/facetime-photo-shoots-photographers-about-shooting-for-web-camera.html

3. Изолировавшимся: фотограф Алена Агаджикова делает портреты через веб-камеру. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/fotoproect/20200319-webcam-portraits.html

4. Как пандемия коронавируса отразилась на фотографии. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://prophotos.ru/inspiration/21932-kak-pandemiya-koronavirusa-otrazilas-na-fotografii

5. Как превратить iPhone в веб-камеру для компьютера Mac. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://appleinsider.ru/tips-tricks/kak-prevratit-iphone-v-veb-kameru-dlya-kompyutera-mac.html

6. Украинский фотограф снимает портреты людей по всему миру через веб-камеру. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://chance4traveller.com/ukrainskij-fotograf-snimaet-ljudej-po-vsemu-miru-cherez-veb-kameru/

7. Фотограф Саша Маслова - о том, как организовать фотосессию на удаленке. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://riamo.ru/article/423567/fotograf-sasha-maslova-o-tom-kak-organizovat-fotosessiyu-na-udalenke.xl

8. «Это must-do 2020 года». Во время карантина фотографы проводят онлайн-съёмки по FaceTime. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://burninghut.ru/vo-vremya-karantina-fotografy-provodyat-onlajn-semki-po-facetime/

УДК 130.2

В. В. Кочетова,
В. В. Патерыкина,
г. Луганск

ПЛАСТИЧНОСТЬ ЯПОНСКОГО ТЕАТРА

Зарождение театрального искусства в Японии относится к периоду ***гэнси*** (13 тыс. лет до н. э.–VI в. н. э.). Этот период характеризуется особым отношением к понятию «ритуал», поскольку в мироощущении японцев изначально преобладала вера в магический анимизм, который основывался на идее о божествах *ками* и возникновении ритуалов *ками-мацури* («поклонение богам»). Ещё одной отличительной особенностью периода ***гэнси*** является преобразование ритуала *ками-мацури* в разновидность самых первых *Кагура* и как следствие, формирование верований, позже получивших название *синтоизм* [1, с. 17–20].

Ритуал *ками-мацури* («поклонение богам») представлял собой своеобразный танец «простых подражательных движений», соединяющийся с музыкой – «ритмами» в сопровождении песен. Это действие являлось исполнительским творчеством, вдохновлённым силами природы, великой тайной бытия и страхом перед душами умерших предков. В ходе выполнения ритуала участники делились на две группы: люди, которые были и исполнителями и зрителями; божества *ками* – незримые и таинственные участники церемонии.

Исходя из сохранности *Кагура* в устойчивой системе исполнительской специфики ритуалов, становится возможным реконструировать процесс проведения *древних Кагура.* Изначально, в специально отведённом, священном огороженном пространстве сооружался огромный столб, который символизировал местопребывание *ками;* затем, *мико* (шаман или шаманка) произносил заклинания, призывая родовое божество спуститься на отведённое для него место и отведать с членами рода праздничную еду с рисовым вином. Завершали ритуал песни и танцы, призывающие получить от «задобренного» божества потоки свежей жизненной энергии. При проведении ритуала использовали специальные атрибуты, которые отличались художественной выразительностью и являлись «проводником» между исполняющим ритуал *мико* и призывающим – божествами *ками*. В конце периода ***гэнси (эпоха Яёй)*** чаще всего использовали следующие атрибуты: украшения, амулеты, маски, бронзовые зеркала и дотаку.

Бронзовые зеркала – самые загадочные изделия в истории японской культуры, до сих пор нет достоверных сведений о том, почему они были так почитаемы в ритуальном культе древних японцев. Широкое распространение получили характерные типы зеркал с разными узорами в виде соединяющихся дуг, концентрических окружностей; узор «травы и листья», «звёзды и облака», «четыре небожителя», «внутренний цветок». *Дотаку* – это колокольчики, которые так же использовались в магических обрядах для призвания и общения с духами и божествами *ками;* их

прикрепляли на одежду и головной убор для отпугивания злых духов, вешали на деревья, закапывали в землю. *Дотаку,* в свою очередь, делились на типы: первый – колокольчики с язычками, их слушали; второй – без язычка, на них смотрели; третий – в зависимости от ритуала изменялся размер, форма, материал изготовления колокольчиков. В исполнении декора *дотаку* использовались геометрический узор и фигуративные изображения. Мотив *хэкидзямон* – «личина» является изображении глаз духа или божества которые отпугивают зло; изображение цапли воспринималось земледельцами как воплощение духа риса и являлось священным [3, с. 49].

На общем фоне освоения буддийского вероучения и континентальной культуры преимущественно буддийского круга происходит зарождение и развитие самобытной японской культуры на протяжении древнего периода ***кодай*** (592–1192). В связи с развитием аристократической культуры появляются первые профессиональные театры *Гигаку* и *Бугаку*. Дальнейшее развитие получает народное исполнительское творчество, которое принимает новые «преддраматические» формы – *Саругаку* и *Дэнгаку*. Эти формы содержали элементы театрализованных действий, которые в дальнейшем вошли в основу *театра Но.* В сочинении *Кёкунсё* («Книга наставлений»), автором которого является *Кома Такадзанэ*, достоверно описывается спектакль *Гигаку* (с кит. «искусный театр»), относящийся к первой половине XIII века. Опираясь на этот уникальный письменный источник, возможно воссоздать структуру данного спектакля. Спектакль *Гигаку* состоял из трёх частей: первая (вступительная) – совершалась процессия, состоящая из персонажей в масках и музыкантов без масок, от ворот храма к площадке – месту основного действия; вторая (основная): исполнялись масочные пантомимы в сопровождении танцевальных и музыкальных номеров; третья (заключительная): совершалась процессия к воротам храма, к месту начала действия [1, с. 58]. По своей сути, спектакль *Гигаку* предназначался для создания атмосферы благорасположения буддийских божеств по отношению к верующим, именно это объединяет его с «увеселительной» частью *Кагура*. Отличительной особенностью театрального действия *Гигаку* было наличие красочных костюмов и необычных масок. До наших дней сохранилось около 240 видов масок, каждая из которых представляет конкретный персонаж и ценится как высокохудожественное произведение скульпторов-резчиков Японии. В понимании актёра сохранилось осознание того, что маска не просто часть костюма, она выражает характер и как в ритуале, наделена магическими свойствами. Поэтому, когда актёр надевал маску, он верил, что вместе с ней постигнет дух персонажа и его суть. По технике выполнения *маски Гигаку* были разными: одни полностью покрывали голову (маска-шлем, маска-наголовник), другие – формы полностью закрывали лицо актера. *Маски Гигаку* – это синтез буддийского миропонимания и синтоистского мироощущения.

В развитии театрального искусства Японии (на основе театральной культуры Китая, Кореи, Индии) VIII века выделяют придворный масочный *театр Бугаку*. Слово *бугаку* – это японский вариант китайского слова *я-юэ,* оно интерпретируется как «правильная музыка». Именно использование инструментальной музыки совместно с танцевальными номерами-ритуалами характеризует данное культурное явление.

Музыка *гагаку* оказала значительное влияние на развитие придворного масочного *театра Бугаку.* Музыканты, которые обучались на материке (Китай, Корея), определили новый виток в развитии и идентичности национального музыкального наследия Японии. Традиционная музыка *гагаку* исполнялась на церемониях и праздничных мероприятиях императорского двора. Состав оркестра состоял из множества музыкальных инструментов, в число которых входили духовые и ударные, каменные и бронзовые *колокола*, органчик *сё*, горизонтальная арфа *кото,* струнный

инструмент *бива.* Помимо исполнений оркестра, в почете были сольные выступления музыкантов и певцов, которые завершали церемонию, исполняя произведения в более непринужденной обстановке. Уникальная возможность в современной обработке стать причастным к этому потрясающему выступлению [9]. На сцене-помосте ярко-красного цвета музыкант под аккомпанемент *бивы* исполняет вокальную партию *«сказание».* Девушка сидит в традиционной японской позе *сэйдза*, что позволяет сконцентрироваться на произведении. Плавные переходы тембра голоса от грудного регистра к более высоким нотам созвучны с металлическим оттенком инструмента. Техника игры на *биве* включает использование *плектра*, которым исполнитель совершает резкие удары и скольжение поперек – акцент на определённом моменте вокальной партии. Умиротворённое выражение лица музыканта даёт возможность сконцентрироваться на голосе и звучании инструмента. В оформлении сценического пространства применены светло-синие ширмы и металлические шары, как символ единения с мирозданием. Эффект «таинственности и мистического присутствия» дополняется изменениями освещения, доходящего до сумеречного тона. Появление тени на одной из ширм дополняет общее восприятие выступления, усиливая напряжение и контраст драматизации происходящего.

Танец – это «язык» выражающий чувства, эмоции, пластику движений. В ходе проведения представлений происходило разделение на «танцы правой стороны» и «танцы левой стороны», которые символизировали диалог – момент «сиюминутности». Исходя их классификации, танцы *театра Бугаку* определяются как:

1. Воинские – исторический сюжет и наличие в облачении актеров оружия и доспехов.
2. Гражданские – танцы, в которых возвышается культура, природа и сама жизнь.
3. Детские – мифологический сюжет.
4. Женские – стремление передать женскую грацию актерами-мужчинами.
5. Быстрые – активное передвижение по сцене.

В настоящее время танцы *театра Бугаку* продолжают сохранять вековые традиции своеобразной культуры Японии. Место проведения представлений зависит от обстоятельств. В основном существует несколько вариантов: первый (в помещении) – сооружение специального сценического помоста в форме куба, который по периметру окружён перилами ярко-красного цвета; музыканты, сопровождающие представление, находятся в углубленной части «сцены». Второй (открытое пространство) – сооружение того же помоста с лестницами по обеим сторонам или исполнение представления на земле при освещении костра.

Следует отметить из «танцев правой стороны», которые представляют наследие корейских танцев и корейской музыки *комагаку,* танец *насори* [12]. Действие музыкально-театрализованного представления начинается со вступления музыкального сопровождения под аккомпанемент бамбуковой флейты, миниатюрного «гобоя», больших и малых барабанов, губного органчика *сё*. В одежде музыкантов преобладает белый цвет, который символизирует наследие синтоистских священников. С правой стороны, торжественно следуя друг за другом, выходят актёры, которые облачены в костюм с преобладанием зелёного и жёлтого цвета. Внимание зрителя привлекают не только искусно декорированные костюмы, но и специфические маски, по которым дано название этого танца. Маска *насори* выполнена из дерева, окрашенного в светло-голубой цвет. Мифическое существо является подобием дракона с выпученными глазами, очерченными густыми бровями, подвижным подбородком и всклоченными волосами из шерсти животных.

Актеры активно передвигаются по сценической площадке, используя все её пространство: широкие выпады, поочередные движения руками и ногами, присутствие специальной прыжковой техники *хасиридэ,* которые определяют танец по классификации как быстрый. Изображая мифические существа, техника исполнителей отличается синхронностью и взаимодействием актёров друг с другом. Данная особенность проявляется в движениях «по кругу» и наличии мистических атрибутов: металлических клинков, выполняющих функцию *торимоно* – магических вещей, помогающих актёру взаимодействовать с богами *ками*. Из этого следует, что несмотря на принадлежность к буддийскому ритуалу, суть танца *насори* заключается в синтоистском и шаманском своеобразии первоисточника.

На протяжении XI века, помимо аристократического *театра Бугаку,* развитие получает народное исполнительно творчество – *уличный театр Саругаку*. Исходя из трактата *«Записки о новых Саругаку»,* становится известным, что существовало 28 номеров, представлявших репертуар *Саругаку* того времени. Номера делились по признаку действий на четыре группы: первая – обряды и ритуалы, связанные с земледелием; вторая – фокусы, жонглирование, акробатические номера; третья – пантомима и два «танца льва»; четвертая – комедийные сценки. Задача, которую ставили перед собой актёры участвовавшие в представлениях, была развеселить и заинтересовать зрителей из разных сословий. Спектакли содержали в себе идею постижения театрального искусства, делая акцент на игровых моментах и эстетическом восприятии, не связанных с религиозным культом и ритуальными действиями.

Театрализованное представление *Саругаку* на улицах современной Японии [11] являет собой последовательно выстроенное действие: четыре юноши исполняют «увеселительный» танец под аккомпанемент барабанов, бамбуковых флейт, металлических тарелочек *тингша*. В кульминационный момент на импровизированной «сцене» появляются ряженные в костюме тигра. Зрители становятся свидетелями завораживающего танца-мистерии: под звуки барабанов и «пения-возгласов» музыкантов, ряженные показывают буйный и непокорный нрав этого животного. Особенным является костюм исполнителей: тело животного – это продолговатое полотно, которое разделено на две части, верхняя имеет тигровый окрас, нижняя – белый. В ходе исполнения ткань наполненная воздухом извивается, придавая ещё большую динамику прерывистым движениям. Голова животного выполнена по подобию *масок Бугаку.* Огромные глаза ярко-жёлтого цвета обрамлены густыми белыми бровями и ресницами; широко раскрытая пасть с острыми зубами, над которой расположены усы из натуральной или искусственной щетины. При появлении «животного» внимание привлекает шелестящий звук колокольчиков и тарелочек, из которых выполнены уши и «ожерелье» главного персонажа представления. Далее процессия переносится в помещение, где происходит продолжение спектакля. Данное представление является частью системы исполнительного творчества *театра Саругаку.* Подобные сценки оказали значительное влияние на развитие *театра Но,* в частности, незаменимого *фарса Кёгэн.*

Расцвет театрального искусства в Японии определяет эпоха Средневековья. С середины XIV века на фоне развитой традиции представлений *Саругаку-Но* происходит переломный момент в понимании содержания «религиозно-дидактических пьесок» [2, с. 17]. Основателем новой истории японского театра считается *Канъами Киёцугу,* которой разработал приём литературной авторской *драмы* – уход от иллюстративного повествования той или иной сцены и привнесение драматической наполненности в образ актера. Понимание танца, песни, слова с позиции драматического осмысления человеческого бытия, дало новый виток в театральной форме – становление *театра*

Но. Основной работой по изучению становления *театра Но* является трактат *«Предание о цветке стиля»* написанный *Дзэами Киёцугу*, который продолжил начатое отцом дело в преобразовании «слова» актёрского мастерства. В трактате автор рассматривает проведение спектакля с позиции «глубокого переживания» актером своего образа, через философское и эстетическое восприятие действительности. Игра актёра – это не просто подражание, а обращение к «внутреннему голосу» самого человека в попытках постичь суть «непостижимого»: «Спектакль для Дзэами – это мистерия человеческой души. Он сохраняет верность – уже на уровне буддизма – мифологической древности, когда отсутствовали границы между реальным и ирреальным» [2, с. 23].

Значение слова *«но»* определяется как *«мастерство и талант»* актёра и «временное пространство», в котором он находится (т. е. сцена, образ, сюжетная линия произведения). Становление *театра Но* продолжалось на протяжении пяти веков. Основные каноны сложились уже в XVII в., а с XIX в. и по сей день – театр носит звание «классического». При изучении специфики данного театра интерес привлекают следующие вопросы: а) связь драматургии и композиции; б) последовательность проведения спектакля; в) оформление сцены и расположение актёров в «сценическом пространстве»; г) использование костюмов и атрибуции; д) музыкальное сопровождение и сценическая речь. Характерной чертой *театра Но* является театральная маска, которая сохраняет в себе традицию и историю поколений. По классификации *маски театра Но* делятся на следующие: маски мужчин; маски женщин; маски старцев; маски с именем героев отдельных пьес; маски духов, божеств, демонов.

Мастер по изготовлению *масок Но* – это профессия передаваемая из поколения в поколение, приравниваемая к актёрским династиям. Процесс изготовление маски начинается с выбора дерева [10]. Издавна используют сруб кипариса или павлонии, который в течение 12 лет подготавливают к обработке: 5–6 лет дерево выдерживают в воде, затем еще несколько лет его высушивают под солнцем (естественным путем). В мастерской начинается постепенное превращение бруска дерева в одного из персонажей *театра Но.* По специальной «разметке» грифельным карандашом очерчивается контур на поверхности дерева, соблюдая точность пропорций лица «персонажа». Так как брусок квадратной формы, после «разметки» мастер спиливает ненужные части дерева продолговатым ножом с маленькими зубчиками. Далее начинается *«грубая обработка»,* в ходе которой, постукивая деревянным молотком по долото в направлении «от себя», снимается верхний слой, очерчивая основную форму «лицевой стороны». При этом, брусок мастер придерживает ступнями ног – это не просто «механический» прием: весь процесс изготовления приравнивается к медитации, когда сосредоточившись на определённом действии, человек «отстраняется от внешнего» и постигает «суть предмета». Впоследствии это влияет на образ персонажа в целом. Во время спектакля, когда актёр, облачённый в богато декорированный костюм с этническим орнаментом выходит к зрителю неспешным шагом – *ката* (плавный переход с пятки на носок), «произносит» сценическую речь в специфичной манере распевания драмы *театра Но* и выполняет каноничные движения характерные для персонажа. Маска, несмотря на первое впечатление «отрешённости и статичности», под влиянием падающих теней и бликов от освещения совершает «метаморфозы». В моменты смущения на *женской маске* видна лёгкая полуулыбка «одобрения или порицания»; герой-воин, исполняющий танец с мечём и веером, становится еще более воинственным; герой в *маске духа или демона* демонстрирует решительность участия в судьбе главного героя.

На стадии «детальной проработки» скульптор-резчик, используя базовые резцы и ножи, делает «внутреннюю сторону» маски полой. Скрупулёзное вырезание деталей лица – губ, глаз, носа приравнивается к ювелирной работе. После того, как маске придали «черты персонажа», наносят тонкий слой лака на «внутреннюю сторону» и приступают к грунтовке. Грунт, состав которого основывается на морских ракушках, наносят до 15 слоев. Через каждые три слоя грунта маску обрабатывают наждачной бумагой, убирая неровности. В качестве основы для дальнейшей раскраски черт лица наносится тонкий слой белой краски с примесью мела. Самым ответственным моментом в процессе изготовления *маски Но* является придание «эффекта благородной древности»: маску коптят над дымом от костра, соблюдая осторожность в соотношении по времени и расположению. Завершающий этап – это раскраска черт лица маски персонажа *театра Но.* В качестве примера служит *маска женщины.* Чёрной краской оформляют глаза, красной – губы; бледное лицо, которое могли позволить себе только аристократы, «украшают» лёгким румянцем на щеках. Поскольку широкий лоб – это признак красоты задолго до XVI–XVII вв., линия бровей приподнимается на несколько сантиметров от природного расположения. Венчает маску строго распределённые на прямой пробор чёрные волосы, которые в ходе воплощения актера в персонаж, обязательно дополняются париком. Интересной особенностью является диспропорция соотношений маски и одежды: маска намного меньше лица актера и не полностью закрывает его. Широкие и обильные слои одежды еще более делают маску утончённой. В понимании японцев – это выражение «прекрасного»: маленькая голова при мощном теле.

Главный персонаж спектакля актёр – *ситэ* – выступает в маске, остальные действующие лица, за исключением сопровождающего – *цурэ,* находятся в «сценическом пространстве» без нее. Такова традиция, сложившаяся на протяжении векового развития *театра Но.* Перед выходом на сцену актёр «настраивается» в специально отведённом для него месте – перед зеркалом. Он долго и пристально смотрит на маску, которая находится перед ним. В это время устанавливается «контакт» между актёром *ситэ* и персонажем, «заключённом» в *маске Но.* В этом действии прослеживаются «отголоски» ритуальной традиции *масок Бугаку,* когда исполняя танец, актёр стремился призвать *божества ками.* Правила ношения *маски Но* – это последовательность определённых действий. Перед тем, как надеть маску, актёр *ситэ* подкладывает на её внутреннюю сторону хлопчатобумажную ткань, завёрнутую в мягкую бумагу для плотного прилегания к лицу. Затем, кончиками пальцев он берётся за края маски, там, где находятся ушные отверстия, и укрепляет её на голове с помощью завязок. Преисполненный чувством долга перед зрителем, актёр *ситэ* направляется к занавесу и готовится к выходу на сцену.

Драматургию *театра Но* невозможно представить без *фарса Кёгэн.* В значении слова *кёгэн* заложено понимание «нелепая шутка», впервые зафиксированное в поэтической антологии *Маньёсю* (VIII в.). На протяжении XIV–XV вв. произошло определение *фарса*, как жанровых комических сценок. На сегодняшний день *фарс Кёгэн* обособился в отдельные спектакли (два фарса на одном представлении), которые исполняют в постановке *театра Но.* Для того, чтобы понять суть *фарса* и историческое развитие *комического жанра,* необходимо обратиться к трактату *Дзэами Киёцугу «Книга о достижении пути»*: «...Едва ли стоит смотреть на Кёгэн как на искусство грубое только потому, что он как будто бы призван смешить публику до коликов во всех случаях. Не зря ведь говорится, что истинное веселье лежит в области мягкой улыбки. Такие впечатления всегда плодотворны; они трогают публику. Ежели актёр Кёгэн способен создать подобную атмосферу для своих зрителей, рождает на их

лицах мягкую улыбку и при этом удерживает их внимание, тогда он поистине достиг высочайшего проявления смешного, ибо в глубинах этого смешного содержится *югэн* – сокровенная красота. Достигший этого уровня умений – подлинный мастер смешного. В старину так играл актёр Цутидаю. Опять же, тот актёр Кёгэн, в ком есть природный дар вызывать в зрителях чувства расположенности к себе, приятные впечатления, такой актёр является лицедеем милостью богов. И словами и действиями актёр Кёгэн должен, чураясь всего грубого, предоставить возможность высокорождённым из публики пережить соприкосновение со смешным, которое несёт в себе свойства ума и обаяния. Повторю вновь. Нет причин прибегать к грубым речам и манерам только потому, что комику надо изобразить смешное. Это знание необходимо всецело, всем сердцем, впитать в себя» [1, с. 303–304]. Благодаря наставлениям *Дзэами Киёцугу* произошло преобразование в *комическом жанре Кёгэн.* Сценки призваны погрузить зрителя в обыденную ситуацию повседневной жизни Японии XVI–XVII вв., когда аристократ, самурай и даже божество приравнивались к образу «простого человека». В постановке спектаклей не используют отдельные декорации, *фарсы* играют на сцене *театра Но* с использованием ограниченного реквизита. Театрализованные постановки *«Харакири с помощью серпа», «Отрава», «Привязанный к палке»* призваны произвести не социальное обличение высшего класса, а утверждать равенство всех людей перед истиной бытия. Через завесу шутки и общего веселья, прослеживается назидательный характер «просветления» через внешнюю оболочку вещей.

Театр Кабуки, зарождение которого относится к XVII-XVIII вв., по своей сути был создан на улицах города. Если *театр Но* пользовался поддержкой знати и императорского двора, то *Кабуки* напротив раскрыл значение «истинного театрального искусства». В статье Н. И. Конрада *«Театр Кабуки. Его история и теория»* весьма подробно описывается история возникновения, развития, эстетических принципов драматургии пьес: «…На ряду с этой основной частью в спектакль Кабуки входит, как было указано выше, и танцевальная пьеса. Это так называемые *сёсагото,* т. е. пьесы, где словесный элемент сведен к наивозможному минимуму, выступая большей частью только в нескольких вступительных фразах, и где все представление построено на пантомимическом танце и пантомимической игре, часто в сопровождении пения. Таким образом эти *сёсагото* могут быть приравнены к европейскому балету, а по их роли в театре Кабуки, – роли, сводящейся к своеобразному антракту между двумя основными пьесами, – могут быть названы интермедиями. Таким образом историческая трагедия, бытовая драма и танцевальная интермедия – главнейшие слагаемые спектакля Кабуки» [8, с. 24–25].

Актёр *театра Кабуки* – это профессия, передаваемая из поколения в поколение, от отца к сыну. В современной Японии выдающимся актёром, исполняющим женские роли – *оннагата*, является удостоенный статуса «живого национального сокровища» *Бандо Тамасабуро V*. Амплуа *оннагата* считается вершиной мастерства в театральном искусстве и привлекает зрителя своим образом «японского идеала женской красоты». В одном из интервью *Тамасабуро* говорит: «Раньше я думал, что смогу вести себя как женщина. Но потом понял, что никогда не видел мир глазами женщины. Её собственными глазами – никогда. Моё видение – это видение мужчины. Я играю женщину с ощущениями и видением мужчины, это как если бы мужчина рисовал портрет женщины. Именно так я создаю роль. Я пытаюсь создать идеальный женский образ как мужчина-писатель описывает чувства женщины со своей, мужской точки зрения. Я показываю не женщину, а квинтессэнцию женственности. В этом и есть суть искусства оннагата» [7]. Знаменитыми танцами *театра Кабуки* в

исполнении *Бандо Тамасабуро* являются *«Девушка-цапля», «Великая змея», «Девушка-глициния».*

Танец *«Девушка-цапля»* [6] повествует о зимней ночи, когда на берегу пруда появляется дух цапли в образе девушки. Она одета в белоснежное свадебное кимоно, в её руках зонт, а голова покрыта полупрозрачной тканью. Первая часть танца носит характер задумчивости и уединённости. Девушка под музыкальное сопровождение оркестра и «песни-повествования» исполняет плавные движения по кругу, ступая ножкой, приподнимая и опуская её, как цапля. Взмах рук-крыльев медленный и отчётливый. Возвращаясь к оставленному в стороне зонту, девушка-цапля опирается на него и с осторожностью озирается по сторонам. Вторая часть начинается с появления на сцене *курого* – рабочих сцены, которые считаются условно «невидимыми» для зрителя. Убедившись в том, что она одна, девушка преображается в праздничное кимоно красного цвета. Начинается повествование о любви и радости, которое она испытывает. Третья часть танца связана с сомнениями и ревностью главной героини, которые возвращают её в первоначальный вид. Завершающая часть – появление на сцене девушки-цапли в свадебном кимоно, которая сожалеет, что не удалось побороть ревность. Её движения хаотичны и взывают о помощи – знаменитое движение с наклоном корпуса назад под падающим снегом. Обессиленная девушка-цапля падает без чувств на сцену. Этот танец нашёл своё отражение и в кинематографе. В фильме *Роба Маршалла «Мемуары гейши»* (2005 г.), главная героиня Саюри Нитта исполнила танец *«Девушка-цапля»* в качестве своего дебюта на сцене.

Бандо Тамасабуро является ведущим актёром, занимается преподавательской деятельностью и выступает как постановщик спектаклей *театра Кабуки.* Соединение *танца Кабуки* и ансамбля барабанщиков *KODO* (с яп. «сердцебиение»), вызывает интерес у современного зрителя. На протяжении многих месяцев происходит подготовка к будущему спектаклю [13]. *Тамасабуро* является режиссёром и тщательно следит за выполнением каждого этапа.

На побережье Японского моря в южной части острова Садо находится Kodo Village – мастерская, репетиционный зал и офисы. Состав ансамбля состоит из 60 человек, которые живут на острове в общежитии и собственных домах. Репетиция начинается с общего собрания утром, *Бандо* проводит занятие по вокалу, которое даётся музыкантам нелегко. Вокальная партия рассчитана на определённую технику исполнения – выработка глубокого баритона голоса мужчин. Основной состав ансамбля барабанщиков KODO отправляется в Токио на ранее запланированное выступление. После успешного выступления с симфоническим оркестром они возвращаются в Kodo Village, где мастер *Тамасабуро* рассказывает принцип работы над их совместной театральной постановкой. Первый этап – это занятия по вокалу с профессиональным преподавателем *театра Кабуки* в сопровождении флейт и барабанов, на которых играют сами участники ансамбля. Неотъемлемая часть репетиции – собрание перед стендами, на которых собран общий план работы. Здесь же наставник *Бандо* начинает расстановку участников в нужном ему порядке. Второй этап – отработка точности и синхронности музыкальных партий и танцевального номера *Тамасабуро.* Далее к репетициям привлекаются другие действующие лица представления, в их числе юноша, которому предстоит воплотить образ мифологического существа по подобию дракона. Третий этап – репетиция с отдельными участниками оркестра, которые играют на металлических тарелочках, выполненных по подобию тарелочек *тингша.* День за днем по мере приближения премьеры спектакля увеличивается нагрузка. К общим репетициям присоединяются участники ансамбля, которые исполняют танцевальную партию содержащую

ритуальный характер – перевоплощение в своеобразных *мико* в ярко декорированных одеждах, расписным лицом-маской и длинных париках. Завершающая стадия – день премьеры театрально-музыкального представления. Как награда за проделанную работу на протяжении многих месяцев.

Театральное искусство Японии на протяжении многих веков включало в себя разработки театральных форм материковых стран и районов – Китая, Кореи, Индии, Тибета, что позволило синтезировать и выявить национальные традиции, передаваемые из поколения в поколение. В XXI веке специфика традиционной театральной культуры в целом не изменилась, она служит опорой, которая представлена *театром Но, комическим жанром Кёгэн и театром Кабуки.* Современный зритель имеет возможность с помощью интернета или присутствуя на спектакле соприкоснуться с символами национального театрального искусства Японии. Открыть для себя особый, утончённый мир понимания театрального пространства, музыки, танца и драматургии произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анарина, Н. Г. История японского театра. Древность и средневековье: сквозь века в XXI век / Н. Г. Анарина. – М.: Наталис, 2008. – 336 с.
2. Анарина, Н. Г. Японский театр Но / Н. Г. Анарина. – М.: Наука, 1984. – 159 с.
3. Вещь в японской культуре / Сост. Н. Г. Анарина, Е-М. Дьяконова. – М. : Вост. лит, 2003. – 262 с.
4. Гундзи, М. Японский театр Кабуки / М. Гундзи. – М.: Прогресс, 1969. – 231 с.
5. Гришедева, Л. Д. Театр современной Японии / Л. Д. Гришелева. – М.: Искусство, 1977. – 155 с.
6. Кикунодзё Сэгава II и Дандзюро Итикава IX Девушка-цапля / Sagi Musume / 鷺娘 . Тамасабуро Бандо (1992) [Электронный ресурс] / Сэгава Кикунодзё II и Итикава Дандзюро IX Девушка-цапля/ Sagi Musume/ 鷺娘 . Бандо Тамасабуро (1992) // Режим доступа: https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/6432/6376.html
7. Тамасабуро Бандо [Электронный ресурс] / Бандо Тамасабуро // Режим доступа: https://mary-eglantine.livejournal.com/225558.html
8. Японский театр. Сборник статей / Ред. Н. И. Конрад. – М.: Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, 1928. – 59 с.
9. Nasuno Yoichi – Kumada Kahori [Электронный ресурс] / Kumada Kahori – Nasuno Yoichi // Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=bnt4CSZVJy8
10. Noh Masks (面, Men): The Spirit of Noh Theatre [Электронный ресурс] / Noh Masks (面, Men): The Spirit of Noh Theatre // Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=qsMnyrxqe6w&t=380s
11. Toramai Sarugaku 2013Oct13 [Электронный ресурс] / Toramai Sarugaku 2013Oct13 // Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=GQqIqFRGbGQ&t=2s
12. 舞楽"納曽利" Bugaku «Nasori» [Электронный ресурс] /舞楽"納曽利" Bugaku «Nasori» // Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=F73GimJA7w8
13. 鼓童×坂東玉三郎 魂の音、彼方へ [Электронный ресурс] /鼓童×坂東玉三郎 魂の音、彼方 // Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Z5TNccuL6SM

УДК 78.071.2

И. М. Макшанцева,
г. Луганск

ПЛАСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ЭСТРАДНОГО ВОКАЛИСТА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Любое движение человеческого тела, входящее в систему искусства, может стать основой пластического образа эстрадного певца при условии, что оно драматично и ассоциативно связано с вокальным произведением. В зависимости от стилистической интерпретации выбранный пластический мотив может стать основой для создания образа персонажа, от имени которого исполняется песня.

Пластика – неотъемлемая часть сценического образа, как один из основных инструментов, способных выразить тему, идею произведения, его эмоционально-значимую структуру, живёт и развивается параллельно с музыкальным материалом. Одна из задач эстрадного певца – создать единую систему воображения в синтезе с вокальной выразительностью, используя определенные цвета пластической лексики.

Из этого следует, что эстрадный исполнитель вокального жанра должен владеть разнообразным пластическим языком, сценическим пространством и быть в некотором роде хореографом-постановщиком исполняемой песни.

Н. Козлов утверждает, что пластическая культура является составной частью, неотъемлемой частью профессионализма эстрадного певца, «представляет собой комплекс специальных знаний о совокупности физических умений и психологических качеств человека, нравственных и эстетических категорий» [2, с. 11].

Если у поп-певца нет ни одного из вышеперечисленных компонентов, то возникает проблема непрофессионализма. В этом случае исполнитель использует единые приемы пластической выразительности, и возникает вторая проблема, когда пластика не передает смысловое содержание музыкального произведения. Обладание рядом особых навыков и умений, способствующих художественному воплощению образа на профессиональной сцене, свидетельствует о пластической выразительности художника.

Из этого следует, что «пластическая выразительность – существенная составляющая и производная пластической культуры. В этом их общее и в то же время главное отличие» [2, с. 13]. Существует несколько приемов пластической выразительности, но их объединяет ключевое свойство – синтетизм музыкальной и пластической семантики. Пластическая лексика становится неотъемлемой частью эстрадного вокального искусства и вносит вклад в смысловую, образную, эмоциональную и стилистическую оригинальность песенного решения.

Если говорить о составляющих пластической культуры выражения, то статику (мироощущение) можно назвать стержнем пластической лексики эстрадного певца. Поза, самый лаконичный элемент пластики, которая способна передать образ, смысл, характер, эмоциональное состояние. Возможности позы безграничны, поскольку это связано с внутренней правдой артиста-певца. «Именно поза подчеркивает «оценочные» моменты, именно благодаря ей строится кульминация действия и события. Часто сама поза является видимым символом происходящего» [1, с. 156].

До середины 70-х, на пике популярности Валентины Толкуновой, Людмилы Сенчиной, Майи Кристалинской, советская сцена характеризовалась статичной позой, певцы в основном стояли на сцене. Немаловажную роль в этом сыграло наличие шнуровых микрофонов, которые несколько стесняли движения, и было сложно ориентироваться на сцене. Практически единственным средством внешнего выражения (кроме мимики) был жест. Следующий выразительный элемент пластики эстрадного певца – жест. Как известно, жест способен передать отношение человека к миру, выразить его внутренний мир. В эстрадном искусстве используется развитая система жестов, мимики, пластики движений, так называемая «немая интонация» (термин Б. Асафьева). Рассмотрение телесных движений как сообщений является темой кинетики – науки о жестах и жестовых движениях, жестовых процессах и жестовых системах, которая упорядочивает и интерпретирует их как определенный код, приобретает особое значение. Жесты в силу своих визуальных свойств выполняют задачу конкретного сообщения, подготавливают к восприятию сложного потока эмоциональной и смысловой информации через пластику. Творческая функция жеста – «…создавать форму воображаемого объекта. Иногда, как междометие, он делает

ощутимым психологическое содержание момента: нерешительность, радость, страх. Выбранный, значимый, он показывает нам голые конструкции воссозданных объектов» [3, с. 67]. «Жест – это стрела, выпущенная душой, он имеет немедленный эффект и поражает цель, если ничего другого» [4, с. 34].

Ярчайший пример – личность Клавдии Шульженко, она мастерски овладела средствами пластической экспрессии, с помощью жеста подчеркивала содержание, способствовавшее созданию образа. В песне «Руки» на слова В. Лебедева-Кумача на музыку И. Жака руки актрисы были в движении, просили и страдали, утешали и обнимали. Ее руки были действительно «как две большие птицы». Выражение лица, повороты головы, легкое движение часто просто иллюстрировали текст.

Артист также должен владеть основами хореографического искусства, в том числе танца, и основами сценического движения. Апогеем мастерства этого искусства является умение импровизировать в этой сфере.

Танцевальные и сценические движения сочетаются в художественном оформлении (а затем и в исполнении вокальных произведений), переходя в выразительные и графические движения, а иногда и в пантомиму. Как показывает практика, все эти виды движений можно использовать по отдельности и при этом танцевальные движения могут сливаться с музыкальной фразой или существовать параллельно. С одной стороны, через постоянную координацию выявляются музыкальные метрики и ритмические паттерны, которые являются дублированием музыки. С другой стороны, отдельный танцевальный арабеск имеет право на самостоятельную жизнь, независимо от музыки, иными словами, он образует контрапункт. Валерий Леонтьев вывел на сцену буйство буквально неистовых чувств, красок, темперамента и активности, подчеркнул раскрепощенность поведения на сцене. Ведь как ни странно статичность позы была уделом поп-певца, который все чаще стал позволять себе свободно распоряжаться всем пространством сцены. Леонтьев же нарушил спокойный уравновешенный стиль эстрадного исполнения. И, конечно же, по-своему, очень индивидуально в пластическом решении представляет свои песни. Исполняя удивительный и чрезвычайно сложный «арабеск», и в то же время чрезвычайно ритмично танцуя, артист не задыхается при исполнении произведения. Петь в движении очень сложно, и нельзя прерывать пластику танца, органично сочетающуюся с ритмом, динамикой и смыслом песен.

Еще один элемент по праву наравне с другими компонентами пластической экспрессии – пантомима. Имеет свой художественный язык. Умение певца слушать и понимать образный язык музыки, понимать основные формы и способы выражения – необходимая основа для органического применения и реализации отдельных элементов пантомимы в контексте музыкально-вокального исполнения.

Способность певца к пластике пантомимы лучше подчеркивает его исполнительскую индивидуальность. Выразительные движения, позы и жесты несут трехмерное изображение, а их эмоционально полное информационное содержание поддерживает неожиданные импровизации.

Одним из наиболее удачных примеров использования этой техники является исполнение песни А. Пугачевой «Арлекино» Э. Димитрова на слова А. Василова (русский текст Б. Баркаса). Здесь певица своим исполнением и глубоким видением создает оригинальное пластическое выражение мыслей, сценический образ грустного клоуна, маленького, веселого, несчастного, с деревянными руками, которые свисают вниз, сгибаются в суставах. В пластике артистка использовала художественные приемы пантомимы (например, когда рука опирается на невидимую опору, складывающуюся в локте); также одним движением руки отметила клоунскую корону на голове. Ее резкая,

эксцентричная пластика нашла подтверждение в ее вокальном стиле с неожиданными интонациями, с нарочито резким тоном и вставками смеха. Её клоун был смешным и трогательным, эксцентричным в сочетании с грустной лирической интонацией, как в песне, так и в манере поведения. Все было органично, ведь певица не только использовала внешние методы для создания неординарного образа, но и добилась внутреннего преображения. Эту миниатюру А. Пугачевой можно назвать эталоном театральности песни, наглядным пособием в создании театра эстрадных песен, в котором основным приемом театрализации является создание героя. Следовательно, вполне логично говорить о синтезе пластики и музыки в вокальном исполнении. Созданный певцом музыкально-пластический образ – это результат идейного, эмоционального отношения певца к музыкальному материалу, его понимания.

Эстрадный исполнитель обязательно должен чувствовать пластический образ музыки в движениях, позах, жестах. Особое внимание следует обращать на паузы, фрагменты, когда нет вокального текста и может существовать только исполнение. Эту паузу можно заполнить пластическим рисунком, ведь в этот момент внимание зрителя не сосредоточено на словесном тексте, а фиксируется на изображении самого исполнителя.

Находясь в постоянном поиске танцевальных движений, постоянно создавая и организуя бесчисленные вариации одного и того же движения или положения, поп-певцу также необходимо уметь овладеть техникой пластической паузы: когда танцевальные движения застывают в скульптурной статике. Важную роль играет возможная вариация ракурса (несколько поворотов для наблюдателя за частями тела или всего тела), ритм-показ, исполнение в движении или на месте, другие вариации в зависимости от музыкальной драматичности вокального произведения. При таком подходе развитие музыкального материала материализуется через пластическое раскрытие характеров, мыслей, чувств, присущих данному эстрадно-вокальному произведению.

Приведенные выше рассуждения ясно показывают степень важности художественного обобщения и содержательного взаимодействия искусств. Для создания пластического образа при исполнении вокального номера требуется драматический анализ песни и погружение в структуру музыкального элемента, в результате чего создаются необходимые варианты поз и движений, что, в свою очередь, может стать выражением характера литературно-музыкальной основы песни. это важное средство выражения пластического образа. Пластическая выразительность способна выразить внутреннее состояние, переживаемое в момент исполнения вокального произведения. Особенно в тех случаях, когда пластическая лексика затрагивает сюжеты, конфликтные ситуации и когда структура музыкального вокального произведения требует от исполнителя яркого, эмоционального и пластического приложения (решения, дополнения), поэтому творческий поиск так важен для исполнителя.

Следовательно, для создания художественного образа исполняемого произведения в современном исполнительстве эстрадному певцу необходимо владение танцевальной пластикой и сценическими движениями, элементами пантомимы, искусством жеста, в том числе способностью импровизировать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданов, И. О некоторых особенностях постановочной работы по пластике на кафедре эстрадного искусства / И. О. Богданов. // Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады : сборник статей. Л., 1987. – 142–158 с.

2. Козлов, Н. И. Пластическая культура в создании художественного образа вокального произведения на современной эстраде : автореф. дис. соиск. учен. степ. канд. искусствовед. : спец. 17.00.09 «Теория и история искусства» / Н. И. Козлов. – СПб, 2013. – 24 с.
3. Маркова, Е. В. Современная зарубежная пантомима / Е. В. Маркова. – М. : Искусство, 1985. – 190 с.
4. Немирович-Данченко, В. И. О творчестве актера : хрестоматия : учеб. пособие для высш. и сред, театр, учеб. заведений / В. И. Немирович-Данченко ; авт. статей В. Я. Виленкин. – 2-е изд., доп. – М. : Искусство, 1984. – 147 с.

УДК 004.932

Т. В. Мала,
А. А. Акименко,
г. Луганск

АНАЛИЗ ТЕХНОЛОГИЙ И ПРАВИЛ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ 3D ЦИФРОВЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ

В связи с тем, что активно возрастают не только запросы потребителей, а и влияние современных компьютерных технологий на формирование новых графических решений авторских иллюстраций, особую популярность в создании современных изображений разного вида и предназначения приобретает 3D-графика, являющаяся детерминантой для творческих и технологических экспериментов и способствующая более живому, эмоциональному, объемному и трехмерному их восприятию современной аудиторией.

Так, актуальность проблемы обусловлена тем, что в связи с стремительным ростом возможностей компьютерных технологий открылись новые пути создания цифровых изображений. Вместе с тем в последнее время наблюдается стремление современных иллюстраторов к расширению своего профессионализма и воссозданию изображений в новом качестве с применением технологий 3D-графики. Эта проблема является недостаточно исследованной, что подтверждает изучение исследований данной проблемы различных авторов.

Анализ научных трудов показал, что ряд ученых в своих работах занимались анализом некоторых аспектов воспроизведения 3D цифровых изображений. Это такие авторы, как Билл Флеминг, Даррис Доббс, Джейсон Осипа, Джош Бук, Дмитрий Рябцев, Евгений Никулин, Крис Ньюхан и др. Однако ни один из них не направил свой поиск в контексте целостного изучения отмеченной проблемы именно в сфере искусства иллюстрации.

Таким образом, можно констатировать, что проблема технологий и правил воспроизведения 3D цифровых изображений не была достаточно изучена. Следовательно, все вышеотмеченное подтверждает актуальность данной темы.

Цель – осуществить анализ технологий и правил воспроизведения 3D цифровых изображений.

Для достижения данной цели необходимо поставить следующие задачи:

1) рассмотреть отличительные черты 3D цифровых изображений;

2) проанализировать и определить технологию создания иллюстрации в 3D-графике;

3) описать правила 3D цифровых изображений.

Научная новизна данного исследования заключается в определении технологии и правил в создании 3D цифровых иллюстраций.

Объект исследования – процесс воспроизведения 3D цифровых иллюстраций.

Предмет исследования – технологии и правила применения 3D цифровых изображений.

Обзор основных источников – в ходе данного исследования особое внимание было обращено на научные труды таких авторов: Б. Флеминг (профессиональные приемы работы в 3D-графике и технология создание фотореалистичных персонажей); Р. Гонсалес (цифровая обработка изображений); Д. Миронов (компьютерная графика в дизайне); Е. Никулин (специфика компьютерной 3D-графики: модели и алгоритмы).

Все чаще компании переходят с 2D на 3D-стилистику, начиная от таких гигантов, как Microsoft, и заканчивая стартапами небольшими стартапами. Они нанимают лучших 3D-дизайнеров и создают шедевры, меняющие облик своих продуктов к лучшему.

Так, 3D-иллюстрации используются для:

1) Науки и техники.
2) Рекламы и маркетинга.
3) Кинематографа, компьютерных игр, анимации [2, с. 198].
4) Дизайна интерьера, архитектуры, строительства.

В индустрии активно используют пайплайны, совмещающие 2D и 3D. Это эффективно: 3D-объектам можно свободно менять форму, выстраивать с их помощью композицию, поворачивать и т. д. 3D ускоряет выполнение некоторых рутинных задач и помогает добиться классных результатов, сэкономив время и силы.

Создание 3D-модели.

Начало работы начинается с концепта и продумывания идеи иллюстрации. Первым этапом идеи создание 3D-модели, пробуются разные стили. После создания удачной и конечной модели, принимается решения взять ее за основу будущей иллюстрации. на начальном этапе 3D-моделирования модель получает основные пропорции, характеристики и обрастает деталями. Данный этап происходит в программах по созданию 3D моделей, таких как Maya, 3DS max, Zbrush, Blender [1, с. 18].

Композиция и окружение.

Выбрав композицию, размещаем модель в сцене. Работа в этом этапе так же происходит в программах по 3D-моделированию, например Maya, 3Ds max, Blender.

Преимуществом работы в 3D-технологии для создания композиция является то. что, можете быстро менять ракурс композиции и перемещать объекты по своему усмотрению. Не нужно все перерисовывать, как в 2D. Так 3D бережет время, которое вы потратили бы на корректировку.

Текстурирование.

После этапа моделирование и поиска базовой композиции, переходим на работу с текстурами. На данном этапе модели присваивается цвет, текстура и дополнительные следы использования.

Экспорт из 3D в 2D и обработка растровыми редакторами.

Изображение экспортируется из 3D-редакторов в растровый формат, таких изображений может быть несколько, они будут отличатся разными настройками рендера конечной композиции. Далее изображения раскладываются в растровом редакторе на нескольких слоях, с помощью инструмента маска слои накладываются друг на друга, маскируя отдельные элементы. Ключевой инструмент на этом этапе – маскирование. С его помощью решается большинство задач.

Создание окружения.

На этом этапе изображение уже почти закончено, можно заняться дизайном окружения и остальными элементами композиции. Окружение, может быть создано как вручную, так и процедурно сгенерировано по формуле с помощью специальных

программных комплексов. Для начала нужно определить общий тон работы, затем выстроить освещение.

В результате проведенного исследования на тему анализа технологий и правил воспроизведения 3D цифровых изображений можно сделать выводы обобщающего характера:

1. Отличительные черты 3D цифровых изображений заключаются в уникальном воспроизведении стереоскопии объемного пространства, трехмерном решении иллюстрации, имитирующем реальную среду обитания человека и таким образом эмоционально и воздействуя на восприятие и психолого-физиологию современного потребителя, полностью отвечая его запросам, формируя уровень культурного развития.

2. Анализ разных трудов ученых позволил раскрыть концепцию технологии воспроизведения 3D цифровых изображений, которая состоит из таких этапов: 1. Создание 3D-модели; 2. Текстурирование, 3. Композиция и окружение, 4. Экспорт из 3D в 2D, и создание окружения.

3. Определены правила использования 3D в воспроизведении цифровых изображений. Они заключаются в: 1) исследование содержания и целей объекта проектирования; 2) подборка и применение удачной стилизации создание 3D-модели; 3) обосновании концепта иллюстрации; 4) обязательное применение в процессе работы по созданию 3D-моделей таких компьютерных программ, как: Maya, 3DS max, Zbrush, Blender. Использование 3D-инструментов в создании цифровых изображений позволяет упростить процесс создания иллюстраций, и позволяет создать изображения событий, которые усиливают трехмерное ощущение, имитирующее условия реальной жизни.

Данное исследование не исчерпывает всех аспектов рассматриваемой проблемы, в перспективе необходимо изучение основных методов и принципов применения 3D-графики в создании современной иллюстрации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прахов, А. Blender. 3D-моделирование и анимация. Руководство для начинающих / А. Прахов. – М.: БХВ-Петербург, 2009. – 272 с.

2. Флеминг, Б. Создание фотореалистичных изображений / Билл Флеминг. – М.: ДМК Пресс, 2009. – 923 с.

УДК 78.087.681

В. А. Малеева,
г. Донецк

О НАЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА М. ПАРЦХАЛАДЗЕ (на примере детской хоровой миниатюры «Озеро»)

Мераб Алексеевич Парцхаладзе – советский композитор, заслуженный артист РСФРС и заслуженный деятель Грузинской ССР. Мераб Алексеевич был сыном композитора Алексея Алексеевича Парцхаладзе, что повлияло на его дальнейшую судьбу. Вернувшись с фронта, обучался в Тбилисской консерватории по классу композиции С. В. Бархударяна. В 1953 окончил Московскую консерваторию по классу композиции С. С. Богатырева.

Прекрасная школа, композиторский талант, знание грузинского фольклора, бережное отношение к народной песне определили особенности почерка Мераба Парцхаладзе, позволили ему разносторонне проявить себя в различных музыкальных жанрах: симфоническая поэма «Нестан», три оркестровые сюиты, концерт для

фортепиано с оркестром, струнный квартет, соната для скрипки и фортепиано, «Пандурули» № 1 и № 2**,** музыка к кинофильмам «Необыкновенные встречи», «Дерсу Узала», «Обожженные солнцем», «Тропою бескорыстной любви».

Хоровые миниатюры в творчестве М. Парцхаладзе занимают особое место. Это связано с любовью композитора к родной грузинской песне, которая по своей природе многоголосна.

Большую известность получили хоровые миниатюры для детей. Композитор хорошо знал особенности и возможности детских голосов, поэтому его произведения удобны для исполнения, их мелодии легко запоминаются, а образный строй близок детскому восприятию. Одним из известных и часто исполняемых произведений М. Парцхаладзе является детский хор без сопровождения «Озеро».

Целью данной работ**ы** является целостный анализ произведения М. Парцхаладзе «Озеро», и на его примере определение национальных особенностей музыкального языка композитора. Этой цели соответствует круг основных задач работы:

- рассмотреть жанр хоровой миниатюры
- ознакомиться с характерными особенностями музыкального языка грузинской народной музыки
- проанализировать хор М. Парцхаладзе «Озеро»
- выявить в анализируемом произведении характерные для грузинской музыки средства музыкальной выразительности

Методы исследования**.** В работе применяется аналитический и сравнительный методы анализа музыкальных произведений (проблема общего и особенного).

Данная тема является актуальной, так как, несмотря на популярность данного композитора, его творчество мало освещено.

В сборник детских хоров без сопровождения М. Парцхаладзе входит 15 произведений, среди которых наиболее часто исполняемое – хор «Озеро».

Хор «Озеро» относится к разновидности программной хоровой миниатюры. Он написан для четырехголосного детского хора a capella, на стихи грузинского поэта Б. Купаташвили. Детские голоса позволяют данному хору звучать прозрачно и светло. Произведение написано в простой 3-х частной форме со вступлением и заключением.

Вступление, исполняемое хором закрытым ртом, сразу вводит слушателя в атмосферу таинственности. «Замершая» фактура, с легким «мерцанием» аккордов, ассоциируется с едва заметными колебаниями воды на поверхности озера. На фоне малоподвижного и выразительного гармонического сопровождения звучит мягкая и поэтичная мелодия. Мелодическая фраза повторяется два раза, но во второй раз звучит с несколько изменённым гармоническим наполнением: t53-t7-дорийский S64; t53-t2-VI7на VI высокой – что очень часто используется в грузинском многоголосии. Национальный колорит мелодии придает дорийская субдоминанта, дробление сильной доли с переносом акцента на слабую долю, ритмическая фигура из восьмой и двух шестнадцатых на последней доле такта.

Вступление начинается в тональности ля минор, но заканчивается в ля мажоре (с подчёркнутым задержанием третьей, мажорной, ступени) – который воспринимается доминантой к тональности следующего раздела.

Основной раздел начинается в ре миноре. На фоне остинато в двух голосах (баса и альта) звучит простая, напевная мелодия небольшого диапазона. Синхронное пропевание каждого слога всеми голосами хора особенно подчеркивает смысл, выразительность и красоту каждого слова, которое, благодаря разнообразию гармонии, переливается тончайшими красками. Мелодический рисунок чутко улавливает все нюансы текста, выделяя ударения более крупными длительностями, замирая в конце

фразы в вопросительных интонациях. Главную эмоциональную нагрузку и в этом разделе несет гармония – то же лёгкое малоподвижное «мерцание» аккордов (T53 –S64 – S64 –VI6), та же дорийская субдоминанта. В основе второго предложения – секвенционное развитие зерна темы. Завершает основной раздел т. н. «грузинская каденция»: VI53-VII53-I, где тоника представлена в виде чистой квинты (без терцового тона).

Хоральная фактура в среднем разделе меняется на полифоническую. Вступают только верхние голоса: звучит 3-голосие, в котором два верхних голоса ведут мелодию (в партии сопрано используется приём divizi), альт же спускается по звукам нисходящей хроматической гаммы, выстраивая интересную и сложную хроматическую вертикаль. В основе мелодии среднего раздела лежат интонации вступления. Дальнейшее развитие темы подчеркивает глубину поэтического слова: фактура становится четырехголосной, расширяется диапазон - это кульминация произведения.

Третий раздел повторяет первый раздел с небольшими изменениями, завершаясь в тональности натуральной доминанты.

В заключении, повторяющем вступление, в последних двух тактах звучат, как напоминание, интонации темы основной части.

В сочинении преобладает тихая динамика, нежные звуковые краски. Это выразительная, полная покоя и размышления поэтическая зарисовка. Хор «Озеро» относится не только к пейзажной лирике, но и к философской. В произведении автор стихов и композитор соединили созерцательность с размышлением о величии природы и скоротечности жизни.

Проанализировав хоровую миниатюру М. Парцхаладзе можно выделить следующие национальные особенности его музыкального языка:

- простые, напевные, легко запоминающиеся мелодии;
- ритмические особенности: группы из восьмой и двух шестнадцатых на последней доле такта, синкопы, пунктиры;
- применение традиционного грузинского 3-голосия, где два верхних голоса исполняют основную мелодию, а бас выполняет гармоническую основу, создавая сложную, богато расцвеченную вертикаль;
- диссонирующие сочетания между двумя солирующими голосами (секунда, септима)
- движение голосов параллельными квинтами и квартами, а также движение параллельными трезвучиями;
- применение аккордов нетерцового склада (квартквинтаккорд, секундквинтаккорд, квинтсептаккорд)
- «грузинские каденции» (где тонике, в виде пустой квинты, предшествует VII натуральная ступень)
- использование натуральных ладов (дорийский, миксолидийский)

Хоровые миниатюры М. Парцхаладзе отличаются ярким национальным колоритом звучания, гармонической красочностью, богатством хоровой палитры. Это оригинальные и неповторимые произведения, созданные на основе активного претворения народного грузинского многоголосия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джавахиивили, И. Основные вопросы истории грузинской музыки. Тбилиси: Хеловнеба, 1990. – 335 с.

2. Богданова, А. Портреты советских композиторов. Мераб Парцхаладзе. Очерк жизни и творчества. [Электронный ресурс] – Советский композитор, 1985. Режим доступа: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/parchaladze.htm

3. Чогошвили, М. Принципы цикличности в кантатах и ораториях грузинских советских композиторов. [Электронный ресурс]/ автореф. дис. по искусствоведению, специальность ВАК РФ 17.00.02/ 1990. Режим доступа: http://cheloveknauka.com/printsipy-tsiklichnosti-v-kantatah-i-oratoriyah-gruzinskih-sovetskih-kompozitorov

4. Чхиквадзе, Г. З., Цулукидзе А. Г. Грузинская музыка. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://art.niv.ru/doc/encyclopedia/music/articles/175/gruzinskaya-muzyka.htm

УДК 74.01

А. С. Малхасян,
г. Луганск

РЕШЕНИЯ КОСТЮМНЫХ ФОРМ НА ОСНОВЕ РАБОТ ФРИДЫ КАЛО

Стиль Фриды Кало, всемирно известной мексиканской художницы, одной из самых ярких фигур в искусстве XX века, является бесконечным источником вдохновения художников-модельеров, дизайнеров одежды.

Возникает вполне закономерный вопрос, почему именно она, ее стиль до сих пор привлекает внимание специалистов. Ведь ее творчество нравится далеко не всем, потому, что оно сложное, насыщенное, сюрреалистичное, не стесняющееся демонстрировать страдания, через которые пришлось пройти художнице в своей жизни. Убедительный ответ на этот вопрос, может быть, содержится в неповторимой индивидуальности Фриды Кало, которая сама, собственными руками превратила себя в образ, придумав и продумав уникальный стиль, которому оставалась верна в каждой мелочи. Противоречивая натура, экспрессивная, громкая, прямолинейная, бунтующая и не желающая сдаваться – такой она была вопреки всему и всем, даже вопреки самой себе [2].

Неудивительно, что такая самобытная фигура оказала колоссальное влияние не только на культуру в целом, но и на моду в частности. Снова и снова дизайнеры различных стран обращаются к культурному наследию творчества Фриды Кало – Valentino, Dolce&Gabbana, Jean-Paul Gaultier, Alberta Ferretti и многие другие, которые реконструировали и заново воссоздали стиль Фриды, преувеличивая и возводя в абсолют этническую мексиканскую ноту в ее образах [4]. Поэтому, можно утверждать, что сегодня «стиль Фриды» – явный признак смелости и хорошего вкуса.

Одной из первых в индустрии моды Фридой заинтересовалась парижский модельер и дизайнер, создательница понятия «прет-а-порте» Эльза Скиапарелли, которая сделала платье «Мадам Ривера» для обложки журнала Vogue, а следом и духи Shocking [5].

Известный французский мастер Жан-Поль Готье в рамках идеи стирания границы между элитарным и массовым в культуре довольно смело применил сочетания этно и ретро стилей с использованием современных материалов. Широко известно, что провокационный костюм инопланетянки Лилу, в кинофильме «Пятый элемент» Готье создал, вдохновившись картиной Кало «Сломанная колонна». В 1998 году культовый дизайнер выпустил целую коллекцию прет-а-порте, посвященную Фриде, включающую в себя наряды, имитирующие ее ортопедический корсет [1]. Во время показа коллекции модели прошлись по подиуму, стилизованному под мексиканский рынок. Длинные юбки, отделанные кружевом и тюлем, жакеты, мексиканские шали, яркие краски, тяжёлые ожерелья и головные уборы – всё это наследие художницы, которое вновь вошло в моду с лёгкой руки эпатажного модельера.

Еще одной прекрасной работой на основе жизни и творчества Ф. Кало стали костюмы, созданные Джулией Вайс, к фильму «Фрида», вышедшему в 2002 году [6]. За проделанную работу художник по костюмам Джулия Вайс была номинирована на

премию Оскар. Джулия бережно восстановила по автопортретам и фотографиям костюмы художницы. Что касается фильма «Фрида», то автор костюмов неоднократно заявляла о том, что было невозможно конкурировать с неповторимым стилем Кало, так, как сама Фрида постаралась за неё и чётко выстроила собственный имидж.

Фрида стала большим вдохновением для всемирно известных дизайнеров [3]. Так, например, французский модельер Кристиан Лакруа создал свою уникальную коллекцию, посвященную художнице, а британский дизайнер Дуро Олову выпустил коллекцию под названием «Фрида Кало в Индии». Карл Лагерфельд, немецкий модельер, фотограф, коллекционер и издатель, для одного из номеров Vogue Germany, разработал коллекцию французского дома моды Chanel, перевоплотив известную фотомодель Клаудию Шиффер во Фриду Кало. Коллекция модного дома Givenchy 2010 года, основана на картине Кало «Сломанная колонна», в ней преобладает белый цвет и множество кружев. Арт-директора модного дома «Valentino» презентовали в Нью-Йорке коллекцию «Resort 2015» [5]. Коллекция представляет собою романтические длинные платья из белой тюли, которые украшены цветочными узорами, и утилитарную верхнюю одежду в виде парки защитного зеленого цвета, смягченной аппликациями-бабочками, и наряды с графическими изображениями птиц, и шелковые длинные блузы с высоким воротником под подбородок, скомбинированные с замшевыми юбками и шипованными кожаными куртками, и тренчи с бахромой, и серьги с обезьянками – любимыми животными Фриды Кало.

Творчество и красочной мир блистательной мексиканки, стали источником вдохновения для создания летней коллекции американского бренда Alice+Olivia, образы наполнены яркими цветами, подсолнухами и ананасами [4]. Ткани, представленные в коллекции, прекрасно сочетаются с рисунками и принтами, а силуэты радуют своим безупречным кроем, практичностью и свободой движений.

Дизайнером дома моды японского бренда Comme des Garçons был создан корсет специально для выставки «Шкаф Фриды Кало». Стиль художницы-бунтарки, по отзывам организаторов и участников выставки, воплощенный в любой из предметов ее одежды настолько специфичен, что может в считанные мгновения произвести фурор и сегодня [6]. Поэтому Кало всегда актуальна. Она шла впереди времени, вне времени. Художница использовала моду и традиции, чтобы подчеркнуть индивидуальность и создать свой образ.

Таким образом, популярность Фриды Кало – это феномен, который, очевидно, привносит новизну в разработке творческих проектов создания современной одежды.

Главное, чему учит стиль Фриды – это быть тем, кем вы хотите быть. Не копировать модные образы, не следовать шаблону, а выражать себя через свою одежду и аксессуары, уметь раскрыть свою индивидуальность и быть самим собой.

Притягательность, несомненного таланта Фриды, позволяют переосмыслить существующие подходы в проектировании, т. е. современная одежда должна быть одновременно инструментом самовыражения индивидуальности и способом борьбы с собственными комплексами. Такой подход, взятый воедино, создаст свой уникальный стиль во внешности и одежде каждого человека в современном мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. В стиле Фриды: 10 модных трендов, которые предсказала Кало [Электронный ресурс] / Cosmopolitan. – Режим доступа: https://www.cosmo.ru/fashion/star_style/v-stile-fridy-10-modnyh-trendov-kotorye-predskazala-kalo/.

2. Котляр, Е. Р., Салата, Д. В. Фрида Кало. Сюрреализм глазами сильной женщины / Е. Р. Котляр, Д. В. Салата // Гуманитарная парадигма. – 2017. – № 3. – С. 44-49.

3. Милякова, А. Л. Влияние жизни и творчества Фриды Кало на современный дизайн / А. Л. Милякова // Развитие креативности личности в современном образовательном пространстве: сб.

материалов международной научной конференции. – Елец: Изд-во Елецкого гос. ун-та им. И. А.Бунина, 2015. – С. 142-147.

4. Стиль Фриды Кало: почему ее образ достоин подражания [Электронный ресурс] / Glamour. – Режим доступа: https://www.glamour.ru/society/stil-fridy-kalo-pochemu-ee-obraz-dostoin-podrazhaniya.

5. Фрида Кало: знаковый образ в моде [Электронный ресурс] / Иль де Ботэ. – Режим доступа: https://iledebeaute.ru/pro_fashion/2018/11/22/114980/.

6. Фрида навсегда: стиль мексиканской художницы и ее влияние на моду [Электронный ресурс] / Мода. – Режим доступа: https://omode.info/1595108983337388175/ frida-navsegda-stil-meksikanskoj-hudozhnitsy-i-ee-vliyanie-na-modu/.

УДК 784.4

Е. А. Петрова,
С. В. Деба,
г. Луганск

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ НА ЛУГАНЩИНЕ

История Луганщины насчитывает более четырех столетий. Особые условия формирования региона привели к полиэтническому конгломерату населения с преобладанием в национальном составе русских и украинцев. Так и ведущими вехами народного творчества становится традиция этих народов, которая транслирует многовековой опыт предков. Лирика – это ведущий род фольклора Луганщины. Она органично соединила черты двух родственных этносов, что отразилось в оригинальной исполнительской манере, а также в особенностях музыкально-поэтического языка лирических песен. Исследование этих характеристик и определяет актуальной выбранной темы, которая в наши дни особенно интересует фольклористов и исполнителей народного музыкального творчества.

Объект исследования – музыкально-поэтическое народное творчество на Луганщине. Предмет статьи – особенности жанра лирической песни Луганщины.

Цель работы – определить жанровые особенности лирической песни Луганщины. Для достижения цели автор ставит следующие задачи:

1. Определить значение лирических жанров фольклора.
2. Проанализировать особенности поэтики и композиции лирических песен Луганщины.
3. Определить характерные особенности музыкальной семантики.

Материалом исследования становятся лирические песни, записанные на Луганщине исследовательскими группами под руководством преподавателей ЛГАКИ им. М. Матусовского Т. Теремовой и С. Дебой.

Музыкальность и песенность – характерные особенности восточнославянских этносов. Музыкальные традиции существовали на территории, где проживали восточнославянские племена, еще с доисторических времен. Об этом свидетельствуют археологические находки – музыкальные инструментов из бивней мамонта, костяная флейта и т. д. Кроме того, фрески одного из древних архитектурных сооружений первого восточнославянского государства Софии Киевской экспонируют музыкантов, играющих на разных духовых, ударных и струнных инструментах (арфа, лютня, флейта, гусли, гудки), а танцы скоморохов показывают жанровое разнообразие музыкальной культуры, так и в полной мере сложившуюся картину народного быта [1].

Древнейшим видом народного песенного творчества являются архаичные жанры обрядового фольклора – колядки, веснянки, гаивки, купальские, зажиночные, обжиночные, покосные. Все они имели магический характер и помогали людям в «освоении» природных явлений на пользу земледелию и скотоводству, в любовных отношениях между девушкой и парнем. К обрядовых относим также и семейно-

обрядовую традицию с разнообразием песен – свадебные, родинные, крестинные, плачи и причитания. Почти все они также имели магический характер: свадебные способствовали счастливой и богатой жизни молодых, похоронные причитания и плачи помогали уйти с миром в иную жизнь. В семейном быту были распространены колыбельные, которые не только помогали усыпить ребенка, но и охраняли его от злых духов.

Почти сразу с обрядовыми жанрами возникают трудовые песни. Их музыкальные особенности – четкая ритмическая природа, энергичные призывы квартовых интонаций, связанные с выполнением коллективной работы, с равномерностью трудовых движений. Элементы юмора были неотъемлемой частью и подбадривали людей.

С появлением государства Киевской Руси связано возникновение эпических жанров фольклора: русских былины, украинских дум и исторических песен, которые рассказывали о подвигах народных героев и стали историческими артефактами своей эпохи. Исполняли их профессиональные музыканты – лирники, бандуристы, кобзари. Отличительная особенность – импровизационная природа создания и воспроизведения. Впоследствии возникают солдатские песни со своими разновидностями – рекрутские, стрелецкие.

Самым молодым родом фольклора является лирика. Лирические песни отмечаются широким диапазоном напевов, большим количеством распевов, широкими интонационными ходами, многовариантной ритмикой, меняющимся размером, использованием ладов народной музыки.

Благодаря историческим условиям заселения Луганщины здесь присутствуют все песенные жанры русского и украинского фольклора: «...между украинцем и русскими сложилось не просто мирное содружество, но союз, породив синтетические явления в культуре» [7, с. 256].

Лирическая песня – это один из ведущих жанров песенного фольклора вообще. Сформировалась она на основе высокоразвитой мелодической речи. Содержание песен отражает духовный мир, весь спектр эмоций и душевных переживаний, чувств и настроений простого народа. И все это раскрывается в непосредственной близости к повседневному крестьянскому быту. Одной из важнейших для лирических песен является функция духовного очищения через «выплескивание» своих эмоций в песне. Лирическая песня концентрирует широкий круг тем и образов, которые можно разделить на две тематические группы: семейно-бытовая и социально-бытовая лирика. Так же к лирике относится и лиро-эпический жанр баллады [1].

Интерес к лирической песне обусловлен тематикой жанра, что напрямую связано с тяжелой жизнью крестьян. В разные времена именно в песне люди обращались к своим глубоким мыслям, социальным проблемам и семейным неурядицам. Тексты отмечаются жизненной правдивостью. Они очень тесно сплетаются с тяжелым трудом, поэтому отражают полный и реальный образ крестьянского быта: «...вони змальовують це життя не тільки з поважної сторони, а й освітлюють його також із погляду гумору й сатири» [1, с. 25].

Песни, взятые нами для анализа, представляют группу семейно-бытовой лирики, что является типичной чертой для всей территории Луганщины. Семейно-бытовой жанр экспонирует песни о любви. Их содержание насыщенно глубоким чувством симпатии, перерастающей в любовь. Душевные порывы колеблются от мятущейся радости до глубокого страдания. Песни о любви по характеру исполнения протяжные, а музыкальные особенности зависят от содержания.

Тексты раскрывают различные драматические ситуации. Например, в песне «В садочку гуляла» отражена драма девушки и парня, где парень не сватается, т.к. девушка сирота, а когда он осознает ошибку – она выходит замуж за другого. Интересен тот факт, что лирика исследуемых районов насчитывает много образцов, тематика которых описывает несчастную любовь парня или казака, которого не дождалась возлюбленная и была засватана за другого.

Чаще всего песни лирической группы создавали и исполняли женщины, сопровождая пением вышивание, уборку, работу по хозяйству и тому подобное. Распространялись лирические песни в коллективе, когда женщины шли в поле работать, или в воскресенье, когда собирались возле дома и пели вместе. Отсюда и запевно-припевная форма мелодий: одна начинает, а потом другие подхватывают. В лирических песнях не принято называть имен. Чаще всего это общее название – «козак», «дивчина», «дівчинонька-сиротина», «дівчинонька незамужня», «хлопець».

Типичным приемом народной лирики является параллелизм состояния души с любым внешним проявлением природы. Выражают его как в формах сравнения, так и в фигурах символики. Например, калина, утка, голубка, береза, былина всегда символизировали девушку. Соловей, сокол, голубь, дуб, символизируют парня. Примером обращения к такой символике может послужить песня «Ты воспой в саду, соловейко», «Ой, да ты, калинушка», «Под зеленым дубом», «Ой, дубе, ти дубе», «Два голуба гуде, голубка сокоче», «Зацвів козак терном, а дівка калиною».

Полынь, облепиха, одинокая береза и тополь, травинка в поле, глубокое море – это символы тоски и печали: например, в песне «В полі тополя стояла» девушка остается одна. Темная, черная, холодная вода символизирует предчувствие, связанные с ревностью и несчастной любовью: «Качур молодий, чом сам плаваєш?... Ой, вчора була пара моя, а нині нема, бо засватана». Цветения растений символизируют любовь, молодость: так в песне «Ой, под калиною, да под зеленою» поется о чувствах молодой девушки к парню. А вот выцветание, засыхание трав и деревьев символизирует тоску, ревность, разлуку:

Зелений дубочок на яр похилився.
Молодий козаче, чого зажурився?…
Того зажурився, що без долі родився.

Символические параллелизмы образов природы с действием людей нередко образуют тип респонсорной строфы:

Калинонька з квіточками,
Ой, не сама я, ой, остаюся –
З діточками;
или:
А я стою, стою, да й, а кругом вода.
Уехал миленькай, да й не сказал куда.

Народная лирическая песня насыщена эпитетами («трава зеленая», «крутая гора», «кучерявий друже», «молодий козаче», «шовкова трава») и метафорами («місяць ходить», «ой, догнали літа мої», «лилися слезоньки, да й ручеечками»).

Одним из распространенных средств художественной выразительности является конкатенация (от латинского – цепочка). Это типичным прием для Восточного Полесья и цетрально-восточных районов Украины. «Його особливість – повторення кінцевого пісенного коліна попереднього віршового ряду чи його частини…» [1, с. 373]. Также он встречается и в русских песнях:

Ой, под калиною, да пень березавай,
Стояла дивчина у кохте розовай.

У кохте розовай, да ще й с цветочками
Лилися слезоньки, да й ручеечками.

Характер текста лирических песен преимущественно повествовательный в сочетании с его смешанными формами изложения – монологической и диалогической. Так, примером монологического изложения является песня «Червона калина», в которой рассказ ведется от первого лица. А вот в песне «Один місяц ходить» повествование ведется в форме диалога между парнем и девушкой. Поэтическая форма всех анализируемых песен строфическая, что характерно для лирических жанров.

Слогочисловая структура не имеет закономерностей. Стихотворные размеры используются как двусложные, так и трехсложные. Но все же наиболее часто применяют хорей.

Рифма в лирических песнях также встречается разнообразная: условно-перекрёстная («Ой, дубе ти, дубе», «Щастя», «В садочку гуляла», «Зелений дубочок», «Один місяць ходить», «Ой, з-за гори кам'яної», «Тополя», «Червона калина»); парная («Ой, под калиною», «Ой, да ты, калинушка», «Качур молодий», «Між горами єсть долина»): опоясывающая («Дівчинонька незамужня»).

Среди наиболее характерных особенностей поэтики можно выделить: повествовательный характер текста в сочетании с его смешанными формами изложения – монологической и диалогической; строфическую форму; чередование двусложных и трехсложных стихотворных размеров с преобладанием хорея; преимущественно условно-перекрестную рифму; использование художественного приема конкатенации.

Еще одна региональная особенность музыкального фольклора Луганщины ярко выражена в лирических песнях – это феномен русско-украинского двуязычия. Причем он в своей основе имеет языковую асимметрию, что выражается в преобладании русского языка.

Проживание на Луганщине большого количества этносов и субэтносов обеспечило частое использование различных диалектов и смешанных языков. Феномен русско-украинского двуязычия является смешанным, как этнически, так и культурно. Общей предпосылкой возникновения интерференции становится употребление человеком в речевой ситуации второго, неродного языка, но всегда в той или иной степени использование при этом языковых средств основного (родного) языка.

Так, по опыту исследователей-лингвистов, население Луганщины можно разделить на три группы. Первая, самая многочисленная, включает «полных» билингвов, в совершенстве владеющих двумя языками, но, возможно, с незначительным преобладанием одного. К таким группам языков в рамках исследуемой территории относятся в наибольшей степени русский и украинский, а так же русский и армянский, русский и азербайджанский, русский и татарский, русский и польский и т. д. Ко второй группе относятся одноязычные представители населения, так называемые пассивные билингвы, которые имеют навыки использования только одного языка, но в связи с генетическим родством, в нашем случае украинского и русского языков, они понимают и второй язык, однако не в состоянии грамотно его использовать. В состав третей группы входят «полуносители». Ее представители не владеют в полной мере ни одним из языков, а речь их состоит из постоянных отклонений от литературных норм [4]. В украинской лингвистике именно эту смешанную речь называют суржиком. Чаще всего, представители этой группы проживают в сельской местности.

Довольно ясно и отчетливо интерференция проявляется в сфере лексики. Стоит отметить, что этот языковой уровень является наиболее сложным для анализа,

особенно когда речь идет о взаимодействии близкородственных языков. Общий корень словарного запаса русского и украинского языков, с одной стороны, облегчает лексический анализ, а с другой – усложняет его. Это объясняется тем, что разговорный украинский язык намного шире и «свободнее» литературного. Он допускает допускает использование большого количества лексики, общей с русским языком. Словарное сходство с русским и аналогами, а так же их полная идентичность являются также определяющим фактором при выборе говорящим конкретной лексемы.

В наше время языковая ситуация на Луганщине характеризуется, в первую очередь, наличием неоднородных культурноязыковых районов. Примером может послужить проживание этнографической группы украинцев – лемков, локально на территории края. Причины распространения русского и украинского языков на Луганщине носят как социально-культурный характер, так и этнический, т. е. двуязычие также является смешанным.

Причины такого билингвизма на территории Донбасса глубоко исследованы луганским ученым, кандидатом исторических наук Н. П. Пашиной. Собранный ею материал свидетельствует, что русские и украинцы в XIX веке при переселении в наш регион по-разному ориентировались относительно профессиональных занятий и способа жизни. По данным переписи 1897 г. в горнозаводской промышленности нашего края русские составляли 74%, а украинцы 22,3% рабочих, в металлургии – соответственно 69% и 22,2%. Напротив, в селе преобладали украинцы (61,8% украинцев, 18,3% русских, 8,6% греков, 5% немцев). Поскольку же в индустриальном обществе доминирует город, то и русский язык получил преимущество [5]. Именно это наложило отпечаток на поэтический текст, в частности, украинских лирических песен. Примером может служить использование русских слов, спетых на украинский манер: «платок», «обідать носили», «вернітесь, літа мої», «лєнта», «надіюся».

На протяжении многих веков важнейшим компонентом музыкального целого был и остается лад. В тех или иных историко-стилистических условиях – от античных времен до наших дней – лад имеет определенные выразительно-содержательные свойства. Лад как средство формообразования является основой мелодического движения, определяет существенные детали гармонии, заметно влияет на общую композицию.

Лад – главный носитель национальных особенностей. В лирических песнях Луганщины преобладает диатоника. В большинстве исследованных песен встречаются натуральный минор: «Ой, да ты, калинушка», «Ой, ти дубе, дубе», «Щастя», «В садочку гуляла», «Один місяць ходить», «Ой, з-за гори кам’яної», «Тополя», «Дівчинонька незамужня». Интересно, что натуральный минорный лад характерен для русского фольклора. Гармонический вид минора чаще встречается в украинском фольклоре. Песни в гармоническом миноре также записаны, но их значительно меньше: «Качур молодий», «Між горами єсть долина», «Зелений дубочок». Так же встречаются и песни в натуральном мажоре: «Ой, под калиною», «Червона калина».

Наблюдается также характерный прием ладовой переменности между I и III ступенями лада: параллельно-переменный лад с сопоставлением натурального минора и параллельного мажора. Примерами могут послужить следующие песни: «Ой, ти дубе, дубе», «Один місяць ходить», «Тополя».

Для всех анализируемых песен свойственен кантиленный тип мелодии. Характер исполнения спокойный и размеренный, а порой и задумчивый, что зависит от содержания. А вот песни, записанные в мажоре, звучат весело, но в целом и их характер исполнения распевный, не смотря на общий светлый колорит. Отсюда и темповые характеристики – скорость относительно сдержанная, по метроному от 54,

для песен с мелкими длительностями, и до 90 ударов в минуту, для напевов с более крупными длительностями.

Амбитус напевов достаточно широкий: октава, как в песнях «В садочку гуляла», «Тополя»; нона – «Ой, под калиною», «Зелений дубочок», «Ой, дубе, ти дубе», децима – «Ой, да ты, калинушка», дуодецима – «Качур молодий». Но так же записаны песни с небольшим диапазоном: в песне «Ой, з-за гори кам'яної» амбитус квинта, в песне «Червона калина» – секста.

Общей плавности мелодической линии способствует включение распевов. В основном, это короткие (от двух до четырех звуков) распевы. Причем распев реализуется за счет звуков, которые по длительностям не выделяются от длительностей основного напева. И это одно из существенных отличий украинских лирических песен Луганщины от украинской песенной лирики вообще, для которой характерно наличие распевов более короткими длительностями по сравнению с другими звуками мелодии. Эта особенность роднит украинскую лирику Луганского края с русской протяжной песней. Распевы более короткими длительностями встречаются значительно реже и, в основном, в ритмическом рисунке одна восьмая и две шестнадцатых.

Для украинской лирической песни характерным является мелодическое движение по звукам аккордов, что ясно очерчивает гармоническую функцию. Это черта свойственна и исследуемым автором песням. Часто встречаются украинские песни с чертами русской лирики, что выражается в широких ходах, восходящих скачках с последующим нисходящим поступенным заполнением: например, в песнях «Тополя», «Ой, да ты, калинушка» интонация восходящей сексты появляется вначале напева, как фактор привлечения внимания. Так же часто ее местоположение встречается в середине мелодического построения как кульминация психологического состояния. Кроме сексты часто используют интонацию восходящей квинты и кварты. Нисходящие интервалы встречаются значительно реже. Это интонации сексты, кварты.

Основными интервалами в построении мелодической линии напева является восходящая и нисходящая секунда и терция. Секунда – это основа плавного поступенного движения. Интервал терции встречается не только как составляющая трезвучий и септаккордов и их обращений, но и как самостоятельная интонема. В лирических песнях Луганщины используется нисходящая каденция с секундовым (преимущественно в октаву), а иногда и с терцовым окончанием, что характерно для песенной лирики вообще.

Мелодическая линия исследуемых песен состоит из различных ритмоинтонационных комплексов, которые зачастую являются типичными для многих напевов. Самый используемый – это нисходящий трихорд разного ладового наклонения: мажорного, минорного, фригийского. Так же весьма используем нисходящий тетрахорд мажорного, минорного и фригийского лада, пентахорд минорного наклонения.

Частое явление в песнях разных жанров и, в частности, лирических – глиссандированные «спуски» голоса в нисходящем направлении. Так же распространены разные виды фермат. Для них, как и для голосовых «спусков», существует система знаковой записи: например, незначительное удлинение звука до трети основной длительности, что обозначается дугой.

Большинство исследованных песен двухголосны с трехголосием в каденции. В некоторых ярко выражены признаки традиционной функциональной гармонии, что является отличительной особенностью украинской лирики от русской протяжной песни: это движение параллельными терциями, чередование основных гармонических функций. Другая часть лирических песен отражает влияние русской фольклорной

традиции. Это выражается в подголосочно-полифонической природе многоголосия. И все же развитость подголосочных линий минимальна, что способствует прозрачности и легкости фактуры.

Для каденций одноголосных образцов характерна плагальность (признак ладовой особенности русской протяжной песни) и остановка на III ступени лада, что не вызывает ощущения ладовой переменности.

Следует отметить, что смысловые акценты поэтического текста влияют на метроритм напевов. Отсюда частое использование переменных размеров. Ритмика песен достаточно ясная, основанная на равномерном чередовании четвертных и восьмых длительностей. Фразы чаще всего заканчиваются половинными длительностями. Иногда встречается движение шестнадцатыми, в основном, на распев, что не противоречит плавности мелодической линии. В некоторых песнях встречаются синкопы. Так в песне «Зелений дубочок» восходящая синкопа используется как интонация зова, вопроса. А вот в песне «Червона калина» легкое синкопирование придает танцевальность.

Музыкальная семантика лирической песни несет черты украинского фольклора и русской песенной традиции. Детальный анализ исследуемого нотного материала дает возможность разграничить характерные особенности русской и украинской песни. К украинским элементам музыкального языка относятся: использование гармонического вида минора; движение по звукам аккордов основных гармонических функций – T, S, D; в многоголосных образцах ярко выражены признаки традиционной функциональной гармонии.

Черты русской песенной традиции отражены в использовании преимущественно натурального минора, восходящих ходов на широкие интервалы с последующим поступенным движением в обратном направлении, подголосочно-полифонического склада, в преобладании плагальных каденций, длительностей распева, аналогичных по времени длительностям основного напева.

Общим для русской и украинской лирической песни являются: ладовая переменность; кантиленный тип мелодии; умеренный темп; распевный характер изложения; амбитус от квинты до дуодецимы; основные интервалы построения мелодической линии напева – восходящая и нисходящая секунда и терция, которые используются как составляющие аккордов, так и самостоятельные интонемы. Конструкция мелодической линии опирается, в основном, на нисходящий трихорд мажорного, минорного и фригийского ладового наклонения. Общим также являются глиссандированные «спуски» голоса в нисходящем направлении и особый вид ферматы, обозначающий удлинение звучания до трети основной длительности. Ритмика достаточно ясная, с редким использованием синкоп. Часто встречается смена музыкального размера, что является результатом поэтические акцентов.

Таким образом, можно говорить о взаимовлиянии и взаимообогащении народной культуры, в частности, поэтических и музыкальных особенностей лирических жанров, манеры их исполнения на территории нашего края: «Території міжетнічних пограничніби самі по собі моделюють діалектичну взаємодію національного та міжнаціонального, єдності та різноманітності, статики і динаміки. Фольклор – творчість широких мас – залишається найбільш сприятливою сферою здійснення міжнаціональних зв’язків у творчій діяльності» [2, с. 115].

Народное творчество как отрасль национальной культуры существует на определенной территории и в конкретное историческое время, то есть, ограничена в пространстве и времени, что создает систему музыкально-фольклорных диалектов в каждой народной музыкальной культуре. Каждая народная музыкальная культура

составляет определенное музыкально-стилевое целое, объединяющееся в то же время в большие фольклорно-этнографические регионы, которые могут быть выделены по различным признакам.

Этнокультурная территория Луганщины заслуживает особого внимания. Здесь между украинцами и русскими сложилось не просто мирное содружество, но союз, породивший синтетические явления в культуре. Решающей характеристикой этой общности является русско-украинский культурный синтез, сложившийся на уровне повседневности. Именно он становится решающей характеристикой во взаимоотношениях этих двух ведущих этносов на территории Луганского края.

В условиях глобализации актуализируются вопросы самосознания, идентификации и самоидентификации различных групп населения. Не случайно исследователи в области этнологии, этномузыкологии, фольклористики и регионалистики все чаще обращаются к вопросу самоопределения этносов, к вопросам взаимовлияния и сосуществования разных национальных групп. Анализ динамики локальных структур дает возможность выявить причины и исторические условия возникновения, функционирования и сохранения до настоящего времени разных локальных вариантов традиционной культуры, быта, самосознания, повседневного поведения различных этносов. Такая постановка проблемы приобретает особое значение в рамках поликультурного пространства, которым и является территория Луганского края, вызывая к жизни все новые исследования в области музыкальной регионалистики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грица, С. Музичний фольклор: Стратифікація українського музичного фольклору / С. Грица // Українці: Історико-етнографічна монографія. Кн. 2. – К. : Видавництво Державного музею-заповідника гончарства в Опішному, 1999. – 742 с.

2. Грица, С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. – Київ-Тернопіль : «Астон», 2002. – 236 с.

3. Колесса, Ф. Усна словесність / Підгот. до друку: Б. Луканюк, О. Смоляк. – Тернопіль: Підручники та посібники, 1996. – 40 с.

4. Курохтина, Т. Н. Межъязыковая интерференция в условиях близкородственного украинско-русского двуязычия: дис.... канд. филол. наук : 10.02.03 / Т. Н. Гуркова; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. – М., 2010. – 194 с.

5. Пашина, Н. Аграрные миграции в пореформеный Донбасс и их роль в формировании этнокультуры края / Н. Пашина. – Луганськ, 1997. – 104 с.

6. Теремова, Т. Народно-песенное творчество Луганской области и проблемы его изучения / Т. Теремова // Луганщина: Етнокультурний вимір. – Л. : Альма матер, 2001. – 360 с.

7. Теремова, Т. Музичний фольклор в етнокультурному просторі Луганщини / Т. Теремова // Методологічні особливості формування професійних якостей студентів : Збірник наукових праць (Наукове видання ВАК України). – Харків, 2004. – 404 с.

8. Теремова, Т. О современном состоянии изучения музыкального фольклора на Луганщине / Т. Теремова // Аутентичный фольклор: проблемы изучения, сохранения, преемственности : Сборник материалов III Международной научно-практической конференции . – Минск, 2009. – 387 с.

УДК 791:398

А. О. Попова,
О. В. Малахова,
г. Луганск

РОЛЬ ЭТНИЧЕСКИХ ИГР В СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ

В современной режиссуре театрализованных представлений и праздников, элементы духовного и творческого наследия народной культуры оказалась утрачена.

Возникает острая критическая ситуация, при которой современное поколение может навсегда разрушить духовную связь с творческим опытом прошлых поколений. Проблема сохранения и передачи традиций народных праздников, приобретает важный характер, который требует серьезных решений, одним из которых является использование в современной режиссуре этнические игры.

В жизни человека – игра, является неотъемлемой её частью, и сопровождает человека на всем жизненном пути. Игра является основным фундаментом в воспитании и развитии человеческого сознания.

В «Большом энциклопедическом словаре» дается такое объяснение: «…вид непродуктивной деятельности, мотив которой заключается не в ее результатах, а в самом процессе. В истории человеческого общества игра переплетается с магией, культовым поведением и пр. Имеет важное значение в воспитании, обучении, развитии детей как средство психологической подготовки к будущим жизненным ситуациям».

Из данной цитаты можно сделать вывод, что игра разнообразна и многофункциональна. Действительно, она способна сформировать навык подготовки физического состояния для более эффективной деятельности, она также способствует хорошему усвоению психикой больших объемов информации. Мы уже отметили, что игра – социальна по своей природе. В процессе игры человек удовлетворяет целый ряд потребностей и, прежде всего, потребность в общении, то есть выполняет коммуникативную функцию. Именно в игре на основе совместных переживаний люди сходятся легко и быстро. Игра помогает сплотить людей, приучает к дисциплине, к умению контролировать свои слова и поступки, объективно оценивать действия. Главное качество любой игры – удовольствие, наслаждение от самого участия в игре, радость, азарт. В этом гедонистическая функция игры.

Игра не является культурным достоянием – игра - это создатель культуры. Именно в процессе игры, создавалось искусство: в игровой форме проходило таинство обрядов, магических ритуалов и поклонение божествам – все то, что позволило расширить рамки человеческого умения и наделило его важнейшей функцией – творить. Постепенно развиваясь, культура стала принимать новое очертания, с появлением отдельных поселений и общин она приняла свой особый – этнический «характер». Именно этническая культура имеет свою особенную генетику, которая в своих ДНК клетках переносит информацию о культурном генезисе того или иного народа. Максим Горький говорил: «Народ – не только сила, создающая все материальные ценности, он – единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них – историю всемирной культуры». Подводя итоги, можно выделить, невозможно полностью стереть историческую память из истории наших предков, в любом случае будут находится продолжатели традиций и обрядов, которые всему народу будут повествовать о ценностях прошлых лет, и что их необходимо ценить и беречь. Необходимо подчеркнуть то, что проведение подобных мероприятий позволяет показывать всю красоту и духовность большому количеству зрителя. Благодаря данным мероприятиям, людям открывается изобилие этнических игр, которые удивляют своим разнообразием и энергетикой.

Можно выделить следующие типы активной деятельности, характерные для театрализованного фольклорного действия, основанного на сложившихся народных традициях:

Костюмирование участников, стимулирующее их активность, выступающее своеобразной движущей силой театрализованного фольклорного действа, позволяющее

участникам войти в роли традиционных народных персонажей сложившейся ритуалистики. Костюмирование как бы синтезирует две стороны театрализации, ибо не только превращает человека в исполнителя фольклорного действия, но и позволяет надеть тот или иной костюм, являющийся сам по себе произведением фольклора, причем порой весьма ценным. Костюм, история которого как отдельная отрасль знаний складывалась на протяжении многих веков, широко используется сегодня в исторических, этнографических и календарных праздниках и обрядах. Притягательная сила костюмирования на таких мероприятиях позволяет формировать группы персонажей, становящиеся центрами, вокруг которых развертывается действие, втягивающее и не костюмированных участников. Использование в театрализованных праздниках и обрядах – традиционных народных аллегорических, мифологических и сказочных персонажей, создающих персонифицированную фольклорную образность, вызывает сегодня много споров, частые методические просчеты в сценарно-режиссерских замыслах. Коллективная импровизация, представляющая собой спонтанную художественную реакцию человека на отмечаемое событие, выражается в хоровом пении, массовых танцах и праздниках. Этот вид не организованной художественной самодеятельности, потребность в которой всегда живет в народе, отражается, прежде всего, в фольклорных формах. Для народного творчества традиционно характерна хоровая и танцевальная импровизация. Она буквально пронизывает все разновидности массового фольклорного действа, стимулирует создание огромного пласта песенного и хореографического народного репертуара. Импровизационное народное творчество всегда окрашено эмоционально и поэтому может служить для передачи чувств, отношения к тому или иному событию. Все это делает хоровую или танцевальную импровизацию важнейшим структурным элементом народного действия. Создание сценария театрализованного обрядового действа требует от сценариста знания и понимания существа предмета, коим является обряд как одна из форм народной культуры.

Практически проведения народных праздников известны трудовое, художественно-творческое, спортивное состязание. Они проходят в форме игрового конкурса, серии показательных выступлений, театрализованной схватки, характерны для структуры любого фольклорного действия, носят соревновательный, порой шуточный характер.

Исходя из проведенных исследований, можно сделать следующие выводы:

В наше время очень остро стоит вопрос с воссозданием исторической памяти и режиссеру театрализованных представлений и праздников выпала большая роль быть просветителем народной идеи. Благодаря современным новаторствам, режиссер-постановщик умело может преподать современному зрителю все богатство и насыщенность этнического фольклора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аль, Д. Н. Основы драматургии: учеб. пособие для студентов ин-та культуры. Ленинград, 1988. – 65 с.

2. Аниконова, Т. Г. Театрализованное представление в системе духовно-нравственного воспитания: методическое пособие / Т. Г. Аниконова. – Белгород: Белгородская областная типография, 2016. – 70 с.

3. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья. / М. М. Бахтин. – 1965.

4. Большой энциклопедический словарь. Языкознание / гл.ред. В. Н. Ярцева. М.: Науч. изд-во «Большая Рос. Энциклопедия». 2000. – 688с.

5. Борисов, С. К. Основы драматургии театрализованного действа. / С. К. Борисов – Челяб. гос. акад. культ. и ис-в. – Челябинск, 2000.

УДК 784.94

Е. С. Русанова,
г. Луганск

МЕТОДЫ АДАПТАЦИИ ВОКАЛЬНЫХ ПРИЕМОВ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ К ЭСТРАДНОМУ ПЕНИЮ

Голос – первый инструмент, посредством которого человек стал выражать свои мысли, чувства и переживания. Музыкальный язык, как и язык речи – это средство общения, средство 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. Очень важна для пения способность концентрировать, собирать звук, посылать его в различные отделы небного свода, направлять звуковой поток по намеченному пути. Обучение профессиональному пению связано с выработкой певческих двигательных стереотипов.

Техника пения – это результат многочисленных связей в речедвигательном анализаторе, возникающих для осуществления какой-либо исполнительской задачи. Владение техникой важно для исполнителя, однако техника не должна быть заметной и выпирающей. Приоритетным является решение задачи восприятия зрителем образов, переживаний,выраженных певцом, а не отдельных технических элементом.

В настоящее время в сфере изучения особенностей музыкально-исполнительского искусства, в аспекте развития вокальной культуры, сравнительно небольшое внимания уделяется вопросам сближения классической и эстрадно-джазовых вокальных манер исполнения под влиянием различных факторов, в связи с чем изучение проблем адаптации вокалистов классической академической школы к работе в эстрадном жанре является актуальным вопросом для современного обоснованного научного исследования. Научные труды Л. Дмитриева рассматривают акустико-физиологический аспект вокального исполнительства. Исследователь Н. Дрожжина через освещение особенностей академического, эстрадного, народного пения изучает отдельные возможности вокального исполнительства в системе эстрады. Она видит в профессиональной подготовке эстрадных вокалистов определенную проблему – «разрыв» между теорией и практикой в области эстрадного вокального искусства. Проанализировав научно-методическую литературу, автор выявила недостаточную степень рассмотрения практической области данного вопроса.

Объект исследования – вокальное искусство в контексте адаптации академической школы к эстрадному жанру.

Предмет – широкий спектр проблем, возникающих при адаптации представителей академической школы к работе в эстрадном жанре.

Цель статьи – проанализировать потенциальные и реальные проблемы адаптирования вокалистов академической школы в процессе работы в эстрадном жанре.

Для достижения цели автор выдвигает следующие задачи:

- аргументировать возникновение симбиоза академической и эстрадной моделей пения;
- охарактеризовать приемы академического вокала, применяющих в эстрадном вокале;
- проанализировать вокальные техники в академических и эстрадных традициях.

Академическое или классическое пение основывается на глубокой профессиональной традиции, берущей свое начало в XVI в. К академическому

(классическому) пению мы относим, прежде всего, оперное пение, исполнение оперетты, мюзикла, романса. В классической манере исполняются и некоторые эстрадные песни. Академическая манера пения предполагает классическую постановку голоса и приемы звукоизвлечения, характерные для классической музыки: высокая вокальная позиция, высокий купол (высокое небо), объемное звучание чистого голоса без лишних шумов, хрипа, без форсирования звука.

Отличительные особенности академической манеры пения отражаются в процессах звукообразования и в артикуляции: это легкий зевок при, куполообразная форма рта, приподнятое мягкое небо, округленные гласные. Звук усиливается за счет вокально-дыхательного подсвязочного давления в резонансовый пункт с максимальным выявлением акустической возможности голосового аппарата. Максимально приподнятое мягкое небо и маленький язычок дают возможность округлить ротовую полость («акустический зал»), опустить нижнюю челюсть, корень языка, небную завесу растянуть и приподнять.

Базовая постановка голоса предполагает выровненное по тембру звучание всех гласных, из чего можно сделать вывод, что на начальном этапе целесообразнее использовать какой- либо один способ звукообразования. Каждый из них связан с длительной координацией всех вокальных навыков, выработкой двигательных рефлексов и мышечных установок. Для правильного пользования различными способами звукоизвлечения необходимо знать их физиологические и технические возможности. Рассмотрим их более детально.

Притемненный способ отличается большей глоточной частью гласного, нежели ротовой. Это позволяет достичь максимальной опоры и силы звука, идеального тембрального баланса и полного диапазона голоса. Такой характер формирования гласного встречается во многих стилях эстрадного и джазового пения (блюз, рок, баллада, соул и т. д.). Одной из разновидностей притемненного способа звукоизвлечения является академическое пение.

При открытым способе ротовая часть гласного больше глоточной. Его использование позволяет достичь большой опоры и силы голоса, но в диапазоне, приближенном к размерам грудного регистра. В тембре преобладают низкие и средние частоты. При открытом способе доминирует грудное смыкание, что затрудняет микстование регистров, хотя этот способ можно использовать в фальцетном режиме при минимальной опоре и громкости звука. Умеренная опора позволяет использовать открытый способ в некоторых стилях мужских эстрадных голосов. Низкие женские голоса, в зависимости от стилистики, могут им пользоваться, в то время как для высоких женских голосов он может быть опасен в силу их физиологии.

Изучение специальной литературы (Л. Дмитриев, М. Дейша-Сионицкая, Н. Мешко и др.), а также обобщение собственного теоретического и практического опыта дает основание утверждать, что с позиций физиологии работы голосового аппарата основы биомеханизмов звукообразования для всех жанровых направлений в вокальном искусстве одни и те же [3–8]. Это относится к естественной координации в работе всех систем голосообразующего комплекса: энергетической (дыхание), генераторной (гортань), резонаторной (артикуляционный аппарат) и нервного аппарата, осуществляющего связь головного мозга с двигательной периферией.

Естественно, что певцам всех жанровых направлений одинаково необходимо владеть определенными вокальными навыками: техникой дыхания, широким диапазоном, техникой управления регистрами, нюансировкой, четкой дикцией, выразительностью исполнения и т. д. Однако, по сравнению с академическим вокалом, в эстрадном пении имеются свои особенности, которые относятся прежде всего к

открытой манере подачи звука, что сближает эстрадное пение с народным. Это связано с соответствующими особенностями работы артикуляционного аппарата в пении и спецификой репертуара.

Стилистика музыкального языка и содержание художественного образа эстрадных песен диктуют свои законы их исполнения в отношении использования певцом соответствующей динамики, акцентов, фразировки, особой ритмической техники, степени накала эмоций в связис содержанием слов и энергетики подачи звука.

Однако, в отличие от эстетики академического пения, тембр голоса у одного и того же эстрадного певца может быть весьма разным, что связано с использованием следующих специфических приемов звукообразования: субтон, сип, визг, хрип, произвольное управление певческим вибрато на длинных звуках, сопоставление голосовых регистров скачком из одного в другой по принципу тирольского йодль-пения и т. д.

Несмотря на кажущуюся простоту эстрадного вокала, добиться его качественного исполнения подчас бывает сложнее, чем овладеть академической техникой исполнения. Современный эстрадно-джазовый вокал предъявляет достаточно широкий список требований. Вокалист должен уметь работать в грудном и головном регистрах (а лучше еще и в свистковом), применять различные вокальные приемы, пользоваться широким спектром вокальных украшений. И все это должно быть естественным процессом в песне и соединяться с эмоциональной стороной выступления.

Отличия академического вокала от эстрадно-джазового проявляются и в различных требованиях к голосу, и в технике, и в эстетике исполнения. В академическом пении наблюдаются жесткие требования к характеристикам голоса певца. Голоса строго классифицируют по тембрально-тесситурным параметрам (сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенор, баритон, бас). Академический певец должен обладать диапазоном не менеедвух октав – и это только на начальном этапе.

В эстрадном вокале все немного проще: различают высокий и низкий, мужской и женский голоса. Здесь нет жестких требований к диапазону. Конечно, широкий диапазон увеличивает 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 большее внимание уделяется наличию у певца специфического тембра (хотя отсутствие такового тоже не является признаком непригодности). Тембр голоса, не подходящий для академического пения, может вполне найтиприменение на эстраде – здесь свои законы красоты.

Академическое пение – это пение на зевке, прикрытое, требует округления звука. Голос на всех участках диапазона должен звучать ровно как тембрально, так и динамически. Академические певцы пользуются головным и грудным резонаторами, их смешением в среднем участке диапазона. Таким образом, регистры сглаживаются и переход между ними неслышен.

Эстрадно-джазовое пение изначально более открытое и свободное, чем академическое. 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. В академической постановке гортань находится преимущественно в низком положении, в эстрадном вокале допустимо разное положение гортани, она должна быть эластична и подвижна.

Из-за схожести стандартов звучания все академические певцы поют практически в одной манере. Каждый эстрадно-джазовый певец старается выработать индивидуальный стиль пения, контрастный другим исполнителям, для чего в полной мере использует особенности собственного голоса.

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 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. Вокальное академическое искусство в известной мере консервативно. Однако нельзя сказать, что академической музыке чуждо развитие. Взгляды на эстетику пения были различными в разные эпохи. Например, в XIX веке практиковалось пение несглаженными регистрами. Кстати, сейчас в академический вокал вошла мода на небольшое придыхание в начале фразы, который был совершенно непозволителен ранее.

Но неизменным в академическом вокале является следующее: точность воплощения замысла композитора; эстетическая красота, техническое совершенство (отсюда и жёсткие требования к голосу, технике, необходимость постановки голоса); важность словесно- поэтической стороны.

Эстрадное вокальное искусство функционирует по иным принципам: свобода вокалиста не ограничена нотным текстом и указаниями композитора (в определенном смысле сам певец является автором); 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; джазовый вокал более «инструментален», чем академический

(вокалисты чаще идут не путем противопоставления голоса и инструмента, а, наоборот, путем подражания инструментальным приемам и звучанию; 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 свое понимание мелодической темы, видоизменяя ее, но не покидая нужной гармонии.

Критерии оценки вокалиста в эстрадном и джазовом пении существенно отличаются от принятых норм 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.

Если академический певец намерен расширить свои вокальные возможности в области эстрадно-джазового пения, ему необходимо достичь следующих целей: научиться петь не только на зевке, но и освоить такое понятие как «узость гортанная»; освоить пение с воздухом и не громко; приучить гортань быть подвижной; изучить различные вокальные приемы и украшения, технику их исполнения; отыскать индивидуальный тембр и манеру исполнения.

Проблема адаптации приемов пения академической школы к эстрадному пению приобрела актуальность исследования в музыкознании и исполнительской практике в середине XX в., когда обновление эстетических вкусов привело к трансформации привычныхжанров вокальной музыки, к появлению новых средств выразительности, в числе которых разговорные интонации, диссонантность, кластерные гармонии, особые способы звукообразования и неординарные озвучивания метроритмических основ произведения.

Относительная свобода мысли, усложненная ритмическая организация вокальной партии составили основу для практического применения отличных от классической манер исполнения. Композиторы все чаще стали применять аутентичные фольклорные мотивы, где вокалист подсознательно использует, близкую к народной, манеру пения и подачу голоса для полной передачи психологии и характера произведения.

Выполнение задач современной вокальной музыки сделало невозможным избежание практического применения вокалистом манер пения, приближенных к разговорным интонациям (народная, эстрадная).

Так происходит творческое сотрудничество между современными композиторами и вокалистами, которые стремятся творить современное вокальное искусство, однако к универсальному применению голоса готовы далеко не все выпускники учебных заведений, поскольку они ограничены выполнением только конкретной музыки в зависимости от своей специализации.

XXI в. – это период синтеза во всех сферах музыкальной деятельности человека. Основу для новейших явлений в истории искусства составляет академическое искусство - правильное и совершенное, проверенное временем, где и современная вокальная музыка неразрывно связана именно с ним. Вокалист, владеющий академической вокальной манерой, может свободно пользоваться своим голосовым аппаратом, потому что основой для любой техники звукообразования является классическая вокальная школа. Многие певцы необдуманно берутся за исполнение непосильных им современных произведений, что приводит к серьезным травматическим повреждениям голосового аппарата.

Академическая вокальная школа – это прежде всего строгое решение творческих задач с учетом правильной постановки исполнительского дыхания [1, с. 33]. Будущий вокалист в процессе обучения накапливает соответствующий багаж через специальные упражнения, старинные арии, которые становятся основой в формировании 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.

Сегодня все большую популярность приобретает современная аранжировка популярных оперных арий, романсов и народных песен. Часто такое исполнение подвергается острой критике, однако таким образом музыка становится значительно доступнее для рядового слушателя. Поэтому академическая музыка является основой для создания новых стилей и направлений. Для примера, в инструментальном исполнительстве нередко встречается симбиоз направлений искусства, вызревают новые стратегии музыкального исполнительства, когда пересекаются границы жанровых и стилевых правил и законов музыки. Как пример, можно вспомнить 24-часовой концертный марафон «Swinging Bach» в Лейпциге в 2000 г., где джазовые музыканты освещали свои творческие замыслы вместе с академическими коллективами, представляя свое видение музыки И. С. Баха.

Когда синтезируют джазовую, классическую, аутентичную народную и модернизированную эстрадную музыку, новые задачи возникают и перед исполнителем- вокалистом, который вынужден в условиях стремительного развития музыкального направления вести поиск новых выразительных средств для голоса, не ограничивая себя техникой какой-то одной конкретной манеры.

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.

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 его 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.).

Музыкальное исполнительство постоянно находится в развитии, в процессе интенсивного формирования новых понятий и решения дискуссионных вопросов. Аналогичные процессы происходят и в вокальном искусстве. Сопровождаются они возникновением качественно нового уровня трансформации. В творчестве современных композиторов ощущаются интересные, новейшие тенденции, приводящие к необходимости воспитания нового поколения исполнителей, которые смогли бы осознать, переосмыслить и воссоздать тот или иной авторский аспект художественной образности, путем реализации исполнительской формы. Для практической реализации задач вокалист-исполнитель должен овладеть различными техническими вокальными приемами, которые помогут интерпретировать произведение в соответствующем характере и стиле.

Сегодняшняя вокальная исполнительская практика разнообразна приемами звукообразования, имитации игры на различных инструментах. Поэтому говорить о какой-то конкретной исполнительской манере неуместно. С течением времени требования к исполнителю постоянно менялись, однако и в современном музыкальном искусстве не теряет актуальности сентенция «универсальный певец» – исполнитель, который в совершенстве владеет своим «инструментом», руководит всеми техническими возможностями своего голосового аппарата. Сегодня пение и в дальнейшем приобретает черты музицирования голосом, то есть уровень технических и интеллектуальных возможностей должен позволять исполнителю пользоваться голосом в различных вокальных исполнительских манерах. И эта неограниченность в действиях позволяет варьировать тембрами, раскрывать или задавливать звук, имитировать использование сурдин музыкальными инструментами.

Однако процесс формирования восприятия музыки без стилевых рамок в сознании человека является достаточно длительным. С момента рождения человек обладает способностью воспринимать звуки. Позже, на разных этапах жизни, формируется соответствие художественных предпочтений. Большую роль в формировании «вкуса» играет среда, в которой растет ребенок. Современные инновационные технологии дают возможность профессиональному музыканту охватить как можно больше музыкальной информации, которая, в свою очередь, развивает его творческое сознание.

Стремление к овладению жанрово-стилистическими особенностями проявляется, конечно, не у всех музыкантов. Это касается как вокалистов, так и инструменталистов, ведь существует значительный процент музыкантов, которые посвящают себя одному музыкальному направлению и работают в его пределах, локализованных на протяжении всей своей творческой жизни. Они исследуют его, совершенствуют свои умения, при этом придерживаются всех законов жанра. Но есть и другой тип людей, и это касается особенно молодых исполнителей, которые в поисках своей ниши в музыкальном искусстве не перестают экспериментировать и приходят к возможности

практического сопоставления различной по жанрам музыки. Одним из основных сегментов такого творчества является индивидуальная одаренность каждого отдельного человека, что позволяет реализовать замысел его собственного перевоплощения. Вокалист-исполнитель должен уметь свободно варьировать своим предметом творчества. Предпосылкой такого умения является теоретическое и практическое совершенство в знании процесса звукообразования каждой манеры пения. Конечно, значительную роль в формировании навыков свободного варьирования голосом играет технический материал, а впоследствии – воспроизведение на заданном нотном материале художественного текста.

Следующим важным фактором профессиональной свободы современного вокалиста- исполнителя является индивидуальное внутреннее чутье – абсолютная свобода голосового аппарата независимо от жанра исполняемого произведения. Существует еще много других факторов, которые влияют на универсализм в работе вокалиста, а именно: свобода сценического движения, совершенная постановка, артикуляция, точное воспроизведение нотного материала.

Кроме обучения академическому пению, исполнитель, который имеет целью реализовать себя в различных музыкальных стилях, должен постоянно знакомиться с технологическими проблемами современного вокального эстрадного исполнительства, с технологией звукообразования аутентичной народной музыки, а также с другими видами вокального искусства.

Слушание записей популярных эстрадных певцов также способствует формированию собственного, индивидуального стиля каждого певца. Анализируя записи исполнителей (Whitney Houston, Christina Aguilera, Lara Fabian, Ella Fizgerald, Ани Лорак, Тины Кароль, Джамалы и др.) можно услышать техническую правильность выполнения, почувствовать свободу голосового аппарата в процессе звукообразования.

Однако, не только вокальная музыка играет весомую роль в формировании сознания универсального певца. Не менее важной является и инструментальная музыка, особенно современная, нетрадиционная, в ней можно почувствовать самобытность каждого отдельного инструмента и доминирующий сегмент философского мышления исполнителей.

В процессе ознакомления с различными стилевыми музыкальными направлениями человек имеет возможность определить доминирующую для себя сферу. Совокупность всех названных предпосылок и является той специализированной средой, в которой формируется будущий универсальный певец.

Внимание современных ученых концентрируется на разработке вопросов формирования у молодого поколения способностей понимания музыки, развития эстетического компонента музыкального восприятия и переживания, воспитание музыкального вкуса и убеждений, способностей, критической оценки художественных явлений, методике слушания и анализа музыкальных произведений [2, с. 164].

Таким образом можно сделать вывод о том, что 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. Атанелов, И. Опыт теоретического и экспериментального обоснования особенностей техники «прикрытия звука» в педагогическом методе Д. Я. Андгуладзе // Сборник трудов Тбилисской гос. консерватории им. В. Сараджишвили вып. IV. – Тбилиси, 1976. – С. 109–129.
3. Дейша-Сионицкая, М. Пение в ощущениях / М. Дейша-Сионицкая. – М.: Музсектор, 1996. – 86 с.
4. Дмитриев, Л. Рентгенологические исследования строения и приспособления голосового аппарата у певцов: дис. … канд. мед. Наук / Л. Дмитриев. – Институт физиологии АН СССР им. И. П. Павлова. – Л., 1957. – 223 с.
5. Дмитриев, Л. Гласные в пении // Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 1. – М.: Гос. муз. изд., 1962. – С. 77-130.
6. Дмитриев, Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. – М.: Музыка, 1968. – 368 с.
7. Дмитриев, Л. Солисты Ла Скала о дыхании в пении / Л. Дмитриев // Труды муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. – Вып. 9. – М., 1970. – С. 51–63.
8. Мешко, Н. К. Искусство народного пения: практическое руководство и методика обучения искусству народного пения / Н. К. Мешко. – Архангельск : Правда Севера, 2007. – 126 с. : ноты.

УДК 78.071.2

Д. А. Серджан,
г. Луганск

ЗНАЧЕНИЕ ВОКАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКИХ ПРИЁМОВ СОВРЕМЕННОГО ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА, ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ УНИКАЛЬНОСТИ МАНЕРЫ ИСПОЛНЕНИЯ

Термин вокал происходит от итальянского слова «воче» – голос, который служит только инструментом, само же искусство пения гораздо сложнее одного звуковедения, оно рисует нам образы, отражает эмоциональные состояния. В пении участвует не только звук, но и осмысленное слово. Вокал рассматривается как технологический процесс художественного пения. Как всякий специалист вооружен знаниями и определенными приемами, так и певец должен владеть вокальной техникой, то есть свободно управлять своим голосом.

Эстрадный вокал по своему звучанию находится между академическим и народным. Основное отличие заключается в целях и задачах певца. Академические и народные исполнители работают в рамках канона, регламентированного звучания, для них отклоняться от нормы не принято. Задача эстрадного вокалиста – поиск своего собственного звука, оригинальной, характерной, легко узнаваемой манеры пения, а также сценического образа, формирующего эстетическую составляющую в восприятии образа. В эстрадном вокале важна внятная дикция, поскольку слова являются одной из значимых составляющих вокального произведения [1; с. 25–27]. По той же причине, в эстрадных песнях гораздо чаще встречаются трудные для исполнения фразы, требующие быстрой смены дыхания.

Основная особенность эстрадного вокала заключается в поиске и формировании уникального, узнаваемого голоса вокалиста, аналогично тому, как эстрадные инструменталисты ищут «свой» оригинальный звук. В наше время, чтобы добиться конкурентоспособности, требуется владение достаточно широким спектром

технических приемов. Так же, как современному электрогитаристу необходимо уметь значительно больше, чем своему коллеге 60х – 70х годов. Для достижения высокого профессионализма исполнителю необходима систематическая методическая работа, а также отработка навыков и техники.

Некоторые начинающие эстрадные певцы невольно, а порой и сознательно подражают знаменитым эстрадным исполнителям, слепо копируя их манеру пения, однако далеко не всем это идет на пользу. Для достижения высоких результатов необходим длительный и кропотливый труд – от постановки голоса, освоения спектра вокально-технических приемов, до исполнения авторского материала, что помогает певцу воплотить индивидуально творческий замысел и быть непохожим на остальных, это исключает кавер – версию произведения. Данная проблема уходит корнями в массовую культуру, свойственной ей форме проявления копии, симулякра, плагиата.

Основной задачей данного исследования является выявление роли основных вокальных приемов эстрадного исполнителя, а также рассмотрения их влияния на формирование индивидуальной манеры исполнения.

На отечественную эстрадную вокальную школу большое влияние оказала школа США. Для достижения высокопрофессионального уровня мастерства, а также исполнительства эстрадный певец использует в своем арсенале такие приёмы как: вибрато, фальцет, глиссандо, субтон, штробас, йодль, обертоновое пение, а также, одним из важнейших приемов является принцип расщепления звукового потока, вследствие которого к чистому тону примешивается заметная доля других призвуков: обертоны, шум, свист, рык.

Следовательно, разнообразие эстрадным вокальных приёмов может помочь как начинающему, так и опытному вокалисту найти свою индивидуальную манеру, а также совершенствовать свои навыки. Владение широким спектром технических приёмов необходимо для того, чтобы быть конкурентоспособным вокалистом, что достаточно важно в наше время [4; с. 7]. В современном шоу-бизнесе важную роль играют различные компоненты, определяющие успех исполнителя, в том числе имидж, который формируется, учитывая манеру исполнения певца, его характер, а также вокальные данные.

В процессе обучения важным принято считать индивидуально-личностный подход к студенту, с учетом не только возрастных, но и всех характерных индивидуальных особенностей строения голосового аппарата и психо-эмоциональных особенностей личности.

В ситуации постмодерна данная проблема особенно актуальна в условиях жесткой конкуренции на рынке шоу-бизнеса. Многие профессиональные вокалисты утверждают, что современному исполнителю недостаточно иметь приятный тембр, профессионально владеть голосовым аппаратом и нести художественный образ зрителю. В своем арсенале необходимо иметь нестандартные и интересные вокальные приемы, которые используются в эстрадно-джазовом пении. Возвращаясь к нашей проблематике, проанализировав методические источники, мы приходим к выводу, что эстрадно-джазовое пение в концепции единого звукообразования имеет ряд отличительных особенностей связанных с вокальной техникой.

Одной из задач при работе над вокальным произведением является достижение стилистического соответствия исполнительской эстетике эпохи (исторической и музыкальной) и композиторскому стилю. Решению данной задачи в значительной степени способствует использование манеры голосоведения и голосообразования, соответствующих стилю репертуарного произведения. Рассматривая понятие манеры пения, необходимо отметить следующие её технические составляющие: тип дыхания,

позиция звука, сила, тембр, объем, атака, использование резонаторов, полётность голоса, звуковедение, динамика, эмоциональная передача художественного образа.

Выбор манеры исполнения зависит от определённой вокальной техники и эстетики исполнения, определяющие стиль и время создания произведения.

– исполнительская эстетика зависит от общего уровня развития музыкальной культуры и ее функции в обществе;

– важным фактором является акустические условия – размер залов, состав оркестра;

– взаимосвязь вокальной техники и фонетики языка;

– композитор создаёт произведение, опираясь на сформировавшуюся традицию исполнения, учитывая собственные слуховые стереотипы;

– методика вокального образования развивается, учитывая изменения в музыкальном искусстве [2; с. 58]. Вокальные партии, усложняясь со временем, требуют формирования новых вокально-исполнительских умений и навыков, и обуславливает новые требования к уровню исполнительства.

Одной из главных и первостепенных задач педагога в работе с эстрадным исполнителем является представление разнообразия певческих манер. Обозначение направления работы, методов и приемов позволит каждому вокалисту наиболее точно определиться с выбором той или иной певческой манеры и сконцентрироваться на освоении соответствующих вокальных навыков.

Изучая различные литературные источники, мной было обнаружено недостаточное количество информации по данному вопросу. Тем не менее, эта тема сейчас очень актуальна, в том числе и благодаря развитию технологий (информационных, компьютерных, звукозаписывающих) исполнить песню, записать её и распространить не составляет труда. В связи с этим, в современной действительности появляется всё больше и больше новых исполнителей и композиций. В этом разнообразии очень легко затеряться и крайне сложно выделиться. И если определенного певца не выделяет из всех его оригинальный тембр голоса, то это должна сделать его манера исполнения и сценический образ, иначе он станет очередной копией, широко тиражируемой массовой культурой.

В эстрадном вокале существует более 20 вокальных приёмов и видов техник звукоизвлечения, это требует высокого уровня мастерства исполнения.

Вокальные приёмы – это приёмы музыкальной выразительности в пении. Во время пения, мы, можно сказать, всё время пользуемся, как минимум одним видом звука и, хотя бы, одним вокальным приёмом (а, в основном, и несколькими сразу) [3; с. 15–17]. Благодаря тому, что человеческий голос обладает возможностью использовать такое многообразие различных видов певческого звука и вокальных приёмов, наше пение яркое, сложное и разнообразное, а также данные приёмы достаточно выразительно отображают в динамике образ посредством инструмента вокалиста – голоса.

Для того чтобы вокалист мог в совершенстве владеть данными техническими приёмами ему необходимо, в первую очередь, получить основу постановки голоса, заложив вокальный фундамент: дыхание, опора, дикция, артикуляция, полётность и гибкость голоса. Не рекомендуется применять на практике данные технические приёмы без помощи и контроля профессионального педагога, так как могут быть негативные последствия неправильной работы голосовых складок, что может вызвать ряд заболеваний. Следовательно, обучаться сольному пению нужно только в специализированных учреждениях образования и культуры.

Эстрадный вокал очень интересен тем, что является понятием обширным и сочетает в себе, пожалуй, все виды певческого звука и вокальных приёмов – в зависимости от характера и задачи звучание может быть округленным, как в академическом пении, так и открытым, характерный народному пению. Следовательно, можем сделать вывод, что эстрадно-джазовое пение многогранно и синтетично в своем проявлении.

Поэтому в период становления, роста профессиональных вокальных навыков педагог должен представить образцы лучших эстрадных и джазовых певцов. Только в результате большого слухового опыта возникают критерии правильного, выразительного вокального исполнения, что в педагогической практике определяет успешное развитие профессиональных вокальных навыков студента.

Эстрадно-джазовая музыка в эпоху постмодерна – это не только вид искусства, но и социокультурный феномен [5, с. 118]. Она привлекает слушателей своей экспрессивностью, непосредственной связью с движением и ритмом, сложными техническими приёмами звукоизвлечения, неординарной образностью, красочностью воплощения сценического и художественного замысла. Она многогранна и привлекательна для современной молодежи, так как имеет множество различных музыкальных стилей и направлений: поп-музыка, рок-музыка, фолк-музыка, рэп, хип–хоп, Р'н'Б, классический джаз, соул, а также их разновидности. Каждому стилю соответствует своя манера исполнения, свои вокальные приемы, своя форма и образное наполнение содержания, что характеризует её как сложный механизм взаимодействия с другими видами искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоброва, Е. Ю. Обучение эстрадному вокалу/ Е. Ю. Белоброва. – М.: Феникс, 2008. – 49 с.
2. Емельянов, В. В. Практический метод воспитания голоса / В. В. Емельянов. – М.: Прометей, 2006. – 342 с.
3. Зайцева, А. С. Джазовый вокал от блюза до джаз – рока / А. С. Зайцева// Современная музыкальная культура и образование в России: проблемы и перспективы: Материалы II Всероссийской конференции: Сб. статей. – М.: Издательство «Спутник +», 2010. – 211 с.
4. Кадцын, Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия (эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи): учеб. пособ. / Л. М. Кадцын. – Екатеринбург.: «Композитор», 2006. – 422 с.
5. Клипп, О. Я. Становление вокальных стилей эстрадного жанра / О. Я. Клипп. – М.: Прометей, 2002. – 249 с.

УДК 75.04

В. И. Солдатова,
г. Донецк

К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ ЖИВОПИСНОГО ПОЛОТНА ГЕНРИХА ШМИДТА «ЦЕРКОВЬ С ШАТРОВОЙ КОЛОКОЛЬНЕЙ» ИЗ СОБРАНИЯ ДОНЕЦКОГО РЕСПУБЛИКАНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

На сегодня ни один художественный музей не обладает полностью атрибутированным собранием. В каждой коллекции в большем или меньшем количестве по-прежнему имеются произведения искусства, на которых пока что неизвестными мастерами запечатлены все еще не изученные, не узнанные и не установленные исследователями исторические события, места и лица. Сам факт наличия подобных вещей актуализирует атрибуционную работу как основное и важнейшее направление деятельности любого музея.

Данная статья посвящена вопросу определения названия и местонахождения храма, изображённого на картине Генриха Шмидта «Церковь с шатровой колокольней» (рис. 1), переданного в Сталинскую городскую картинную галерею согласно Приказу Министерства культуры УССР №230-р от 13.08.1960 (акт выдачи № 147 от 15.09.1960 из Закарпатской областной картинной галереи).

Рис. 1. Шмидт Г. Г. Церковь с шатровой колокольней. Собрание ДРХМ

В документах поступления картина фигурировала под названием «Церковь. Этюд» (38×55 см; кп-588; ж-311; холст, масло; старые инвентарные номера: кп-561; ж-250), однако в 1967 при заполнении научного паспорта сотрудником музея Т. М. Пановой работа была переименована в «Церковь с шатровой колокольней». Под этим же названием она вошла в каталог «Русская и украинская живопись XVIII – нач. XX века» [6, с. 156].

Автор произведения – живописец Генрих Генрихович Шмидт (1861 – после 1917) – вольнослушатель Академии Художеств (1886–1894), классный художник 1 степени, являлся участником весенних выставок в залах Императорской Академии художеств, Общества художников имени А. И. Куинджи. Среди его картин на схожую с полотном из музейного собрания тематику известны «Троице-Сергиева лавра», «Угловая (северо-западная) башня Симонова монастыря в Москве» (1907, Государственный Русский музей), «Крыльцо церкви Иоанна Богослова в Ростове Великом» (Череповецкое музейное объединение).

На интересующей нас картине запечатлён архитектурный пейзаж с фронтально изображённой однокупольной церковью с низкими приделами и шатровой колокольней. Зелёные крыши сооружения покрыты снегом. Главы приделов венчают четырёхконечные кресты с полумесяцами в основании. Синяя с жёлтыми звёздами луковичная глава церкви отчётливо выделяется на фоне сумрачного серого неба. Общеизвестно, что синие с жёлтыми звёздами купола венчали храмы, посвящённые Богородице. Синий цвет куполов символизировал здесь Её чистоту и непорочность, а звёзды олицетворяли Вифлеемскую звезду, ознаменовавшую Рождение Иисуса Христа. Исходя из этого, первоначально было сделано предположение о посвящении изображённого храма Богородице.

Рис. 2. Церковь Гребневской Божьей Матери. 1882. Фото из книги «Москва. Соборы, монастыри и церкви»

В ходе атрибуционной работы с целью определения названия и местонахождения данной церкви в поле зрения автора попал изданный московским предпринимателем и краеведом Николаем Александровичем Найдёновым (1834–1905) альбом «Москва. Соборы, монастыри и церкви» (1882), во 2-й части которого среди фотографий исторического района Москвы Белого Города был обнаружен снимок церкви Гребневской Божьей Матери на Лубянке, архитектура которой напоминала сооружение на картине из собрания музея (рис. 2 [4]).

Среди иных изобразительных источников, использованных при атрибуции – акварель Федора

Яковлевича Алексеева «Вид церкви Гребневской Богоматери и Владимирских Ворот Китай-Города» [13]; фотография движения коронационной процессии Николая II по Мясницкой улице 14 мая 1896 года [5]; открытка с изображением Мясницкой улицы [10]; фото Гребневской церкви в журнале «Искра» за 1912 год [11]; фотографии начала 20 века, на которых запечатлены архитектурный ансамбль Лубянской площади [9], улица Кирова (Мясницкая) до переустройства [8]; зарисовка Дмитрия Петровича Сухова «Вид на Церковь Гребневской иконы Божьей Матери» [12].

Сопоставление архитектурных деталей сооружения, запечатлённого на полотне с изображениями церкви Гребневской иконы Божьей Матери позволило подтвердить первоначальное допущение о том, что на картине из собрания музея изображена именно эта церковь.

История храма восходит к XIV веку, когда в 1380 году возвращавшемуся с Куликова поля великому князю Димитрию Донскому была подарена Гребневская икона, к тому времени уже прославленная чудесами. Событие это произошло в городке Гребни, стоявшем в устье реки Чир (приток Дона). По прибытии в Москву Дмитрий Донской поставил святыню в соборной церкви Успения Богоматери.

Спустя столетие – в 1471 году – правнук Дмитрия Донского великий князь Иоанн III, одержав над Великим Новгородом, присоединил Новгородскую республику к Московскому княжеству. В Москву он переселил семьи новгородских бояр и купцов, а компактное место их расселения за Никольскими воротами Китай-города получило название Лубянка (от района Лубянцы в Новгороде). Гребневская икона Божией Матери сопровождала великого князя в походе. По возвращении она была помещена в новую, выстроенную на Лубянке по приказу Ивана III обетную церковь в честь Успения Пресвятой Богородицы на Бору. После рождения сына Василия Иван III украсил икону драгоценной утварью и поместил в раму с клеймами Акафиста [2].

В 1570 году Иван Грозный, вернувшись из Новгородского погрома опричного войска, приказал на месте старинного деревянного храма Успения Пресвятой Богородицы на Бору возвести храм каменный и перенести в него Гребневскую икону [8], поместив в правой части местного ряда иконостаса, где она пребывала до 30-х годов XX века [2].

Иконография Гребневской иконы приближена к типу Одигитрии [1]. На иконах этого типа Богородица держит Иисуса на правой руке, а левой торжественно указывает на него как на путь человечества к спасению. Позы и жесты Богоматери и Младенца на Гребневской иконе аналогичны изображениям на иконе Иерусалимской. Главные отличия изводов состоят в изображении складок гиматия Младенца и мафория Богородицы [2].

Почитание Гребневской иконы в начале XVIII века имело преимущественно местный, московский характер, поэтому её списков XVIII–XIX веков известно крайне мало.

Архитектура сооружения формировалась на протяжении трёх веков: изображённые на полотне приделы были пристроены к одноглавому, покрытому четырёхскатной кровлей бесстолпному храму с тремя алтарными апсидами, позднее. Наиболее древним из приделов храма являлся возведённый на месте диаконника придел во имя великомученика Димитрия Солунского (упразднён в 1812), над которым находилась колокольня.

Первое сохранившееся упоминание о приделе во имя Дмитрия Солунского относится к 1585 году. Однако исследователи полагают, что построен он был несколько раньше, в 1582 году в честь рождения царевича Дмитрия (младшего). На древность венчавшей придел шатровой колокольни (стоявшей, вопреки традиции, не на западе, а

на юго-востоке) указывал стиль ее оформления. Подробное описание колокольни приведено в книге И.Э. Грабаря «История русского искусства»: «… Оригинально поставленная колокольня, над южным алтарём придела Дмитрия Солунского в храме Гребневской Божьей Матери в Москве, представляет, по-видимому, одну из первых попыток устройства восьмигранных шатровых колоколен. Отсутствие в основании четверика, простота декораций, и, в особенности, широкие и плоские гурты рёбер шатра, прорезанного четырьмя «слухами» ещё не в типе фронтончатых люкарн, отодвигают время сооружения этой интересной колокольни к концу 16 века, когда еще живы были традиции устройства храмов «иже под колоколы» [3].

Сооружение юго-западного придела во имя великомученика Иоанна Нового Сочавского (на картине придел венчает низкая темно-синяя главка) связывают с рождением царевича Иоанна Михайловича (1633-1639, сына царя Михаила Фёдоровича и Евдокии Стрешнёвой), крещённого во имя Иоанна Сочавского.

Трапезная с приделом преподобного Сергия Радонежского (на картине расположены справа и увенчаны барабаном с бледно-голубой луковичной главой), вероятно, была пристроена к западному фасаду церкви в начале XVIII века уже при митрополите Стефане Яворском (1658–1722).

Среди вкладчиков храма – царица Прасковья Фёдоровна, императрица Анна Иоанновна, светлейший князь Александр Данилович Меншиков и многие другие. В петровскую эпоху делом обновления храма занималась сестра императора Наталья Алексеевна.

За пять веков своего существования храм стал усыпальницей для Никиты Моисеевича Зотова – думного дьяка, учителя Петра I; Леонтия Филипповича Магницкого – автора первой русской «Арифметики», по которой в свое время учился юный Михайло Ломоносов; семей Урусовых, Толстых, Щербатовых. Согласно преданию здесь был похоронен знаменитый поэт и переводчик XVIII века Василий Кириллович Тредиаковский [12].

В начале 1920-х годов исследованием и реставрацией храма занимался архитектор Дмитрий Петрович Сухов, но в 1926, когда реставрационные работы еще продолжались, московские власти «ввиду узости места для проезда трамвая» приняли решение о сносе церкви. В защиту храма выступили общество «Старая Москва», Академия наук и прихожане, апеллирующие к исторической и архитектурной ценности храма как исключительного памятника зодчества XV–XVI веков. В результате ходатайств решение о сносе было осуществлено частично: были разобраны колокольня, трапезная, ограда и пристройки, однако уже 25 марта 1933 года президиум Моссовета постановил: «В связи с прокладкой шахты № 13 и № 14 Метростроя церковь Гребневскую закрыть, а здание передать Метрострою для машин» [12]. 1 мая 1935 года храма не стало. На его месте была сооружена будка вентиляционной шахты метро. В 1980-х годах здесь было выстроено здание Вычислительного центра КГБ. Сейчас на этом месте (угол Лубянской площади и Мясницкой улицы) находится Центр информационной безопасности ФСБ. Судьба древней Гребневской иконы после закрытия храма остаётся неизвестной. Надпрестольная сень, подарок Ивана Грозного, была передана в музей Коломенского, иконы школы Андрея Рублёва – в Третьяковскую галерею.

Принимая во внимание, что, сложившаяся в течение веков архитектура церкви Гребневской иконы Божьей Матери являлась уникальной, а возможность существования иного храма с идентичной группировкой составных частей, аналогичным расположением и особенностями приделов и колокольни полностью

исключена, атрибуция запечатлённого на картине из собрания музея сооружения как церкви Гребневской иконы Божьей Матери не вызывает сомнений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артефакт [Электронный ресурс]. – Тамбовский краеведческий музей. Раритеты музея. – Режим доступа: https://ar.culture.ru/ru/subject/ikona-grebnevskaya-1.
2. Гребневская икона Божией Матери. – Православная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://pravoslavnaya.academic.ru/5432.
3. История русского искусства: в 6 т. Т. 2. Архитектура: [Допетровская эпоха (Москва и Украина)] / Игорь Грабарь [Электронный ресурс] – М: издание И. Кнебель, 1911. – С. 219. – Президентская библиотека. – Режим доступа: https://www.prlib.ru/item/335279.
4. Москва. Соборы, монастыри и церкви: в 4 ч. Ч. 2. [Электронный ресурс] Белый город / Н.А. Найденов. – Москва. – 1882. - Российская государственная библиотека. – Режим доступа: https://dlib.rsl.ru/viewer/01004488961?login=1#?page=81.
6. Российская империя в эпоху правления Николая II [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://epoha-nikolaya-2.ru/redkie-fotografii-imperatora-nikola/
7. Русская и украинская живопись 18 – начала 20 вв. Каталог собрания / сост. Т.М. Панова. – Донецк, 2003. – 176 с.
8. Русские церкви [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://russian-church.ru/viewpage.php?page=8610#gallery-3.
9. Русские церкви [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://russian-church.ru/viewpage.php?page=8610#gallery-6.
10. Русские церкви [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://russian-church.ru/viewpage.php?page=8610#gallery-9.
11. Русские церкви [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://russian-church.ru/viewpage.php?page=8610#gallery-11.
12. Русская старина в памятниках церковнаго и гражданскаго зодчества [Электронный ресурс] /сост. А. Мартыновым; текст Н. М. Снегирева. – Изд. 2-е с доп. – М., 1852. – С. 218. Российская государственная библиотека. – Режим доступа: https://dlib.rsl.ru/viewer/01006502666#?page=28.
13. Шапиро А. Российские древности: церковь Гребневской иконы Божией Матери на Лубянке. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://indicator.ru/humanitarian-science/cerkov-grebnevskoi-ikony-bozhiei-materi-na-lubyanke.htm.
14. Gallerix [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://gallerix.ru/album/Hermitage-1/pic/glrx-672607421.

УДК 82.02

М. М. Таран,
В. В. Патерыкина,
г. Луганск

НАШ ВЕЛИКИЙ ЗЕМЛЯК ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ ДАЛЬ

Все мы знаем Владимира Даля как составителя знаменитого «Толкового словаря живого великорусского языка». Однако об остальных его талантах почти никто не слышал, а ведь их великое множество. В любой русской библиотеке среди других книг можно увидеть четыре толстых тома с одинаковой надписью на корешках: «Даль». Это знаменитый на весь мир «Толковый словарь живого великорусского языка», который составил Владимир Иванович Даль. Кто-то может сказать: «Почему же именно словарю Даля на книжных полках такой почет и уважение? Чем он лучше всех остальных?» Ответ на такой вопрос будет простым: именно в этом словаре собрана вся сокровищница русской живой речи, все ее слова, в общем – весь русский язык.

А поэтому и уважение, которым окружены эти четыре красивые книги, относится не только к ним самим, но и к великому нашему языку. Словарь Даля огромен. Он содержит более 200 тысяч слов. Но ведь Даль еще и объяснял каждое слово, подыскивал другие, близкие ему по смыслу, приводил примеры из жизни. Посмотрите на заметки к словам в словаре Даля – это же настоящие маленькие рассказы о быте

народа и его труде, о ремеслах, о народных обычаях и поверьях. Они объясняют, в каких избах жили русские люди в старину, какие печи топили, на каких телегах ездили, чем поле пахали, как рыбу удили и как эту рыбу называли, какие щи хлебали, из чего кашу варили, чему учили детишек… Вся жизнь русского человека того времени отразилась в словаре, будто в волшебном зеркале. Но вот о его авторе известно куда как меньше. Нет, конечно же, всякий мало-мальски образованный человек знает, что Владимир Даль является составителем знаменитого словаря. Также многие знают, что этот огромный труд занял у него почти пятьдесят лет. Может даже показаться, будто всю свою жизнь Даль так и провел в тишине кабинета, склонившись над грудой рукописей с пером в руке. Однако на самом деле Владимир Даль вовсе не был похож на тихого кабинетного работника. Биография его настолько богата событиями, приключениями и встречами со знаменитыми людьми, что он сам мог бы стать героем увлекательного приключенческого романа. Впрочем, судите сами: Даль был моряком и плавал на одном судне со знаменитым российским флотоводцем Павлом Нахимовым.

Даль был замечательным хирургом и учился в университете вместе с основоположником военно-полевой хирургии Николаем Пироговым, который очень высоко ценил его врачебное мастерство. Как врач Даль участвовал в двух войнах и спас жизнь великому множеству раненых. Или вот, например: все знают, что великий русский поэт Александр Сергеевич Пушкин был ранен на дуэли. Но совсем немногим известно, что умер он на руках у Владимира Даля, который неотлучно провел у постели раненого Пушкина трое суток и как мог старался облегчить страдания своего умирающего друга…

А ведь еще была многолетняя служба в министерстве внутренних дел, где талантливый и исполнительный Даль очень быстро стал незаменимым помощником самого министра. Был и опаснейший бухарский поход, из которого половина его участников не вернулась. Много чего было в его долгой и такой интересной жизни. Даже простое перечисление самых важных ее событий заняло бы несколько страниц. Но тут возникает закономерный вопрос: если всю свою жизнь Владимир Даль был настолько занят делами военной и гражданской службы, то когда же он успел составить свой знаменитый словарь? Чтобы понять это, давайте мысленно перенесемся в девятнадцатый век и попробуем выяснить все по порядку. Морозным вечером в марте 1819 года по дороге из Петербурга в Москву на паре почтовых лошадей ехал молодой флотский офицер. Всего несколько дней назад он окончил обучение в морском корпусе и получил звание мичмана. Служить его отправили на Черноморский флот. Путь предстоял неблизкий, а только что полученная казенная шинель грела плохо. Молодой мичман зябко жался в санях. Ямщик в утешение продрогшему до костей моряку указал на пасмурневшее небо – верный признак перемены к теплу. – «Замолаживает, барин!». И хотя сказано это было по-русски, мичман не понял, о чем идет речь. – Как «замолаживает»? – спросил он. Ямщик охотно объяснил значение этого слова. И тут происходит нечто странное: трясущийся от холода мичман выхватывает из кармана записную книжку и окоченевшими от мороза руками пишет. Этим мичманом был совсем еще молодой Владимир Даль.

А несколько написанных на стылом ветру строчек в записной книжке положили начало «Толковому словарю живого великорусского языка» [4, с. 28]. Далю было тогда всего семнадцать лет. С тех пор при каждом удобном случае книжка пополнялась новыми заметками. Даль записывал туда областные слова, особенные обороты народной речи, пословицы, поговорки, прибаутки. Через несколько лет записная книжка выросла в несколько толстых тетрадей, исписанных мелким красивым почерком. На флоте он прослужил недолго. Выйдя в отставку и сняв с себя флотский

мундир, Владимир Даль поступил на медицинский факультет в университет города Дерпта (сейчас это эстонский город Тарту). Учился он очень старательно. Сам себе назначил задание: каждый день выучивать сто новых латинских слов, подолгу просиживал в библиотеке, сутками не уходил из клиники. Вскоре о Дале заговорили и профессора, и студенты. Знаменитый хирург Николай Пирогов, обучавшийся в том же университете, вспоминал позже: «Это был человек, что называется, на все руки. За что ни брался Даль, все ему удавалось освоить» [3, с. 65]. Многие современники объясняли его успехи в хирургии не только усиленными занятиями, но и склонностью к тонкой ручной работе. Даль был еще и умелым резчиком по дереву, а также делал миниатюрные изделия из стекла, а кроме того, он одинаково хорошо владел правой и левой руками. Перед талантливым студентом открывалось блестящее будущее ученого и преподавателя. Однако этим его планам не суждено было сбыться: в 1828 году вспыхнула русско-турецкая война. На фронте не хватало врачей, поэтому всех студентов-медиков срочно призвали на военную службу. И Владимир Даль отправился воевать. Через месяц Даль был уже на Дунае. Здесь он проявил себя неутомимым, смелым и находчивым военным хирургом, отличился во многих боях. И все же, несмотря на кровавые ужасы войны, именно тогда Владимир Даль собрал огромное количество материала для будущего словаря. Дело в том, что в воинских частях, где ему довелось служить, находились солдаты со всей России, из самых разных краев и губерний. Если бы война не свела их вместе, не хватило бы даже целой жизни, чтобы объездить все эти земли и услышать тамошние говоры. Даль понимал, что судьба дает ему удивительную возможность познакомиться с русским языком во всей его полноте.

По вечерам, уставший после операций, он заходил в солдатские палатки, подсаживался к бивачным кострам и подолгу беседовал с солдатами. Он расспрашивал, как в их деревнях называют те или иные предметы быта, как празднуют свадьбы, какие сказки сказывают, какие песни поют, и тщательно записывал все услышанное в любимые им толстые тетради из плотной бумаги. Через год военных действий записки Даля выросли до таких размеров, что для их перевозки командование выделило ему… вьючного верблюда. На его горбу будущий словарь путешествовал по военным дорогам в виде нескольких мешков, наполненных тетрадями. Однажды случилась беда: верблюда, груженного записками, во время боя захватили турки. Горю Владимира Ивановича не было предела. Позднее он писал: «Я осиротел с утратой моих записок... Беседа с солдатами всех местностей широкой Руси доставила мне обильные запасы для изучения языка, и все это погибло» [2, с. 20]. Казалось бы, все кончено и словарю уже никогда не появиться на свет. Но офицеры и солдаты не смогли безучастно смотреть, как горюет их любимый доктор. На поиски верблюда в турецкий тыл отправился отряд казаков, и через несколько дней пропавшее животное было возвращено Далю вместе с драгоценной поклажей. К счастью, все записки оказались целыми и невредимыми. Так будущий «Толковый словарь живого великорусского языка» сначала побывал в плену у турок, а потом был освобожден русскими воинами. За эту войну Даль был награжден орденом святой Анны третьей степени и Георгиевской медалью на ленте. Из трехсот врачей, призванных в армию вместе с Далем, более двухсот погибло от вражеских сабель, пуль и снарядов. Только вернулся Даль из турецкого похода, как в 1831 году его снова призвали на войну. На этот раз ему пришлось воевать с поляками.

Когда Даль вернулся из польского похода, он тут же начал приводить в порядок свои записки. До того, чтобы составить из них настоящий словарь, было еще очень далеко, пока же Даль стал сочинять… сказки. В них он обильно использовал все богатства живой русской речи: пословицы, присказки, шутки и прибаутки. Это был самый первый опыт употребления настоящего народного языка в русской литературе.

Свои сочинения Даль подписывал придуманным именем (псевдонимом) Казак Луганский, от названия города Луганска, где он родился. Книга сказок Владимира Даля с восторгом была встречена всеми лучшими русскими писателями того времени. Особенно радовался выходу этой книги Пушкин. Под впечатлением от удивительного языка сказок Даля он и сам сочинил свою сказку «О рыбаке и рыбке». Рукопись ее Пушкин подарил Владимиру Ивановичу с надписью: «Твоя от твоих!» [4, с. 40].

Сказочнику Казаку Луганскому от сказочника Пушкина». Даль вообще был очень дружен с Пушкиным, который горячо поддерживал идею создания словаря. «Сказка сказкой, – говорил он Далю, – а язык наш сам по себе, и ему-то нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. Надо бы сделать, чтобы выучиться говорить по-русски и не в сказке...». Но почему же Пушкин так хотел, чтобы яркая народная речь сказок Даля вошла и в разговорный язык? Дело в том, что большинство образованных русских людей в ту эпоху предпочитали общаться между собой по-французски или по-немецки. Русский же язык считался тогда грубым, и говорить на нем в высшем обществе не любили. Об этом и печалился Александр Сергеевич Пушкин, а его друг Даль прямо утверждал, что живой русский язык того времени был «втиснут в латинские рамки и склеен немецким клеем». И оба они, каждый по-своему, старались открыть русским людям всю красоту и очарование родной речи. Вскоре после издания сказок Владимир Даль уехал из столицы на службу в далекий Оренбург. Каково же было его удивление, когда через год на его пороге появился… Пушкин! Александр Сергеевич приехал собирать материал для книги о восстании Пугачева. Даль помогал поэту чем мог и вместе с ним совершил поездку в ставку Пугачева, располагавшуюся когда-то в селе Берды. Во время дорожных бесед Даль много рассказывал другу о своих языковых находках, сделанных в русских селениях. Особенно понравилось Пушкину незнакомое ему слово «выползина» (так крестьяне называли старую кожу змеи, оставленную ею после линьки). Среди оживленной беседы великий поэт с грустью сказал тогда Далю: «Да, вот мы пишем, зовемся тоже писателями, а половины русских слов не знаем!.. Какие мы писатели? Горе, а не писатели!» Спустя несколько лет, в 1837 году друзья снова встретились, уже в Петербурге. Пушкин пришел к Далю в новом, только что сшитом сюртуке и со смехом сказал: «Ну, брат, какова выползина? Из этой выползины я не скоро выползу!» …А через несколько дней именно в этом сюртуке Пушкин будет смертельно ранен на дуэли.

Даль приложил все свое врачебное мастерство, три дня и три ночи неотлучно провел у постели раненого друга, но спасти его так и не смог. Александр Сергеевич умер на руках у Даля, завещав ему ту самую «выползину» с маленькой дырочкой от пули и перстень с изумрудом. Этот перстень Владимир Иванович всю оставшуюся жизнь носил на руке, которая и написала «Толковый словарь живого великорусского языка» [5, с. 95]. Рассказывают, что даже перед своей кончиной он подозвал к постели дочь и попросил ее: «Запиши, пожалуйста, словечко». Какое же счастье, что Владимиру Ивановичу довелось столько поездить по русской земле, лечить, менять профессии, встречать на своем пути тысячи разных людей! Ведь живи он по-другому, могло случиться, что никакого словаря бы и не было. Сидел бы Даль в тихом кабинете и даже не подозревал бы, что вокруг плещется безбрежное море прекрасных русских слов. Подвиги бывают разные. Иногда нужно всего одно мгновение, чтобы броситься на вражеские штыки – и войти в бессмертие. А иногда подвиг растягивается на целые десятилетия служения своему народу, как это и вышло у нашего героя. Между первым словом «замолаживает», которое записал в свою записную книжку молодой мичман, и четырьмя огромными томами словаря уместилась целая жизнь великого сына России,

неутомимого собирателя русских слов, талантливого и трудолюбивого человека – Владимира Ивановича Даля [6, с. 200].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бессараб, М. Я., Владимир Даль: Книга о доблестном гражданине России и великом борце за русский язык. Изд. 2-е, испр. и дополн. / М. Я. Бессараб. – М.: Современник, 1972. – 288 с.
2. В. И. Даль; Биография и творческое наследие: Библиогр. указатель / Сост.: Н. Л. Юган, К. Г. Тарасов; Научн. ред. Р. Н. Клейменова. – М.: Флинта, Нацка, 2011. – 816 с.
3. Владимир Иванович Даль; Жизнь и творчество: Биобиблиогр. указ. / Рос. гос. б-ка. НИО библиографии ; Сост. О. Г. Горбачева ; Ред. Т. Я. Брискман ; Библиогр. ред. Е. А. Акимова. – М.: Пашков Дом, 2004. – 136 с.
4. Костинский, Ю. М. Владимир Иванович Даль (1801–1872) // Отечественные лексикографы: XVIII–XX века / Под ред. Г. А. Богатовой. Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН; Лексикографический семинар; Кабинет «Славянский мир» / Костинский Ю. М. – М.: Наука, 2000. – 512 с.
5. Зубова, И. К. / Владимир Иванович Даль, 1801 – 1872 / Отв. ред. д-р биол. наук Э. Н. Мирзоян. Российская академия наук / Зубова И. К., Г. П. Матвиевская. – М.: Наука, 2002. – 224 с.
6. Порудоминский, Л. М. В. И. Даль / Порудоминский Л. М. – М.: Молодая гвардия, 1971. – 384 с.

УДК 792.01:7.037.3

И. Н. Цой,
г. Луганск

РУССКИЙ ФУТУРИЗМ. ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

Что такое живопись? Иногда мы не совсем правильно понимаем значение того, что это такое. Может быть это впечатление которое остается после восприятия произведения искусства? Он будет сиюминутным или продолжительным, а может это навсегда перевернет наше сознание? Речь идет о живописности, как о своеобразном художественном свойстве произведения, способность воссоздать различные жизненные и природные явления в их динамике, многообразии, текучести и подвижности. Свойство живописи – передавать постоянную изменчивость окружающего мира, его красочность, яркую образность, живую и свободную выразительность. Последнее время в эти понятия закладывают несколько иной смысл. И поэтому новая живописность порой переходит в самодовлеющую декоративность.

Живописание – безусловно должно быть живое то, что изображает художник. Ведь не главное нарисовать яблоко, чтобы его хотелось съесть. Главное –это увидеть всю целостность, ощутить, осмыслить, скомпановать изображаемое. И конечно очень важно понимать, какую смысловую нагрузку несет в себе произведение. Подходить к восприятию изображения необходимо не только чувственным образом, но и одновременно с пониманием, осознанием конкретного предмета или явления, выделенного из ряда других. Умение цельно видеть и выражать эту целостность в произведении – одна из основных и конечных целей в изобразительной деятельности. Также осмысленность восприятия,достигается через понимание значения объектов и явлений. Если перед нами пейзаж, натюрморт, или другое,что необходимо отобразить на холсте или бумаге, не достаточно в точности скопировать это. Для этого существует фотография. И художники-фотографы прекрасно справляются с этим творчеством. Задача живописца в другом. Именно осмыслить увиденное, прочувствовать, проникнуть в самую глубь изображаемого объекта. Энергетически ощутить запах, вкус, звук, ритм, пространство. Скомпановать это все во едино, синтезировать форму и содержание и передать зрителю. А зритель в свою очередь в процессе восприятия живописного произведения запускает свой процесс мышления. И это не просто эмоции. Это переживание вместе с художником это своеобразное соучастие с увиденным.

Однажды когда профессор А.Бойко работал экскурсоводом в Русском музее, он был свидетелем одной сцены. Возле монументального полотна Генриха Семирадского «Фрина на празднике Посейдона в Элевизне», стояла женщина, смотрела любуясь и тщательно изучала эту картину.Она «тронула» ее до глубины души. Казалось, что время для нее остановилось ,потому что стояла она не много не мало семь часов. И потом сказала: «Господи! Как чувствуешь собственное ничтожество». Этот пример свидетельствует о том какое сильное воздействие производит живописное полотно на человека. А что самое главное, что воздействие это не сиюминутное , оно вызывает эстетические переживания, и действие на ум и сознание. На формирование высокодуховного человека. Механическим копированием реальности невозможно достигнуть красоты в искусстве. Настоящая живописность достигается только путем творческого отражения реальности. Можно снять гипсовую форму с руки любимого человека, и это будет рука трупа, ни имеющая ни малейшего сходства. Изображение должно быть способно «тронуть» чувства зрителя, заставить эстетически переживать наблюдаемые предметы и явления окружающего мира. Поэтому, как правило, чем полнее и глубже прочувствовал художник изображаемое, тем выразительнее он изображает содержание произведения. Выразительность же произведения предполагает,прежде всегопередачу чувств художника, его отношение к действительности, к изображаемому.

Конечно же для этого магического процесса живописания необходим огромный багаж знаний. И они должны быть всесторонними и разнообразными. История, психология,литература, поэзия, география, математика, медицина и так далее – это пожизненные спутники художника. Влияние знаний на содержание и характер восприятия т. е. явление апперцепции восприятия в процессе изобразительной деятельности, проявляется прежде всего в зависимости от полноты, точности, быстроты и осмысленности восприятия пространственного положения изображаемых объектов, их формы пропорций, а также от знания конструктивных закономерностей построения предметов. То есть совершенно мало и не достаточно, без души, механически копировать изображение, даже если эта практика доведена до совершенства. Леонардо да Винчи говорил: «Те, кто влюбляются в практику без науки, подобны кормчим, выходящим в плаванье без руля или компаса, ибо они никогда не могут быть уверены куда идут».

Мир не стоит на месте, он в постоянном развитии. А развитие любого – это созидание, а не разрушение. Поэтому и искусство должно быть созидательным и созидательность эту можно увидеть только в истинной живописи.

УДК 37.02:792

О. А. Червакова,
О. В. Малахова,
г. Луганск

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ЛИЧНОСТИ ШКОЛЬНИКА В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ТЕАТРАЛЬНОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Школьный возраст – важнейший этап развития и воспитания личности; это период приобщения ребенка к познанию окружающего мира и начальной социализации. «Активизация, самостоятельность мышления, развитие познавательного интереса и любознательность детей происходит в этом возрасте. Воспитание у школьников художественного вкуса, формирование творческих умений, осознание ими чувства прекрасного» [3, с. 62].

Художественно-эстетическое воспитание, является неотъемлемой частью, духовного мира, нравственного облика, становится одной из необходимых предпосылок повышения культуры общества, творческого мышления современного человека и художественных способностей. Художественно-эстетические качества личности закладываются в раннем периоде детства и остаются в неизменном виде на всю жизнь. Но именно в школьном возрасте художественно-эстетическое воспитание является одной из главных основ всей дальнейшей воспитательной работы. В усовершенствовании художественно-эстетического воспитания детей одну из главных ролей играет театральная деятельность среди школьников. Она не только привлекает учеников в мир искусства, но и имеет большой воспитательный спектр. Гёте писал так: «Чтобы создать нацию, нужно сначала создать театр». Эта цитата утверждает принцип воспитательного значения театрального искусства в жизни детей школьного возраста.

Искусство расширяет опыт детей, которые познают окружающий мир посредством художественных образов в музыке, хореографии, литературы и т. д. Поэтому одной из значимых проблем является синтез искусств и его влияние на многостороннее развитие школьников [4, с. 8–12]. Ведь именно благодаря художественно-эстетическому воспитанию и сводится развитие чувственности, интеллекта и творческого потенциала и чем раньше будет заложен фундамент этого потенциала, тем активнее проявление и приобщение к художественным и эстетическим ценностям мировой культуры.

Появление у детей высоких переживаний и внутреннего удовольствия при встрече с прекрасным; чувство юмора, ироничности, сарказма и общения со смешным; чувство, боязни страха, сострадания, порождаемых трагическим, все это является свойствами эстетической развитости и воспитанности. Из вышесказанного можно сделать вывод, то что художественно- эстетическое воспитание ключевая область индивидуального формирования ребенка, которая подразумевает под собой знакомство с различными типами художества, накапливание художественно-эстетических эмоций, возникновение заинтересованности к творениям художества. Художественно-эстетическое воспитание детей содержит в себе такие элементы как: познавательный, перцептивный и практический [1]. Ребята делаются организованными и с заинтересованностью вглядываются происходящее вокруг, обучаются видеть особенность, неповторимость явлений, понимать и высказывать собственные эмоции, чувства, стремятся к художественно-творческой работе.

Исходя из проведенных исследований, можно сделать следующие выводы:

Художественно-эстетическое воспитание предполагает ознакомление с разными видами искусства, накопление художественно-эстетических представлений и знаний, и художественных образов. Художественно-эстетическое воспитание пробуждает первые шаги к осознанному творческому процессу, воспитывает грамотного зрителя, способного понимать, созерцать и оценивать произведения искусства, видения прекрасного во всех жизненных проявлениях.

Искусство расширяет опыт детей, которые познают окружающий мир посредством художественных образов в музыке, хореографии, литературы и т. д. Поэтому одной из значимых проблем является синтез искусств и его влияние на многостороннее развитие школьников. Ведь именно благодаря художественно-эстетическому воспитанию и сводится развитие чувственности, интеллекта и творческого потенциала и чем раньше будет заложен фундамент этого потенциала, тем активнее проявление и приобщение к художественным и эстетическим ценностям мировой культуры. Художественно-эстетическая воспитанность человека – это органическое единство развитых природных сил, способностей восприятия,

эмоционального переживания, воображения, мышления и художественно-эстетической образованности

Методы художественно-эстетического воспитания (это способы коллективной работы педагога и ребенка, нацеленные на формирование эстетических взглядов, эмоций и художественной деятельности допускающее формирование основ эстетического вкуса и развитие креативных возможностей [8].

На современном этапе развития мировой цивилизации, общество выделяет два подхода к синтезу искусств: а) дифференцированный т. е. изучение предметных циклов искусства в школе; б) интегрированный подход, где происходит синтез, взаимодействие различных видов искусств через многообразие детского творчества [9, с. 16].

Деятельность в театральном коллективе развивает «художественно-образное мышление растущей личности, которое по своей природе является диалектичным, чуждым одномерному видению явлений. Поэтому общение с искусством, участие в художественной самодеятельности способствуют развитию школьников как субъектов познаний других людей, позволяют им творчески постигать внутренний мир другого человека [2, с. 58].

Исходя, из выше перечисленного режиссер-постановщик любого мероприятия должен понимать, что работа с актёрами-детьми требует более значительного вложения упорства и мощи, нежели с профессиональными актерами. Основная проблема состоит в том, что школьники плохо умеют работать без помощи других. Поэтому нужно систематически прививать ученикам ответственность согласно взаимоотношению в общем коллективном процессу. Педагогу, трудящемуся с актёрами-детьми, бесспорно, нужен очень высокий уровень самоорганизации.

С точки зрения новых проблем общественной жизни, обогащённым современным мироощущением, мир чувств и представлений современного человека стал сложнее и многообразнее, а освоение художественно-эстетического воспитания детей – глубже и разностороннее. Поэтому режиссёр и педагог стремятся к формированию позитивного и активного отношения ребенка к искусству и потребности в нем. Художественно–эстетическое воспитание должно вызывать активную деятельность школьника. Важно не только чувствовать, но и создавать нечто красивое, интересное.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодалев, А. А. Психология личности / А. А. Бодалев.-М.: Изд-во МГУ, 1988. – 346 с.
2. Гончаров, И. Ф. Эстетическое воспитание школьников средствами искусства и действительности / И. Ф. Гончаров – М.: Педагогика, 1986. – 128 с.
3. Зенкова, Г. Г. Знакомство детей старшего дошкольного возраста с книжной иллюстрацией / Г. Г. Зенкова // Вопросы дошкольной педагогики. 2015. – №2 – С. 62–67.
4. Кабалевский, Д. М. Прекрасное пробуждает доброе / Д. М. Кабалевский. – М., «Педагогика» 1973. – 336 с.
5. Неменский, Б. М. Мудрость красоты: О пробл. эстет. воспитания: Кн. для учителя / Б. М Неменский. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1987.– 192 с.
6. Рогаткина, Т. Синтез искусств:дорога в детство,или Новое измерение педагогики Музыка и настроение / Т. Рогаткина // Музыкальный руководитель. – 2006. – № 5. – С. 7– 15.
7. Теплов, Б. М. Психологические вопросы художественного воспитания / Б. М. Теплов // Известия АПН РСФСР. – 1974. – № 11. – 75с.
8. Узнадзе, Д. Н. Педагогика и психология игры : Межвуз. сб. науч. тр. / Новосиб. гос. пед. ин-т; [Редкол.: Н. П. Аникеева (отв. ред.) и др.]. – Новосибирск : НГПИ, 1985. – 128 с.
9. Чернышевский, Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности [Текст] / Н. Г. Чернышевский. – [Москва]: Госполитиздат, 1948 (Образцовая тип.). – 505 с.

УДК 7.03 ***В. В. Шатилов,***
г. Луганск

МОНА ЛИЗА: ИСТОРИЯ УСПЕХА

Имена некоторых художников вызывают священный трепет даже у той публики, которая мало знакома с историей искусств. Аналогичный эффект производят и созданные ими произведения. Конечно же, самой известной и тиражируемой картиной в мире считается «Мона Лиза» Леонардо да Винчи. Человеку свойственная любовь к драме и эффектности, нам хочется думать, что у великих произведений и история создания должна быть соответствующей. Существует огромное множество интерпретаций смысла «Джоконды»: одни видели в ней женское альтер эго самого Леонардо, другие – портрет его любимого ученика Салаи, третьи – портрет матери автора. Список версий можно продолжать бесконечно, поиску тайных смыслов и знаков в этом произведений посвящён роман Дэна Брауна «Код да Винчи». Для искусствоведов же, опирающихся на документальные свидетельства, «Мона Лиза» – это портрет Лизы Герардини, заказанный у Леонардо её мужем – флорентийским купцом Франческо дель Джакондо. Картина заказывалась как подарок жене в честь рождения второго ребёнка, но для широкой общественности эта версия кажется слишком заурядной и неподходящей для картины со статусом мирового шедевра.

Более половины из 20 000 ежедневных посетителей Лувра приходят только ради того, чтобы увидеть «Мону Лизу» [5, с. 288], и полностью игнорируют остальную экспозицию, которая насчитывает около 35 000 постоянных экспонатов, специально для них Лувр даже выстроил отдельный вход. Большинство зрителей, конечно же, привлечено отнюдь не художественными достоинствами «Моны Лизы», а тем мифом, который создан вокруг неё. И хотя сейчас статус «Моны Лизы» кажется непоколебимым, она отнюдь не всегда была главной жемчужиной Лувра. Предлагаю проследить историю её восхождения от экспоната запасников номер 300 до иконы западноевропейского искусства всех времён.

«Джокондой» восхищался Вазари, она же вдохновляла Рафаэля, и была желанным трофеем для короля Франции Франциска I. Но настоящая слава к портрету Лизы Герардини пришла лишь во второй половине XIX века. В октябре 1750 года в Люксембургском дворце состоялась выставка 110 лучших произведений из королевского собрания, «Моны Лизы» среди них не было. В служебном каталоге Лувра экспонат под номером 300 (сейчас №779) был оценен в 90 000 франков [2, с. 232]. Это была приличная сумма, но по сравнению с оценочной стоимостью других экспонатов кажется вполне скромной: «Мадонна в гроте» Леонардо и «Христос в Эммаусе» Тициана оценивались в 150 000 франков, «Прекрасная садовница» Рафаэля в 400 000, а «Святое семейство» в 600 000 [2, с. 232–233].

Продюсером женщины с загадочной улыбкой стал Теофиль Готье – один из самых влиятельных художественных критиков Парижа XIX века. Это сейчас художественные критики утратили статус законодателей вкуса и инструменты влияния на рыночную стоимость того или иного автора, но в те времена в их руках была судьба художника: несколькими росчерками пера они могли как создать художнику карьеру, так и разрушить её. Очень многие представители искусств желали заручиться дружбой с Готье. Художественная же критика тех времён была весьма своеобразна и мало чем отличалась от прозы или поэзии, ни в чём не ограничивая фантазию автора.

Эротическая и околоэротическая литература XVIII пресытилась сюжетами жизнерадостных распутников и сгубленных ими женщин, в XIX веке соблазнитель и

жертва поменялись местами: теперь наивные мужчины становились жертвами холодных роковых соблазнительниц – femme fatale. Этим образом был одержим и упомянутый Теофиль Готье, для которого «Мона Лиза» стала архетипом femme fatale. До него её улыбка никого не впечатляла, он же пишет о ней следующее: «Джоконда! Это слово немедленно вызывает в памяти сфинкса красоты, который так загадочно улыбается с картины Леонардо… Опасно попасть под обаяние этого призрака… Её улыбка обещает неизвестные наслаждения, она так божественно иронична… Если бы Дон Жуан встретил Джоконду, он бы узнал в ней все три тысячи женщин из своего списка…» [4, с. 58] и «Ее греховные, изогнутые улыбкой уста… насмехаются над зрителями с таким очарованием, грацией и превосходством, что мы робеем, словно школьники перед герцогиней. …Подавленные желания и отчаянные надежды борются друг с другом в светящейся тени. И ты обнаруживаешь, что твоя меланхолия берет свое начало в том факте, что и три века назад Джоконда встречала твое признание в любви с такой же презрительной улыбкой, что и сегодня» [7, с. 24]. Авторитет Готье запустил маховик популярности: тонкие ценители искусства мечтали хоть одним глазком взглянуть на роковую соблазнительницу Ренессанса, а множество историков, искусствоведов и философов разгадывали созданную Готье «тайну» улыбки «Моны Лизы». На этом поприще пробует себя даже психоаналитик Зигмунд Фрейд [6]. Но почему именно этой картине выпала такая честь?

Назвать безбровую и одутловатую «Джоконду» красавицей было тяжело даже по меркам XIX века. «Фирменная» улыбка, словно списанная с греческих статуй периода Архаики, встречалась у Леонардо и на портретах куда более привлекательных моделей, например, Чечилии Галлерани, известной нам как «Дама с горностаем». Скорее всего, секрет популярности кроется не столько в качествах самой картины, сколько в удачных случайностях её биографии. «Мона Лиза» оказалась в Париже – европейском законодателе вкуса, уже уставшем от легкомысленности XVIII века, и попалась на глаза человеку, чьё имя и мнение имело в обществе огромный вес. Париж, XIX век, Готье – если вычеркнуть из этого рецепта успеха хоть один ингредиент, «Джоконда» так и осталась бы просто экспонатом Лувра № 300.

Однако «Мона Лиза» не готова была довольствоваться признанием одних лишь знатоков искусства, впереди её ждала слава всемирная. 21 августа 1911 года она была похищена из Лувра его сотрудником – Винченцо Перруджа. Пресса всего мира помещала изображения украденной картины на первые полосы, тренировала остроумие на беспомощности полиции и составляла детективные теории. Иллюстрированные издания, которые были тогда прообразом современного телевидения, нуждались в историях с картинками, а кража «Джоконды» дала им необходимый материал для работы. «Мона Лиза» стала мировой сенсацией, а так же главной героиней криминальных и светских хроник. Лишь кораблекрушение Титаника затмило собой похищение картины.

Спустя 2 года, 14 января 1914 года, когда картина была обнаружена в Италии, она вновь стала звездой первых полос: «Пресса разыграла грандиозный спектакль «Возвращение „Моны Лизы“». Второй раз за три года картина оказалась героиней мировой сенсации. (…) После кражи и возвращения картина окончательно превратилась в символ искусства, стала звездой, популярнее киноактрис и оперных примадонн. Кухарки и прачки наклеивали вырезки из газет на стены своих комнат. А когда для фабричных рабочих организовывали специальные вечерние экскурсии, они не желали смотреть ничего, кроме «Моны Лизы». В среде интеллигенции возникла даже реакция отторжения Джоконды – любимицы толпы» [3, с. 7–44]. В 1956, 1974 и 2009 годах после актов вандализма «Джоконда» вновь становилась героиней

криминальной хроники, а в 1962 году – светской, когда Шарль де Голь отправил её в качестве «дипломата» в США, а Жаклин Кеннеди стала в этом путешествии её личной покровительницей.

Вряд ли «Мона Лиза» когда-либо попадёт на торги, однако эксперты предполагают, что её рыночная стоимость могла бы составить от 860 миллионов до 2,5 млрд. долларов, что сделало бы её самой дорогой картиной в мире. «Джоконда» прошла внушительный карьерный рост от скромного экспоната королевской коллекции в XVIII веке до бесценного шедевра всех времён и народов в XX-ом. Изучив её биографию, можно прийти к выводу, что своей популярностью (а, следовательно, и ценой) она во многом обязана удачному стечению ряда непредсказуемых обстоятельств, которые никак не меняют её внешне и на которые не способен влиять автор. Выходит, статус художественного произведения зависит от сопутствующей ему биографии (имена владельцев, рецензентов, места выставок и т. д.) ничуть не меньше, нежели от физических характеристик или биографии автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Дж. Вазари ; пер. с итал. под ред. А. Г. Габричевского. – М. : «Издательство Альфа-книга», 2008. – 1278 с.
2. Досси, П. Продано! Искусство и деньги / П. Досси ; пер. с нем. Е. Волковыский. – СПб. : Лимбус-Пресс, 2017. – 288 с.
3. Козлов, Г. Покушение на искусство / Г. Козлов. – М. : Слово, 2009. – 560 с.
4. Синицын, О. Е. «Джоконда» – система парадоксов в творчестве Леонардо да Винчи / Е. С. Синицын, О. Е. Синицына. – Новосибирск, 2015. – 304 с.
5. Томпсон, Д. Как продать за $12 миллионов чучело акулы / Д. Томпсон ; пер. с англ. Н. И. Лисова. – СПб. : Азбука, 2008. – 440 с.
6. Фрейд, З. Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве // Фрейд З. Художник и фантазирование – М. : Республика, 1995. – 224 с.
7. Gautier, Théophile: Les dieux et les demi-dieux de la peinture. Paris 1864.

УДК 7.03

В. В. Шатилов,
В. В. Патерыкина,
г. Луганск

ВОЗРОЖДЕНИЕ, КОТОРОГО НЕ БЫЛО

Научный мир склонен к некоторой инертности мышления. История искусств не является исключением. Наскальные рисунки пещеры Альтамира в Испании, открытые в 1879 году археологом-любителем Марселино Санс де Саутуолой, из-за уровня их сохранности и художественности, были оценены научным миром как фальсификации, что привело к уничтожению его репутации, и побудило других учёных помалкивать об аналогичных открытиях в пещерах во Франции, чтобы не повторить его судьбу [5, с. 76]. Археолог Эмиль Картальяк, один из ведущих критиков находки Саутолы, признал свою ошибку в известной статье «Mea Culpa d'un sceptique», опубликованной в журнале «L'Anthropologie», позже Саутолу реабилитируют как учёного, но сделано это будет уже посмертно. Аналогичная ситуация постигла и античное искусство. Искусствоведы, считающие стерильную белизну греческого и римского искусства непоколебимой истиной, долгое время закрывали глаза на археологические находки, доказывающие наличие полихромной росписи на античной скульптуре и архитектуре [2, с. 18–39].

Термин «Возрождение» возведён многими поколениями учёных в статус незыблемой святыни, он так давно и прочно вошёл в научный обиход, что любое

посягательство на него воспринимается как кощунство. Однако любому возрождению по определению должна предшествовать смерть, но так ли уж мертво было античное наследие и действительно ли именно итальянцы провели в XIV веке ритуал его воскрешения?

«Словарь художественных терминов и техник» Ральфа Майера толкует Возрождение как период европейской культуры, ставший истоком современной мысли, отмеченный возрождением духа Греции и Рима, растущим интересом к светской жизни и отходом от церкви [1, с. 309]. Но так ли это? Отчасти – да, но только отчасти. О какой светскости может идти речь, если Италия исконно являлась непреступным бастионом католицизма, который использовал искусство в качестве главного инструмента пропаганды. Подавляющее большинство произведений искусства Ренессанса посвящено религиозной теме, а некоторые произведения и авторы этой эпохи вовсе не вписываются в определение Ральфа Майера. Например, в глубоко религиозных работах Никколо дель Арко духа греков и римлян нет и в помине, тоже самое можно сказать и о творчестве Джотто ди Бондоне или Фра Беато Анджелико. Не стоит забывать и о Саванароле, монахе-реформаторе, который проповедовал в XV веке. Он выступал против музыки, танцев и произведений изобразительных искусств, которые он считал недостаточно христианскими [4]. Если бы Возрождение действительно было просвещённой эпохой, как о ней принято говорить, население Флоренции не прислушалось бы к пророчествам Саванаролы и не отправило на «костры тщеславия» огромное количество произведений искусства, среди которых были даже работы Рафаэля. А количество крови, пролитое инквизицией в этот период, особенно в Испании, удивило бы даже «мрачное и жестокое» Средневековье. Поэтому распространённое представление об эпохе Возрождения, как о периоде торжества науки и личных свобод, является слегка приукрашенным. Найти чёткую границу между культурой Средневековья и Возрождения не представляется возможным, именно поэтому ряд учёных не выделяют Ренессанс как самостоятельный культурно-исторический период, а рассматривают его в составе Средневековья, как его завершающий этап.

Сам термин «возрождение» был введён художником и искусствоведом – итальянцем Джорджо Вазари, который в 1550 году опубликовал свой многотомный труд «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» [3]. Это была первая книга в своём роде, и Вазари задал тон для всех последующих книг об искусстве. Однако при написании автор руководствовался скорее личными вкусами и духом патриотизма, чем научной объективностью. По мнению Вазари, искусства достигли в эпоху античности совершенства, но нашествие варваров привело эту культуру к упадку, и искусство оставалось в руинах вплоть до XV века, пока в Италии не наступило то самое «возрождение», созданное умами, руками и талантами его современников, преимущественно флорентийцев. О мастерах Севера автор явно знает, ибо порой вынужден вскользь упоминать и новатора масляной живописи Яна ван Эйка, и мастера гравюры Альбрехта Дюрера [3, с. 1204–1208], но предпочитает игнорировать вклад северян в мировое художественное наследие. В порыве слепого патриотизма он гораздо больше внимания уделяет посредственным соотечественникам, не оставившим после себя ни одного значимого произведения. А между тем, многое из того, что Вазари и многие поколения учёных считают открытием Итальянского Возрождения, было изобретено «варварскими» гениями Северной Европы.

Заявление Вазари о забвении античных традиций можно считать преувеличенным хотя бы на примере средневековой архитектуры, которая основана на арочных сводах – изобретении древних римлян. Не всё так однозначно и со скульптурой. В Падуе на

площади Пьяцца дель Санто установлена конная статуя Гаттамелате, которую Донателло изваял в 1450 году [10, с. 181]. Джорджо Вазари называет её первой великой конной статуей Возрождения, якобы впервые художник эпохи Возрождения сравнялся в мастерстве со скульпторами прошлого [3, с. 283]. Однако в Бамбергском кафедральном соборе (Германия) тоже установлена каменная статуя юноши на коне в натуральную величину, выполненная неизвестным мастером в первой половине XIII века, за два века до Гаттамелаты Донателло. В Стокгольме (Швеция) в Церкви Святого Николая установлена деревянная скульптурная группа Святого Георгия со змием, выполненная Бернтом Нотке в 1487 году. Драматизм сцены, динамичность фигуры дракона, обилие деталей и позолота роднит её со скульптурами стиля барокко, который возникнет в Италии приблизительно через 100 лет.

Возвращение со времён античности иллюзорности в живописи (построения перспективы, достоверности освещения и пропорций, эффекта материальности предметов, передачи объёма и глубины) обычно приписывается художникам Возрождения. Но взглянем на известный семейный портрет одного итальянского купца – Джованни ди Николао Арнольфини, написанный нидерландским живописцем Яном ван Эйком. В «Портрете четы Арнольфини» [8, с. 50] присутствует всё вышеперечисленное. Геометрия помещения и соразмерность предметов соблюдены, достоверно переданы пропорции, объём и освещение, иллюзорность материальности тоже впечатляет: шерстяное платье женщины оторочено мехом из беличьих грудок, а для бархатной накидки мужчины использован мех лесных куниц, доставляемых в Брюгге из России и Польши. Ян ван Эйк достоверно изображал каждую мельчайшую деталь, и всё это мастерство было достигнуто художниками Фландрии за 30 лет до рождения великого Леонардо, а по технике значительно опережало современное ему итальянское искусство. Но в литературе имена этих художников не встречаются в одном ряду с прославленными итальянцами, а упоминаются в книгах по истории искусств с некоторым пренебрежением под термином «фламандские примитивы». Говоря о Возрождении и его гуманистической идеологии, которая чаще всего проявлялась в живописи в виде портретов современников, снова придётся вспомнить фламандцев, ничуть не уступавшим в этом жанре южанам. Особенно на этом поприще прославились всё тот же Ян ван Эйк и Ганс Мемлинг. В своей книге Джоржо Вазари упомянёт Яна ван Эйка, правда, не как гения живописи, а как изобретателя масляных красок [3, с. 1204]. Вот только краски на основе растительных масел будут известны ещё в Древнем Египте, Ван Эйк не изобретал их, а лишь усовершенствовал технологию изготовления, но это не единственная и не самая серьёзная неточность в книге Вазари. А между тем, итальянцы не смогли бы достичь в своих произведениях той глубины тона и реалистичности в изображении фактур, если бы не использовали масляных красок, приготовленных по немецкой рецептуре.

Истории чуждо чувство справедливости, порой она сохраняет техники и изобретения под именами интерпретаторов, а не их истинных создателей. Похожая история произошла и с «отцами» возрожденческой скульптуры, которыми считаются Микеланджело и Донателло. Широко известно, что античная скульптура была полихромной [2, с. 18–39], а значит, если кого и называть «отцом» скульптуры возрождения, то это скорее должен был быть Пьетро Торриджано, который расписывал свои терракотовые скульптуры, как это делали древние греки, ну или ранее упомянутый Никколо дель Арко, расписывающий свои произведения подобно античным мастерам. Дель Арко во многом опередил своё время, его невероятно динамичные и экспрессивные работы, если не знать даты создания, можно ошибочно

причислить к эпохе барокко. Но Дель Арко и Торриджано – забытые гении, и в книгах об искусстве Возрождения их имена практически не встречаются.

Другими словами, эпоха Возрождения вовсе не так уж однозначна, и порой описывается в научной литературе излишне обобщённо, идеализированно и категорично по отношению к Средневековью. Нынешняя трактовка понятия «Ренессанс» либо вычёркивает из мирового культурно-художественного наследия этого периода достижения мастеров, проживающих за пределами Италии, либо создаёт иллюзию изолированного существования севера и юга Европы, существовавших в тесном культурном, политическом, и особенно торговом взаимодействии. Так одно субъективное научное исследование Джорджо Вазари исказило восприятие данной эпохи у многих последующих поколений искусствоведов и историков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ralph Mayer. A Dictionary of Art terms and Techniques. – Crowell, 1969. – 447 p.
2. Vinzenz Brinkmann, Alex Potts, Marco Collareta. The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present. – Getty Publications, 2008. – 186 p.
3. Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Дж. Вазари ; пер. с итал. под ред. А. Г. Габричевского. – М. : «Издательство Альфа-книга», 2008. – 1278 с.
4. Виллари, П. Джироламо Савонарола и его время / П. Виллари. – М.: АСТ: Астель, 2004. – 832 с.
5. Дэвлет, Е. Г. Альтамира: у истоков искусства / Е. Г. Дэвлет. – М.: Алетейа, 2004. – 277 с.
6. Либман, М. Я. Искусство Германии XV и XVI веков. – М.: Искусство, 1964 (Серия: Очерки истории и теории изобразительных искусств). – 247 с.
7. Либман, М. Я. Немецкая скульптура 1350–1550. – М.: Искусство, 1980 (Серия: Из истории мирового искусства). – 406 с.
8. Сарабьянов, А. Д. Ян ван Эйк: [Альбом] / А. Д. Сарабьянов. – М.: Изобразительное искусство, 1990. – 63 с.
9. Степанов, А. В. Искусство эпохи Возрождение. Италия. XVI век / А. В. Степанов. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 640 с.
10. Степанов, А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века / А. В. Степанов. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 504 с.

УДК 7.03:792.03

А. И. Швыдкий,
г. Луганск

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОРТРЕТЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Изобразительное искусство к. XIX – н. XX в. находилось, как и другие виды искусства в поисках новых тем, сюжетов и форм. Реалии окружающего мира обращали внимание художника на современные темы и сюжеты.

Цель данного исследования – на примерах произведений французских импрессионистов показать, что одной из наиболее значимых для художников становится тема театра, а также люди театра, особое предназначение которых обозначено профессией.

«Сущность эстетики импрессионизма заключается в поразительном умении сконденсировать красоту, высветить глубину уникального явления, факта и воссоздать поэтику преображенной реальности, согретой теплом человеческой души. Так возникает качественно иной, эстетически привлекательный, насыщенный одухотворенным сиянием мир» [1].

Театральные портреты стали для импрессионистов формой выражения внутреннего состояния человека через его визуализацию. Именно актеры, обладающие яркой и выразительной внешностью, изысканной пластикой и умением создать

оригинальный образ не только на сцене, но и в реальной жизни, привлекают внимание художников.

Стоит обратиться к портретам О. Ренуара, который буквально в течение одного года пишет подряд три портрета актрисы Жанны Самари, сопровождающиеся целым рядом эскизов и зарисовок. Жанна происходила из семьи потомственных актеров, достаточно известных в парижских кругах. Стоит вспомнить эпатажный портрет Анри Самари, принадлежащий кисти Тулуза-Лотрека.

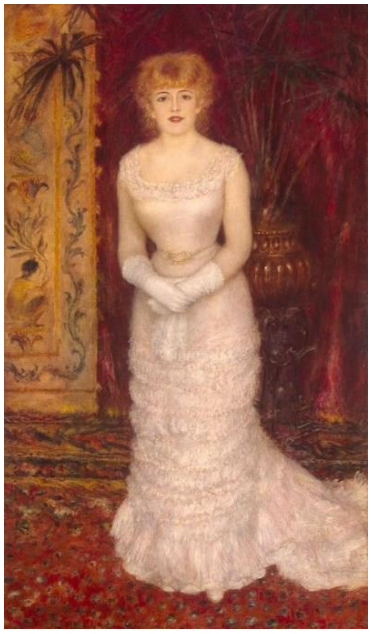
Вся творческая жизнь актрисы была связана с театром Комеди Франсез, в котором она дебютировала в 1875 году, в роли Дорины («Тартюф» Мольера). Ж. Самари обладала особым естественным обаянием и тонкой артистической природой, особо подчеркнутые художникам в портретах. Актриса сыграла почти во всех спектаклях Мольера (Николь в пьесе «Мещанин во дворянстве», Туанетту в спектакле «Мнимый больной», Шарлотту в «Дон Жуане» и многих других). В основном актриса играла комедийные роли второго плана, но несмотря на это, ей удавалось проявить свой необыкновенный актерский талант и мастерство.

Огюсту Ренуару удается проникнуть и показать всю глубину характера модели (портрет Жанны Самари 1877 г.). Его привлекает яркая, солнечная внешность Ж. Самари, веселый нрав и открытость души. Розовый и голубой, оттенки изумрудного и золотистого, всполохи красного такова палитра цветов, используемых художником. Такое обилие цвета позволяет создать образ молодой девушки, наделенной подвижным умом и грацией. Полотно заполнено светом и воздухом, что делает его столь живым.

Совершенно очевидно, с каким интересом художник относится к портретируемой. Здесь проявилась вся суть самого мастера, чье восприятие жизни было радостным и чувственным. Из воспоминаний Жоржа Ривьера: «Ее радостный смех, ее очаровательный детский характер, ее милые шутки, все в ней привлекало Ренуара, который никогда не делал портрета с большим удовольствием, чем этот» [2].

Портрет Жанны Самари. 1877 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Второй портрет актрисы (1878 года) более парадный. У зрителя создается впечатление, как будто в этот момент актриса исполняет совершенно иную роль в спектакле, создаваемым О. Ренуаром. Вечернее платье, захватывает белизной шелковой ткани, так пластично очерчивающей фигуру женщины. Высокие перчатки и сдержанные украшения придают модели благородство, подчеркнутое слегка статичной гордой позой. И при этом в ее прическе есть некоторая небрежность, словно игривый нрав актрисы стремится разрушить нарочитую пафосность.



Портрет Жанны Самари. 1878 г. Эрмитаж

Актриса, которой Ренуар восхищался вновь и вновь , играет все новые роли в картинах художника. «Завтрак гребцов», «Качели». «Бал в Мулен де ла Галетт», в которых автор проявил талант не только живописца, но и режиссера, выстраивая идеальные мизансцены, представляют нам новые образы Жанны Самари.

В 1874 году художник пишет одну из самых известных работ, «В ложе», в которой изменяется концепция восприятия пространства театра. Теперь актер и зритель становятся равнозначными партнерами. Актер смотрит со сцены в зрительный зал, где разыгрывается свой спектакль. Жизнь интерпретируется как театральное представление, со своим сюжетом и персонажами. Такое зеркальное отражение сцены и зала присуще не только Огюсту Ренуару. В работах многих художников обозначенного периода ведущим становится принцип театральной зеркальности, что подразумевает восприятие театра, как реальной жизни и наоборот, когда жизнь превращается в спектакль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Импрессионизм Статьи о литературе Психология человека // psibook.com›literatura/impressionizm.html.
2. Огюст Ренуар и Жанна Самари // www.renclassic.ru/Ru/35/1254/.

УДК 004.921

Е. А. Щетина,
О. А. Гоголева,
г. Луганск

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

За последние полвека возникло множество стилей. Они просуществовали довольно долго, другим было отмеряно гораздо меньше [1].

Через панк, Новую волну, японский дизайн и Базельскую школу мы пришли к посмодернизму – классическим формам и обновленной обертке. Этот стиль, одновременно символизирующий прошлого, одержимость настоящим и страх перед будущим, сменил ар-деко в роли международного стиля [Там же].

Особенности художественной практики постмодернизма акцентируют внимание на соединении традиционных приёмов художественного творчества с привнесением в них практик других видов деятельности. Таким образом, происходит расширение диапазона художественного видения и приёмов художественного творчества. Спецификой постмодернистского искусства является связь с неклассической трактовкой классической традиции, а именно: формой, методами рисования, инструментами, каким и является компьютер. Компьютер – это средство моделирования и демонстрации законов, лежащих в основе художественного, научного и технического творчества как средства создания новых произведений искусства.

Постмодернисткая эстетика витала в воздухе задолго до того, как появился сам термин. В конце 1950-х и в течение 1960-х ранние проявления постмодерна проявлялись в стилизациях под ар-деко и ар-нуво, выполненных студией «Пуш пин».

Американский панк как собственный язык дизайна повлиял на становление постмодернизм, особенностями которого считались бунтарские комиксы и примитивная коллажная техника, подчеркивающая непосредственность и безыскусность. Предпочтительным художественным приемом на ранней стадии панка был коллаж, а спустя время он стал мейнстримом.

Новая волна в графическом дизайне начала формироваться в Швейцарии благодаря Вольфгангу Вайнгартену, который в Базельской школе с 1964 года осмыслял и осуществлял эксперименты со шрифтами, эффектами, межстрочными и межбуквенными интервалами. Именно после его манипуляций начал происходить постепенный отход от главного требования к печатному тексту, а именно удобочитаемости [1].

Особенной заслугой Вайнгарта представляется его требование поднять типографику до уровня искусства – обшей тенденции постмодернистской парадигмы культуры. Его эксперименты, привели к появлению нового в графическом дизайне и формированию нового стилевого направления, соотносящегося с художественно-эстетическими принципами постмодернизма [3].

Стиль «Мемфис», возникший в 1980 году, был порожден стремлением к свободному творчеству и сознательному отрицанию функционального дизайна итальянских 1970-х [1].

Группа «Мемфис» была организована 11 декабря 1980 года в Милане дизайнерами Этторе Соттсассом, Андреа Бранци и Микеле де Лукки. Ее название было взято из песни Боба Дилана Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again, которую они слушали в тот вечер. Группа просуществовала недолго, всего до 1988 года, но этот период был ярким и запоминающимся для мирового дизайна. Как и все постмодернисты, члены группы «Мемфис» стремились уйти от общепринятых стандартов и противопоставляли себя «хорошему вкусу» в его традиционном понимании [2].

В 1980-е годы постмодернизм был той категорией, которая объединяла, молодую поросль дизайнеров. В отличие от модернизма 1910–1920-х годов она не подразумевала единого движения, скрепленного общей идеологией. Напротив, в разные периоды постмодернизм был то радикальным, то псевдорадикальным, то маньеристическим.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что постмодернизм выступал против своего предшественника - модернизма. Модернизм, опираясь на идеализм и разум, противоречил постмодернизму, исходящему из скептицизма и подозрительности. Так же постмодернизм можно назвать предшественником цифрового искусства и последующих современных стилей.

Компьютерный дизайн подарил множество терминов, но не один не стал так популярен в массовой культуре, как «фонт».

Так многогранен и разнообразен постмодернизм, в нем содержится как хаос и беспорядок, так и минимализм и простота.

ЛИТЕРАТУРА

1. Graphic Design Trends 2020: Breaking the Rules / Iveta Pavlova. URL: https://graphicmama.com/blog/graphic-design-trends-2020/

2. Денисенко, А. А., Марченко М. Н. Необходимость изучения рекламы и маркетинга для грамотного дизайн-проектирования // Дизайн-образование: проблемы и перспективы. Краснодар, 2016. С. 118–124.

3. Культурология : словарь-справочник / Н. В. Шишова [и др.]. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2009 (Ростов н/Д : Книга). – 596, [1] с., [8] л. цв. ил. : ил.; 21 см. – (Серия «Справочники»).; ISBN 978-5-222-15784-8 (в пер.)

4. Хеллер, С., Чваст, С. Эволюция графических стилей. От викторианской эпохи до нового века. / Стивен Хейлер и Сеймур Чваст; [пер с англ. И.Форонова]. – М. Издательство студии Артеми Лебедева, 2015. – 320с.: ил.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 004.2

Э. Г. Абрамова,
г. Луганск

ДОКУМЕНТ КАК СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Документ – старейший артефакт и уникальный социальный феномен. В информационном обществе область его применения существенно расширяется, а социальная роль возрастает. История происхождения и эволюции документа – одна из интереснейших и недостаточно исследованных тем документоведения и культурологии.

Культурологический анализ предполагает интерпретацию документа как факта социума и культуры, в системе родовых понятий «общество», «человек», «культура». «Социокультурный статус» документа в обществе предопределяется, во-первых, структурой социального организма его составляющими элементами, во-вторых, способностью императивно определять культурные формы движения общества и воспроизводить социальный опыт над личностными формами социальных регуляций в непосредственной деятельности индивидов [2].

В исторической науке документ рассматривается, прежде всего, как свидетельство прошлого, как исторический источник и упорядоченный элемент социальной памяти, предназначенный для конструирования и верификации исторических знаний. В статусе исторического источника документ предстает как целенаправленно созданный интеллектуальный продукт, реализованный продукт человеческой деятельности определенной эпохи, которую он выражает, представляет и изучение которой делает возможным. По мнению В. П. Козлова, основными признаками документа как исторического источника, являются его публичность, доступность и публикация [3].

Первопричиной появления документа как социально-исторического парадокса явилось возникновение социальных институтов семьи и частной собственности и переход к патрилинейной системе наследования. Первые документы человечества представляют собой запись на материальном носителе, оформленную по установленным правилам, и являются инструментом действия (учет) и правоотношений (сделка). Документ появляется в связи с необходимостью хозяйственного учета, обмена и продажи, отношений наследства и власти. Знаки родства, отличия и власти (тотем), а также собственности (клеймо, тавро, тамга) мы рассматриваем как протодокументы, регулирующие семейные и хозяйственные отношения. Характер деятельности документирование приобретает с устойчивостью и повторяемостью социальных практик, требующих документационного обеспечения.

Многофакторный анализ особенностей истории документа помогает нам в понимании функций документа о человеке. Во времена античной эпохи документ воспринимался одновременно и как полезная вещь, что задает тон дальнейшего дискурса. В Средние века ценилось качество традиционности и ретроспективности документа, этот период выступает как стадия наследования, нередко обращаясь к документу в символическом аспекте мировоззрения. Эпоха Ренессанса и Нового времени формируют отношение к документу как к фактору просвещения, цивилизованности, открывая познавательную функцию документа, например, Дж. Локк говорил о вспомогательной функции в науке вместо целеполагания. Эпоха просвещения видела в документе возможность духовного общения, уловив его

практическую функцию, оценила его материалистически, выработав к нему критическое отношение. В современный период активно наращивается новое в культуре, иногда идя в отказ от традиций. Таким образом, документ – это фиксирующее знание, в его многогранных модификациях, инициирующее приращение новых смыслов.

Исторически документирование относится к обеспечивающей административной деятельности. Документирование – это запись социальной информации на материальном носителе по установленным правилам, с целью подтверждения (доказательства) явлений, событий, фактов реальной действительности или совершения целерационального действия. Документ сохраняет свою атрибутивную функцию доказательства на всех стадиях жизненного цикла. В социальном континууме документ возникает для совершения социального действия и может быть востребован на всех стадиях своего жизненного цикла для осуществления нового целерационального действия.

Таким образом, документ является инструментом, призванным упорядочить социальные отношения стихийно развивающиеся как в реальной, так и виртуальной реальности. Исторически документ используется как инструмент власти, социального проектирования, права и управления, социальной коммуникации, а в информационном обществе, документ является неотъемлемым атрибутом социальной самоорганизации. Движение общества невозможно регулировать простым физическим воздействием подобно тому, как мы регулируем, например, подачу и направление движения воды. Иначе говоря, движение индивидов в обществе стимулируется и регулируется символическими (знаковыми) средствами. Поэтому любое общество стремится к идеологическому и культурному единству, закрепляемой в традиции нормативной предсказуемости поведения индивидов. [1, с. 5]. В этом и заключен феномен документа – выход из хауса, наведение и сохранение порядка в глобальном обществе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воеводин, А. П. Социальный закон // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского Философия. Политология. Культурология. Том 3 (69). 2017. № 3. С. 3–17.
2. Воеводин, А. П. Эстетическая антропология: Монография / А. П. Воеводин. – Луганск : РИО ЛУГВД им. Э. А. Дидоренко, 2010. – 368 с.
3. Двоеносова, Г. А. Документ как информационный объект и социальный феномен // Студії з архівної справи та документознавства / Держ. архів. служба України, УНДІАСД; [редкол.: С. Г. Кулешов (голов. ред.) та ін.]. – К., 2012. – Т. 20. – С.93–98.

УДК 130.2:004.946

Ю. В. Волкова,
Е. Н. Химченко,
г. Луганск

СУБКУЛЬТУРЫ В ЦИФРОВОМ МИРЕ: АНАХРОНИЗМ ИЛИ ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ВИРТУАЛЬНЫХ СООБЩЕСТВ?

Сегодня групповое общение происходит, по преимуществу, в интернет-сообществах, в группах, которые формируются по разным основаниям и имеют разную направленность. Виртуальные сообщества расширили до безграничности возможности общения людей из разных городов и стран, которые имеют общие интересы, но вряд ли когда-то встретятся в реальном времени и пространстве. Группы заполнили социальные сети, где общение наиболее динамично, а возможности изменить характер группы очень велики. Виртуальным сообществам посвящены многочисленные исследования,

которые будут продолжаться, учитывая возрастающее значение общения в онлайн режиме, что получило подтверждение в период пандемии, изоляции и разобщения людей в реальном мире. Тем не менее, распространение виртуальных сообществ не означает отказа людей от личного общения, от желания участвовать в совместной деятельности, от необходимости физического соприсутствия в группе ровесников или единомышленников. Такой групповой способ общения наиболее характерен для субкультур, которые в доцифровую эпоху были основным способом поддержания коллективной идентичности, пространством реализации жизненных установок, местом встреч и обмена мнений, выражением коллективного протеста и пр. Сегодня субкультурная активность минимизирована по причине преобладания виртуальных сообществ, но это не означает ухода субкультур в историю, поскольку многие их характеристики перешли в групповую коммуникацию в интернет-пространстве.

В рамках различных гуманитарных наук уже не первое десятилетие ведутся споры и о содержании самого термина «субкультура», и о его репрезентации в социокультурном пространстве. Современные культурологи, социологи и философы в свою очередь также уделяют особое внимание данной проблематике, однако, исследуя субкультуры как социокультурный феномен, ученые предлагают различные интерпретации данного явления. В отечественном философско-культурологическом дискурсе, посвященном субкультурам, особое место занимают работы Э. Баталова, А. Бычко, Г. Власовой, Э. Дымова, Л. Ионина, Е. Касьяновой, В. Красикова, О. Кузина, Г. Нигматулиной, В. Павловского, Э. Раманаускайте, Е. Сартаковой, Б. Студницкой и др. Авторы этих работ исследуют феномен молодежных субкультур в контексте философии культуры, социальной философии и философской антропологии, этики и эстетики.

Исследование субкультур началось особенно интенсивно во второй половине XX века в западной науке. Несмотря на различные определения под субкультурой обычно понимается сегмент общества, который разделяет определенный набор нравов, образ жизни и ценности, которые отличаются от моделей, принятых в обществе в целом. Возникновение и развитие субкультур связано с тем, что ни одно общество не имеет униформной системы значений, восприятий или артефактов, одинаковых для всех его членов. «Локализация социальной группы в отношении к власти, авторитету, статусу, своему собственному ощущению идентичности – этнической, профессиональной или какой-либо другой – ведет к образованию субкультуры, чьей функцией является поддержание безопасности и идентичности данной группы и порождение набора значений, которые помогают ей справляться с проблемными ситуациями» [1]. В широком смысле слова, все узнаваемые группировки в обществе имеют свою собственную иерархию ценностей и характерный внешний вид и модели поведения. Но такое широкое понимание субкультуры снижает ее ценность как инструментального понятия, необходимого для анализа культуры. Наибольшее развитие понятие субкультуры получило в исследованиях, посвященных различным группам молодежи, где субкультурные реакции наиболее заметны (панки, скинхеды, хиппи и т. д.).

Существование множества субкультур характерно для крупных, сложных обществ. Члены субкультуры участвуют в доминантной культуре, и в то же время практикуют специфические формы поведения. Часто субкультура имеет свой жаргон, который отделяет ее от остальной части общества. Он позволяет членам субкультуры понимать слова, имеющие значение, отличающееся от общепринятого. Он также устанавливает модели коммуникации, которые не могут быть поняты «чужаками». Ученые, придерживающиеся интеракционистского подхода, подчеркивают, что язык и символы дают субкультуре возможность поддерживать свою идентичность. Таким

образом, специфический жаргон определенной субкультуры создает чувство общности и вносит вклад в развитие групповой идентичности.

Говоря о музыкальных субкультурных стилях начала XXI века, необходимо упомянуть, что во всем субкультурном пространстве, начиная с последних декад XX века, происходят изменения, связанные, во многом, с состоянием культуры, которое иногда называют «посткультурой». Посткультурный поворот не мог затронуть и субкультуры, как практики, так и теоретическую рефлексию, которая выразилась в появлении такого направления как «постсубкультурные исследования». По сравнению с cultural studies, авторы новых подходов предлагают осознание современных субкультурных форм как динамических объектов, которые не связаны четкими линейными взаимодействиями ни друг с другом, ни с доминантной культурой, будучи отчасти растворенными в общем культурном поле [3]. Постсубкультурные исследования предлагают новые подходы к определению различных факторов, играющих решающую роль в проведении разграничения между доминантной культурой (мейнстримом) и субкультурами. Среди определяющих понятий выделяются стили жизни, которые, в отличие от приведенного выше определения, зачастую сводятся к выбору стилей потребления. Эти сообщества определяются современными социологами культуры с учетом социокультурных тенденций общества постмодерна. Известный французский социолог М. Маффесоли вводит понятие «нео-племена», которые понимаются, как новые типы социальных формирований, основанные на индивидуальном выборе стилей потребления. Если в концепции cultural studies субкультуры представлялись как определяемые через сопротивление с помощью стиля, то сейчас акцент сдвинулся на потребительское приобретение новых стилей. Если же определять нео-племена с точки зрения определения групповых идентичностей, то они стремятся к «множественным, текучим и временным» характеристикам. При этом индивид, включенный в такие условные образования, может изменять свои «знаки идентификации». Другой характерной чертой, отличающей постсубкультурные исследования, является концептуальное отрицание активных политических контекстов касательно субкультур. Так, с одной точки зрения, крайняя индивидуализация членов того или иного сообщества способствует аполитичности в широком смысле, при этом возможно наличие внутренней политики внутри самой субкультуры, которая регулирует свою внутреннюю структуру. С другой точки зрения, после коммерциализации исходных стилей, которые обозначали сопротивление, сам протест перешел в убеждения участников субкультур.

Для сегодняшних субкультур характерна как активная коммерциализация и выход в медиапространство, так и использование художественных возможностей форм искусства для выражения настроений групп молодежи, не находящих места в легитимном культурном пространстве. Эти черты можно отметить при рассмотрении текстов рэп-композиций, как аутентичных, так и созданных в российском варианте рэпа, а также при анализе социокультурной составляющей различных музыкальных практик, начиная от поп-звезд и заканчивая группами и исполнителями, склонными к андеграунду. Что касается масс медиа, то они не только показывают сопротивление молодежной субкультуры, но и помещают его в доминантную систему значений, примером чего служат коммерчески успешные проекты, основанные на рэп-музыке и других популярных художественных практиках.

Таким образом, происходит постоянный процесс восстановления нарушенного порядка, а субкультура инкорпорируется в качестве отвлекающего зрелища в доминантную мифологию, из которой она, собственно, и возникает. Трудно провести четкую грань между коммерческим использованием субкультурного стиля, с одной

стороны, и творчеством или оригинальностью, с другой. Каждая новая субкультура устанавливает новые тенденции, порождает новые моды на внешний вид и новые звуки, которые используются соответствующими отраслями культурной индустрии. Проникновение молодежных стилей из субкультуры на рынок моды представляет собой процесс, в который вовлечена целая сеть коммерческих и экономических институтов. Культурные и экономические аспекты этого процесса взаимосвязаны. Как только оригинальные инновации, которые обозначают субкультуру, переведены в товарную форму и становятся общедоступными, они «застывают». Изъятые из своего оригинального контекста предпринимателями, производящими их в широком масштабе, они становятся кодифицированными, понятными, превращаются в достояние масс и прибыльный товар. Это случается вне зависимости от политической ориентации субкультуры или от эпатажности ее стиля [2].

Рассмотрев некоторые аспекты существования субкультур в прошлом и настоящем, можно сказать, что они являются своего рода моделью возникновения различных сообществ, носящих зачастую гибридный характер, что создает определенную сложность в понимании культурных смыслов, которые они несут. Фрагменты различных культур образуют иногда причудливые сочетания, выражающиеся в необычных музыкальных и визуальных текстах. Тем не менее, для участника реальных или виртуальных сообществ, особенно еще не вышедшего из подросткового возраста, сложная структура полюбившейся музыкальной или танцевальной композиции вряд ли представляет интерес – молодым людям нужна энергетика и «драйв», а также возможность принять участие в различных событиях, которые современный социум предоставляет в избытке. Именно в современном социокультурном пространстве сосуществуют самые разные формы коллективной активности молодежи, способы проведения досуга, креативные проекты и т. д. Эта деятельность продолжается и будет продолжаться, несмотря на перемещение многих объединений по интересам в цифровую форму. Открытым остается вопрос о том, как происходят изменения в характере молодежных сообществ при переходе в цифровой формат и насколько этот формат дает возможность самореализации участников виртуальных сообществ в реальном мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров, Р. Ю. Социально-философские аспекты развития молодежной субкультуры / Р. Ю. Александров // Гуманит. и соц.-экон. науки. – 2018. – № 5. – С. 77–81.

2. Хебдидж, Д. Субкультура: значение стиля / Д. Хебдидж; пер. с англ. М. Маликовой, М. Неклюдовой; предисл. О. Гавришиной // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2008/2009. – Вып. 10. – С. 128–175.

3. Шапинская, Е. Н., Иванов С. В. Молодежные музыкальные субкультуры в глобализованном мире: эстетические ценности и поиск идентичности / Е. Н. Шапинская, С. В. Иванов // Человек и культура. – 2016. – № 3.

УДК 791.6

Д. Ю. Гончаренко,
г. Луганск

КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В МАССОВЫХ ЗРЕЛИЩАХ СРЕДСТВАМИ ИНТЕРАКТИВНОСТИ

Культура настоящего находится на том этапе, когда старое устройство художественной жизни отходит и начинает формироваться новая художественная реальность, возникает потребность осмысления и переоценки некоторых художественных явлений. К ним, прежде всего, относятся массовые театрализованные

творческие мероприятия, а именно: массовые праздники, художественно-публицистические спектакли, театрализованные концерты, театрализованные творческие вечера, эстрадные шоу-программы.

В нынешних рыночных условиях, когда культура, как и все духовные ценности, становится товаром, искусство массовых зрелищ занимает особое место благодаря своему полифункциональному назначению и возможностью в процессе создания привлекать к действию сотни и тысячи рядовых граждан. Осуществляется это с помощью театрализации как одной из эффективных средств организации эмоциональной жизни народа.

Диапазон драматургии театрализованных массовых форм чрезвычайно велик: от простейшего сопереживания в зрелищах до коллективно организованного массового действа. На наш взгляд, последнее, чрезвычайно важно, потому что, в отличие от театра, который лишь иногда ставит перед зрителем вполне определенные цели и задачи к действию в будущем (а разграниченность сцены и зала рампой, и условность обстоятельств не позволяют непосредственные действия), в празднике или зрелище призывы к действию имеют отношение к каждому зрителю, поэтому они должны быть выполнены именно сейчас и именно этой аудиторией, а не другой и когда-то в будущем.

Театр оставляет зрителя относительно пассивным. Удобное, мягкое кресло, возможность лишь наблюдать действие, никак в него не вмешиваясь, искусственно подавляют активность аудитории, оставляя место только спокойному созерцанию с эмоциональной окраской. Организаторы массового мероприятия стараются ставить зрителей в такие условия, чтобы они чувствовали себя активными участниками постановки, что и в дальнейшем придает им активность.

Ради объективности, следует заметить, что интерактивность стала одним из необходимых элементов, которым пользуется ныне профессиональный драматический театр, а также множество телевизионных развлекательных программ. Однако, как определенная система, сформировалась лишь в массовых театрализованных мероприятиях, потому что культуротворческая деятельность является как целью, так и условием любого театрализованного действа. Отсюда и возникают те особые приемы, которые порождают активность.

Понятие «активность» включает в себя: напряжение умственных сил, выявление инициативы, интереса, способность человека изменять окружающую среду согласно собственным потребностям, взглядам, целям. Творческая активность в театрализованном действе возникает тогда, когда участие присутствующих достигает наивысшей точки и влияет на дальнейший ход действия, то есть когда все присутствующие становятся ее соавторами.

Осуществляется процесс интерактивности не сам по себе, а благодаря четко определенным приемам активизации, которые мы определяем как целенаправленную деятельность организаторов по совершенствованию содержания, формы и отдельных приемов праздника с целью вызвать интерес и повысить активность присутствующих.

1. Сила раздражителей – первое требование для того, чтобы приковать внимание. Для этого нужно увеличивать масштабы предметов и действий по сравнению с их нормальной величиной (обложка книги, текст песни, освещение, радио-усиление, символика и т. д.).

2. Контраст и разнообразие материала – танец после слова, музыка после пантомимы; прыжок от тьмы к свету и наоборот, от тихой музыки к громкой, от медленного движения к стремительному.

3. Нарастание действия. Оно должно быть непрерывным, но с небольшим спадом напряжения после каждого возвышения с тем, чтобы приготовить присутствующих к следующему моменту. Режиссер-постановщик вместе с автором сценария должны поставить перед собой цель и рассчитать, до какой силы он может довести действие, чтобы не перегрузить его начало.

4. Выпуклость и неожиданность (даже странность и «удивительность») действующих средств, для возбуждения заинтересованности и нарастания внимания аудитории. На этом строится плакат – лицо разрезанное пополам (театральная маска пол лица плачет, другая половина смеется); фигуры предоставлены в необычных ракурсах (человек скомбинирован с машиной, с цветком или деревом). Все это задерживает внимание прохожих и собравшихся гораздо сильнее, чем плакат с обычными, хорошо знакомыми предметами или, тем более, текстом; изготовление необычного предмета (необычной причудливой формы или чрезмерно большого размера) [1]. Данный приём можно использовать не только в оформлении, но и в праздничных зрелищных действах.

5. Тиражирование оформления. Проще всего можно понять этот прием, если вспомнить политическую рекламу - размещенные один за другим постеры или плакаты с портретами одного и того же человека. В таком размещении есть определенная магия, к ним хочется присматриваться, переходя от одного к другому, хоть они все абсолютно одинаковые.

Кроме того, организаторы театрализованного действа пытаются поставить зрителя в такие условия, которые бы помогли ему ощутить себя активным участником, высказать свои чувства в определенной деятельности. Задаче превращения зрителя в активного участника в любом празднике способствуют разнообразные средства активизации, что является привилегией и спецификой массовых театрализованных действ.

Анализ режиссёрских работ и собственный режиссёрский опыт свидетельствует о том, что таких средств существует немало. Прежде всего, это прямое обращение к аудитории, то есть все реплики и действия исполнителей направлены непосредственно к присутствующим, а не друг к другу (как это обычно происходит в театре). А когда «я» к кому-то обращаюсь, то, обычно, жду ответной реакции. Такой прием трудно считать именно средством, но он является важной предпосылкой, необходимой для дальнейшей активизации.

Кажущаяся активизация (ее порой называют театральным приемом, потому что к ней сплошь и рядом прибегают в театре) – это «исполнители среди зрителей», она призвана приобщить к действию присутствующих с помощью исполнителей (возгласы из зала, прохождение через зал или сквозь толпу, то есть пребывание в гуще зрителей и непосредственное общение с ними). Конечно же, и реплики. и вопросы заранее предусмотрены в сценарии. Исполнитель – участник в процессе общения должен если не видеть, то по крайней мере, слышать всю толпу, но это не отвергает определенной импровизации, к которой творческая группа определенным образом готовится.

Физическая активизация осуществляется в том случае, когда постановщик побуждает аудиторию к ряду несложных физических действий: передать любой предмет, открытку с текстом песни, отойти на несколько шагов, развернуться в другую сторону, перейти на другое место действия и т. д. Конечно, на первый взгляд, такая активизация носит несколько механический характер, потому что она не дает присутствующим никакой инициативы к действию, никакого выбора в поступках. И все же, благодаря ей, зрители в известной степени чувствуют себя не посторонними наблюдателями, а участниками праздничного театрализованного действа. Здесь

необходимо отметить, что механический характер данного средства активизации является самоцелью и ничем не обусловлен. Физические действия, как правило, имеют осмысленную основу и являются эффективным средством возбуждения необходимых эмоций, когда потребность нельзя ни создать, ни удовлетворить. «Метод физических действий» (по К. С. Станиславскому) занимает в празднике играет более значительную роль, чем в театре, потому что требует участия как исполнителей, так и зрителей. «Метод физических действий» может быть использован во всех случаях, когда необходимо вызвать те или иные чувства, где необходимо противопоставить их нежелательным эмоциям.

Вербальная активизация (обращенные к аудитории) – различные вопросы, викторины, загадки, дает возможность участникам действа выразить свое отношение к происходящему, дать свою оценку.

Важным средством активизации считается игра, которая является средством праздничного общения. Ее роль в театрализованном массовом действе подробно в свое время рассмотрел Д. М. Генкин [1, с. 122], позже Ю. М. Перенчук [2, с. 13].

Полная действующая интерактивность достигается всем арсеналом художественных средств, в совокупности с упомянутыми выше средствами активизации. Если аудитория вовлечена в действие и влияет на его дальнейший ход по замыслу организаторов, мы достигаем наивысшей точки активности в празднике.

Следовательно, можно сделать вывод, что активизация в театрализованном действе является процессом, который способствует непосредственному практическому результату – активному действию массы. Однако такое понятие активизации было бы слишком упрощенным, ее цель гораздо глубже. Ведь активная деятельность человека – не единовременный акт; она не ограничивается и не заканчивается деятельностью на празднике. На самом деле она оказывается позднее в целом ряде повседневных дел, поступков, в стремлении способствовать росту производства, развитию культуры, участвовать в общественной жизни и управлении. Действие – это поддержка новых путей развития, борьба с социальными болезнями, с антигуманностью. В человеке под влиянием многих факторов начинает расти внутренняя потребность (если я думаю, то должен сказать и сделать). Таков механизм перехода от мыслительного процесса к действию в результате активизации.

На данном этапе вопросы интерактивности набирают все большее значение, поскольку только зрелищное, пассивное потребление культуры наносит ущерб активной самостоятельной творческой деятельности человека.

Следовательно, активизация в массовых мероприятиях помогает не только активному участию в них, но и в производственной сфере. Высокие параметры работы современных машин, их огромные скоростные показатели, большое напряжение требуют от работника умения принимать решения в считанные доли секунды, ориентироваться в нестандартных производственных условиях.

И, наконец, активизация в массовых действах способствует формированию творческой личности. Активное отношение к окружающим во время праздника, действенное участие в нем, является одним из важных средств повышения эффективности театрализованного действа.

Следовательно, сценарист – режиссер театрализованных представлений и массовых праздников, должен хорошо знать специфику массового действа, а не переносить механически те или иные фрагменты театрального сценического действия. Только в таком случае художественная и воспитательная цель театрализованного зрелища (праздника) будет достигнута.

ЛИТЕРАТУРА

1. Генкин, Д. М. Массовые праздники / Д. М. Генкин. – Москва.: Просвещение, 1975. – 140 с.
2. Перенчук, Ю. М. Использование игры как средства праздничного общения : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.05 / Перенчук Юрий Михайлович. – К., 1998. – 45 с.

УДК 792.01

Е. Н. Гребеник,
А. П. Воеводин,
г. Луганск

СОЦИАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ТЕАТРА

Социальная и культурная трансформация современного общества ставит задачу перед учеными решать вопросы, лежащие в поле теории и истории культуры. В этих условиях необходимо иметь представление об обществе как о социокультурной целостности. Если считать, что роль культуры в обществе является первостепенной, то исследование театра, как социального института имеет большое значение для понимания общества в целом, а также социальных и культурных многогранных взаимодействий с обществом.

Изучение проблем культуры особенно активизировалось в 60е годы прошлого столетия. Исследовались и анализировались социокультурные процессы в обществе, осмыслялась роль и место культуры в формировании личности. Теория и методология социокультурного подхода к процессам, происходящих в обществе принадлежат таким ученым как А. С. Ахиезер, Б. С. Ерасов, С. Э. Крапивенский, Е. В. Листвина, Л. Г. Ионин, Н. И. Лапин, Ф. И. Минюшев, В. М. Межуев, Э. А. Орлов, В. М. Рогозин, В. Г. Федотова.

Специфика психологической атмосферы театра, энергетический обмен актера и зрителя, массовость восприятия и непосредственная спонтанность реакции публики дает основания утверждать, что театр воздействует на общественное мнение и вообще связан с жизнью общества более других видов искусств. Современный театр – многогранен. Ряд театров ориентирован на изысканную элитарную аудиторию, на подготовленного зрителя, способного оценить экспериментальные решения и экстравагантные новшества. Есть театры, стремящиеся к непременному успеху у массового зрителя.

Действительно, театр – лучшая школа жизни, потому что он выступает в качестве источника информации о мире, о жизни, дающего повод для работы мысли. Вызвать раздумья о смысле человеческого существования, о глубинах человеческой души – благородная и необходимая цель искусства вообще, и в том числе искусства театра.

В ходе анализа литературы, автором статьи, были выделены основные социокультурные функции театра: идеологическая, гносеологическая, аксиологическая, развлекательная, коммуникативная, регулятивная, стратифицирующая. В дальнейшем автор раскрывает каждую из них.

Свою историю театр начинает с религиозных поклонений божествам. Персонификация явлений природы в различных божествах требовала вести с ними диалог с помощью различных шаманских и религиозных обрядов. Все присутствующие и жрецы были вовлечены в единое действо, а первым зрителем, в чей адрес направлялось представление, был сам Бог. Тогда же возникает необходимость профессионализации искусства: чем лучше ведется диалог с богами, тем скорее достигается их благосклонность. Здесь сформировалась первая социальная функция театра – идеологическая. Близость жрецов к богам дает им неограниченную власть, а ее силу необходимо поддерживать, значит, должна существовать идеологическая

доктрина, формирующая необходимое общественное мнение и настроение. Так, религиозная служба с высоким эмоциональным включением всех присутствующих делает их очень внушаемыми и легко управляемыми.

Ответвлением от идеологической функции стало развлекательно-коммерческое направление зарождавшегося театрального искусства. Достаточно вспомнить лозунг римской черни «Хлеба и зрелищ!». Людям необходимо отвлекаться от повседневных забот. В свою очередь, представления приносят определенный доход. Функция развлечения социально необходима. В статье А. В. Захарова «Развлечение sub specia социологии» развлечение рассматривается в ряду таких понятий, как досуг, отдых, свободное время. Развлечение определятся здесь как коммуникация, участники которой занимают противоположные стороны общения, в ходе которого происходит удовлетворение желаний и потребностей развлекающихся, при этом ими присваивается опыт и компетенция Другого. «Нормы традиционной культуры прямо вменялись в обязанность аристократии вести праздный образ жизни. Высшие классы и сословия были законодателями мод в области развлечений, создателями и хранителями изысканных форм игровой культуры... Т. Веблен термином «подставная праздность» характеризовал функциональное назначение слоя людей, обслуживающих «праздный класс» [3, с. 108].

Одна из самых важных функций театра – гносеологическая или познавательная. Театр выступает одним из способов познания действительности. Для того чтобы стать членом определенного социума, гражданином человеку мало усвоить самые общие законы, ему необходимо знать реальную жизнь, вобрать в себя духовный и жизненный опыт поколений, иначе он не сможет по-настоящему ориентироваться в мире, сознательно и продуктивно действовать. Театр отражает жизнь целостно в многообразии жизненных проявлений. Театр расширяет границы человеческого опыта, он является одним из средств сохранения и передачи рационального и эмоционального опыта человечества. Тем самым театр имманентно приобретает способность накапливать и транслировать богатейшие познания человечества о мире и человеческих взаимоотношениях. Из этого вытекает регулятивная функция театра. В сфере межличностных взаимоотношений театр, так или иначе, регулирует, влияет на поступки и поведение людей, их духовное состояние. Регулятивная функция театра опирается на мораль, нравственность, обычаи, этикет.

Формирование общественного сознания – еще одна важная социальная функция театра, так как он неотделим от истории страны, национальной культуры, жизни и интересов народа. Особого подъема театральное искусство достигает тогда, когда отстаивает гуманистические идеи, глубоко и правдиво раскрывает духовные проблемы современного общества, помогает найти ответы на трудные жизненные вопросы. Художественное отражение бытия, утверждение определенных мировоззренческих идей, общественных норм происходит в театре посредством представления, в которое вовлечены и зрители, и актеры, которых сближает наличие общих проблем и интересов. Театр имеет большое влияние на формирование эстетического вкуса, нравственности и политической зрелости народа.

М. М. Бахтин считает, что «ценностным центром событийной архитектоники эстетического видения является человек не как содержательное себе тождественное нечто, а как любовно утверждаемая конкретная действительность. При этом эстетическое видение отнюдь не отвлекается от возможных точек зрения ценностей, не стирает границу между добром – злом, красотой – безобразием, истиной – ложью; все эти различения знает и находит эстетическое видение внутри созерцаемого мира, но все эти различения не выносятся над ним как последние критерии, принцип рассмотрения

и оформления видимого, они остаются внутри него как моменты архитектоники и все равно объемлются всеприемлющим любовным утверждением человека» [1, с. 129]. Театр во все времена, в каких бы формах он не проявлялся, каким бы он ни был, всегда должен приносить эстетическое наслаждение, которое связано с радостью восприятия и любованием.

Коммуникативная функция театра предусматривает то, что в ходе театрального действия актеры и зрители обмениваются различными настроениями, чувствами, идеями и представлениями. Это и есть человеческая коммуникация, когда информация передается, уточняется, преобразуется между двумя субъектами, в данном случае представителями сцены и зрительного зала. Ю. М. Лотман утверждает, что «спектакль, с одной стороны, ведет диалог с пьесой, но с другой – со зрителем. Это два разных диалога, и спектакль раскрывается в них по-разному. Ни одно из искусств не связано так непосредственно с реакцией аудитории, не реагирует на эту реакцию столь немедленно и активно, как театр. Сама возможность диалога – одно из важнейших и труднейших завоеваний культуры, и потеря диалога со зрителем – гибель театральной культуры» [4, с. 349]. Общение – это не только обмен информацией, оно предполагает взаимное воздействие на поведение партнера с целью его изменения. В театре такой взаимообмен налицо: все сценические средства воздействуют на зрителя, его мировоззрение, зритель, в свою очередь, является тоже создателем спектакля, своими реакциями, сопереживанием он вступает в диалог с создателями театрального действа, расставляет свои акценты в спектакле.

Посещение театра с юных лет является признаком включенности индивида в социальную систему, присоединение его к определенной интеллектуальной, духовнонравственной, эстетической части населения города. В этом заключается стратифицирующая функция театра.

«Социализация (лат. socialis «общественный») – присвоение индивидом элементов культуры и усвоение социальных норм и ценностей, на основе которых формируются социально значимые черты личности» [2, с. 153]. Театр является незаменимым социализирующим инструментом. Посещая театральные постановки, человек осваивает знания, нормы, ценности, принятые в той или другой общности людей, но воспринимает, впитывает их не пассивно, а преломляя через свою индивидуальность, через свой жизненный опыт. Благодаря этому происходит становление личности. Социализация в то же время является и интериоризацией, то есть переходом внешних для индивида общественных отношений в его внутренний духовный мир.

Аксиологическая или ценностная, оценочная функция театра обусловлена вопросом, поставленным еще Сократом: «Что есть благо?». На протяжении развития человечества понятия о добре и зле, полезности и вредности менялись неоднократно, но общечеловеческое «ядро» ценностей оставалось неизменным, и чем сложнее и более развитым становилось общество, тем шире становился круг жизненных ценностей. Театр, ежедневно ведя диалог со зрителем, не может оставаться в стороне от утверждения личностных и общественных ценностей, тем самым он воспитывает и направляет, утверждает и защищает такие общечеловеческие богатства, как нравственность, патриотизм, верность, сострадание, справедливость, любовь. «Театр есть общий канал, по которому от мыслящей, лучшей части народа струится свет истины, мягкими лучами она распространяется затем по всему государству. Более верные понятия, более высокие правила поведения, более чистые чувства растекаются отсюда по всем жилам народа; туман варварства и мрачного суеверия рассеивается, мрак уступает победоносному свету» [5, с. 21].

Театр как социокультурный институт вобрал в себя основные социальные функции, народных праздников и обрядов, а также стал продолжателем лучших традиций народного творчества. История человечества – это история строительства отношений между людьми, точнее поиска правильных отношений, поиска золотой середины между личными желаниями и потребностями общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. К философии поступка / М. М. Бахтин // Философия и социология науки и техники: ежегодник: 1984-1985. – М., 1986. – С. 129–130.

2. Дюркгейм, Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение: история социологии в памятниках / Пер. с фр., составление, послесловие и примечания А. Б. Гофмана. – М.: Канон, 1995. – 352 с.

3. Захаров, А. В. Развлечение sub specia социологии / А. В. Захаров // Социолог. исслед. – 2008. – № 1. – С. 106–114.

4. Лотман, Ю. М. Об искусстве: статьи, заметки, выступления: монография / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.

5. Шиллер, Ф. Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение / Ф. Шиллер // Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. – М., 1957. – С. 21–22.

УДК 7.01/791.43.01

О. В. Гурская,
г. Луганск

ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ЦВЕТОВОГО РЕФЕРЕНСА КАРТИН ЭНДРЮ УАЙЕТА В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Современная культура сегодня подразумевается, как совокупность знаковых систем, благодаря которым человечество сохраняет и приумножает свои национальные, аутентичные ценности, а так же строит и реализует связи с окружающим миром.

Еще немецкий философ Эрнст Кассирер утверждал, что существует тенденция к «сокращению» физической реальности, выражающаяся в том, что в жизни человека все большее место занимают символические формы, художественные метафорические образы, мифические символы, и ничего уже нельзя увидеть иначе, как через эти искусственные опосредования [3].

Искусство сегодняшнего дня, это многообразие жанров, направлений и форм, а важнейшим, доминирующим элементом в новом искусстве является цвет. Со слов культуролога Ю. М. Лотмана, исследующего коммуникативные системы и знаки, применяемые в процессе передачи информации, символ обладает памятью – это аналог памяти образной культуры, которая очень важна для сохранения самой этой культуры, поскольку именно она не дает ей исчезнуть или разрушиться [4, с. 32]. Согласно выводам Ю. М. Лотмана, цвет выступает культурным знаком, представляющий собой символическое значение и благодаря этому обладающим относительной устойчивостью во времени.

Один из величайших исследователей цветового символизма И. В. Гете, утверждал, что цвет оказывает определенное воздействие на душевное настроение человека [1, с. 624]. Гёте развивал идею восприятия цвета человеком и его влиянии на сознание. С его точки зрения, существуют особые цвета, которые могут вызвать особые состояния или откорректировать уже имеющиеся.

Интересные выводы в исследование цветового символизма внес и В. В. Кандинский, в своей работе «О духовном в искусстве». В своих трудах, он подробно рассматривал воздействие цвета на человека в искусстве. Кандинский утверждал, что цвет действует на человека двумя способами: «осуществляется чисто

физическое воздействие цвета, когда глаз очарован его красотой и другими его свойствами. Зритель испытывает чувство удовлетворения, радости, подобно гастроному с лакомым кусочком во рту. Или же глаз ощущает раздражение, какое мы ощущаем от острого блюда... От яркого лимонно-желтого глазу через некоторое время больно, как уху от высокого звука трубы. Глаз становится беспокойным, не выдерживает долго этого цвета и ищет покоя и углубления в синем или зеленом» [2, с. 182].

Более того, швейцарский ученый Макс Люшер, при изучении цветов и разработки новой науки – колористики, доказал, что цветовое решение любого произведения искусства влияет на зрителя не только психологически, но и на физическом уровне, что подтверждает идеи о цвете Кандинского и Гете [5].

Если говорить об истории кино, то уход от монохрома (черно-белый) и применение цвета в кинематографе произвело фактически революцию – видоизменение в методике построения фильма, актерской игры, мизансценирования, монтажа, да и в целом основ драматургии. На сегодняшний день, цвет в кинематографе является мощнейшим изобразительным элементом, который используется для реализации творческого задума.

В кино благодаря цвету акцентируется внимание на важных деталях, создается атмосфера, настроение, а иногда он вообще, является жанрообразующим элементом. Основная цветовая схема в фильме влияет на наши эмоции, ощущения и выводы при просмотре материала.

Еще с истоков существования кинематографа, режиссеры часто черпали идеи в шедеврах изобразительного искусства – композиционные методы построения кадра, визуальные формы изложения материала, цветовое и световое решение. А основные цветовые референсы в современном мире кино сегодня считаются не плагиатом, а скорее отсылкой к мировым образцам.

Творчество современного отечественного кинорежиссера А. Звягинцева представляет собой яркий пример диалогичного, полемичного, а иногда и провокационного кино. Практически во всех фильмах, сквозная тема произведения, это исследование человеческой души, ее рефлексивное состояние и болезненное становление. А всем фильмам этого режиссера свойственна мистическая атмосфера, символизм, метафорическое обращение и изобразительная суггестия [6].

Одна из наиболее ярких работ, на мой взгляд, А. Звягинцева «Изгнание», напрямую перекликается в цветовых схемах с картинами американского художника-реалиста, яркого представителя изобразительного искусства XX века Эндрю Уайетом.

В полотне Эндрю Уайета «Мир Кристины» и в картине «Изгнание» Звягинцева, есть идентичные символы и ассоциации, которые не могли не считаться. Фильм, как и картина, строится по комплементарной схеме, где используются контрастные оттенки, расположенные в противоположных частях цветового колеса и сочетание противоположных цветов воспринимается как гармоничное – теплый и холодный дополняют друг друга.

Рассказывая о застольном периоде работы над фильмом, главный оператор «Изгнания» Михаил Кричман отмечал, что особое внимание уделялось созданию атмосферы кадра и его эстетическому, цветовому направлению. Режиссерской группой велся поиск визуальной и композиционной опоры, которая была найдена в полотне Эндрю Уайета «Мир Кристины». А основными референсами к «Изгнанию» послужила цветовая схема картины, выстроенная на контрасте (теплый, холодный).

Выгоревший пустынный молдавский пейзаж, охристо-желтые переливы холмов и залитый ультрамариновым светом ряд архитектурных решений на полотне Эндрю

Уайета референсом отображены в «Изгнании». Даже актерская пластика в фильме перекликается с композицией картины. Общая цветовая гамма для двух произведений, является гаммой «противоречий», «одиночества» и «обмана», все иллюзорно. Должно быть жарко, знойно, душно, но нет, героиням прохладно и зябко. Ведь героини одиноки и несчастны, а визуальная «теплота» обманчива [7].

На основании вышеизложенного приходим к выводу, что тенденция современного искусства, это эклектика видов, жанров, направлений и форм. А цвета для авторов служат непосредственно символом, либо средством для его создания.

ЛИТЕРАТУРА

Книги

1. Гете, И. В.Об искусстве. М.: Искусство, – 2015. – 624 с.
2. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. М.: Архимед, – 1992.
3. Кассирер, Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы // Культурология XX век. Антология. М.: Юрист, 1995.
4. Лотман, Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 191–199) Зуева Е. Ю., Ефимов Г. Б. Принцип доминанты Ухтомского как подход к описанию живого // Препринты ИПМ им. М. В. Келдыша. 2010. No 14. 32 с.
5. Люшер, М. Цвет вашего характера / М. Люшер. Воронеж, МОДЭК, 1993.

Электронные ресурсы

6. Клюева, Л. Б. Теория и история кино [Электронный ресурс] / Клюева Л. Б //Экранные искусства. Режим доступа: file:///C:/Users/ASUS/AppData/Local/Temp/14998-31590-1-PB.pdf
7. Романенко, Л. С. Кинокафе [Электронный ресурс] https://www.kinocafe.ru/reviews/?rid=20936

УДК 37 (477)

Л. В. Зосыменко,
г. Луганск

НАРОДНАЯ ПРОСВЕТИТЕЛЬНИЦА Х. Д. АЛЧЕВСКАЯ

История нашего края знает немало деятелей науки и культуры. Одной из таких ярких фигур в культурной жизни Луганщины XIX века, о которой немало сказано и написано, была Христина Даниловна Алчевская. Будущая народная просветительница Христина Журавлева родилась в уездном городе Борзна (Черниговская губерния) в 1841 году. Мать Христины – Аннет, была дочерью помещика Вуича – героя Отечественной войны 1812 года. Отец -скромный и незнатный учитель Даниил Журавлев. Человек образованный, Журавлев, однако, был противником обучения женщин и своей подрастающей дочери Христине твердил одно: «Зачем девчонке грамота? Чтобы писать любовные записочки!». Но отбить интерес к учебе в Христине ему не удалось. Вечерами она подслушивала за дверью уроки, которые преподавал ее братьям учитель-семинарист и, в итоге, освоила чтение и письмо раньше своих братьев. Когда те поступили в гимназию, Христина продолжила самообучение по их учебникам. Одновременно она много читала, писала стихи, увлекалась театром [3, с. 134]. В 1850 году, когда Христине было девять лет, отца перевели на работу в Курск, где и прошли ее юные годы. Юность Христины (1857–1859 гг.) совпадает с оживлением политической жизни в России, возникновением тайных политических обществ, ставивших целью изменение господствующего строя. Когда Христине исполнилось 16 лет, умерла ее мать. Облегчало горе девушки чтение, которое в конце концов и привело её в кружки, где велись опасные разговоры, читалась запрещенная литература. В Курске, куда переехали родители Христины, она познакомилась с Алексеем Алчевским – владельцем чайного магазина в Харькове, а в 1862 году они поженились. После свадьбы семья Алчевских переехала в Харьков. Алексей Алчевский занимался предпринимательской, общественной деятельностью, а Христина Даниловна

состояла в рядах харьковского кружка популярного тогда общественного движения «Громада». В это время она переписывалась с выдающимися российскими писателями XIX века – Л. Н. Толстым, И. С. Тургеневым, А. П. Чеховым, Ф. М. Достоевским.

Пребывая в кругах образованных людей, Х. Алчевскую не покидают мысли о необходимости преподавания. Посоветовавшись с Алексеем, она в 1862 году устроилась учительницей в харьковскую женскую воскресную школу. В школе кроме преподавания официально определенных предметов широко подавались сведения из украинской истории, географии, физики, естествознания, литературы, гигиены [3, с. 12]. В рамках педагогической деятельности Х. Д. Алчевской в Харьковской частной женской воскресной школе сформировалось понимание целостной структуры образовательно-воспитательного процесса: осознавалась его значимость не только для социума, но и для отдельной взрослой личности, для раскрытия ее внутреннего духовно-нравственного потенциала [2, с. 34]. Х. Д. Алчевская, благодаря своей активной педагогической деятельности, впервые удалось показать, какой должна быть истинная воскресная школа, чтобы удовлетворять не только образовательные, но и духовные потребности простого населения. Однако, императорский указ вскоре запретил деятельность подобных школ, и Х. Алчевская решила организовать уроки на дому. В таких условиях она проработала несколько лет до тех пор, пока в 1870 году не получила официального разрешения на открытие частной женской воскресной школы. До 1896 года школа находилась в помещении 1-го уездного училища, затем построили собственное помещение. Земля, где должна была построена школа, принадлежала дворянину, надворному советнику Ивану Григорьевичу Касперову. Христина Даниловна на свое имя (т. к. школа не имела тогда своего юридического лица) купила у него это дворовое место. В 1896 г., по безвозмездно сделанному проекту академика архитектуры А. Н. Бекетова специальное здание для этой школы было построено. Это была в то время единственная воскресная школа, которая находилась в собственном помещении. Средства на ее возведение были выделены ее мужем, а Христина Даниловна взяла на себя организацию процесса обучения в будущей школе. На первом этаже школы размещались пять классов и гардеробная для учителей. В воскресенье эти классы были заняты ученицами-подростками, а в будние дни в трех из них работала городская школа. На втором этаже располагались классы для взрослых учениц. Занятия в школе, существовавшей на средства Алчевской, позволяли проводить по воскресеньям и в праздничные дни с 10 до 14 часов. Обучение было бесплатным, а учителя работали без вознаграждения. По возрасту ученицы делились на малолетних (10–12 лет), подростков (13–15 лет) и взрослых (от 16 лет), по подготовке – на неграмотных, полуграмотных (умеют только читать), малообразованных (умеют более-менее писать и читать) и грамотных.

Вся богатая и преуспевающая семья Алчевских жила интересами воскресной школы: старшая дочь и невестка Христины Даниловны преподавали в школе, сын заведовал хозяйственной частью. Харьковская женская воскресная школа стала образцом образовательных учреждений такого типа. Школа Х. Д. Алчевской не просто обучала. Это было просвещение, связанное с нравственным воспитанием, с внедрением не только новых педагогически методов, но и норм поведения, принципиально отличных от установленных в казенных школах. [3, с 56] Христина Даниловна Алчевская большое внимание уделяла внеклассной работе, прежде всего внеклассному чтению, разработала метод изучения читательских интересов. При школе была создана библиотека и разработаны специальные правила пользования ею. В письме Л. Толстому Алчевская рассказывала: «Прежде чем книга поступала к читателям, ее рецензировали, а рецензии заслушивались на педагогическом заседании. После того,

как книгу прочитали ученицы разного возраста, учителя выясняли, понравилось ли им прочитанное и все ли понятно в нем. Все это записывалось в школьных тетрадях» [4, с. 123].

Последовательница К. Ушинского, Х. Алчевская применяла в воскресной школе, разработанный выдающимся педагогом, звуковой метод обучения, метод объяснительного чтения и беседу, широко популяризируя наглядное обучение. Также ввела педагогические дневники, куда записывались наблюдения за развитием психики учащихся. Невероятными усилиями Х. Алчевской, школа просуществовала полвека. В те же 70-е годы она открыла швейную мастерскую для «неблагополучных молодых женщин» .Христина Даниловна стала инициатором и автором первых систематических учебных программ. Выход в свет книги «Что читать народу» (1888–1906) современники считали «чрезвычайным явлением», само издание – «умной книгой», его высоко оценили современники, в числе которых Лев Толстой и Глеб Успенский.

В 1900 г. Христина Даниловна и коллектив учителей ее школы выпустили «Книгу для взрослых». Она использовалась во всех воскресных школах и выдержала 13 изданий. В этих книгах были изложены прогрессивные соображения об организации воскресных школ, формы и методы воспитания, о роли личности учителя.[1, с. 150]. Школа Х. Алчевской превратилась в своеобразный методический центр начального образования взрослого населения в империи. В 1889 г. эта школа была представлена на Парижской выставке, впоследствии на Антверпенской, Брюссельской, Чикагской и др. Все это свидетельствовало о важности для человечества образования взрослых.

По инициативе Х. Алчевской в журнале «Русская школа» была открыта постоянная рубрика «Хроника воскресных школ» (1897–1907). ХристинаДаниловна – автор ряда ценных пособий, брошюр и статей по проблемам образования («Программа по всем предметам для взрослых и малолетних учеников», «Пособие для взрослых», «Каталог учебных пособий», «История открытия школы в селе Алексеевке Михайловской волости» и др. Полезными для специалистов были статьи по методике изучения драматических произведений, творчества М. Лермонтова и др [5, с. 34].

В 1878 году богатый меценат Алексей Алчевский, имевший солидный капитал, в скором основатель Алексеевского горно-металлургического общества, заводов Донецко-Юрьевского металлургического общества, переехал в село Алексеевка Славяносербского уезда. Как всегда, с ним была и Христина Даниловна. Приехав в село, она сильно удивилась тому, что ни в нем, ни во всей Михайловской волости, где обосновались Алчевские, не было школ. Это обстоятельство побудило ее открыть народное училище.

Однако воплотить задуманное оказалось чрезвычайно сложно. Помимо основательной по тем временам денежной суммы в 3 тысячи рублей, которые были выделены Алчевской на возведение и дальнейшее содержание учебного заведения, пройдя через ряд государственных инстанций, преодолев массу бумажной волокиты, она наконец-то добилась своей цели. 5 сентября 1879 года была открыта первая земская школа. Алчевская стала ее попечительницей. Это событие и свои педагогические взгляды и опыт она осветила в работе «История открытия школы в деревне Алексеевка Михайловской волости» (1881 г.)

В 1887–1893 гг. в этой школе был учителем Борис Дмитриевич Гринченко – украинский писатель, учёный, переводчик, общественный и политический деятель, автор первого фундаментального «Словаря украинского языка» и многих учебников.

Вся деятельность Христины Даниловны была образцом служения своему народу, просвещению которому она отдала почти шесть десятилетий своей жизни. Её педагогическая деятельность получила всемирное признание на Международном

конгрессе частной инициативы в деле народного образования (Франция, 1899 г.). На выставках в Москве, Нижнем Новгороде, Париже, Антверпене, где освещался педагогический опыт Алчевской, ей присуждались высшие награды. В 1910 году ее избрали вице-президентом Международной лиги просвещения, она была членом многих российских и зарубежных просветительных обществ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вопросы русской литературы – Выпуск 2 Л.1986 г. – 253 с.
2. Константинов, Н. А. – История педагогики М. 1982 г. – 112 с.
3. Левковский, М. В. – История педагогики К .2003г. – 190 с.
4. Педагогика и психология – Научно-теоретический и информационный журнал №№ 3–4 К. – 2001. – 201 с.
5. Педагогика и психология – Научно-теоретический и информационный журнал № 1 К.2006 – 345 с.

УДК [378.016:168 522] (043 3)

Т. А. Зюзина,
г. Луганск

ПРОБЛЕМА МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ К КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМУ ОБРАЗОВАНИЮ

Проблема методологических подходов к культурологическому образованию, особенно блоку «Прикладная культурология», становится предметом научных исследований. Цивилизованный человек живет в поликультурном пространстве и должен ориентироваться в окружающей его культурной среде в той же мере, в какой он ориентируется в пространстве экономическом, социальном, правовом. Современная педагогика исходит из аспекта культурной сообразности. В результате освоения блока академических вузовских дисциплин «Прикладная культурология», к которым мы относим дисциплины «Культурная политика», «Основы культурно-досуговой деятельности», «Культурологическое образование» («Теория и методика обучения культурологии») студенты обретают перспективу видения культуры для человека, общества, понимают её функции в жизни человека. Поэтому изучение курса «Культурологическое образование» («Теория и методика обучения культурологии») имеет прагматические цели. Предмет «Теория и методика обучения культурологии» целесообразно преподавать с перспективой серьёзных сдвигов в содержании трудовой деятельности, бытовой сферы, культуры межличностных отношений и досуга.

Данный курс имеет интегративный характер. Он предусматривает ознакомление с целями и задачами культурологического образования в вузе; принципами построения государственных образовательных стандартов; структурой и содержанием стандартов по специальности «Культурология» в системе высшего образования, «Мировая художественная культура» в системе общего образования.

В результате освоения курса студенты должны свободно ориентироваться в массе учебной литературы по культурологической тематике, анализировать концепции и методологические принципы построения учебных программ и пособий. Практические занятия по «Теории и методике обучения культурологии» ставят цели познакомить студентов с текстами вузовских и школьных учебников последнего поколения, их жанровыми особенностями, принципами построения, понятийным аппаратом, методическими приёмами, рассчитанными на овладение изучаемым предметом.

Важной частью дисциплины является анализ структуры учебников; принципов изучения информации; роли дополнительных и пояснительных текстов, научно-справочного и методического обеспечения.

Изучение курса «Теория и методика обучения культурологии» предполагает уделять значительное внимание работе с текстами культуры, освоению их навыков чтения и интерпретации. Студенты должны овладеть различными способами анализа текста: историческим, художественно-эстетическим, лексическим и т. п.

Значительный интерес представляет моделирование ситуации воображаемой встречи с реальной исторической личностью: «Общение с умами отдельных эпох – драгоценный шанс уйти от опасности…принимать сиюминутное за вечное, моду за прогресс и предрассудки за аксиомы»[1].

Неотъемлемой частью изучения курса является раскрытие специфики различных методов обучения: традиционных и нетрадиционных уроков; проектного метода; образных заданий; творческих сочинений; приёмы персонификации, драматизации и стилизации; образной реконструкции вещественных памятников прошлого и наиболее значимых эпизодов развития отечественной культуры. Искусствоведческий анализ художественных произведений способствует пониманию антологической, гносеологической, эвристической, эстетической природы самого искусства.

Разработка методологических подходов к формированию вузовских курсов блока «Прикладная культурология» продолжается, учебные программы совершенствуются, обретая академические формы.

Таким образом, изучение культурологических дисциплин прикладного характера влияет на формирование личности обучающегося, его мировоззрения, активизирует познавательную и творческую деятельность в современных культурных условиях, способствует осознанию общих закономерностей и проблем культурного развития Запада и Востока, пониманию тенденций, направлений современной социокультурной жизни и перспектив её развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев, С. С. Попытки объясниться / С. С. Аверинцев. – М.: Искусство, 1998. – 285 с.
2. Гольдман, И. «Мировая художественная культура» как компонент гуманитарно-художественного развития учащихся в образовательном учреждении / И. Гольдман // Вопросы культурологии. – 2008. – № 2. – С. 44.
3. Коваленко, Г. Теория и методика обучения культурологии: учебная программа курса по специальности «Культурология» / Г. Коваленко // Вопросы культурологии. – 2008. – № 2. – С. 50.

УДК 21 (908.39)

А. В. Кожушко,
г. Луганск

ДУХОВНЫЙ СИНКРЕТИЗМ: ЯЗЫЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В ТРАДИЦИЯХ И ОБЫЧАЯХ ЖИТЕЛЕЙ ЛУГАНСКОГО КРАЯ (XIX – НАЧАЛО XX В.)

Язычество, в широком значении понятия, представляет собой совокупность религиозных верований и представлений, распространенных у многих народов в разное время. Как неотъемлемая часть мировоззренческой системы древних славян, язычество предполагало наличие множества обрядов и обычаев, олицетворявших силы природы, веру в существование духов, магию и колдовство [23, с. 205].

Несмотря на то, что христианство стало официальной религией Руси еще в X в., корни языческих верований и представлений продолжали существовать в народной среде Российской империи в XIX и даже XX вв. [9, с. 50; 15, с. 375; 20, с. 31; 22, с. 72–73]. Так, в результате соприкосновения двух религиозных систем, сформировался некий духовный синкретизм, который получил название «двоеверие», «народная религия», «народное христианство» («народная культура»), «народное» или «бытовое православие» [2, с. 91; 14, с. 7; 15, с. 374; 20, с. 31; 21, с. 26; 22, с. 72].

В современной научной дискуссии под двоеверием понимают формальное объединение двух вер или религиозных представлений [2, с. 91]. Использование понятия «двоеверие», по мнению А. В. Чернецова, является обоснованным, поскольку употребляется в источниках и «отражает отношение ортодоксальной церкви к вполне конкретным проявлениям духовной жизни народа» [цит.: 22, с. 72]. «Древнерусское двоеверие, – как пишет Н. Хамайко, – одна из наиболее противоречивых проблем отечественной исторической науки» [цит.: 21, с. 86]. Прежде всего, по мнению А. С. Панина, проблема двоеверия заключается в неоднозначности интерпретации самого понятия, поскольку в нем сочетаются две различные религиозные системы [15, с. 374].

Понятия «народная религия» или «двоеверие» на протяжении времени воспринимались и интерпретировались по-разному. Часто подобные проявления трактовались как социальный фактор – культура социальных низов. Некоторые исследователи рассматривали двоеверие сквозь призму истории, акцентируя на том, что народная религия преобладала в «бесписьменный» период, как среди «верхов», так «неграмотных низов» [2, с. 91]. Следует также отметить, что двоеверие было характерно не только для крестьянской среды, но и городского, даже аристократического общества [22, с. 75].

А. В. Чернецов выделил несколько явлений, характерных для двоеверия: смешение пантеона языческих богов, персонажей христианского культа и присвоение последним свойств языческих божеств, а также применение языческой обрядности и элементов дохристианских верований [22, с. 73].

Как явление духовной жизни народа, народное православие сложилось на основе христианской мифологии, в которой нашли свое отражение апокрифы и дохристианские представления, связанные с почитанием предков и олицетворением сил и явлений природы. Однако бесспорный христианский догмат о триединстве Бога в народной среде вызывал значительные расхождения, поскольку слово «отец», в представлении основной массы населения – крестьян, ассоциировалось с любовью Отца, т. е. – Бога к людям. Сыном, в представлении народа, был Иисус, а истолковать и понять значение слов «святой дух» для населения того времени было крайне затруднительно [20, с. 32]. Вместе с тем, в понятие «троица» народ вкладывал свой смысл, отождествляя ее с богородицей, являвшейся предметом культа еще со времен древних славян [20, с. 33].

Феномен двоеверия или народной религии привлекал внимание многих историков, этнографов, филологов на протяжении не одного десятилетия и даже столетия. Непосредственный интерес к народному быту и культуре возник в XVIII в. [9, с. 50]. Тогда же стали появляться первые этнографические заметки, основанные как на интерпретации исторических источников, так и собственно этнографические наблюдения. В XIX в. возник ряд этнографических исследований и целые фольклорно-этнографические своды в области народной религии [14, с. 7]. К последним можно отнести большой этнографический свод «Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Очерки по этнографии края» (далее в тексте – «Жизнь и творчество крестьян») [10], в котором помещены важные сведения об архитектуре, занятиях, быте, обычаях и традициях жителей населенных пунктов Старобельского уезда Харьковской губернии. Данное издание является одним из основных источников для исследования проблемы языческих представлений в традициях и обычаях жителей Луганщины в XIX – начале XX вв. Непосредственный интерес для изучения верований и обычаев в народной среде Екатеринославской губернии в указанный период также представляет

работа В.А. Бабенко под названием «Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края» [1].

На протяжении прошлого столетия историками и этнографами был накоплен достаточно весомый багаж знаний для изучения феномена двоеверия. Исследованием данного вопроса занимались этнографы в советское время [2; 20]. Большой вклад в изучение религиозных представлений славянских народов внес лингвист, фольклорист и этнограф Н. И. Толстой. Некоторые из его работ были опубликованы уже после смерти [18; 19]. На современном этапе проблему двоеверия, в рамках русской истории и культуры, исследуют: Е. Н. Дмитриева [8], В. М. Живов [9], И. Левин [12], А. С. Панин [15], Е. Б. Смилянская [17], Н. Хамайко [21], Е. В. Чернецов [22] и др. Проявлениями двоеверия в среде украинского населения занимаются В. Прошак [16] и В. А. Чуйко [23].

Изучением вопросов проявления религиозных верований и религиозно-мифологических представлений жителей Луганского края в XIX – начале XX вв., в основном в среде обывателей сел и хуторов Старобельского уезда Харьковской губернии [3; 4; 6; 7], и т. н. «народной демонологией» занималась Т. В. Вихрова [5].

Духовная жизнь крестьянства Луганщины в XIX – начале XX вв. представляла собой удивительное сочетание христианства и языческих верований (двоеверие) [3, с. 384]. С одной стороны, сельские жители, в большинстве, считали себя православными христианами, с другой – не отказывались от языческих традиций, что особенно находило проявление в повседневных верованиях и праздничных обычаях.

Будучи православными христианами, крестьяне сел и хуторов Луганского края, обязательно посещали церкви и храмы, где получали основные сведения о христианском учении. Однако, ввиду малообразованности в крестьянской среде, простые люди мало что понимали и, тем более, запоминали из того, что говорили православные священники и сельские дьяки. Сельская церковь, которая являлась на то время идеологическим и просветительским центром для отдельной крестьянской общины – поселка, села, слободы или хутора, выполняла, к тому же, важную социальную функцию: «под церковью» крестьяне общались, делились новостями и сплетнями. На праздники возле церкви устраивали народные гуляния. Обычно малограмотные и люди пожилого возраста молились у себя дома, при этом, текст молитв и их смысл воспроизводили и интерпретировали по-своему [3, с. 382; 4, с. 55; 6, л. 2; 7, л. 4–5].

Образованные крестьяне могли получать необходимые знания о христианстве из религиозной литературы. Наиболее распространенными книгами религиозной направленности на то время были: Евангелие, деяния апостолов, Псалтырь и Часослов [3, с. 382; 7, л. 4–5]. Однако крестьяне довольно настороженно относились к церковным книгам, в особенности Библии, считая что «тот, кто прочитает Библию, не пропуская ни одного слова, сойдет с ума» [цит.: 6, л. 2].

Характерной особенностью мировосприятия сельских обывателей Луганщины в XIX – начале XX вв. являлась персонификация сил и явлений природы, наличие представлений о вымышленных существах, а также наделение человека сверхъестественными способностями. Последнее, в частности, находило проявление в сохранении преданий и поверий о существовании таких вымышленных персонажей, как: ведьмы, колдуны и оборотни (волколаки), домовые и злые духи, русалки и водяные.

Одним из ярких персонажей славянской мифологии с языческих времен, является ведьма, колдунья или ее украинская вариация – мольфарка (букв. колдунья, злой дух) [13, с. 282]. В разное время люди верили в существование ведьм – женщин, обладавших

сверхъестественными способностями, связанных с демоническими и потусторонними силами [13, с. 154].

В народной среде Луганского края в XIX – начале XX вв. были широко распространены поверья о ведьмах. Так, у жителей слободы Ново-Астрахань Старобельского уезда Харьковской губернии существовало поверье о ведьмах, которые обладали магическими свойствами перевоплощения. Очевидец, собиравший этнографический материал у крестьян Ново-Астрахани сообщал, что ведьма доила коров перевоплотившись в большую собаку. Она «…сдаивает корову и спешит уйти, пока запоют петухи: ведьма боится, чтобы не поймали ея» [цит.: 10, с. 43]. Затем ведьма, в воплощении собаки, вновь превращается в женщину. Данное поверье далеко не единственное в народном фольклоре жителей Луганского края в XIX – начале XX вв. и довольно часто встречается в народной среде.

Жители с. Мостки на Старобельщине также верили в ведьм. Они говорили, что «ведьмы бывают только женщины. Ведьма ходит доить коров, может войти в хату – испугать человека; другого вреда она не делает. Для того чтобы ее не узнали, она обращается в клубок ниток, в свинью, в собаку, или в копну сена» [цит.: 10, с. 83]. Ведьмы, по представлениям крестьян пгт. Беловодск, «имели сношения» со злыми духами. Они являлись к жилищам только по ночам, перевоплощенные в животных. В человеческом обличье ведьма ходила в белой рубашке, с растрепанными волосами [10, с. 928].

Приблизительно тоже рассказывали обыватели с. Марковка Старобельского уезда: «ведьма может оборачиваться въ свинью или собаку, въ клубокъ и т. д. и нападаетъ на проходящихъ, иногда кусаетъ, или просто пугаетъ и случается на столько перепугаетъ, что человекъ долго болеетъ» [цит.: 10, с. 911]. Крестьяне с. Бондаревка в своих рассказах добавляли, что ведьма, обращенная в клубок ниток, могла, таким образом, катиться по земле [10, с. 969].

В с. Бахмутовка «между женщинами… сильно распространено верование в ведьм, леших, русалок; мужчины же уже перестают верить» [цит.: 10, с. 573]. Жители села рассказывали, что ведьмы приходили ночью для того, чтобы подоить коров и «портить» людей, что проявлялось в семейных ссорах и болезнях. Крестьяне верили, что от ведьмы могут уберечь молитвы, а также некоторые обряды, например, вбивание на четвертый день Троицы колышков от «клечанья» в воротах [10, с. 573–574].

Сельские обыватели Екатеринославской губернии XIX – начала XX вв. также верили в существование ведьм и магические свойства их перевоплощений. «Для того чтобы узнать ведьму, нужно то, во что она прикидается, хорошенько побить или скорее ранить ножемъ или топоромъ, тогда на следующий день ведьму можно найти въ селе раненную въ человеческомъ виде» [цит.: 1, с. 142].

Представления о ведьмах становились настолько реалистичными для жителей русских и украинских сел и хуторов Луганского края XIX – начала XX вв., что у крестьян даже существовали специальные методы борьбы с ведьмами. В слободе Свято-Дмитриевка на Старобельщине крестьяне говорили: «Чтобы ведьма не делала вреда корове, у коровы проверчивают рога, насыпают туда маку и забивают осиновым колышком» [цит.: 10, с. 19]. Жители Ново-Астрахани умели делать обереги от ведьм: «знахарь вылечивший корову, советовал непременно освятить четырехгранный кусочек серы вместе с пасхою и окурить загороду и двор» и, при этом, произносили: «Ни одна лыха личына… не прыступе до двора и до загороды» [цит.: 10, с. 46]. В борьбе против ведьм, крестьяне Марковки использовали осоковые или клиновые палки, а когда ведьма нападала – били «наотмашь». Если в ведьму попадали, то она вновь становилась человеком [10, с. 911].

Еще одним свойством, которое приписывалось, по народным верованиям, не только ведьмам, была практика перевоплощения (ликантропия). Наиболее распространенными формами такого перевоплощения являлось обращение человека в волка. Таких людей называли оборотнями или волколаками [13, с. 173].

В крестьянской среде Луганщины в XIX – начале XX вв. также ходили поверья о волколаках. Так, жители с. Кабычена Старобельского уезда, верили, что эти существа могут причинить вред людям и домашним животным. Такие же негативные эффекты могло вызвать колдовство [10, с. 800]. Сохранилось поверье о волколаках, записанное со слов жителя с. Поповка Старобельского уезда: «лет сто, когда ще булы лисы не далеко од слободы [Поповка. – *А. К.*], такъ казалы стари люди, такъ у цыхъ лисахъ водылысь вовкулаки; а якъ сталы переводыть лиса, тоди вовкулаки сталы сбувать и наконець повтикалы в нызъ, де е лиса. Воны булы колысь люды, та не по закону жылы; за те ихъ Богъ и наказавъ, сказавъ: “будьте волками”; воны поробылись волкамы и уйшлы въ лиса» [цит.: 10, с. 849].

В народной среде Луганского края XIX – начала XX вв. также знали о существовании домового (хатника или домовика) – вымышленного персонажа славянской мифологии, который считался хранителем домашнего очага [13, с. 144].

В селах Екатеринославской губернии XIX – начала XX вв. верили в домовых и пугали ими детей: «Говорятъ, что онъ (домовой. – *А.К.*) стучитъ на чердаке, выражая этимъ неудовольствие противъ каприза ребенка» [цит.: 1, с. 142]. Жители с. Мостки Старобельского уезда Харьковской губернии в XIX – начале XX вв. верили в домовых, которые обитают в крестьянских жилищах и «перед чем нибудь дурным или хорошим душат человека, и если спросить к худу или добру, то-скажут» [цит.: 10, с. 83]. В с. Марковка сельские обыватели также верили в домовых. По местным поверьям «… домовой имеется во всяком доме на потолке, у беднаго онъ совершенно голый, а у богатого въ шерсти. Домовой наблюдаетъ за домашнею скотиною и любимой скотине… онъ даетъ кормъ… Иногда домовой производит на потолке шумъ или гремитъ…, въ этомъ случае говорятъ, что домовой выживаетъ кого нибудь» [цит.: 10, с. 910–911]. Беловодские крестьяне рассказывали, что домовые обитают на чердаке и являются хозяевам жилища в облике человека, поросшего густой шерстью. Крестьяне были убеждены, во время весеннего праздника – Великого или Чистого четверга, в полночь, нужно полезть на чердак, взяв с собой страстную свечу и тогда можно увидеть домового [10, с. 928].

Жители Луганщины в XIX – начале XX вв. верили и в существование злых духов – потусторонних сил, которые, в основном, оказывали негативное воздействие на людей. В одном из поверий жителей Свято-Дмитриевки Старобельского уезда говорится: «Чтобы злой дух не портил скота, то, выгоняя скот первый раз в поле, перегоняют его через протянутый в воротах пояс и остро наточенную косу» [цит.: 10, с. 19].

В селах и хуторах Луганского края в XIX – начале XX вв. распространенными были поверья и предания о русалках (русалии или лоскотухи) – мифологических славянских персонажах, которые обитали в водной среде и принадлежали к миру мертвых [13, с. 137–138].

Жители Старобельского уезда Харьковской губернии в XIX – начале XX вв. сохранили предания о русалках. Крестьяне с. Поповка так рассказывали о русалках: «Якъ булы лиса, тоди булы и русалки; воны пугалы людей своимъ крыкомъ; мяука, якъ кишка. Усю недилю передъ Троицей вони пугають людей… Русалки булы колысь жинки, та за ихъ грихи Богъ наказавъ ихъ и прогнавъ у лиса» [цит.: 10, с. 849]. В с. Нова-Боровое верили в русалок и четверг Троицы считался праздником в честь

русалок. В этот день крестьяне не ходили в поле, не купались в реке и предостерегались встретить русалку, которая могла защекотать человека до смерти. «Русалку они (люди. – *А. К.*) представляют себе въ виде красивой девушки съ длинными зелеными волосами» [цит.: 10, с. 936].

Помимо русалок, сельские обыватели Луганщины в XIX – начале XX вв., верили в существование других мифологических персонажей, связанных с водной средой – водяных или водяников [13, с. 133].

Среди жителей сел и хуторов Екатеринославской губернии XIX – начала XX вв. бытовали поверья о водяных, которыми пугали детей [1, с. 142]. В с. Ново-Астрахань Старобельского уезда также сохранилось поверье о водяных. Крестьяне говорили: «Русалки и водяные по временам выходят из воды, играют, бьют в ладоши и приговаривают “Бала бухъ, бухъ! Нехрещеный духъ”» [цит.: 10, с. 46].

Жители сел и хуторов Луганского края в XIX – начале XX вв., как и их славяне-предки в древности, продолжали верить в природный символизм – природные явления, поведение животных и птиц, свойства растений и т. д., нередко интерпретируя происходящее сквозь призму традиционных обычаев и поверий.

Крестьяне с. Райгородка Старобельского уезда верили в различные знаки, связанные с природными явлениями и стихиями. Так, если дули покровские ветры, люди знали, что ветра будут дуть с той стороны всю зиму. Крещенские тучи символизировали у жителей села хороший урожай, а если «заря горит – ветру. Солнце заходит за тучи – к дождю» [цит.: 10, с. 542]. Крестьяне с. Ново-Боровое считали, «если при заходе солнца облака покраснеютъ, то на следующий день будет ветеръ; а если солнце зайдетъ за тучу, то будетъ дождь» [цит.: 10, с. 935].

Некоторые явления природы крестьяне объясняли по-своему. Так, в с. Марковка на Старобельщине жители верили, если случился пожар, то он произошел от удара молнии, а тот, кто направил на землю молнию – злой дух, которого сам Бог поразил молнией [10, с. 910]. Обыватели с. Пантюхино верили, что «… когда загремит 1-й гром, то нужно сейчас же бежать и опрокинуть какой нибудь воз (телегу), тогда опрокинувший целый год не будет болеть» [цит.: 10, с. 526].

Множество народных примет было связано с традиционными праздниками. Зачастую, наблюдая за погодой в праздничные дни, крестьяне могли предсказать будущий урожай. По поверьям жителей с. Новобеленькая Старобельского уезда, если под Новый год будет сильная метель, то значит, будет урожай садовых [10, с. 916]. У жителей Беловодска была примета: если на Рождество на деревьях иней – к урожаю. Если на Покрова ветер дул с востока, то говорили «витыръ съ-пидъ сонца, – зима будэ холодна» [цит.: 10, с. 926]. К Новому году жители с. Ново-Боровое ставили 12 чашек из лука, соответствующих 12 месяцам и засыпали их сухой солью, а в новогоднее утро смотрели, если соль в чашке была мокрой, это значило, что месяц будет дождливым [10, с. 935]. Сельские жители верили, что если ночь на Крещение звездная – будет хороший урожай, а если гром гремит на Благовещенье, то будет урожай желудей и орехов, а дождь на неделе Троицы – к урожаю грибов [10, с. 935].

У жителей с. Поповка Старобельского уезда существовало много примет, связанных с христианскими праздниками. Например, если день Евдокии (Авдотьи Весновки) припадал на 1-ю неделю поста, то это значило, что весна будет ранней, если 3-ю – поздней. На Благовещенье определяли погоду, которая будет на Пасху. Если на праздник Св. Николая погода дождливая или снежная, это к урожаю [10, с. 846]. У жителей с. Райгородка также бытовали поверья и приметы к праздникам. В период от Рождества до Нового года принято было в крестьянских домах мести мусор к святому

углу, а затем мусор выносить во двор, выбрасывать под деревья и поджигать. Это делалось для того, чтобы не было червей на деревьях [10, с. 542].

Крестьяне предсказывали погоду или урожай по другим приметам, например, поведению животных. В с. Марковка на Старобельщине жители верили, что если на Пасху куры несут много яиц, значит, будет плохой урожай. По рассказам крестьян этого села действительно, в 1891 г., к Пасхе куры нанесли много яиц, но хлеба оказалось мало [10, с. 907].

Среди крестьян Екатеринославской губернии XIX – начала XX вв. также существовало немало поверий и примет. Так, сельские жители верили, если галка села на землю, воробьи или куры в пыли купаются, пройдет дождь. Холод и мороз знаменовали природные явления, например, сильный ветер, который дует в полнолуние, а также поведение животных и птиц: когда куры прятали клюв в перья или свинья делала себе настил из сена, то зима должна быть морозной, а лето – жарким [1, с. 141–142].

Немало народных примет было связано с благополучием в доме и семье. В Свято-Дмитриевке Старобельского уезда жители верили: «если пара живет не в ладу, то, как только самец прилетает к гнезду, самка быстро удаляется через другое отверстие, и наоборот» [цит.: 10, с. 19–20]. Поэтому у крестьян было принято прикреплять птичьи гнезда на своих домах. Жители с. Поповка говорили, что если петух поет на воротах или кошка умывается, значит надо ждать гостей. Когда голуби быстро плодятся, значит, в семье будет благополучие и др. [10, с. 849]. Крестьяне с. Пантюхино верили, что если разорить гнездо ласточки, то корова перестанет давать молоко или молоко будет испорченное [10, с. 526].

Будучи малообразованными, крестьяне, зачастую, по-своему трактовали происходившие вокруг них события. Так, у жителей с. Никольское Старобельского уезда бытовало поверье, что в старину день был длиннее. Они рассказывали об этом в свойственной сельским жителям простой манере, переплетая актуальное событие с обыденностью и повседневностью: «встарину люды снидалы, подобидувалы, обидалы, полуднувалы, пидвечиркували и вечерялы, та все кашу круту и ридку с салом або олиею, а теперь тилко тры раза за день йидять: снидають, обидають и вечеряють…» [цит.: 10, с. 186].

Немало обычаев и поверий в крестьянской среде были связаны с бытом, в частности, пищей. К примеру, в с. Поповка Старобельского уезда жители верили, что «въ понедилокъ нельзя исты скромного…», а «у пятныцю и субботу на страшний выдили хто не исть нычего, того Господь одъ пекущаго вогня буде заступать» [цит.: 10, с. 850]. Обыватели с. Поповка рассказывали, что на Пасху тот, уто «… не буде пыть за обидомъ воды, тому на страшномъ суди воды не захочецьця. У пьятныцю нельзя пыкты житного хлиба…» [цит.: 10, с. 850].

В условиях фактического отсутствия медицины и медицинского обслуживания в современном понимании, крестьяне повсеместно обращались к знахарям. В народном сознании знахари (знахоры) являлись народными целителями, обладающими определенными знаниями и способными, с помощью специальных заговоров, использования лечебных трав, могли излечивать болезни [см.: 13, с. 163–166].

Жители с. Бондаревка Старобельского уезда верили, что некоторые болезни, например, головную боль, могли насылать злые люди. Такие, по мнению жителей, способы негативного воздействия на человека, назывались «закрутка». Поэтому люди часто обращались к «бабкам», которые заговаривали воду и затем давали ее выпить и это помогало [10, с. 969]. Крестьяне Ново-Астрахани говорили, что знахари могут как излечить, так и «испортить» человека. «Тогда обращаются к знахарю, который

наговаривает воду и велит брызгать ею в хате, пить ее и смочить ею все тело испорченнаго человека» [цит.: 10, с. 45].

Практики заговоров являлись неотъемлемой частью обряда исцеления. В заговорах, записанных из уст очевидцев в селах и хуторах Луганщины XIX – начала XX вв., находили свое проявление как христианские, так и языческие мотивы.

Множество народных заговоров предназначались от разных болезней. Так, у жителей с. Больше-Черниговка на Старобельщине было принято читать заговоры от разных болезней. Например, от колек знахарка, сперва, 3 раза читала молитву, а потом брала в руку нож, прикладывала острием к больному месту и произносила заговор: «я бабушка – духа, от Свята Духа, от печатнаго хреста, Ангел мой, хранитель мой! Сохрани кшённаго (крещеннаго) поражённаго» [цит.: 10, с. 592]. Жители с. Просяное применяли языческую тематику в процессе заговоров. В одном из заговоров, записанных из рассказа жителей села, говорится: «… пособи мини, Господы, поможы мини, Господы» [цит.: 10, с. 823].

Сельские обыватели Екатеринославской губернии XIX – начала XX вв. также верили в силу знахарей, шептух и «бабок». В. А. Бабенко приводит в своем этнографическом исследовании обряд заговора против бешенства и «водобоязни», сопровождавшегося словами:

Изсылаю на воду получия
На бегущаго зверя
На ползучаго гада
И святымъ своимъ духомъ вдыхаю
И нечистаго въ таръ-тарары засылаю… [цит.: 1, с. 135].

В другом обряде заговора против от «порухы» уже присутствуют слова христианской тематики:

Господы мылостывый,
Довготерпелывый, многомылостывый,
Стань у помочи
Зигнаты лыхую немочь
Нарождений хрещений (такой то)
Отъ золотныка отъ Божого чоловика… [цит.: 1, с. 136].

Существовали также и другие заговоры. В одном из заговоров «От вора» жителей Старобельщины, христианские мотивы также переплетены с языческими: «На мори, на окияни, на острови Буяни лежит билый лед – камень. Сходылися к тому билу леду – каменю, – воры, разбойникы, колдуны и вси злоумышленныкы. Когда той билый лед – каминь розибьють и по карманам рознесуть, тоди у раба Божого (имя) и (известную вещь) возьмуть» [цит.: 10, с. 8].

Сочетание языческих традиций с элементами христианской религии в народной среде на Луганщине в XIX – начале XX вв. находило проявление в посещении крестьянами сельских храмов и церквей.

Так, жители слободы Свято-Дмитриевки на Старобельщине посещали местный храм. Особенно заинтересованные и грамотные крестьяне даже изъявляли желание становиться монахами [10, с. 10]. Однако, по сведениям очевидцев, жители слободы были в своем большинстве малограмотными, поэтому предавались «плутовским наклонностям», имели плохие нравы и привычки, к примеру, мужчины ругались и злоупотребляли алкоголем, а женщины занимались проституцией [10, с. 10]. Подобная ситуация наблюдалась в других селах. Например, в Ново-Астрахани «соблюдение постов и других обрядностей и порядков церкви уживается с довольно усердным

посещением общественных мест винопитий и буйством или драками в компании и особенно в семействе» [цит.: 10, с. 39].

В среде жителей с. Каменка Старобельского уезда, по определению одного из авторов этнографического собрания «Жизнь и творчество крестьян», преобладало «религиозное настроение» [10, с. 101]. Это проявлялось в посещении крестьянами церкви, слушании молебен и знании молитв. Особенно важным в народе считались молитвы об урожае. При обращении к христианской тематике, жители села почитали лики святых и особенно образ Варвары Великомученицы [10, с. 101–102]. Жители Новопскова, на зимние праздники, особенно Рождество, посещали храм и совершали панихиду об офицере Дмитрии, служившем в псковском кирасирском полку, о котором сохранилась легенда [10, с. 765–769].

Отношение к религии и церкви в с. Райгородка Старобельского уезда, по данным вышеуказанного источника, проявлялась следующим образом: «народ этой местности очень религиозен, часто посещают храм Божий и делают много жертв» [10, с. 533]. Однако в селе имелись также раскольники. Женщины часто приносили в церковь подношения: полотна, одежду, выпечку, а мужчины – деньги [10, с. 533]. Основная масса населения слободы Алексеевка – крестьяне, также были верующими православными, что проявлялось в посещении церкви, слушании молебнов, соблюдении церковных праздников и постов, участие в крестных ходах. По данным этнографического свода «Жизнь и творчество крестьян», несмотря на утвердившиеся, в среде сельских жителей, церковные каноны, когда-то бытовало суеверие: в процессе погребения, крестьяне слободы посыпали умершего зерном и ставили рядом сосуд с водой, а на свадьбу молодожены обязательно должны были проехать в ворота через огонь и 3 раза объехать вокруг церкви [10, с. 947].

«Религиозное настроение, – пишет автор этнографического свода, – крестьян (с. Марковка. – *А. К.*) достаточно ясно выражается любовию к храму и его нуждамъ» [цит.: 10, с. 898], что проявилось, в частности, в желании крестьян села помочь в восстановлении храма и собрать часть средств. Также крестьяне села особенно почитали икону Козельщанской Божьей Матери, которая размещалась в местной церкви и где совершались молебны [10, с. 899]. Жители с. Никольское также посещали местный храм, который был особенно многолюдным по воскресеньям и в праздничные дни. Характерно, что крестьяне часто молились дома, при этом искажали тексты и смысл молитв, однако «веру отцев своих народ хранит крепко и ни в какой раскол не совращается» [цит.: 10, с. 198]. Помимо православных, в Никольском обосновалось несколько семей староверов-переселенцев, которых жители, очевидно, причисляли к «сектантам». По сведениям составителей этнографического сборника «Жизнь и творчество крестьян» обыватели Беловодска в XIX в. также были верующими: посещали церковь, слушали богослужение и проповеди. Крестьяне часто обращались к Богу в молитвах и исповедях во время болезней. После похорон люди заказывали церковную панихиду, устраивали поминальный обед и подавали милостыню [10, с. 923].

Христианские традиции, в частности молитвы и обращения к Богу, являлись неотъемлемой частью повседневной жизни крестьян на территории Луганского края в XIX – начале XX вв. У жителей с. Шульгинка на Старобельщине бытовал свадебный обычай, когда приглашенные на свадьбу гости собирались в доме, а затем в сени заходил жених и невеста, после чего произносили слова молитвы: «Господь Сусе (Иисус. – *А. К.*) Хрысте, Сыне Божий, помылуй нас» [цит.: 10, с. 605, 608]. Затем молодожены и их родители отдавали хвалу Богу и просили его благословить брак и

молодоженов. Тоже делали и жители с. Литвиновка на Старобельщине, говоря: «Боже, благословы завесты молоду за стилъ!.. Аминь» [цит.: 10, с. 624].

Слова христианских молитв из сел и хуторов Луганщины XIX – начала XX вв. сохранились и по сей день. В крестьянской среде Свято-Дмитриевки Старобельского уезда, в одной из молитв говорится: «Крест на головах, крест у ногах, ангелы на боках. Ангелы хранители, хранить мою душу з вечера до пивночи, с пивночи до утра, а от утра до скончания вика. Аминь» [цит.: 10, с. 10]. У жителей с. Пантюхино бытовала пословица: «Бог не теля, баче и видтыля». «Аминь пирижкам» [цит.: 10, с. 527]. Крестьяне с. Колядовка также знали христианские молитвы. В одной из таких говорится:

На Олыванськый гори, на Осияньський земли,
Там стояло древо копореснэ.
Пидъ тимъ древомъ Дива Мария спала – спочивала, соби упокой мала.
Выдився ий и дывэнъ, и ужасэнъ и страшэнъ сонъ:
Выдэцьця Павэлъ в рай и святый Петро въ дому,
А Ты, Сыну мий, на двэри роспьятый,
Руци Твои и пози железнымъ гвоздямъ прыбыти;
На Твою главу на Святу тэрновый винець накладають,
Ангелы зъ небэсъ злитають,
Пидъ Твою кров золоти кубки пидставляють
И Твоеи св.[ятой] крови до земли нэ допускають… [цит.: 10, с. 1008].

Отношение к христианству и веру в Бога у жителей с. Александровка Старобельского уезда выражалось в молитвах и различных присказках. Пожилые крестьянки села, например, говорили во время обряда крещения: «брали у вас новорожденне, а принесли молитвенне и крещене», а при угощении произносили: “дай Бог, чтоб Бог дал дождать кумам на славу, а батькови да матери на послугу”» [10, с. 344]. Обращение к Богу проявлялось и в народном фольклоре, к примеру, в свадебных песнях:

Кланяйся, Иван,
Тай наперед Богу,
Отцю, ненци в ногу,
Кланяйся низенько,
К серденьку близенько [цит.: 10, с. 345].

Жители с. Крызское умело сочетали народные методы духовного и телесного излечения с христианскими молитвами. При этом они верили «шептухам», которые могли излечивать различные недуги. При совершении обряда, шептуха произносила молитву: «Сам Господь Иисусъ Христосъ, Пресвятая Богородыця, велыка помощныця, поможить и пособить…» [цит. по: 10, с. 737].

Таким образом, жители Луганского края в XIX – начале XX вв. сочетали в своей повседневной и духовной жизни христианские традиции с языческими представлениями, находившими проявлениям в народных обрядах, обычаях и поверьях. Посещая сельские храмы и церкви, слушая церковные молитвы и проповеди, крестьяне, одновременно, продолжали верить в сверхъестественные силы, явления природы, различные магические и мистические символы. Эти представления, накапливаясь, вошли в устную народную традицию и, впоследствии, были зафиксированы в письменных источниках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабенко, В. А. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края. Издание Екатеринославского Губернского Земства к XIII Археологическому съезду / В. А. Бабенко. – Екатеринослав: Тип. Губернского Земства, 1905. – IV, 144 с.
2. Бернштам, Т. А. Русская народная культура и народная религия / Т. А. Бернштам // Советская этнография. – 1989. – № 1. – С. 91–100.
3. Вихрова, Т. Во что веровали наши земляки / Т. Вихрова // Малая Родина. Сборник статей Луганского областного краеведческого музея. – Луганск: ООО «Виртуальная реальность», 2007. – С. 384–391.
4. Віхрова, Т. В. Духовна культура слобожан (Старобільський повіт, кінець XIX ст.) / Т. В. Віхрова // Краєзнавчі записки (Деякі питання з історії заселення краю. Життя та побут жителів регіону). – Вип. 2. – Луганськ, 1993. – С. 50–67.
5. Вихрова, Т. В. Народная демонология Восточной Слобожанщины (к. XIX – н. XX вв.) / Т. В. Вихрова. – Луганск, 2014. – Рукопись б.ш. – 35 л.
6. Віхрова, Т. В. Побутові вірування селян Старобільского повіту Харківської губернії губернії к. XIX ст. / Т. В. Віхрова. – Луганськ, 2000. – Рукопись. Архив ЛКМ: Ф. №2, оп. 02-16, д. 205. – 23 л.
8. Віхрова, Т.В. Релігійні вірування селян Старобільского повіту Харьківської губернії к. XIX ст. / Т.В. Віхрова. – Луганськ, 1999. – Рукопись. Архив ЛКМ: Ф. №2, оп. 02-16, д. 176. – 23 л.
9. Дмитриева, Е. Н. Языческие мотивы в системе русской народной культуры XIX века: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Дмитриева Елена Николаевна. – М., 2004. – 22 с.
10. Живов, В. М. Двоеверие и особый характер русской культурной истории / В. М. Живов // Philologia slavica: К 70-летию акад. Н.И. Толстого. – М.: Наука, 1993. – С. 50–60.
11. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Очерки по этнографии края / под ред. В. В. Иванова. – Харьков: Тип. Губ. Правления, 1898. – Т. 1. – 5, XXXIV, 1012 с.
12. Коваль, В. И. Мифологические верования восточных славян: Пособие по курсу «Славянская мифология» / В. И. Коваль. – Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2016. – 270 с.
13. Левин, И. Двоеверие и народная религия в истории России / И. Левин / пер. с англ. А.Л. Топоркова и З.Н. Исидоровой. – М.: Индрик, 2004. – 216 с. – («Зарубежная славистика»).
14. Михайлов, Н. А. История славянской мифологии в XX веке / Н. А. Михайлов. – М.: Ин-т славяноведения РАН, 2017. – 344 с.
15. Народная Библия: Восточнославянские этиологические легенды / сост. и комм. О. В. Беловой; отв. ред. В. Я. Петрухин. – М.: «Индрик», 2004. – 576 с. – («Традиционная духовная культура славян»).
16. Панин, А. С. Феномен двоеверия в XX веке (по материалам Тульского края) / А. С. Панин // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки, 2012. – № 1. – Ч. 1. – С. 374–381.
17. Прошак, В. Язычество в Украине: Верования, столкновение с христианством, развитие после / В. Прошак // Богословские размышления, 2006. – № 7. – С. 131–139.
18. Смилянская, Е. Б. Суеверие и народное религиозное вольнодумство в России XVIII в.: дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.02 / Смилянская Елена Борисовна. – М., 2004. – 386 с.
19. Толстой, Н.И. Очерки славянского язычества / Н. И. Толстой. – М.: «Индрик», 2003. – 624 с. – («Традиционная культура славян. Современные исследования»).
20. Толстой, Н. И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой. – М.: Индрик, 1995. – 512 с.
21. Тульцева, Л. А. Религиозные верования и обряды русских крестьян на рубеже XIX и XX веков / Л. А. Тульцева // Советская этнография, 1978. – № 3. – С. 31–46.
22. Хамайко, Н. Древнерусское «двоеверие»: Происхождение, содержание и адекватность термина / Н. Хамайко // Ruthenica, 2007. – Вып. 6. – С. 86–114.
23. Чернецов, А. В. Двоеверие. Значение проблемы, перспективы изучения / А. В. Чернецов // Истоки русской культуры (археология и лингвистика). Тезисы докладов (7–9 декабря 1993 г., Москва). – М., 1993. – С. 72–75.
24. Чуйко, В. А. Корреляция языческой и христианской культурных традиций народного праздника: аксиологическое измерение (на материалах обрядности Приднепровья) / В. А. Чуйко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 3-х ч., 2015. – Ч. 2. – С. 205–209.

УДК 27-9

Г. И. Королёва,
А. О. Зимкина,
г. Луганск

ЕДИНАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ЦЕРКОВЬ: ПРИЧИНЫ РАСКОЛА И ПРОТИВОРЕЧИЯ НА ПУТИ К СОБОРНОСТИ

Важное место среди мировых религий – буддизма и ислама – занимает христианство, которое исторически является вторым по времени возникновения религиозным учением, сформировавшегося в первые века нашей эры. Христианские проповедники создали сложную мировоззренческую систему взглядов, под влиянием которой сложился особый тип христианской культуры. Однако в настоящее время христианства как единой религиозной организационной структуры не существует, так как оно пережило Великую Схизму. Раскол повлёк за собой последствия, которые во многом определили историю целого ряда государств мира, начиная от периода Средневековья и до начала XXI в. В современном мире наблюдаются дальнейшие попытки расколоть единство христианского мира, прежде всего, Русской православной церкви, которое исходит от геополитических устремлений коллективного Запада для ослабления и в, конечном итоге, уничтожения Российской Федерации. Данные процессы актуализируют исследование проблемы сохранения соборности Русской православной церкви и традиционных христианских ценностей, которые являются духовными скрепами в широком смысле русского мира.

Целью нашего исследования является изучение причин раскола единой христианской церкви на Западную (Римско-Католическую) и Восточную (Греко-Католическую) и дальнейших попыток воссоединения в единую церковную структуру. Важным аспектом исследования является влияние общеевропейских политических и церковных процессов на процесс становления автокефальной церкви и патриаршества в Русском государстве, а также попытки современного политического руководства Украины при поддержке Запада и Фанара внести раскол в единство православного мира.

Христианство как учение зародилось на периферии Римской империи, первоначальным его языком был греческий. До 325 г. сторонники христианского учения подвергались жестоким гонениям, но во времена императора Константина I мировая империя нуждалась в укреплении своего могущества. Попытки императорской власти превратить римскую языческую религию в мировую религию не привели к успеху. Нужна была новая религия, понятная всем народам империи. В IV в. ею стало христианство, о чем свидетельствовало расширение социального состава первых христианских общин. Былые гонения на христианство Римским государством сменились активной поддержкой новой религии. В 324 г. Константина I (ок. 285–337 гг.) провозгласил эдикт, который положил начало превращению христианства в государственную религию Римской империи. Кроме того, император перенёс столицу державы на восток – в древний античный город Византий, который в последующем в честь него был назван Константинополем. В утверждении христианского вероучения важную роль сыграл I-й Вселенский собор христианских церквей в г. Никее (325 г.), который проходил под председательством самого императора [2].

Согласие во всём христианском мире царило вплоть до распада единого государства в 395 г. на две части – Западную Римскую империю и Восточную Римскую империю (Византию) со столицами в Риме и Константинополе. В это время сложилась

языковая разобщённость между столицами: Рим и, следовательно, Западная Римская империя, преимущественно говорили на латыни, а Восточная – на греческом языке. Во взаимоотношениях внутри христианской церкви стали разгораться споры об языке богослужения. Обе части империи сохранили свой язык и вскоре перестали друг друга понимать. Особое место заняли богословские расхождения о Филиокве (догмате о Троице). Византийская (православная) церковь, опираясь на цитату из Евангелия: «Дух истины…от Отца исходит» (Ин., 15, 26) утверждала, что Святой Дух исходит только от Бога Отца. Римская (католическая) церковь отстаивала точку зрения об исхождении Духа от Отца и Сына. Следует отметить в расколе церквей роль амбиций Папы Римского, который стремился укрепить свою власть над всеми церковными структурами, построенных на определённой иерархии. Папа Римский Григорий I (590–604 гг.) повелел именовать себя вселенским главой церкви, при этом отказал константинопольскому патриарху в подобном титуле. Папа Римский как наместник Святого Петра считал себя первым среди церковных иерархов, а патриарх Константинополя, имея поддержку императора Восточной Римской империи (Византии) – самого могущественного государства мира, полагал, что папа – лишь один из нескольких епископов [4]. Желание Рима главенствовать над всем христианским миром вызвало сопротивление как императора Византии, так и различных церковных иерархий.

О надвигающемся расколе свидетельствовал конфликт между папством и патриархией. В 857 г. византийский император Михаил III возвёл на патриарший престол Фотия, а папа Николай I не только не признал это назначение, но и предъявил на основании якобы незаконных отторжений в прошлом территориальные претензии. Михаил III в резкой форме отказался выполнить эти требования. Политическому противостоянию папства и Константинополя способствовала также попытка Папы Римского подчинить себе церковь в Болгарии. В XI в. углубление противоречий между Западной и Восточной церквями в области догматики привело к оформлению в 1054 г. Великой схизмы или Великого раскола на Римско-Католическую и Греко-Кафолическую христианские церкви. Восточная христианская церковь стала называться ортодоксальной, т. е. правоверной, а христиане, которые исповедовались по греческому обряду – ортодоксами или правоверными [8].

Предлогом для окончательного разрыва стало возложение кардиналом Гумбертом на алтарь храма Святой Софии грамоты от Папы Римского об отлучении патриарха Константинополя Михаила Керулария и всех восточных иерархов от церкви. После этого вызывающего жеста Рима византийский император Константин IX Мономах с большим трудом удержал жителей столицы от расправы над делегацией из Рима. Ответным шагом «отлучённого» патриарха стало предание анафеме иерархов Западной церкви [4].

Хотя церковь оформила «развод» на православную и католическую институции ещё в XI в., датой окончательного разрыва между ними исследователи считают 1204 г., когда войско западноевропейских крестоносцев-рыцарей захватило Константинополь и в течение 3-х дней грабило и убивало православное христианское население города [10].

В последующий период истории сложилась ситуация, при которой в православной христианской церкви не было единого главы и единого духовного центра. В процессе становления возникло 15 автокефальных самостоятельных церквей, из которых 9 имеют во главе патриархов, а остальные – митрополитов и архиепископов. Кроме этого, существуют и автономные церкви, независимые от автокефалии по системе внутреннего управления. В свою очередь, автокефальные

церкви делятся на епархии, викариатства, благочиния и приходы. Патриархи и митрополиты руководили и до настоящего времени руководят жизнью церкви вместе с Синодом (при патриархии коллегиальный орган из высших церковных лиц) и избираются пожизненно на Поместных соборах [8].

В церковной истории присутствовал целый ряд церковных иерархов и государственных деятелей, которые предпринимали попытки восстановить единую христианскую церковь. При этом инициатором объединения церквей выступила Византия, которая оказалась в сложном геополитическом положении. Первая попытка объединения состоялась в конце XIII в., когда василевс (император) Михаил Палеолог пошёл на беспрецедентные уступки, чтобы получить поддержку Папы Римского в борьбе против короля Неаполя Карла II Анжуйского, и подписал церковную унию. Большинство иерархов восточной церкви не поддержали императора, тем более, что неаполитанская армия так и не пошла в поход на Византию. После смерти Михаила православная церковь разорвала унию с Римом.

Вторая попытка объединения пришлась на конечный акт существования Византии в мировой истории как государства. Последние василевсы обратили свои взоры на Европу, надеясь на помощь христианских королей и Папы римского в борьбе с турками-османами.

В 1431 г. в Базеле должен был состояться собор католических кардиналов во главе с Папой Римским Мартином V, на котором предстояло принять решение о реформировании христианской церкви. Однако Папа Мартин V и кардиналы не смогли договориться относительно процедуры и принципов объединения католической и православной церквей. В итоге кардиналы разработали документ, в котором руководство церковью возложили на коллегию кардиналов, а Папе уготовили судьбу номинальной фигуры, которая должна просто подчиняться решениям коллегии. Но накануне начала работы Базельского собора Папа Мартин V умер. Кардиналы избрали нового римского первосвященника, которым стал Папа Евгений (мирское имя Габриэль Кондульмер). Перед избранием новый глава церкви обещал выполнять волю коллегии кардиналов, но когда коллегия отказала Папе в уплате взносов, объявила свободные выборы в своих куриях и решение о компромиссе с чешскими гуситами, Папа Евгений не признал эти решения и распустил Базельский собор. Кардиналы намеревались низложить Папу, в этот конфликт вмешался император Священной Римской империи Сигизмунд I, который одновременно носил корону короля Чехии, Венгрии, Германии и Словакии. Сигизмунд I уговорил Папу Евгения подчиниться требованиям кардиналов, и он капитулировал. В качестве ответного жеста доброй воли Римский Папа призвал католическое духовенство вернуть церкви все богатства, которые им достались в прошлые годы от родственников первосвященников и кардиналов. Для свержения Папы Евгения кардиналы ввели в Рим войска, но ему удалось бежать в Пизу, а оттуда во Флоренцию [6, с. 301].

Около года Папа Евгений укрывался от мести кардиналов в доме самого влиятельного политика Флоренции Казима Медичи. С просьбой о помощи Папа рассылал письма всем христианским правителям, но на его «зов» откликнулся только византийский император Иоанн VIII Палеолог. Во время переговоров, на которые Иоанн VIII лично приехал во Флоренцию, он попросил у Папы содействия в оказании военной помощи Византии странами Запада в борьбе с турками-османами, так как в то время империя находилась под угрозой исчезновения. Для защиты Византии Папа Евгений обещал объявить общеевропейский крестовый поход против турок, и призвать всех католических монархов Европы принять в нем участие. При этом он выдвинул ряд условий: Восточная православная церковь Византии признаёт власть Римского Папы и

объединяется с католической церковью. Император предварительно дал согласие на эти условия, но окончательно вопрос объединения мог быть решён только на Всеобщем церковном соборе, на котором представители православной и католической церквей подписали бы унию.

При выборе места проведения собора император Иоанн VIII Палеолог и Папа Евгений согласились, что в условиях невозможности собраться в Риме, который находился в руках кардиналов, и военной угрозе Константинополю, наиболее безопасным местом был город Феррара в Италии. Предварительно Папа отправил своих послов в Константинополь для ведения переговоров с патриархом Иосифом II, после чего прибыл в Феррару с делегацией в составе 700 человек, которая состояла из митрополитов, епископов и богословов. После Великого Раскола это была первая исторически значимая встреча. Император Иоанн Перед тем, как отправиться в Феррару, около месяца из Венеции рассылал письма всем христианским монархам мира, убеждая их прислать во Флоренцию представителей церквей.

Отметим, что император Византии и Папа Евгений пытались достичь на заседаниях собора принципиально различные интересы. Папа планировал решить все вопросы с Константинополем в ускоренном режиме и максимально быстро завершить работу собора. Император намеревался оттянуть решение главного вопроса – подписание унии – не ранее, чем через 4 месяца со дня открытия собора. За это время он рассчитывал получить помощь у Запада против турок. В случае обмана в предоставлении помощи греческая делегация Византии намеревалась не подписывать унию с Папой.

Но работа собора растянулась на целых 8 лет. Годы переговоров не принесли результата, что отчасти объяснялось тем, что его участники говорили на двух языках: на греческом и латыни и при отсутствии переводчиков просто не понимали друг друга. Все расходы на содержание членов собора покрывал Папа Евгений, что привело к быстрому истощению казны. С разрешения богатейшего человека, правителя Флоренции Казимы Медичи собор продолжил работу в этом городе. Греческая делегация пошла на компромисс в догмате о Троице и согласилась, чтобы у католиков Дух Святой исходил не только от Отца, но и от Сына, но, несмотря на это, у них Дух Святой будет исходить от Отца через Сына. В этот момент патриарх Иосиф Константинопольский умер, что способствовало ускорению решений собора. Греческая делегация не соглашалась принять католические церковные каноны и готова была отказаться от унии, но император Византии указал подданным на политическое значение унии, от которой зависело спасение страны. Греческое духовенство прислушалось к этим доводам и, несмотря на ожесточённую критику Флорентийской унии внутри Византии, подписало в 1439 г. советующие документы. В 1452 г. уния была провозглашена в соборе Святой Софии, что де-факто означало подчинение Константинополя Риму.

Решение Флорентийского собора имели долговременные последствия и непосредственно определили исторические судьбы не только христианской церкви, но и многих европейских государств и народов. Несмотря на то, что Папа Евгений формально одержал победу и добился объединения православной и католической церквей на своих условиях, в реальности единая христианская церковь так и не состоялась как исторический проект Рима. После заключения унии об объединении христианской церкви в 1439 г. большинство стран и их население, которые придерживались в богослужении канонов православия, не приняли этот «союз». Участников подписания унии с позором изгоняли из пределов этих стран как

предателей православия («правильной веры»). Лидером «мятежных» стран, которые отказались признать власть Папы Римского, стало Московское царство.

В общественно-политической мысли разных стран Восточной и Западной Европы присутствовало стремление заявить и подчеркнуть идентичность с Римской державой. Но именно в России эта принадлежность обрела обоснование в виде теории «Москва – третий Рим», дискурс которой утверждал главным оплотом и средоточием православия по всему миру Москву. Начиная с XIV в. на Руси произошли существенные политические и экономические сдвиги. Центр политической и культурной жизни страны переместился из Киева на северо-восток – в Московское княжество. Процесс «собирания» русских земель, обособившихся в период феодальной раздробленности, и захваченных в результате монгольского нашествия и вторжения Литвы и Польши, возглавила Москва. Огромную роль в возвышении Московского княжества и превращении Москвы в политический и культурный центр Российского государства сыграли не только князья и воины, которые нанесли удар по вассальной зависимости Руси от Золотой Орды на Куликовском поле, но и духовные наставники той эпохи, которые во многом обеспечили преодоление сепаратизма удельных князей. Для объединения и централизации Руси, кроме политической воли и военной силы, необходима была направляющая идея – нравственно-идеологическое обоснование этого процесса. С этой целью Московские князья привлекли на свою сторону ведущую идеологическую силу в стране – православную церковь. Церковь, в свою очередь, увидела в политике московских князей перспективу создания сильного централизованного государства [5, с. 75].

Суть концепции Филофея Псковского заключалась в утверждении, что после падения Рима и Константинополя истинная вера сохранилась только в Московской державе, поэтому отныне и до «скончания мира» Москва – это третий Рим. Русь провозглашалась наследницей и преемницей исторической миссии первого Рима и второго Рима (Константинополя), а русский народ объявлялся богоизбранным народом. Утверждалось, что после падения первого и второго Рима именно в Московском царстве сошлись все христианские царства, при этом третий Рим будет стоять вечно.

В практической плоскости теория «Москва – третий Рим» включала 2 основные идеи:

1. Миссионерская идея, которая была нацелена на призыв Московского государя обратить в христианство все языческие народы в его царстве.

2. Церковная идея, призывающая князя принять на себя управление церковными делами.

Итак, в русской общественно-философской мысли в период возвышения Москвы возникла теория «Москва – третий Рим», которая оказала существенное влияние на развитие государственных форм самодержавия и выражала великодержавную идею Русского государства и богоизбранности русского народа. Вместе с тем, данная теория определяла духовное и историческое предназначение России в контексте мировой истории. Концепция объединила в себе элементы распространённой в христианских странах теории «Длящегося Рима», согласно которой история Римской империи будет продолжаться вечно, до конца земной истории.

Москва взяла курс на получение автокефалии Русской православной церкви. «Кефали» с греческого переводится как «голова», а «авто» – как слово «сама». Автокефалия – это обретение независимости от Константинопольского патриархата, а также возможность самостоятельного избрания епископов. На пути к независимости Русская церковь прошла долгий и сложной путь. В XV в. Русская православная церковь находилась в ведении митрополита Киевского и всея Руси, который назначался

Константинопольским патриархатом. Его полномочия распространялись не только на Русь, но и Литву, Ливонию и Польшу. Местом постоянного проживания митрополитов была Москва. В рамках воплощения концепции «Москва – третий Рим» собор московских владык в 1441 г. за участие в работе Флорентийского собора и признания унии с католической церковью прогнал назначенного без согласия Русской церкви на пост митрополита Исидора. Это назначение не признала не только Москва, но и Литва, и Польша. Исидору позволили провести торжественное богослужение в Успенском соборе, а затем изгнали из церкви. По приказу великого князя Московского Василия назначенца Константинополя заключили под арест, а затем позволили бежать в Литву. Князь Василий отправил послание Константинопольскому патриархату, в котором указал на различия в вере, отверг унию и право Папы Римского быть учителем церкви христианской [1].

В 1448 г. собор Северо-Восточной Руси избрал на пост митрополита Киевского и всея Руси владыку Иону Рязанского. Несмотря на то, что личность Ионы была сомнительной для духовенства и бояр, его возвышение главным образом объяснялось преданностью московскому царю Борису Годунову. На соборе митрополиты епархий, которые служили на подконтрольной Московскому царству территории, присягнули «не отступать от святой церкви Московской». Но официально статус Ионы не был легитимным, так как Константинополь отказался его признавать. В ответ на «самопровозглашение» Ионы Вселенский Патриарх Константинопольский назначил в 1459 г. митрополитом Киевским и всея Руси Григория Болгарина, но это назначение в свою очередь не признала Москва, но с кандидатурой римского ставленника согласилась Польша [9, с. 35–36]. Эти события привели к окончательному разделению Киевской и Московской епархий.

Итак, стремление Москвы добиться признания автокефальной церкви положили начало противостоянию между Константинополем и Москвой. Москва не признала святость и власть Киевского митрополита, а Константинополь и Киев — легитимный статус Московской митрополии.

Вместе с тем, Русская православная церковь никогда открыто не вступала в конфликт с Константинопольским патриархатом. На Руси признавали главенство Греческой церкви и надеялись на понимание со стороны Константинопольских епископов. Причины отделения Московский патриархат объяснял политической и экономической необходимостью, а также территориально выгодным решением. В дальнейшем в церковной истории, несмотря на разногласия, был длительный период сотрудничества Москвы с Иерусалимской епархией и греческими священниками.

Получение Русской православной церковью автокефалии заняло достаточно большой период времени – 141 год. Процесс признания автономии Московской церкви начался только после падения Константинополя в 1453 г., когда турки-османы после многочисленных атак во время штурма столицы Византии захватили город и переименовали его в Стамбул. Патриарший православный собор Святой Софии – символ «золотого века» Византии – был превращён в Большую мечеть Айя-София, где мусульмане вплоть до 30-х гг. XX в. предавались молитве Аллаху. В 1935 г. здание приобрело статус музея, но в 2020 г. по инициативе президента Турции Эрдогана снова было преобразовано в мечеть [11].

В XVI в. в новых исторических условиях стратегической целью московских царей стало уже не только признание Константинополем статуса Московской митрополии, но и создание патриархии. Логика нового курса заключалась в аналогии со статусом Византийской империи: подле Московского православного самодержца как главного защитника православия должен стоять высший духовный сан – патриарх.

Официально Русская православная церковь стала самостоятельной, а в России было учреждено патриаршество только в 1589 г. Эти важнейшие события в истории церкви и Русского государства связаны с приездом в Москву из подконтрольного туркам Стамбула Вселенского Патриарха Иеремии II. Важному визиту предшествовали предварительные дипломатические переговоры представителей царя Бориса Годунова о переезде патриарха на постоянное место жительства в Россию. Но греческому патриарху предложили поселиться не в столице, а в старинном городе Северо-Восточной Руси – Владимире-на-Клязьме. При этом русский митрополит Иов продолжал жить и служить в Москве. В результате сложных переговоров Вселенский Патриарх Иеремия II согласился признать законность и самостоятельность Московской церкви и независимость Московского Патриарха. Учреждение патриаршества, безусловно, укрепило влияние Русской православной церкви внутри страны и за рубежом.

Следующей важной задачей, которую решала Москва, было переподчинение Киевской митрополии. После подписания Переяславского соглашения в 1648 г. и принесения 4-мя сословиями Гетманства присяги московскому царю Алексею Михайловичу, патриарх Русской православной церкви получил право назначать митрополитов в Киевскую митрополию. Формально после избрания кандидатура нового митрополита утверждалась в Константинополе. Но в 1685 г. Константинополь не одобрил избранного на соборе митрополита Гедеона. Вновь избранный митрополит прибыл в Москву, где в присутствии царей Ивана и Петра был Патриарх Аким рукоположил Гедеона в сан митрополита и снял обязанность Киевской митрополии подчиняться Вселенскому Константинопольскому Патриарху.

Изменение статуса Русской православной церкви произошло в XVIII в. в период грандиозных реформ царя Петра I, который отменил патриаршество и автономный статус церкви и передал управление ею вновь созданным государственным органом власти – Синодом.

Подобная церковная структура просуществовала до 1918 г., когда после Великой Российской революции Совет Народных Комиссаров (СНК) издал декрет «Об отделении церкви от государства и школы от церкви». После этого на различных этапах истории СССР Советская власть с разной степенью интенсивности устраивала гонения на церковь [3].

Следует отметить, что в настоящее время православные церкви делятся на вселенское (мировое) православие, куда входят четыре самых древних патриархата: Константинопольский, Александрийский, Антиохийский и Иерусалимский, и на новообразованные поместные церкви: Русская, Грузинская, Сербская, Румынская, Болгарская, Кипрская, Элладская, Афинская, Польская, Чешская, Словацкая и Американская. Существуют также и автономные церкви: у Московского патриархата – Японская и Китайская, у Иерусалимского – Синайская, у Константинопольского – Финская, Эстонская, Критская и др., не признанные мировым православием юрисдикции, которые считаются неканоническими [8].

После разрушения СССР руководство новых независимых государств постсоветского пространства поставило вопрос о взаимоотношениях православных церквей. Собор Русской православной церкви (РПЦ) принял решение предоставить православным церквям Украины и Белоруссии право на автономию внутри РПЦ. Духовенство местных церквей получило право избирать глав церквей – митрополитов, кандидатуры которых утверждал Московский Патриарх. Но в 1992 г. Киевский митрополит Филарет (Михаил Денисенко) после неудавшейся попытки на соборе стать Московским патриархом инициировал раскол Русской православной церкви и создал

новую церковную структуру – Украинскую Православную церковь Киевского патриархата (УПЦ КП). РПЦ не признала самопровозглашённую церковь и предала раскольника анафеме. При поддержке националистических кругов Филарет захватил около 4-х тысяч приходов, преимущественно расположенных в центральных и западных областях Украины. Часть из них была захвачено насильственным путём, при этом по отношению к православным священникам и прихожанам Московского патриархата применялись физические расправы. За Украинской Православной церковью канонического Московского патриархата (УПЦ МП) осталось 11 тысяч приходов.

Желание Киева отделиться от России, а также продемонстрировать отличность от неё и русского мира выразилась, в том числе, в борьбе за автокефалию УПЦ. Несмотря на отделение церкви от государства, главными инициаторами томаса (автокефалии) стали президенты Украины. После «оранжевой революции» 2004 г. президент В. Ющенко неоднократно обращался к Константинопольскому патриарху Варфоломею с просьбой предоставить УПЦ автокефалию от РПЦ, на что получал отказ. В 2014 г. после государственного переворота в Киеве, известного как «Евромайдан», межгосударственные отношения Украины с Россией значительное ухудшились, что отразилось на церковной сфере. В 2018 г. с аналогичной просьбой к Фанару (исторический район в Константинополе (Стамбуле), где расположена резиденция Вселенского патриарха) обратился президент П. Порошенко.

Патриарх Московский Кирилл во время визита в Стамбул попытался предостеречь Вселенского патриарха от такого решения, но он заявил о «желании народа Украины выйти из-под власти России и получить свободу». 6 января 2019 г. патриарх Варфоломей и президент П. Порошенко подписали документы о предоставлении томаса Православной церкви Украины. Позиция Константинополя была обусловлена не религиозными, а политическими мотивами. На Варфоломея оказали давление США, которые хотели ослабить влияние России на Украину и украинское население. Вселенский патриарх также руководствовался корыстным желанием получить под опеку большую страну с несколькими десятками тысяч приходов и миллионами потенциальных прихожан. В ответ на дарованный патриархом Варфоломеем томос украинской церкви РПЦ разорвала все отношения с Константинополем.

Одним из последствий томоса стал раскол внутри украинской церкви. Митрополит Филарет рассчитывал остаться главой Православной церкви Украины в статусе Патриарха Киевского и всея Руси-Украины. Но 3 февраля 2019 г. при поддержке Константинопольского патриарха митрополитом Киевским и всея Украины был провозглашён Епифаний (Сергей Думенко). Филарет покинул ПЦУ и остался быть главой УПЦ КП, которую не признает ни Константинополь, ни Москва. ПЦУ обвинили Филарета в расколе. В итоге вместо достижения единства на Украине возникла ещё одна православная церковь. Фактически определяющим фактором в современной ситуации в религиозной сфере на Украине является противостояние всех трёх существующих церквей – ПЦУ, УПЦ КП и УПЦ МП, которые подчиняются разным центрам в столицах других государств. Фактически томос об автокефалии привёл к тому, что Православная церковь Украины оказалась в статусе митрополии Константинопольского патриархата, полностью в религиозных и финансовых вопросах зависимой от Фанара [7].

В 2020 г. по количеству приходов, как и раньше, продолжала лидировать УПЦ МП (около 13 тыс. приходов), второе место занимала ПЦУ (8 тыс. приходов) и только около 20 приходов имела УПЦ КП. Основной причиной перехода многих прихожан и

части приходов УПЦ МП стала поддержка со стороны властей ПЦУ. Переход из Московского патриархата в новую церковь наиболее активно наблюдался на западе Украины, где широко распространены антироссийские настроения. Например, весной 2019 г. о выходе из УПЦ МП сообщили 116 приходов в Волынской области и лишь 1 приход в Запорожской области, 3 прихода – в Днепропетровской, 4 – в Николаевской областях и т. д. [7].

Таким образом, исследование показало, что религия и церковь всегда зависели от политики действующей светской власти. Разделение христианства на католичество и православие и попытка воссоединения двух ветвей христианской церкви подтверждает мысль о вмешательстве политического руководства стран в религиозную сферу с целью утверждения амбиций «сильных мира сего». Попытка объединения церквей пришлась на конечный акт существования Византии в мировой истории как государства. Последние василевсы, надеясь найти помощь Папы Римского и монархов Западной Европы в борьбе с турками-османами, заключили в 1439 г. Флорентийскую унию, которая де-факто подчиняла Константинополь Риму. Но реальную помощь они так и нашли в лице единых с ними по вере христианских правителей. В мае 1453 г. Константинополь пал под ударами османов, что привело к утрате патриархом Константинопольским своего политического веса.

В дальнейшем в истории наблюдались сложные взаимоотношения Константинополя и Москвы, которая по политическим и экономическим причинам стремилась к автономии Русской православной церкви. Как бы на законодательном уровне не решался вопрос об отделении церкви или наоборот, включении церкви в институции государства, церковь всегда была частью политики государства и межгосударственных отношений, которые зачастую использовали религиозные чувства верующих в своих интересах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автокефалия Русской православной церкви: этапы истории [Электронный ресурс] // Религия. – 16.07.2017 г. – Режим доступа: https://religiya.temaretik.com/1201298662089559029/avtokefaliya-russkoj-pravoslavnoj-tserkvi-etapy-istorii/
2. Болотов, В. Лекции по истории древней церкви / В. Болотов // Под ред. Бриллиантова А. – Посмертное издание. – СПб : Тип. М. Меркушева, 1910. – 474 с.
3. Декрет Совета Народных Комиссаров от 02 февраля (20 января) 1918 г. «Об отделении церкви от государства и школы от церкви» [Электронный ресурс] // Сайт Конституции Российской Федерации. – Режим доступа: http://constitution.garant.ru/history/act1600-1918/5325/ (дата обращения: 14.03.2021 г.).
4. Денисенков А. Великая схизма: Как православные и католики разругались навеки**.** [Электронный ресурс] / А. Денисенков. **–** Режим доступа: https://zen.yandex.ru/media/historygothy/velikaia-shizma-kak-pravoslavnye-i-katoliki-razrugalis-naveki--5b4ceb7903a13c00a9950877 (дата обращения: 10.03.2021 г.).
5. Идея «Москва — третий Рим» в русской общественной мысли конца XV — начала XVII вв.: отечественная историография XX столетия: Монография. — Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2011. — 127 с.
6. Исторический список епископов и потом патриархов святой и великой Церкви Христовой, находящейся в Константинополе // Христианское чтение, 1843. – Ч. 1. – Отд. 3. – С. 290–315.
7. Полонский, И. Томос раскола: ситуация с православием на Украине спустя год с лишним после решения Константинополя [Электронный ресурс] / И. Полонский // Военное обозрение. – 07.04.2020 г. – Режим доступа: https://topwar.ru/169897-tomos-raskola-intrigi-konstantinopolja-i-kieva-razrushitelny-pravoslavija-na-ukraine.html (дата обращения: 14.03.2021 г.).
8. Православные церкви всего мира. [Электронный ресурс] // FB. – Режим доступа: https://fb.ru/article/232522/pravoslavnyie-tserkvi-vsego-mira (дата обращения: 09.03.2021 г.).
9. Путешествие Исидора митрополита на Флорентийский Собор в 1436 г. // Древняя российская вивлиофика. 2-е изд. – М., 1788. – Ч. 6. – С. 27–70.

10. Раскол христианской церкви в 1054 г причины [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://demarse.ru/raskol-hristianskoi-cerkvi-v-1054-g-prichiny-chto-bylo-glavnoi.html (дата обращения: 10.03.2021 г.).
11. Эрдоган подписал указ сделать собор Святой Софии мечетью [Электронный ресурс] // РИА Новости. – 10.07.2020 г. – Режим доступа: https://ria.ru/20200710/1574182372.html (дата обращения: 14.03.2021 г.).

УДК 94(477.6)

Г. И. Королёва,
Е. М. Ковальчук,
г. Луганск

РОЛЬ И МЕСТО ДОНБАССА В ГОДЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Первая мировая война (1914–18 гг.) явилась конфликтом совершенно нового уровня и качества. До начала XX в. мир не знал настолько масштабной, кровопролитной и всеобъемлющей войны. Четыре года войны кардинально изменили основы мироустройства, которые сформировались в рамках Венской системы международных отношений, просуществовавшей 101 год. Война привела к перекройке геополитической карты мира, на которой исчезли такие великие империя как Германская, Российская, Австро-Венгерская и Османская, а вместе с ними на определённый период в прошлое ушло стремление данных государств к гегемонизму. Война дала толчок к скачку научных открытий, что сформировало экономическую систему позднеиндустриального общества. Первая мировая война определила революционные изменения в сознании общества в целом и затронула частную жизнь каждого человека. В эпицентре этих грандиозных событий оказались Великие державы, которым предстояло вершить судьбу мира. Важное место среди этих держав занимала Российская империя, частью которой был наш край – Донбасс.

Тема роли Донбасса в годы Первой мировой войны, с нашей точки зрения, недостаточно глубоко и всесторонне изучена. Частично это объясняется тем, что в ходе войны регион не стал зоной боевых действий. Кроме того, собственно история Первой мировой войны не стала объектом пристального внимания отечественных историков, так как на исходе войны в Российской империи произошло событие, которое потрясло мир – Великая Российская революция, которая завершилась победой партии большевиков и построением Советского государства. Внимание советских историков преимущественно было сосредоточено на изучении Великой Отечественной войны как неотъемлемой части Второй мировой войны, когда решался вопрос о существовании СССР как государства на международной арене.

Интерес к изучению империалистической по характеру Первой мировой войны возродился в постсоветский период. Следует отметить работу А. Ф. Горелика, Г. М. Намдарова и В. Я. Башкиной по истории родного края (XIX – нач. XX ст.), в которой авторы кратко описали историю участия луганчан в сражениях Первой мировой войны и их дальнейшие судьбы [6]. На эту тему в исследованиях обратили внимание и некоторые современные исследователи, среди них отметим лекции по истории Отечества В. А. Бельдюгина, С. В. Пробейголовы, Ю. Р. Федоровского, работы по истории Луганского края и Донбасса О. В. Приколоты, С. Ю. Бунтовский и др. [2, 4, 11]. Однако специальные исторические исследования о вкладе жителей Донбасса и региона в целом в действия России на фронтах войны на сегодняшний момент отсутствуют.

Мы считаем, что сбор информации и анализ проблематики роли Донбасса в годы Первой Мировой войны является актуальной научной задачей, которая будет

способствовать лучшему пониманию специфики региона и поможет определить тенденции его развития в истории.

Целью исследования является анализ вклада Донбасс в период участия Российской империи в Первой мировой войне. Важным аспектом изучения выступает состояние промышленности Донбасса на момент начала мировой войны и влияние первого в истории человечества глобального конфликта на экономику и жизнь населения региона в ходе развития событий в 1914–17 гг.

Для определения роли Донбасса, который в начале XX в. был неотъемлемой частью Российской империи, необходимо представить его географию и экономический потенциал на момент начала войны. На 28 июля 1914 г. территория Большого Донбасса входила в три региона Российской империи: Екатеринославскую губернию (земли Бахмутского и Мариупольского уездов), Харьковскую губернию и Область Войска Донского. Крупнейшими населёнными пунктами Донбасса являлись: Луганск, Мариуполь, Бахмут, Старобельск, Славянск и Славяносербск, а также посёлки: Юзовка (современный г. Донецк), Горловка, Макеевка и Енакиево.

Существуют определённые проблемы с установлением численности населения этих городов и поселков на момент 1914 г. Известно, что в начале XX в. Донбасс переживал быстрый рост населения, поэтому по численности жителей некоторые посёлки на территории Донбасса превышали отдельные города в целом по России. Ярким примером является посёлок Юзовка, население которого в 1913 г. составляло 60 тыс. человек. Определённые сложности возникают в установлении численности населения Луганска, так как две ближайшие по времени переписи населения города состоялись в 1897 и 1926 гг. На момент 1897 г. население Луганска составляло 20 тысяч 404 человека, в 1926 г. – 77 тыс. человек. Учитывая факт бурного роста населения примерно в 3 раза в начале XX в. и определённое падение этого показателя в ходе Первой мировой и Гражданской войн (1918–1921 гг.), вероятно население Луганска на 1914 г. составляло от 50 до 100 тысяч человек. Аналогичная ситуация с народонаселением характерна и для других городов региона [6, с. 221; 9, с. 339].

Причиной бурного роста численности горожан и жителей поселков стала целенаправленная политика правительства Российской империи, направленная на стимулирование промышленного роста Донбасса в преддверии грядущего военного конфликта. Новые, быстро растущие предприятия региона остро нуждались в квалифицированных рабочих кадров, что обусловило приток в Донбасс большого количества трудоспособных рабочих. Именно по этой причине преимущественно население края составляли мужчины старше 16 лет (свыше 90 %). Очевидно, что фактор роста трудоспособного населения благотворно сказался на развитии промышленности региона.

Большая часть новых предприятий, которые активно строились на территории Донбасса, определённо носили военный характер. Колоссальные государственные и частные инвестиции вкладывались в химическую промышленность. Импульс дал в 1914 г. указ Главного артиллеристского управления (ГАУ) о начале производства в Донбассе таких важных компонентов для взрывчатых веществ как бензол и толуол. Указ основывался на рекомендациях комиссии во главе с профессором Санкт-Петербургской академии наук химиком В. Н. Ипатьевым. Правильность курса на развитие химической отрасли в Донбассе, который находился на стратегически отдалённом расстоянии от западной границы империи, доказали события на фронте в 1915 г., когда русская армия в ходе боевых действий утратила контроль над базовыми предприятиями в Польше. В 1914–1915 гг. в Юзовке был построен военный химический завод по производству синтетической азотной кислоты, в 1912 г. в

Краматорске начал работать цементный завод «Пушка», а в 1915 г. в Кадиевке – завод по производству бензола. [3]. На Луганщине центром химической индустрии стал район Лисичанска, где с 1892 г. действовал крупный содовый завод общества «Любимов, Сольве и Ко». В 1916 г. начал производство серной кислоты и фенола химический завод акционерного общества «Русско-Краска», построенный вблизи станции Рубежное Екатерининской железной дороги. Посёлок, в котором вместе проживали рабочие «Русско-Краска» и ещё одного нового химического завода, принадлежащего акционерному обществу «Коксобензол», стал основой для возникновения в будущем современного города Рубежное.

Целенаправленная государственная политика по концентрации производства способствовала возникновению Алмазнянского промышленного района, который играл особую роль в экономике Луганщины. Здесь было сосредоточено 40 угольных шахт, которые добывали свыше 160 млн пудов угля в год; крупный металлургический завод, на котором работало 625 рабочих, и коксохимический завод. Продукция предприятий доставлялась потребителям через железнодорожную станцию Алмазная [9, с. 219].

Активный рост производства наблюдался также на предприятиях металлургической и военной отрасли, которые имели репутацию надёжных поставщиков оружия и боеприпасов в русскую армию. Например, в 1914 г. металлургический завод Джона Юза выплавил 20 млн. пудов чугуна, и в дальнейшем только наращивал объёмы производства. В годы войны пика производственных мощностей достиг Луганский патронный завод, который в 1916 г. ежедневно выпускал 1900 тыс. ружейных патронов. Превзошёл свои предвоенные показатели производства паровозостроительный завод, который довёл выпуск готовой продукции до 150 паровозов в год. В связи с острой необходимостью снабжения армии и выполнения военных заказов Ольховский металлургический завод переориентировал продукцию с производства валков на выпуск корпусов для артиллерийских снарядов. Значительное расширение производства наблюдалось на Донецко-Юрьевском металлургическом заводе, где было запущено 6 доменных и 7 мартеновских печей. Традиционной для экономики Донбасса была угольная промышленность. Население рудничных поселков с 1905 по 1913 гг. выросло практически в 4 раза: с 118,4 тыс. человек до 374,3 тыс. [6, с. 340; 9, с. 220].

Важной сферой экономики в предвоенные 1910-е гг. стала транспортная отрасль, в рамках которой в крае активно шло строительство железных и автомобильных дорог. Примером реализации успешного проекта стало открытие в 1911 г. самой длинной на тот момент грузовой автомобильной дороги Чертково – Сватово.

Для снабжения продовольствием армии и местного населения были предприняты меры для стимулирования роста сельскохозяйственного производства, которое в регионе традиционно специализировалось на выращивании зерновых культур.

Следует отметить, что в предвоенные годы и в ходе войны бурный индустриально-производственный рост затронул преимущественно экономику Екатеринославского и Харьковского уездов, предприятия которых стали настоящей кузницей для обеспечения нужд русской армии. При этом экономически неразвитые казацкие земли Донецкого административного округа Области Войска Донского бурный промышленный и демографический рост не затронул.

Интерес вызывает реакция российского общества, в частности, населения городов, посёлков и сел Донбасса на объявление 1 августа 1914 г. Германией войны России. Россия вступила в войну как член военно-политического блока Антанта. Первоначально известие об объявлении Германией войны России жители региона, как и большинство подданных Российской империи, встретили с патриотическим порывом

и заявили о поддержке царя Николая II. В российской прессе, а также в выступлениях политических деятелей в Государственной думе этот мировой конфликт квалифицировался как «Отечественная война». Повсеместно звучал лозунг «Отечество в опасности!», который поддержало большинство обывателей городов и посёлков Донбасса. Множество молодых людей, выражая поддержку позиции царского правительства по вопросу вступления России в войну, выразили желание, не дожидаясь мобилизации, добровольно пойти на фронт и с оружием в руках защищать Отчизну. В это время проводились многочисленные благотворительные акции в пользу армии. Эйфория в обществе базировалась на уверенности политической элиты, что под руководством православного царя победа в война будет достигнута быстро и малой кровью, Россия установит контроль над проливами Босфор и Дарданеллы, принадлежащих Османской империи, вернёт Стамбулу историческое название – Константинополь, тем самым утвердит себя как мировой центр и защитник православия, а также традиционно поддержит стремление славянских народов на Балканах к независимости. Дальнейшие события показали пагубность политики Николая II. Вступление России в войну обострит имеющиеся противоречия в обществе и создаст политическое поле для разрушения государственности в 1917 г.

Вместе с тем, наряду с восторженным восприятием начала войны верноподданной частью населения уже в конце июля 1914 г. в Луганске и Криндачевке (ныне г. Красный Луч) состоялась крупная акция протеста мобилизованных солдат. Только в Луганске в них приняли участие 20 тысяч человек. В ходе подавления протеста были убитые и раненые [2, с. 128].

В 1915 г. для поиска возможностей стимулирования производства боеприпасов и покрытия их дефицита в армии в Донбассе работала особая правительственная комиссия. Благодаря заключению комиссии в 1915–17 гг. промышленность региона практически была подвержена тотальной милитаризации. Донбассу была отведена ключевая роль в обеспечении армии военной продукцией. Предприятия края получали крупные казённые заказы и щедрые инвестиции, что привело к росту выпуска металла, добычи угля, производства продукции машиностроительных и химических заводов, в первую очередь – военной продукции. Так, 40 % боеприпасов Российской империи давал Луганский патронный завод. В 1916 г. в Юзовке был открыт филиал Путиловского завода по производству боеприпасов. Инженеры, технические сотрудники и рабочие в сложных условиях провели работы по переводу промышленности на военные рельсы, обеспечили стабильную работу предприятий и рост промышленного производства. Именно стараниями рабочих Донбасса была ликвидирована нехватка в боеприпасах, которая привела к Великому отступлению русской армии в 1915 г. В 1916 г. трудовой героизм рабочих Донбасса обеспечил снабжение русской армии боеприпасами в период фронтовой наступательной операции Юго-Западного фронта под командованием генерала А. А. Брусилова. Брусиловский прорыв, который проходил с 22 мая по 7 сентября 1916 г., привёл к тяжёлому поражению армий Австро-Венгрии и Германии, а русская армия заняла Буковину и Южную Галицию [10, с. 205]. Этот факт даёт основание утверждать, что Донбасс сыграл важную роль на Восточном фронте Первой Мировой войны.

Ввиду особой экономической роли региона в Российской империи как кузницы армии за годы войны из Донбасса в общей сложности на фронт было мобилизовано по сравнению с другими губерниями России относительно небольшое количество мужчин призывного возраста. Но в первый год войны в 1914 г. по указанию царского правительства, уверенного в достижении скорой победы и наличии достаточного количества ресурсов для снабжения армии, в армию было мобилизовано 35 %

заводских рабочих и 50 % шахтёров. Это, безусловно, пагубно сказалось на работе промышленных предприятий и шахт. Лишившись части кадровых рабочих, промышленность Донбасса не могла своевременно выполнять правительственные военные заказы. Уже в 1915 г. развитие событий на фронте показало, что война не закончится в ближайшие месяцы или год. По этой причине 6 декабря 1915 г. правительство утвердило «Положение о порядке предоставления отсрочек по призывам в армию на текущую войну», благодаря которому в последующие годы войны мобилизация практически не затронула население региона [2, с. 129].

Затягивание войны привело к проявлению первых признаков экономического кризиса в стране, что негативно повлияло на положение населения региона. Хотя Россия, в отличии от других воюющих стран, до конца войны так и не ввела продовольственные карточки на основные продукты питания, кроме сахара, уже в 1915 г. начал ощущаться некоторый дефицит продовольствия и падение заработных платы рабочих. Этот фактор обусловил новое явление в демографической ситуации в регионе: начиная с 1915 г. Донбасс, который ранее был местом притяжения для мигрантов из различных регионов России, охватила волна массовой эмиграции. Правительство попыталось решить проблему за счёт притока новых иммигрантов из-за рубежа. Так, в 1916 г. на работу в регион прибыла группа китайских переселенцев, которые создали в Юзовке поселение, получившее название Шанхай. На Луганщине малоквалифицированные рабочие из Азии (китайцы, корейцы, киргизы, калмыки и др.) составляли 66,5 % среди шахтёров. На работу стали присылать также военнопленных, в основном солдат австро-венгерской армии. Эти и некоторые другие меры стабилизировали ситуацию и даже привели к увеличению довоенной численности шахтёров, металлургов, железнодорожников и рабочих металлообрабатывающей промышленности: если в 1914 г. общая численность рабочих составляла 241 тыс. человек, то в 1916 г. – уже 322 тыс. человек [2, с. 130; 9, с. 346].

Итак, факты свидетельствуют о значительной роли Донбасса в Первой мировой войне. Милитаризация экономики позволила региону стать важнейшим поставщиком в армию вооружения, снарядов и химических веществ. Как и вся страна, Донбасс переживал тяготы военного времени, что негативно сказалось на повседневной жизни людей. Экономические трудности дестабилизировали ситуацию в обеспечении предприятий рабочей силой, которую выправил ряд принятых правительством мер.

Для объективной оценки роли Донбасса в Первой мировой войне следует обратить внимание на человеческий фактор. Исследовательский интерес вызывают судьбы людей военной поры, которые жили, трудились, воевали на фронте за Родину. Среди них были как обычные люди, которые работали в тылу, так и люди, которые стали героями на фронте. Но все они по-своему видели и воспринимали эту войну.

Ухудшение материального положения рабочего класса, а также горе, которое испытали десятки тысяч семей, потерявшие на фронте сыновей и мужей, изменили в массовом сознании народа отношение к войне. Люди все больше осознавали, что Первая мировая война – это не всенародная война за защиту Отечества, а Россию как государство и русский народ в целом сильные державы мира используют для решения своих геополитических целей. В отличие от других губерний России, в Донбассе уже в 1915 г. в обществе шло формирование новой моральной атмосферы, что нашло выражение в росте антивоенных настроений. Важной составляющей в выступлениях рабочих были требования экономического характера по повышению стандартов жизни. На Луганщине весной 1915 г. антивоенный митинг прошёл в Кадиевке, а шахтёры Голубовского рудника устроили забастовку. Усилиями известного партийного деятеля Юрия Лутовинова Луганский комитет большевиков восстановил свою деятельность.

Всего в июле 1914 г. – январе 1917 г. только в Луганском Горном районе состоялось 9 стачек, в которых приняло участие около 15 тысяч человек, в Лисичанском – 4 стачки с количеством участников 1,5 тысячи рабочих [2, с. 128–129]. В мае 1916 г. полиция подавила забастовку на мариупольских заводах, летом — стачку рабочих на заводе Боссе в Юзовке, а в августе разогнала антивоенный митинг в Макеевке [9, с. 347]. Эти события способствовали дальнейшему росту антивоенных и антиправительственных настроений, которые охватывали умы населения Донбасса. Для борьбы с нарастающими волнениями в конце 1916 – начале 1917 гг. многие лидеры и участники забастовок были отправлены сражаться на фронт

Относительно небольшое количество мобилизованных призывников из Донбасса обусловило сравнительно невысокие показатели погибших фронтовиков, о чем свидетельствуют официальные списки потерь. За период 1914–16 гг. среди жителей наиболее крупной территории Донбасса – Бахмутского и Мариупольского уездов Екатеринославской губернии – на фронте погибло 997 человек. Можно с высокой долей вероятности предположить, что среди призывников из Харьковской губернии и Донецкого округа Области Войска Донского потери были ещё меньше. Общие потери жителей Донбасса в Первой мировой войне оцениваются примерно 2 тысячи человек. С учётом размаха войны эти показатели за 3 года войны не кажутся чрезмерными, но за каждой цифрой кроется загубленная жизнь солдата/офицера и их семей, которые потеряли кормильцев. Множество работоспособных мужчин вернулись домой калеками или инвалидами.

С одной стороны, факты свидетельствуют о незначительном личном вкладе жителей Донбасса на фронтах Первой мировой войны, где миллионы русских солдат решали судьбы мира. Но, с другой стороны, важным является то, как в боях проявили себя уроженцы Донбасса. В первую очередь следует отметить призывников из Донецкого административного округа Области Войска Донского – донских казаков, которые проявили в годы войны высокий уровень подготовки. Воспитанные с детства особым образом казаки совершали немыслимые подвиги. О храбрости кавалеров Георгиевских крестов 1-й (Золотой Георгий) и 2-й степени ходили легенды. Так, полным Георгиевским кавалером стал выходец из с. Степаново-Крынка Антон Михайлович Гузев, который прошёл всю войну, начиная от боёв в Галиции в 1914 г. и до Брусиловского прорыва в 1916 г. Его односельчанин казак Пантелей Никитич Киселёв за мужество в боях дважды стал кавалером Георгиевского креста.

Разумеется, прославленными героями нашего края на фронтах Первой мировой войны стали не только донские казаки, но и выходцы из других социальных слоёв. Выдающейся личностью того времени был уроженец села Богатое Екатеринославской губернии Максим Евсеевич Козырь. В предвоенные годы он работал на шахтах Чулковская и Рутченкова в Юзовке. В армию был призван ещё в 1911 г., где окончил учебную команду. В 1914 г. в чине старшего унтер-офицера отправился на фронт. В ходе войны стал полным солдатским кавалером Георгиевского креста и получил повышение, но солдатский крест был заменён на офицерский. После революции участвовал в гражданской войне в рядах Красной Армии, во время Великой Отечественной войны генерал М. Е. Козырь был удостоен звания Герой Советского Союза [5].

Среди известных людей Донбасса участниками войны были сын предводителя дворянства Славяносербского уезда, кавалер Георгиевского креста, полковник Николай Ильенко; штаб-ротмистр Александр Булацель. Важно отметить среди участников Первой мировой войны уроженца Луганска Михаила Григорьевича Локатоша, который с 1914 по 1917 гг. прошёл путь от прапорщика до штабс-капитана. За участие в боях на

Юго-западном фронте и доблесть во время Брусиловского прорыва был награждён 9 боевыми орденами, в том числе, Георгиевским крестом и золотым Георгиевским оружием. Известным героем войны был выходец из крестьянской семьи, учитель Лисичанской штейгерской школы Павел Никифорович Медведев, который добровольно ушёл на фронт в первый год войны. Дослужился до полковника Галицкого пехотного полка и за отвагу в боях был награждён множеством наград, в том числе, орденом Св. Владимира 4-й степени, Георгиевским крестом 4-й степени, орденом Св. Анны 3-й степени и др. [6, с. 224–225].

В период Первой мировой войны началось становление в качестве военачальников многих земляков Донбасса. Особое место среди них занимает будущий маршал Советского Союза Андрей Иванович Ерёменко, который родился в 1892 г. в крестьянской семье в слободе Марковка Харьковской губернии. В армию он был призван в 1913 г. В составе 168-го Миргородского пехотного полка в 1914 г. отличился в боях за Галицию, где получил ранение. За храбрость в ходе боевых действий А. И. Ерёменко сначала был произведён в ефрейторы, а в 1917 г. – в унтер-офицеры и представлен к ордену Св. Георгия 4-й степени. Показал себя талантливым командиром, участвовал в осаде Перемышля [7; 8, с. 55–57].

В войне принимали участие лидеры революционного движения на Луганщине Фёдор Романович Якубовский и Александр Яковлевич Пархоменко, которых за организацию антиправительственных митингов в 1916 г. отправили на фронт. Якубовский происходил из семьи шахтёров, а Пархоменко был представителем древнего казачьего рода Пархоменков, упоминания о которых восходят к эпохе войска Запорожского.

В целом можно утверждать, что жители Донбасса в боях Первой мировой войны проявили себя достойно, многие из них стали выдающимися героями той войны, другим предстояло прославиться позже, но однозначным является одно – жители нашего края сумели достойно проявить себя в этот непростой период и отстоять честь родного края.

Говоря о роли Донбасса в годы Первой мировой войны необходимо сказать о людях, которые прославились своим трудом в тылу. Одной из таких выдающихся личностей является Адам Свицын – управляющий металлургическим заводом в Юзовке, который в годы войны организовал особые продовольственные комитеты. Благодаря его стараниям кризис военных годов практически не затронул рабочих завода. Управляющий сумел сохранить прежние цены на продукты и стабилизировать их поставки, а также сохранил уровень заработной платы рабочих, что помогло семьям рабочих пережить это тяжёлое время.

Заслуженный авторитет на Донбассе имеет известный российский геолог Леонид Иванович Лутугин, в честь которого назван один из районных центров в регионе. В годы войны он представлял комиссию Русского Технического общества и нашёл способ реорганизовать производство Донбасса на военные нужды. Обладая прекрасными организаторскими способностями, Л. И. Лутугин участвовал в создании питательных и санитарных отрядов, помогал устраивать лазареты и проводить музыкальные концерты для их пациентов. За заслуги в 1915 г. Л. И. Лутугин был выдвинут на пост министра труда, но, к сожалению, это не сбылось из-за его неожиданной кончины [12, с. 75–77].

В годы войны активную врачебную деятельность в Старобельской земской больнице вёл Василий Андреевич Шафрановский, который проводил сложнейшие операции на глазах пациентов. За выдающуюся врачебную деятельность известный врач-хирург дважды в 1921 г. и 1925 г. был удостоен звания Героя Труда. В 2007 г.

тщанием коллектива Беловодской районной больницы ей было возвращено имя В. А. Шафрановского [13].

Все вышеприведённые имена составляют далеко неполный список выдающихся жителей Донбасса, которые героически сражались на фронтах Первой мировой войны или плодотворно работали в тылу. Учитывая темпы и характер перевода промышленности на военные рельсы, можно с уверенностью сказать, что неизвестными в истории остались тысячи и десятки тысяч руководителей производств и простых рабочих, которые проявили себя в военное время как талантливые организаторы и труженики. Рабочий класс Донбасса с честью выдержал испытания и невзгоды военных лет. Многие из этих людей станут героями труда в период индустриализации Донбасса в советское время. К сожалению, память о многих из них утеряна. Это ставит перед исследователями истории Донбасса задачу восстановления имён и подвигов героев во многом неизвестной для нас войны.

В конце Первой мировой войны институты власти в Российской империи потеряли всякий политический авторитет. Поражение на фронтах, рост числа погибших, упадок промышленности и сельского хозяйства, дезорганизация на железных дорогах, нехватка продуктов питания в городах и промышленных центрах, инфляция и разгул спекулянтов – все это способствовало дальнейшему обострению отношений между правящим режимом и народом и привело к общенациональному кризису в стране. В феврале 1917 г. в стране началась Великая Российская революция. 2 марта 1917 г. император Николай II, преданный своим ближайшим окружением, подписал отречение от престола. Российская империя пала, а 1 августа 1917 г., ровно через 3 года после вступления России в Первой мировую войну, впервые в истории страна была провозглашена республикой. Политическая слабоволие нового революционного руководства России – Временного правительства – принципиально не изменило позицию власти в решении вопроса о войне. Уставшее от войны общество отказалось поддерживать «старый» (царский) лозунг: «Война до победного конца!», который весной – летом 1917 г. вновь актуализировало Временное правительство. Отказ в легитимности Временному правительству привёл в августе – сентябре 1917 г. к власти в Донбассе на выборах в Советы рабочих и солдатских депутатов представителей партии большевиков. Большевизация Советов на Донбассе состоялась на 3 месяца раньше, чем в столице. В Петрограде социалистический этап Российской революции наступил только в октябре 1917 г. Новое правительство России – Совет Народных Комиссаров во главе с В. Лениным – подписало с Германией сепаратный Брест-Литовский мирный договор, который в истории оценивается неоднозначно. Россия в одностороннем порядке вышла из военно-политического блока Антанта. Этот факт Англия и Франция использовали для того, чтобы вычеркнуть Россию из числа стран-победителей, несмотря на огромный вклад в победу над Тройственным (Четвертным) союзом.

Таким образом, исследование проблемы о роли Донбасса в годы Первой мировой войны показало, что основной функцией региона была производственно-экономическая, а не военная. Это определило его «особый» статус в рамках Российской империи. Накануне войны назревание глобального международного конфликта обусловило курс правительства на модернизацию промышленной базы. На протяжении 1914–16 гг. в виду отдалённости региона от основного театра военных действий и необходимостью снабжения действующей на фронте армии боеприпасами и военным снаряжением экономика Донбасса получила новый импульс для развития. Донбасс проявил себя как истинно трудовой край, край мощной промышленности, которая стала кузницей русской армии в Первой мировой войне.

На территории Донбасского края не проходили боевые действия, но, тем не менее, жители края прошли через целую череду испытаний: военный кризис, нехватку рабочих рук, дефицит продовольствия, инфляцию, но выполнили предначертанную им в войне роль. Несмотря на то, что из региона на фронт было мобилизовано значительно меньше мужчин, чем из других губерний России, призывники из Донбасса достойно проявили себя в период военных действий с 1914 до 1917 гг. и оставили значительный след в истории этой войны. Донбасс стал родиной многих фронтовых героев, среди которых были полные кавалеры Георгиевских крестов, а также выдающихся деятелей гражданских профессий в тылу. Для большого числа выходцев из Донбасса Первая мировая война стала началом для будущих свершений, которые пришлись на советское время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башкина, В. Я. Луганск в трёх столетиях / В. Я. Башкина, А. И. Побелов. – Луганск: Максим, 2012. – 140 с.
2. Бельдюгин, В. А. История Отечества: курс лекций / В. А. Бельдюгин, С. В. Пробейголова, Ю. Р. Федоровский. – Луганск: ЛНУ им. В. Даля, 2017. – 288 с.
3. Борбачева, Л. В., Рощина Л. А. Роль химической промышленности Донбасса в обеспечении оборонных нужд страны в годы Первой мировой войны (1914–1917 гг.) / Л. В. Борбачева, Л. А. Рощина // Вестник Луганского Национального Университета имени Владимира Даля. Научный журнал. – № 10 (16). – 2018. – С. 31–37.
4. Бунтовский, С. Ю. История Донбасса / С. Ю. Бунтовский. – Донецк: Донбасская Русь, 2015. – 402 с.
5. Ганин, А. Они взяли Берлин. Через 30 лет... Шесть Полных кавалеров Георгиевского креста стали Героями Советского Союза Электронный ресурс / А. Ганин // Родина. – № 11 (1118). – Режим доступа: https://rg.ru/2018/11/07/rodina-geroi-dvuh-voin.html
6. Горелик, А. Ф. История родного края (Луганская область). Часть II (XIX – нач. XX ст.) / А. Ф. Горелик, Г. М. Намдаров, В. Я. Башкина. – Луганск: Лугань, 1997 – 256 с.
7. Ерёменко Андрей Иванович. Электронный ресурс // Википедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ерёменко,_Андрей_Иванович#На_фронтах_с_1914_по_1920_годы (дата обращения: 16.03.2021 г.).
8. Еременко, Т. А., Никишин А. В., Задорожный В. Н. Маршал Еременко: мир и война (по страницам семейного альбома) / Т. А. Еременко, А. В. Никишин, В. Н. Задорожный. – М.: Музей техники Вадима Задорожного, 2017. – 116 с.
9. История (история Донбасса: от древности до современности): учебное пособие / под общей редакцией Л. Г. Шепко, В. Н. Никольского. – Донецк: ДонНУ, 2018. – 689 с.
10. История Первой мировой войны 1914–1918 гг. / под редакцией И. И. Ростунова. – Т. 2. – М.: Наука, 1975. – 215 с.
11. Приколота, О. В. Луганск. Страницы истории / О. В. Приколота, А. Д. Скворцова. – Луганск: Максим, 2012. – 496 с.
12. Романовский, С. И. Леонид Иванович Лутугин (1864–1915) / С. И. Романовский. – СПб.: Наука, 1997. – 191 с.
13. Шафрановский Василий Андреевич. Электронный ресурс // Генеалогическая база знаний: персоны, фамилии, хроника. – Режим доступа: https://baza.vgd.ru/1/62895/ (дата обращения: 16.03.2021 г.).

УДК 008

И. Ю. Кошель,
г. Керчь

СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА КРЫМА (ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕТРОСПЕКТИВА)

Вопросы поликультурного представительства конкретного региона сегодня одни из наиболее дискутируемых в рамках различных научных направлений. Актуальность

их очевидна: привычный мир локально устоявшегося культурного ландшафта изменяется под давлением социальных перемещений, в которых оказались задействованы представители различных этносов, наций и рас.

В этом аспекте Крым является одним из наиболее репрезентативных регионов мира, поскольку его поликультурная целостность перманентно трансформировались посредством массовой социальной интродукции представителей различных этнокультур на протяжении всего исторического периода его существования.

Процесс вхождения конкретной этнической группы в поликультурное пространство Крыма в историко-культурном контексте изучали А. Ю. Виноградов, А. В. Галанин, П. А. Кесмеджи, С. В. Кулланда, О. Н. Трубачёв, И. Н. Храпунов ряд аспектов научных изысканий, которых положены в основание нашего исследования. Так, считаем важным представленные в этих работах данные о языковом, религиозном, ремесленно-бытовом разнообразии национальных культур. Особую значимость для нашего анализа имеют разрозненные элементы инкультурации (заимствования, присвоения и преобразования) культурных норм и форм, создающих многонациональный сплав населения Крымского полуострова.

Цель нашего исследования – выявить наиболее значимые элементы, определяющие своеобразие формирования этнокультурного ландшафта Крыма в ретроспекции его исторического развития, вплоть до XVIII в.

Существенное значение в процессах формирования поликультурной целостности Крымского полуострова имеет его географическое положение и климатические условия, которые делали этот регион притягательным местом переселения различного рода кочевых племен, этнических групп, народностей.

Исторически регистрируемым и на этом основании известным нам как древнейшее население Крымского полуострова считают ираноязычные кочевые племена киммерийцев, появившиеся здесь в XV в. до н. э., с изменяемым образом жизни и определенным набором снаряжения, оружия и украшений.

Предполагается, что их культурными приемниками являются тавры – культурно-историческая общность, проживавшая на территории Крыма с X – IX вв. до н. э., и которые жили рядом с киммерийцами, а позже были соседями скифов и греков. Средством вербального общения последних считается один из индоевропейских языков.

Одновременно с их появлением, в VII в. до н. э. ираноязычные кочевые племена скифов вытесняют киммерийцев. Их мифология имеет многочисленные иранские и индоевропейские параллели, что свидетельствует о близости культур, не смотря на разнообразную специфику сосуществования.

Однако наибольшее влияние на развитие региональной общности произвели греки, появившиеся в Крыму впервые в VIII в. до н. э. и обладавшие на тот момент передовой античной европейской культурой. Известно, что они преобразовали культурный ландшафт преимущественно двух полисов полуострова, оказав влияние на развитие региона в целом. Их архитектура, структура обустройства городов, организация быта и ведения промыслов и хозяйств, культура питания, коммуникаций и верований явились образцом для развития последующих поселенческих образований. Древнегреческий язык (греческая топонимика сохраняется до наших дней), повлиял, безусловно, и на языковую трансформацию и культуру мышления древнего мира Крымского полуострова.

Ментальное поле ираноязычной культуры и кочевого образа жизни во II веке до н. э. усиливается племенами сарматов, которые к этому времени живут в крымских предгорьях, образуют собственные поселения, а также селятся в скифских. Их

ремесленные (керамика, изделия из кожи, панцири конских копит), и ювелирные изделия с преобладающим звериным стилем похожи на изделия последних.

Поселения римлян – этнически неоднородные по составу, не массовые социальные группы, – появившись в Крыму в I в. до н. э., сумели преобразовать жизнь всего полуострова. Это был качественно новый этап в жизни населения региона: с их приходом постепенно облагоображивались города, разрушенные племенами варваров, росло материальное благосостояние населения, обеспечивавшееся приятием традиционных для римлян видов деятельности, таких как торговля и военная организация. Религиозные верования римлян в Крыму традиционно называют полуязыческими, однако местные жители постепенно принимают христианство.

Показательными с точки зрения становления целостного культурного ландшафта Крыма есть межэтнические обычаи, присущие различным народам. Исследования демонстрируют, что кровосмешение и заимствование традиций, привело, например, к тому, что греки и тавры стали хоронить усопших в грунтовых могилах, так, как это делали римляне.

В целом, античная культура явилась основой и образцом для дальнейшего развития Крымского полуострова.

Эпоха «Великого переселения народов» ярко представлена на Крымском полуострове. Так, языковое разнообразие и расширение этнокультурного представительства привнесли племена готов (III в.), говорившие на древнегерманском диалекте и гунны, появившиеся здесь в IV в. в качестве союза разноязыких племен – финно-угорских, иранских, тюркских и германских. Не смотря на разногласия в среде ученых относительно их влияния на этнический состав населения полуострова, их культурное разнообразие и сосуществование с местными этническими группами однозначно повлияло на сплочение различных укоренившихся к тому времени в Крыму европейских народов, порождая при этом конгломерат культур.

В VIII – IX вв. в Крыму возникают поселения протоболгар, которые будучи изначально тюркоязычным племенем, постепенно слились с местным населением: греками, аланами и готами, образовав т. н. местные племена. В конце IX в. на полуострове появляются кочевые племена печенегов, а в середине XI в. половцев (кыпчаков), также являющихся тюркоязычными.

Среди многонационального населения Крыма в средние века видное место занимали армяне. Они стали селиться в Крыму в XI – XII вв., вынужденно покидая историческую родину. Судьба армян в известной степени связана с грекоязычным православным населением Крыма.

Следует отметить, что христианство, проникшее в Крым в ещё в III в., с VII – IX вв. начинает здесь играть большую роль. Единая религия способствовала увеличению притока греческого населения. Однако, к моменту принудительного переселения причерноморских греков, а также других православных народностей (армян, грузин, валахов (молдаван)) в приазовье, значительное количество греков, не желая покидать полуостров, преднамеренно тюркизировалось.

Процесс формирования этнической общности крымских татар является одним из наиболее показательных в аспекте трансформаций этнокультурного ландшафта Крыма. Он продолжался на территории полуострова с XIII по XVI вв. и в этот процесс были вовлечены как их нетюркоязычные, так и тюркоязычные предки, порядка двух десятков этнических групп. В результате в Крыму возникли две основные группы крымских татар: степные (северокрымские) и южнобережные, отличавшиеся друг от друга не только по антропологическим признакам, но и по языку и ряду культурных традиций.

Что касается русов, то они появляются в Крыму ещё в период раннего средневековья (IX и X вв.). Это было связано с военными походами дружин новгородского князя Бравлина и киевского князя Владимира. В Херсонесе сложился русский квартал, жителей которого именовали ромейскими русами, где селились купцы, ремесленники, наёмники, искавшие службы в империи. Первые немногочисленные русские общины купцов и ремесленников стали появляться и в восточной части полуострова. Славяно-норманские воины-купцы снаряжали в Крым караваны с товарами, оседали здесь в обильном разноязычии, среди греков, готов, армян, хазар и прочих народностей.

Проникновение украинского населения на полуостров относят к XV веку, когда они появляются в качестве пленников в результате многочисленных нападений на украинские земли войск Крымского ханства и Османской империи, а также завоевателями походов запорожского казачества либо, в мирные периоды, торговцами. В результате этих перемещений на территории крымского полуострова образовались казацкие поселения, а украинские переселенцы вливались в крымское поликультурное сообщество и ассимилировались здесь.

Массив историко-культурных данных свидетельствует о том, что национальный состав полуострова никогда не был однородным и единообразным. К моменту присоединения в XVIII в. Крыма к России на полуострове сформировался поликультурный ландшафт, возникший в процессе социальных перемещений больших этнических групп и народностей. Особенностью формирования поликультурной среды с активно исторически сменяемым и пополняемым населением полуострова, явилась его «культурная преемственность», обусловленная необходимостью одновременного или последовательного проживания различных этносов в относительно освоенном культурном пространстве.

В результате социальных перемещений и естественных смешений различных народностей формировались новые этнические группы, трансформировавшие языки, обычаи и традиции, сменявшие верования и формы жизнедеятельности. Эти элементы инкультурации, преобразованные на стыке культур и цивилизаций, подготовили базу толерантного восприятия укоренившимся населением других народностей и взаимодействия с ними в последующем процессе формирования этнокультурного ландшафта Крымского полуострова.

УДК. 930. 85

Л. И. Куракова,
Н. В. Корниенко,
г. Донецк

РУССКАЯ ДВОРЯНСКАЯ УСАДЬБА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

История русской дворянской усадьбы насчитывает около шести столетий. Селения Древней Руси были прототипом будущей вотчины усадьбы. В них обособленно стоял дом наиболее зажиточного хозяина.

Русское усадебное строительство получило развитие при Петре I, который дарил земли своим сподвижникам. Русская дворянская усадьба воплощала мечту их хозяев о создании собственного мира с особыми традициями, обрядами, моралью, специфическим типом ведения хозяйства, расписанием будней и праздников.

Согласно словарю Даля, усадьба представляла собой комплекс жилых построек, сливающихся в одно целое. Сама усадьба является очень многогранным явлением,

складывающимся на протяжении веков. Несколько столетий основные события в жизни дворянина были связаны с усадьбой, поэтому ее устройство продумывалось до мелочей. Расцвет дворянских поместий пришелся на вторую половину XVIII – первую половину XIX столетий.

Актуальность темы данного научного исследования обусловлена неполнотой раскрытия вопроса устройства дворянской усадьбы второй половины XVIII – первой половины XIX веков, а также возобновившимся общественным интересом к истории отечественных аристократических классов в данный исторический отрезок.

Объектом исследования является русская дворянская усадьба, рассматриваемая в качестве самостоятельного явления, характерного для всего привилегированного сословия.

Предметом исследования выступает эволюция и структура русской дворянской усадьбы второй половины XVIII – первой половины XIX веков.

Цель работы состоит в изучении развития и преобразования дворянской усадьбы второй половины XVIII – первой половины XIX веков.

Исследование русских дворянских усадеб, в контексте истории дворянства, выступает важной темой в русской исторической науке, которое определяется экономическим, политическим, социальным и культурным значением дворянства в жизни России.

Историография проблемы. М. И. Макаров одним из первых обрисовал усадьбу как феномен, присущий всему дворянскому сословию в целом, но все же не рассматривал ее подробно. С появлением «Общества изучения русских усадеб» началась перепись сохранившихся фрагментов усадебного мира. Возглавлял Общество историк-краевед В. В. Згура, автор «Старых усадебных архивов», который объединил вокруг себя ученых историков, занимающихся исследованием вопросов истории русской усадьбы. В 1960-х были написаны труды Я. И. Линькова «История социально-экономического развития России». В 2000 годах вышел ряд работ, посвященных дворянской усадьбе и ее внутреннему устройству. Среди них можно выделить «Повседневную жизнь русской усадьбы XIX века» С. Д. Охлябинина.

Научная новизна работы заключается в том, что в данном исследовании предпринята попытка исследовать эволюцию русской дворянской усадьбы в указанный период; осуществляется анализ места и роли усадьбы в жизни дворян Российской империи.

Итак, периодом наивысшего могущества российского феодального сословия стало время расцвета загородной дворянской усадьбы. В 1750-х годах российская экономика переживает активную перестройку хозяйственной жизни по европейскому образцу, что привело к серьезной трансформации устройства поместий и усадебных хозяйств. В 1762 году был издан «Манифест о даровании вольности и свободы российскому дворянству», по которому, дворяне могли самостоятельно выбирать свою дальнейшую судьбу – либо пойти на государственную службу, либо посвятить свою жизнь занятием хозяйственными делами в усадьбе. Окончательным завершением экономического развития усадьб стало Генеральное Межевание, осуществлявшееся правительством с 1766 года. Генеральное Межевание было направлено на разрешение спорных вопросов по землевладению конкретными территориями.

Усадьба характеризуется, в первую очередь, как место духовной самореализации личности дворянина. Известно, что понятие «духовность» напрямую связано с категорией свободы и воспитанием личности [1, с. 35]. Единство этих двух аспектов стало возможным в дворянской среде лишь во второй половине XVIII века, в результате известных исторических обстоятельств, происшедших в правление Екатерины II.

Появился самодостаточный путь развития в условиях усадебной культуры, отличный от государственной службы, но не исключавший последнюю из обязательных составляющих биографии поместного дворянина.

Для дворянской усадьбы свойственно специфическое философско-религиозное содержание, характеризующейся религиозно-нравственным исканием и просветительской философией. Проживание в усадьбе явилось удобным и притягательным местом для поиска новых форм познания бытия. Феномен усадебной культуры базировался на взаимоотношениях природы и человека, на патриархальном взгляде по отношению к земле. Усадебный ландшафт, как рукотворный ландшафт, представляет значительный интерес, поскольку его образ и облик полностью зависели от творческого замысла создателей [2, с. 47].

Следует отметить, что строились усадьбы на благоприятных местностях с хорошими климатическими условиями. Несмотря на то, что Санкт-Петербург и Москва, как столичные города, не имели особо мягких климатических условий, дворяне стремились быть поближе к богемной жизни и правителю. Такая близость к столицам давала усадьбе, как личному отделенному от всех миру, быть в центре событий, приглашать властных людей к себе в дом, на бал или же театральный вечер.

В большинстве усадеб, скромных и уютных жили постоянно. Другие – роскошные, например, Останкино, Архангельское, Кусково – служили своим хозяевам для отдыха и увеселений [1, с. 90]. Туда наезжали лишь в дни празднеств и в особых случаях. Усадьбу старались расположить в живописном месте, на берегу реки или пруда. Вокруг простирались поля, луга, леса, деревни. Незримая граница отделяла особую, неповторимую жизнь дворянской усадьбы от внешнего мира. После 1812 года усадьбы стали возводиться все реже, и впоследствии причиненной войной разрухи, дворяне восстанавливали свои поместья, но не строили новые из-за нехватки средств. Тем не менее, на 30-годы XIX столетия приходится бурный подъем и развитие русской усадьбы. Русская дворянская усадьба являлась консистенцией сложного мира жилых, хозяйственных, архитектурных, садово-парковых и увеселительных построек.

Дворянское поместье включало в себя различные факторы его развития в историческом ключе. Прежде всего, это возможность реализовать личностные интересы на своей частной территории без вмешательства государства. Именно сквозь эту призму дворянин осознает и формирует свое «я», строит свою систему ценностей и, конечно, свой мир семьи и досуга. Усадьба демонстрировала и отражала положение владельца в государственной иерархии.

Следует упомянуть иерархию самих усадеб. На верху пирамиды находились поместья крупной знати, у которых имелось колоссальное состояние и возможности, такие дворяне были знакомы с европейской культурой во время заграничных поездок, поэтому их усадьбы выглядели согласно последним модным веяниям Запада. Дворяне с меньшим достатком строили свои имения по примеру богатых соседей или беря идеи из модных журналов [3, с. 212].

Усадьбе отделялась важная коммуникативная роль, а также возможность внедрить новые формы быта и культуры. Другими словами, дворянское поместье выступало мостом между Европой, столицами и провинциальными городами. Конечно же, стоит упомянуть тот факт, что дворянин контактировал с низшими сословиями, находившимися у него на службе. Между ними складывались особые отношения. Нередко сложная судьба крепостного была воспета в литературных кругах писателей и поэтов, имевших личный опыт общения с прислугой. Также, при увлечении барином искусством, он создавал своих собственных «карманных» актеров, художников,

музыкантов, архитекторов. Некоторым из крепостных повезло более других, и они получили хорошее образование и возможность стать свободным человеком [4, с. 199].

Безусловно, русская дворянская усадьба выступала зеркалом эволюции искусства. Практически каждое имение являлось шедевром архитектуры, скульптуры, аллеи, а внутреннее убранство не уступало европейским поместьям. Дворянами были созданы видные дворцово-парковые ансамбли. Главным стилем, укоренившимся в усадьбе, стал классицизм, именно такой образ имения с колоннами предстает в художественных произведениях. В русской литературе XIX века усадьба была воспета ясно и выразительно с ее темными и светлыми сторонами жизни.

Во второй половине XVIII – первой половине XIX веков произошло активное внедрение европейских отношений на российскую территорию. Оно характеризовалось социально-культурным распространением западных идей, которые сильно повлияли на бытовую и культурную сферы жизни русского привилегированного сословия. Подобные идеи возвысили значимость дворянских имений, выступавшие обобщением стремлений российского общества указанного периода.

К сожалению, большинство усадеб до нашего времени дошли в ветхом, разрушенном виде. Сейчас они представляют собой призраки былых времен и роскоши прошедших дней, во времена которых возникали огромные поместья, открывались кованые ворота для пропуска гостей на великолепные балы, садовые лабиринты, в которых можно было блуждать весь день и наблюдать изящные скульптуры. Правда, остались еще дворянские усадьбы, разбросанные по России, которые служат сейчас музеями или же санаториями, с помощью них и мемуаров или же дневников дворян, живших в рассматриваемый период, можно восстановить внешний вид и внутренний мир поместья.

Таким образом, в результате исследований исторической, художественной, культурной жизни русской дворянской усадьбы второй половины XVIII – первой половины XIX столетий, можно выявить ряд особенностей, которые ставят ее в гряду важных явлений российской истории и культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дворянская усадьба и купеческая усадьба сельская усадьба в России 16–20 вв.: Исторические очерки. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 97 с.

2. Куракин, А. Б. Из истории частного строительства в Москве конца 18 века: Дома А. Б. Куракина. – М.: Искусство, 2006. – 160 с.

3. Лем, И. М. Теоретические и практические предложения о гражданской архитектуре, с объяснением правил Витрувия, Палладио, Серлио, Виньолы, Блонделя и др.– Спб.: Чистый лист, 2002. – 590 с.

4. Мемуары графа С. Д. Шереметева: Т 1 / Федеральная архивная служба России. – М.: Издательство «Индрик», 2001. – 295 с.

УДК 791.83:008

В. А. Кишякин,
А. Ю. Борзенко-Мирошниченко,
г. Луганск

ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ЮЖНОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В ЦИРКОВОМ ИСКУССТВЕ

На современном этапе развития социально-культурной деятельности цирковое искусство позволяет реализовать развлекательный досуг преимущественно для подростковой аудитории зрителей. Вместе с тем, цирковое искусство способно передать традиции различных народов и культур.

Исследование посвящено проблеме недостаточного отражения и представления в цирковой отрасли национальной южнорусской культуры на местном, российском и международном уровнях как неотъемлемой составляющей общероссийской народной культуры в цирковой отрасли.

Современное цирковое искусство крайне разнообразно по своим формам и содержанию. Изучение особой роли составных элементов цирковых жанров, их история позволяют утверждать, что на протяжении всей истории циркового искусства популяризации различных культур способствовал странствующий характер цирка.

В результате практического анализа современного репертуара цирковых программ анализ жанрового разнообразие мировых традиций циркового искусства, показывает, что многие из них включают в себя номера в русской стилистике. Однако, подчёркивается проблема недостаточного отражения и представления в цирковой отрасли на ровне с остальными национальной южнорусской культуры. К рассматриваемой в работе проблеме близки исследования по истории развития циркового искусства, представленные Ю. А. Дмитриевым, С. М. Макаровым, А. В. Луначарским, Е. М. Кузнецовым и В. М. Брабич.

Цирк занимает среди других видов искусств особое место. Цирк – искусство визуальное и универсальное, которому не препятствуют языковые барьеры [1].

Искусство цирка как профессиональный вид искусства, возникло сравнительно недавно. Однако оно крайне разнообразно по своим формам и содержанию, это связано с тем, что его составные элементы существовали задолго до того, как на свет появился сам Филипп Астлей, которого сегодня принято считать «отцом современного цирка».

Появление и развитие циркового искусства взаимосвязано с укладом и бытом жизни древних людей, их ритуалами и традициями. Эти черты и странствующий характер цирка способствовали популяризации различных культур в цирковом искусстве, тогда как определенные признаки и характеристики той или иной эпохи являлись толчком к развитию различных направлений или, наоборот, способствовали их забвению.

Говоря о южнорусской культуре, и о той традиции цирковых выступлений, которую подарила она, нужно определится, что же понимается под этим определением. Дело в том, что Юг России, как регион многонациональной страны, характеризуется своеобразным вариантом русской культуры, сформировавшегося в результате взаимодействия культуры восточных славян и северокавказских народов.

Исследователь Шестакова А.В. полагает, что развитие и становление русской культуры на Юге России во многом связано с казачьим этнокультурным комплексом, структурируемым на ряд локальных культурно-территориальных групп (донское, кубанское, астраханское, терское казачество) с языковыми, культурно-бытовыми и этническими различиями. До начала XX века взаимодействие культур в регионе имело два пути, один подразумевал из себя взаимодействие русских и украинских традиций, а второй – культурную взаимосвязь между ними и местным населением, а именно, с народами Кавказа. Этот культурный взаимообмен стал основой в формировании локализованного на Юге России особого очага русской культуры, который имеет свои специфические черты, характеризующиеся наличием в региональном варианте русской культуры доли кавказских культурно-бытовых элементов и традиций [2].

Сложный синтез традиций разных народов южнорусской культуры отразился в том числе на традициях цирковых жанров. Цирковая традиция южнорусской идентичности совмещает вокал, хореографию, игру на народных музыкальных инструментах и цирковые трюки с присущим южному народному колориту.

На примере южнорусской культуры видно, что цирковое искусство вбирает в себя все существующие ритуалы и традиции, которые по своему характеру неразрывно связанны с укладом и бытом жизни людей. А странствующий характер цирка способствовал и продолжает способствовать популяризации как можно большего количества различных культур в цирковом искусстве.

Как элемент культуры социума цирковое искусство в каждую новую эпоху приобретает свойственные ему специфическую окраску и направление общего развития. Поэтому, как наиболее яркий феномен культуры, цирк является игровым и зрелищным воспроизведением жизненных противоборствующих сил, современных коллизий, в которых приобретает особую роль в отражении общественного мнения.

Сама же культура общества представляет собой сверхсложную структуру, включающую в себя материальные и духовные ценности, созданные человеком [3].

Под понятием «цирковой жанр» современном обществе имеют в виду ряд номеров, которые объединены определенными специфичными действиями. Сущность каждого из цирковых жанров отражается в выступлениях артистов с помощью характерного для каждого жанра манеры выполнения трюков, стилистического оформления и реквизита. Так на арене цирка под видом одного зрелища могут сочетаться самые разнообразные жанры.

Подобным многообразием не может похвастаться ни один другой вид искусства. Это связано с тем, что одной из приоритетных моделей системы цирка как вида искусства является его информативность. Нередко, основываясь на факте необходимости передачи информационного сообщения, происходит непосредственное моделирование специфических произведений циркового искусства, в процессе обеспечивая необходимое жанровое разнообразие, которое, в свою очередь, предполагает возможность использования информационной интерпретации действительности [4]. Так на сцене цирка одновременно звучит голос разных эпох и культур, предавая информацию, имеющую свою ценность.

Наблюдая историю отечественного цирка, прослеживается ее неразрывная связь с многонациональной культурой России. Жанровое разнообразие цирка России постоянно вбирает в себя самые разные по своей направленности элементы многонациональной культуры этой огромной страны. Кроме того, оно не ограничивается пределами Российской Федерации и нередко привлекает для создания циркового репертуара, жанровые особенности традиций других стран [5].

В советскую эпоху самой важной тенденцией развития отечественного цирка являлось использование элементов национальных культур России в стилистике выступлений цирковых артистов [6].

Исследования многонационального цирка России в отечественном искусствознании в первую очередь основываются на анализе структуры циркового репертуара., данные в научно-исследовательских работах Ю. А. Дмитриевой, З. Б. Гуревича, Р. Е. Славского и С. М. Макарова. Объединяя данные ими выводы, можно перечислить следующие характеристики, присущие репертуару современного отечественного цирка и с точки зрения его национальной основы:

- практически полностью основывается на материале принадлежащему к фольклорно-этнографической группе;
- стилизованный, хотя и содержит определенную степень адаптации, в которой ясно прослеживаются тенденции «осовременивания»;
- с элементами народного уклада репертуар, которые присущи ему для создания определенного художественного образа;

- как правило, больше внимание привлекает тот репертуар, в котором акцент сделан именно на взаимовлияние и синтез различных культур [7].

Большинство цирковых программ Российской государственной цирковой компании основаны на мировых традициях циркового искусства. Это стилистика востока, испанские ритмы, цыганский колорит, дрессура африканских животных, морские забавы и, конечно же, российская зима с Русскими борзыми и лисами, медвежий цирк и многое другое, уходящее своими корнями в русскую культуру.

Сегодня южнорусская культура представлена в виде многочисленных народных вокальных и хореографических ансамблей, однако ничего из этого ранее представлено на арене Луганского цирка не было. Чтобы убедится в необходимости популяризации южнорусской культуры на этой сценической площадке, был проведен опрос зрителей.

В опросе приняло участие 107 человек возрастом от 14 до 65 лет. В результате опроса было выявлено, что 47% опрошенных вообще не имеют представления, что понимается под южнорусской культурой. 82% из них никогда не видели в репертуаре цирковых артистов номеров южнорусских ансамблей. И почти 90% опрашиваемых сошлись на том, что хотели бы видеть номера в стилистике южнорусской культуры на арене цирка.

Таким образом, был сделан вывод о необходимости популяризации южнорусской культуры посредством создания цирковых ансамблей этого направления, которые будут совмещать вокал, хореографию, игру на инструментах и цирковые трюки с присущим южному народному колориту, влияющим на самосознание широких народных масс, а самое главное на юношеский и молодежный контингент в ее наивысшем культурно-эстетическом и исполнительском уровне.

Органичность своего симбиоза с народными культурами неопровержимо доказывает сама история развития циркового искусства. На примере социально-культурной деятельности отечественного цирка прослеживается воздействие тематики, стилистики, специфической образности искусства многонациональности на формирование репертуара. А также заметен обратный процесс, когда, с одной стороны, народная культура определяет художественную структуру зрелища, а с другой, остается зафиксированной в жанровом разнообразии циркового репертуара, сохраняя при этом национальные особенности в виде традиций и обычаев, сущность которых со временем уходит в небытие из быта и уклада разных народов.

Так в процессе исследования было выявлена необходимость популяризации южнорусской культуры посредством создания цирковых ансамблей, влияющим на самосознание широких народных масс, а самое главное на юношеский и молодежный контингент зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жанмырзаева, Х. Б. Авторский контекст циркового представления посредством симбиоза циркового и хореографического искусства [Текст] / Х. Б. Жанмырзаева // Молодежный научный форум: Гуманитарные науки: электр. сб. ст. по мат. XLI междунар. студ. науч.-практ. конф. № 1(40). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://nauchforum.ru/studconf/gum/xli/17720.

2. Шестакова, А. В. Южнорусский культурогенез: территориальные особенности, факторы, следствия [Текст]: дис. канд. географических наук: 25.00.24 / А.В. Шестакова. – М., 2002. – 167 с.

3. Синергетическая парадигма [Текст]. – Сб., М., 2002. – 156 с.

5. Баринов, В. А. Цирк в систему культуры общества [Тескт] / В. А. Баринов // Современные исследования социальных проблем, 2011. – №2(6). – С. 186-191.

6. Немчинский, М. И. Цирк России на перегонки со временем [Тескт] / М. И. Немчинский. – М.: ГИТИС, 2001. – 463 с.

7. Пятаева, О. В. Многонациональный цирк России XX столетия [Текст] / О. В. Пятаева: дис. канд. искусствоведения: 17.00.01. – С.-Пб., 2009. – 197 с.

7. Дмитриев, Ю. А. Искусство цирка [Тескт] / Ю. А. Дмитриев. – М., 1964. – 234 с.

УДК 792.028

О. В. Малахова,
г. Луганск

СОВРЕМЕННЫЙ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР «ОБЪЕКТИВНОГО ИСКУССТВА»: САКРАЛЬНОСТЬ И РЕАЛЬНОСТЬ

Социально-политическая ситуация, сложившаяся в последние годы на Донбассе, существенно способствовала актуализации документального театра. Необходимо подчеркнуть, что существенно возрос интерес к документальному театру как профессионалов, так и реципиентов театрального творчества. На наш взгляд, документальный театр – это, прежде всего, сокращение дистанции между жизнью театральной и жизнью как таковой.

Один из основных аспектов работы режиссёра над спектаклем (пьесой), созданными методом «вербатим», является работа с актёрами.

На современном этапе, к сожалению, не существует до конца разработанной методологии воспитания актёра в целом, и постдраматического театра в частности. Данная проблема глубоко противоречит острой потребности у актёра новой формации, что обусловлено, с одной стороны, стремительной коммерциализацией искусства, а с другой – недостаточно разработанной методологической и технологической базой актёрского искусства.

Поэтому возникает потребность исторического обоснования факторов возникновения, формирования, развития и становления актёрского искусства, которое направлено, прежде всего, на познание природы человека как такового и природы творца в процессе духовного становления личности и профессионального творчества.

История формирования актёрского творчества нуждается в новых более детальных исследованиях. Ради того, чтобы, по высказыванию В. Иванова, вернуть театр Богу, сделать возврат в коренную первооснову актёрского искусства.

Платоновская академия сплошь отмежевалась от игры. Если одержимые Богом корибанты, у которых по Платону, «хватит и телесных движений и слов». Не свидетельствует ли то о том, что действительное божественное вдохновение способно разбудить физическое тело без любых техник? И да, и нет! Нет, потому что за длительное время, которое предшествует первым шагам, в частности искусство актёра, подростки теряют первобытные задатки. И это вынуждает открывать всё сначала. «Баубо-царица передаёт Деметре своего сына Демофонта, если бы и его нянчила. Деметра натирает ребёнка амвросием и ночами кладёт огонь, ребёнок не касается груди, но хорошо растёт. Баубо подсматривает колдовство Деметры ночью через двери и вскрикивает. Разгневанная Деметра отвечает: Неумные, несчастные люди! Не приводят ни грядущего на вас зла, ни добра!... Я, Деметра, которой посылают изменение времён года, прекрасная подарками. Кто из небесных богов или смертных людей похитил Персефону и обманул её милое сердце?» Поэтому разговор называется «Восхождением». Не помешай царица богине, и наделила бы мальчика вечной жизнью и молодостью без тяжёлых и длительных посвящений.

Нас интересует, что это за «огонь», который достоин многих лет подготовки и прохождения нескольких инициаций? Баубо (материя, физическое лицо) принимает облик ребёнка, что бы получить право примирить душу – Деметру – с её новым состоянием: невинную интеллектуальную душу завлечь в новую земную тюрьму путём показа невинного детства. «Детство» семени пшеницы, его гибель и рождение пшеничных колосьев демонстрируют Элевсинии.

Как на практике воссоздать этот обряд, это сакральное «Восхождение», материализовать его в актёрской практике? Актёр – «скульптор из снега» и раб образов, которые «преследуют» художника и «вынуждают» освободить их через воплощение. И в то же время он – неразработанная глыба, из которой ещё только должен высечь искру и форму, обречённую на катарсическое «самоуничтожение».

А. Арто сгущает краски: «Мы должны быть подобные обречёнными на казнь, что их сжигают, а они продолжают подавать толпе знаки из своих костров», «благославляя своё пожарище» [2, с. 12]. Не о том ли огне речь А. Арто и в Берлинском папирусе со сказанием об огне Деметры?

В традиции, отличающейся от симптоматического мышления (З. Фройд), символ более высок понятия. К. Юнг, К. Керени, М. Элиаде, Ж.-П. Вернан связывают символ с усилием выразить то, что в интимном опыте души или коллективного бессознательного выходит за пределы понятия, что неподвластно уму, не может быть известно, но может мыслиться в категориях необусловленности, бесконечности, целостности или, говоря языком религиозной феноменологии, открытости священному, которую сопровождает неосознанное возвращение к религиозности. Естественное тяготение к заполнению вакуума относительно осознания единства с могучим Творцом, подсознательная жажда возврата к потерянной целостности души и тела непропорционально разделила человечество на тех, кто ищет эту целостность и ритуала, и интеллектуалов, которые воспринимают и осознают Бога физическим умом.

К. А. Свасьян сосредотачивает внимание на толковании дифиниции «теория» – «от испокон веков греческих смыслов «зрелище», «виденье» и даже – с фалесовским обертоном боговидения» к современным позитивистским механизмам теорий, которые «работают» и «не работают». Эти судьбы, которые озвучивают весь контрапункт истории мысли, разыгрываются порой с действительно сценическим пафосом, – считает К. А. Свасьян.

Жан де Зальцман, духовный потомок Г. Гурджиева, с которой тесно сотрудничал П. Брук, неожиданно, учитывая «традиции», призывает к освобождению от ассоциаций, которые держат в плену и пассивности, – волей к взлёту. Ради открытия себя мысль должна разорвать нити, которые держат её в мире слов образов и форм, потому что именно такой груз обессиливает способность распознавать. Она должна освободиться из-под давления эмоций, потому что лишь в свободном течении можно осознать, что именно оставляет ощущение собственного Я.

Система не фабрикует вдохновение, не готовит к нему, а склоняет к нему, ищет к нему непрямые пути. Лицо, которое действует по системе К. С. Станиславского в представляющей жизни, видит не себя, а лишь то, что его окружает. Ак действительный участник событий, она внутренне отзывается на всё, что происходит вокруг, в это мгновение активных мечтаний у неё создаётся то состояние, которое называется «я есть».

За К. С. Станиславским, ответ на вопрос, какая катастрофа делает возможным выход актёрской личности из состояния испуга, страха, радости, при условии создания «я есть», открывает путь к креативному состоянию и настоящему, производительному, целесообразному и непрерывному действию. Секрет в том, уверенный К. С. Станиславский, что логика и последовательность физических действий и ощущений привели вас к правде, правда вызвала веру, и всё вместе создало «я есть». А что такое «я есть»? Оно означает: я существую, я живу, я чувствую и мыслю одинаково с ролью.

Правде нельзя не верить. А там, где правда и вера, там само собой создаётся на сцене «я есть», к труду привлечена органическая природа с её подсознанием. Заметим,

что К. С. Станиславский не даёт своего толкования понятия «подсознание». Поэтому именно этот дискурс нуждается в углублённом исследовании.

«Поэтика» Аристотеля касается современной ему трагедии, а ещё точнее, её зрителя, которым он был в IV веке, когда уже не чувствовал себя прямым участником действа, оторванного от религиозных и дифирамбных корней. То есть, Эсхила вдохновляла другая теория, «другая поэтика»? Если это так, то, по нашему мнению, именно на её перекрестке с «Поэтикой» Аристотеля потеряна истина о происхождении трагедии. Это и стало причиной того, что вопрос о происхождении В. Иванов, П. Пави считают «противоречивым, а кое-где безнадёжно тёмным».

Ф. Ницше осознаёт актёра как дионисийского человека, что при настоящей судьбе, видит образ роли, которую выполняет, с полной ясностью, как что-то ощутимое, пред своими глазами. Его поэт лишь тогда поэт, когда он «видит себя в кругу образов и созерцает их тайную сущность». Он настаивает на том, которого нет ничего более достоверного за эти обиды. Трагический герой античной трагедии – «не уродливо замаскированный человек, а будто порождённый их его собственного заколдованного и восторга виденья»

Там же Ф. Ницше провозглашает мистериальные учения о трагедии как основном познании о единстве всего, что существует, взгляд на индивидуализацию как исконную причину зла, и искусство – как радостную надежду, невозможность преодоления заклятия индивидуализации, как предчувствие восстановительного единства.

Можно ли говорить об эстетическом эффекте мистерии? Если это процесс трансмутации и сознания личности, её выхода за пределы собственного «я» на уровень «Я Есть Присутствие», то не трудно допустить, что меньше всего мистерия заботилась о внешней стороне процесса и, как следствие, об эстетическом эффекте. Так что сквозь ореол, которым в более поздние времена окружили эти обряды поэзия и философия, как далёкий пейзаж сквозь мариво, что его пробивает солнце, – уверенно отмечает Дж. Фрейзер, – рассматривает простой сельский праздник, предназначенный для того, чтобы оплодотворить широкую Элевсинскую равнину густыми нивами и пролить на голую землю благодатные ливни, обвенчав богини злаков с небесным богом. Эта мысль должна была возвести Элевсинскую мистерию до уровня эзотерических аграрных ритуалов ради триумфа господствующего материализма.

Какие признаки должны быть свойственные самой природе актёра, который воплощают образ Прометея? Где грань или, учитывая современный театр, бездна между трансформацией личности в тайных посвящениях эзотерических мистерий и отражением такой трансформации в доступной общественности трагедии?

Не станет ли «катарсис» трагедии лишь бледной тенью катарсиса герметичных мистерий? Можно ли вообще говорить о действительности трагического катарсиса?

Ф. Ницше считал, что Афинская трагедия «закончила жизнь самоубийством, достигнув преклонных лет». Кроме того, что самые выдающиеся трагики предшествовали «Поэтике» Аристотеля, мы не можем утверждать ничего окончательного о природе актёрского искусства в древнегреческом театре. Ницше считает греков вечными детьми, которые не осознали, какого величия игрушка была создана их руками, а потом – разбита.

Театр Катакали вынуждает зрителя изучать скрытый от профанов шифр идеограмм, которые складывают пластическую партитуру драмы. Неспособность к восприятию их специфического символизма исключает понимание представления. Причём речь идет не толь о вербальной составляющей театр, а об интегральной целостности жестикуляции, мимики актёра, партитуре глаз, ритмическую утончённость, ловкость и замысловатость движений, без которых, по слова Е. Барби,

«все артистические усилия восточного танцора останутся всего лишь визуальной бессмыслицей».

Здесь всё имеет решающее значение: от девяти видодвижений головы и одиннадцати разновидностей взгляда – до шести движений бровей и четырёх позиций шеи. Шестьдесят четыре движения тела включают движения ступней, пальцев ног, пяток, щиколоток, торса, бедер, наконец, всех суставов тела. Жесты рук и позиции пальцев актёра выполняют «эпическую» функцию, и все они исконно детерминированы устоявшимися композициями, складывая азбуку языка актёрской игры.

Е. Барба сосредотачивается на руках актёра, на их исключительной подвижности. То есть, руки актёра – это эпическая матрица. Наконец, лицо – это партитурная интеграция движений и выражений глаз, зрачков, ресниц, бровей, губ, зубов, носа, ушей, подбородка, щёк и языка, которыми актёр выражает психологические процессы героя в тончайших нюансах. За всеми этими «механическими» элементами – концентрация воображения и всего комплекса психических интеллектуальных способностей актёра. Все эти сложные выразительные средства так сочетают в игре актёры театра Катакали, к которой возникают в результате ощущения «нечеловечности», если по «человечностью» понимать натуральность, будничность повседневного поведения.

Сакральные танцы имеют цель – трансмутация сознания, достижение трансцедентального состояния, погружение в область воображения, которое способно создавать образы. По убеждению А. Арто, представление Балийского театра, в котором «чрезвычайно мало от театра психологического, как мы его понимаем в Европе, возвращает театр в область чистого и автономного творчества, с присутствием галлюцинации и страха» [1, с. 144].

Танец и игра в Индии, – утверждает Е. Барба, – является разновидностью молитвы, духовного действия, настоящего психического перевоплощения. Театр Катакали – зримое жертвоприношение.

Согласно Платону, Муза наделяет вдохновением избранников, а уже от них «тянется цепь других одержимых божественным вдохновением, они в состоянии неистовости создают, становятся вакханками и одержимыми», и пирует гармония и ритм.

Следовательно, основной проблемой исследования эволюции научной мысли относительной природы и актёрского искусства становится то, что с одной стороны, определены научные высказывания, существенно опережающие развитие театрального искусства и соответствующий системы воспитания актера, с другой стороны, устойчивость научного мнения определённых и исторических эпох тормозит как развитие общества, так и развитие театра, присущего этому обществу, и, наконец, кое-где театр на практике существенно преобладает уровень господствующей науки.

Учитывая это, театр «объективного» искусства пытается гармонизировать теорию и практику на почве признания приоритета первобытной природы актёра над любыми субъективными факторами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиппиус, С. В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – СПб. : Речь, 2001. – 346 с.

2. Гротовский, Е. От Бедного Театра – к Искусству-проводнику : сб. ст. / Ежи Гротовский ; пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 351 с.

УДК 792.011.2

С. С. Моисеенко,
О. В. Малахова,
г. Луганск

ГЕНЕЗИС ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ СРЕДСТВАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Проблемы построения взаимоотношений между членами общественных групп были актуальными, начиная с ранних этапов развития человечества до настоящего времени. В процессе поиска путей их решения открывались новые возможности формирования и реализации каждого человека как творческой личности. Приоритетная роль в решении этого вопроса, как и в прошлом, отводится сегодня театральному искусству.

Информатизация общества предопределяет потребность во внесении значительного вклада в развитие духовных ценностей, в сохранении национальных традиций, решении духовных, морально-этических проблем современного общества.

Современные исследователи, анализируя характер взаимосвязей и сотрудничества между членами социума на разных этапах исторического развития, рассматривают вопросы общения, налаживание общечеловеческих отношений в обществе как определяющую доминанту развития цивилизации. Особая роль в формировании общественных отношений во все времена отводилась театральному искусству, о чем свидетельствуют исследования искусствоведов А. Авдеева, М. Акимова, А. Аникста, А. Белецкого, Г. Бояджиев, В. Гайдабури, А. Дживелегова, С. Мокульского, А. Робинсона и др.

Зафиксированные в сюжетах наскальных рисунков обрядовые действа, которые были найдены археологами на территории Древнего Египта, Вавилона, Древней Греции, Рима, где участники, изображенные в момент поклонения богам, можно трактовать как процесс общения наших предков с божествами, воплощенными в природных стихиях. Попытка людей привлечь внимание высших сил к собственным проблемам, путем налаживания своеобразного диалога через магические действа, со временем приобрели форму обрядов, сопровождавшихся пантомимическими сценами, хоровыми пениями, танцевальными элементами и другими формами демонстрации эмоциональной связи участников с объектом поклонения, то есть опосредованного общения, которое нашло отражение в фольклоре и многочисленных мифах. Смена верований привела к потере магического значения обряда. Творческие личности, воспринимая окружающий мир как систему художественных образов, соответствующим образом реагировали на его вызовы и вступали во взаимодействие с ним. Обряд стал для участников средством творческого самовыражения, что обусловило зарождение искусства театра. Воздействуя на чувственную сферу зрителей, театральное зрелище способствовало формированию общественного мнения относительно того или иного явления, события и утверждению морально-этических норм общественного сожительства [1, с. 95].

Итак, театр был основан как общественно значимое зрелищное искусство, популярность которого обусловлена его спецификой - публичным показом разножанровых литературных произведений с использованием разнообразных средств художественной выразительности. Театральное действо, как своеобразная трибуна для формирования общественных настроений, было самым желанным зрелищем для граждан греческих полисов V в. до н. э.

Благодаря спектаклям по трагедиям Эсхила у зрителей пробуждались патриотические чувства. Драматург Софокл пропагандировал идеи личной ответственности человека за собственные поступки, за выбор жизненного пути. Еврипид в своих трагедийных произведениях раскрывал внутренние переживания героев, которые стимулировали пробуждение самосознания зрителей, заставляли их сочувствовать персонажам и анализировать собственный жизненный опыт. Сюжетные коллизии греческих трагедий создавались на основе мифов и всем были хорошо известны, поэтому интерес зрителей сосредоточивался на моральных, этических, философских, религиозных и общественных проблемах, актуальность которых авторы подчеркивали, используя мифологический сюжет.

Театр Древней Греции влиял на формирование общественно-политических, этических и моральных принципов граждан и был неотъемлемой частью жизни социума.

Во времена расцвета Римской империи задачей театрального искусства была поддержка провластных идей, формирование соответствующих этических и эстетических критериев общественной жизни. Подтверждение отражено в произведениях известных драматургов, комедиографов Плавта и Теренция, которые считали театр не развлечением, а школой познания жизни, постижения человеком образцов общественного поведения и формирования взаимоотношений.

Во времена Средневековья критерием самореализации для человека считалась любовь к Богу, что определяло способы творческого самовыражения личности, характер ее взаимоотношений в обществе и место в материальном мире. Театральное искусство Средневековья, утратив самостоятельность, как общественно весомое явление, использовалось как вспомогательное средство общения человека с Богом. Театр удовлетворял общественные потребности как иллюстративное приложение к религиозной службе. Для большего эмоционального влияния на верующих отдельные библейские эпизоды разыгрывались актерами и стали основой для мистерии, являвшейся универсальным жанром, популярным в странах Западной Европы, который историки театра связывают с расцветом средневекового города и развитием его культур.

Театр Англии эпохи Возрождения развивался в условиях перемен, что происходили во всех сферах общественной жизни того времени. Выдающийся драматург и режиссер В. Шекспир основал основное направление, которое характеризовалось зеркальным отражением сущности человеческой натуры. Трагедии В. Шекспира («Ромео и Джульетта», «Отелло», «Макбет», «Король Лир» и др) является отражением социальных проблем во всех сферах жизни, приводящих к попранию человеческого достоинства, истины, добра и красоты [3, с. 29–32].

Становление французской классической драматургии XVII в. Обусловило развитие сценического искусства, как средства публичного воздействия на формирование общественного мнения. Представители классицистического стиля в искусстве театра и драматургии пропагандировали идею справедливой власти, которая способна решить вопрос вражды между общественными группами. Ведущая роль в этом процессе принадлежала трагедийному жанру, «отцом» которого считается П. Корнель. Восстановив традиции классической драмы, автор не только избегает характерные для нее условности, а наоборот, придает своим идеальным героям возможность переживать потрясения и испытывать человеческие страсти. Внутренний конфликт героев в классических трагедиях П. Корнеля – противопоставление личных интересов гражданскому долгу, для выполнения которого они приносят в жертву собственные переживания, вызывая сочувствие и восторг зрителей и желание их

подражать. Пьесы П. Корнеля отличались патриотическим пафосом. Его творческим достижением стало нарушение в пьесах проблем этики и морали, что придавало общественной значимости искусству театра как носителю жизненно необходимых ценностей.

Творчество Ж.-Б. Мольера повлияло на развитие французского театра эпохи классицизма в комедийном направлении, который считал, что задачей комедии является высмеивание пороков человеческого характера, поскольку был убежден, что человек может стерпеть даже обвинения в преступлении, но не может снести насмешек. Ж. Б. Мольер подчеркивал высокую общественную ценность искусства театра, что в процессе непосредственного контакта с зрителем, влияет на человеческую природу, меняет ее к лучшему и решает ряд актуальных социальных проблем. Именно благодаря творчеству Ж. Б. Мольера на театральных сценах городов Западной Европы XVII – XVIII вв. стала возможной критика негативных общественных явлений, освещение вопросов воспитания, семейных отношений, проблем общения между представителями различных общественных групп.

В творчестве Ж. Расина французская классическая трагедия приобрела развитие и достигла зрелости. Драматург выводит на сцену героев, находившихся на пике душевных переживаний. Это заставляло зрителей переживать их чувствами, демонстрировавшимися в процессе монологического и диалогического общения актеров, сопереживать любовным страстям и решать вместе с ними проблемы морально-этического характера.

Мировоззрение Ж. Расина раскрывается формулой «... думать о воспитании зрителей настолько, насколько и об их развлечении» [2, с. 122]. Таким образом, искусство театра эпохи классицизма, пропагандируя общественно значимые ценности, нуждалось в живом отклике зрителей, понимании авторского замысла, восприятии глубины и силы эмоциональных проявлений сценических героев.

В эпоху Просвещения под влиянием социальных преобразований формирование мировоззрения человека происходило на основе овладения культурными и духовными ценностями, осознания им собственной значимости. Эпоха Просвещения стала новым этапом в развитии Западноевропейского театра, поскольку он был тем видом искусства, где новые идеи, касавшиеся общественного устройства и взаимоотношений, заявлены в произведениях французских драматургов: Вольтера, М. Ж. Шенье, П. Бомарше, Д. Дидро; итальянских – К. Гоцци и К. Гольдони; немецких – Г. Лессинга, Г. Гете и Ф. Шиллера получили широкое распространение.

Часто театральные залы превращались в место открытых столкновений между драматургами, где последние выступали как политические противники, пользуясь активной поддержкой публики, что в своем подавляющем большинстве была представлена гражданами, которые, увлекаясь событиями вынесенного на их суд спектакля, одновременно воспринимали морально-этические нормы жизни и общения в обществе [3, с. 35].

Определяющей чертой театрального искусства эпохи Просвещения была критика общественных недостатков, что способствовало возникновению революционной ситуации 1789–1793 гг. и привело во Франции к изменению социального строя.

Задачей ведущих деятелей театра было налаживание диалога со зрителем с целью популяризации идей передовых драматургов и их влияния на формирование общественного мнения относительно актуальных проблем, назревших в обществе и требующих немедленного решения.

Репертуар придворного театра, открытие которого состоялось в Москве в 1672 г. с разрешения царя Алексея Михайловича, составляли библейские, исторические и

мифологические сюжеты, созданные под влиянием традиций западноевропейского театра. В спектаклях использовалась аллегорическая форма рассказа, их целью было не развлечение, а поучение. Темпо-ритм сценического действа был активным, жизнь героев переполнена событиями, они энергично двигались, будто призывали спешить, не мешкать, не терять время. Используя театр для пропаганды своих первых военных успехов и достижений в общественных преобразованиях, Петр I придавал особое значение театрализованным зрелищам и ярким процессиям. Ему же принадлежит идея создания общедоступного театра для всех желающих.

Благодаря творчеству А. Сумарокова в конце XVIII в. активизируется театральная жизнь Петербурга (трагедии «Хорев», «Синав и Трувор», «Артистона» и др.). В исследовании А. Морова говорится, что в то время ведущим театральным жанром была комедия. Это являлось открытой критикой общественных недостатков средствами театрального искусства [4, с. 112].

Пьеса А. Грибоедова «Горе от ума» подняла на новый уровень начатый драматургами XVIII в. жанр социальной сатиры, что было свидетельством влияния театра на формирование и оздоровление общественных отношений. О важности такого влияния свидетельствует факт запрета постановок пьес А. Грибоедова «Горе от ума», А. Пушкина «Борис Годунов», М. Лермонтова «Маскарад» и др. В середине XIX в. театр становится центром общественной жизни, объектом интереса широкого круга зрителей, которые представляли различные слои общества. Премьера пьесы «Ревизор» стала демонстрацией и публичным осуждением общественных проблем, что укрепило позиции театрального искусства и положительно повлияло на его развитие. Благодаря актеру происходило формирование мировоззрения зрителя, его убеждений, переживание эмоциональных потрясений и тому подобное.

Общественная потребность в театре в Российской империи в конце XIX в. стала настолько высокой, что в 1882 г. была снята монополия на массовые зрелища, принадлежавшая императорским театрам, тем не менее, разрешена деятельность частных трупп. Возникает большое количество новых творческих коллективов – это Театр литературно-художественного общества А. Суворина в Петербурге, театр А. Бренко (ныне театр им. Пушкина в Москве), театр Ф. Корша, театр сада «Эрмитаж» в Москве, Московский художественный общедоступный театр, организованный К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко, что придало большой общественный резонанс. Спектакли МХТ по пьесам А. Чехова («Чайка», «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад» и др.), М. Горького («Мещане», «На дне», «Дачники», «Дети солнца» и др.) дали толчок к активизации общественнополитической жизни. Эти премьеры в разных городах Российской империи превратили театр начала XX в. в арену открытого политического противостояния.

Исследования в области театрального искусства начала XX в. делают возможным наблюдение за развитием взаимоотношений театра и общества. Появление технических средств коммуникации, радио и кино, заставило актера осваивать новые способы общения со зрителем, что в свою очередь способствовало возникновению новых направлений, форм и жанров театрального искусства. Появилась потребность в театральном режиссере-лидере, который смог бы совместить творческий и организационный аспекты деятельности, прогнозировать и налаживать взаимоотношения между обществом и театром, воплощать собственную интерпретацию творческого замысла драматурга и убеждать театральный коллектив в необходимости его реализации. Творческие поиски великих деятелей театра начала XX в. А. Арто, Ж.-Л. Барро, Б. Брехта, П. Брука, Е. Гротовского, Г. Крэга, Л. Курбаса,

М. Рейнгарда, В. Мейерхольда, Э. Пискатора, К. Станиславского, Г. Товстоногова, М. Чехова и других открыли новые возможности для налаживания диалога со зрителем.

Так, откликнувшись на революционные события 1917 г., В. Мейерхольд начал политический театр: поставил в Петрограде «Мистерию-буфф» В. Маяковского, возглавил движение «Театральный Октябрь» в Москве в 1920 году, тогда же организовал революционный театр и театр имени Мейерхольда.

Для интеллектуального, «эпического театра» Б. Брехта характерным было активное погружение в жизнь социума, стремление к отражению самых маленьких изменений, происходящих в нем, а также содействие этим изменениям («Жизнь Галилея», «Матушка Кураж и ее дети» и др.). Выдающийся драматург подчеркивал: «Театр подает как игру картины жизни, назначение которых влиять на общество».

Рассматривая театральное искусство как бесконечный процесс, Г. Товстоногов считал, что основой его жизнеспособности является выполнение неизменных творческих требований в условиях изменения критериев и общественных запросов. По мнению режиссера, деятели театра должны чувствовать единство с жизнью, знать, что волнует современного человека, приводящего его в театр, чтобы не превратить искусство театра из общественной трибуны в игру фантазии отдельно взятых личностей. Г. Товстоногов был убежден, что важной составляющей таланта художника является активная гражданская позиция, которую он демонстрирует в процессе общения со зрителями. К. Станиславский утверждал: «... театр – могучая сила для душевного воздействия на толпы людей, находящихся в поисках общения» [5, с. 427].

Анализ истории зарождения и развития театра доказывает, что он является необходимым компонентом художественной культуры общества. На каждом этапе исторического развития театральное искусство было тесно связано с социальными процессами и характер этой взаимосвязи зависел от уровня экономического развития страны, сформированности политических, этических, социальных и культурных потребностей общества. Воспроизводя жизнь социума, отражая разнообразные проявления человеческих взаимоотношений, театр помогает раскрывать духовный потенциал, интеллектуальные и творческие возможности личности, способствует привлечению ее к восприятию общечеловеческих ценностей путем участия в коммуникативном взаимодействии с актером в процессе восприятия произведения театрального искусства – спектакля. В этом и заключается общественное значение театрального искусства и важность деятельности актера как носителя творческого замысла, транслятора социальных проблем в процессе творческой коммуникации.

Таким образом, театр является необходимым универсальным средством воздействия на формирование межличностных коммуникативных навыков человека. В современном обществе назрела необходимость активизировать поиски средств реализации коммуникативных возможностей театрального искусства с целью его использования в решении социальных проблем, наиболее актуальной из которых на сегодня является ограниченность межличностного общения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеев, А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе / А. Д. Авдеев. – Москва. : Искусство, 1959. – 266 с.

2. Дживелегов, А. К. Итальянская народная комедия / А. К. Дживелегов. – М., 1954. – 299 с.

3. Мокульский, С. С. Расин: К 300-летию со дня рождения / С. С. Мокульский. – Ленинград. : Гослитиздат, 1940. – 108 с.

4. Моров, А. Г. Три века русской сцены: в 2 т. / А. Г. Моров. – М. : Просвещение, 1978. –319 с. – 2 т.

5. Станиславский, К. С. Собрание сочинений: в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, – 685 с. – 4т.

УДК 82-34:791

Г. М. Никодимова,
О. В. Малахова,
г. Луганск

СКАЗКА КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Современная ситуация в мире требует неотложного решение чрезвычайной острой проблемы – самосохранение человечества. Это сложная системная проблема, которая имеет не только глобально-экономические, политические, военные, но и духовные, культурные аспекты. Энергетический кризис и нестабильность экономики привели к высокому уровню инфляции и росту безработицы, которые затмили собой не менее глубинный кризис – культурный и моральный. Динамичность современной жизни, острота социальных конфликтов, компьютеризация всех сфер жизнедеятельности, культивирование материального потребления привели к тому, что даже открытия в области естественных и гуманитарных наук, достижения искусства, возрождение религии, которые должны мировоззренчески изменять, углублять наше видение мира, по большей части, предлагаются как товары широкого потребления. Они не становятся носителями, источниками жизни и обновления мира, потому что не затрагивают процесса духовного воспитания человека и не способствуют гуманистическому наполнению ее повседневной жизни. Накопленное человечеством духовное богатство, его культурный, исторический опыт не в состоянии воспроизводить сам себя. Девиз прошлых веков «Красота спасет мир!» потерял свою актуальность. Сегодня, пожалуй, целесообразнее звучит призыв: «Мир, спеши спасать Красоту!». А нужна ли миру, современному человеку Красота?! История человечества свидетельствует, что не только созидание красоты, но и ее восприятие, сохранение всегда требовали как духовных, так и физических (телесных) сил. Еще античные греки подчеркивали диалектическое единство этих сил, которые в моменты своего гармоничного соотношения позволяли человеку и обществу противостоять хаосу действительности и не терять надежду на будущее.

Если сегодня у нас еще теплится желание прикоснуться к миру Истины, Добра и Красоты, а не просто довольствоваться их симулякрами, то нам нужно искать те культурные источники, которые способствовали бы преобразованию этого желания в сознательную духовную потребность и деятельностную духовную установку, формирование личности, способной по своим моральным, деловым качествам, активной жизненной позицией, интеллектуальному развитию обеспечить общественный прогресс.

Формирование духовной культуры личности – это непрерывный процесс, который осуществляется в течение всей жизни человека как социального субъекта, начиная с первых часов его жизни и не завершаясь никогда. Духовная культура – это системно структурированное образование, целостность которой обеспечивается развитием ее структурных элементов, среди которых особое место принадлежит эстетической составляющей.

Каждая культурно-историческая эпоха в процессе своего становления формирует и выдвигает свои приоритетные средства развития и передачи эстетического опыта и эстетической культуры. Среди них существуют такие, которые могут быть определены как базовые, фундаментальные, выступающие в разные времена и эпохи как формирующее средство человеческого духовно-практического опыта. К ним прежде всего относятся миф, сказка, легенда, игра, праздники, обряды, ритуалы и т. д. Все они

в той или иной степени воспроизводят целостность отношения человека к миру, фокусируют в себе смысловые стороны этого отношения.

Эстетический анализ такого культурного феномена как сказка, определение ее духовно формируемого потенциала в современной информационной эпохе приобрело свою актуальность как в теоретическом плане формирования полноты эстетической теории воспитания, так и в духовно-практическом смысле реального формирования эстетического опыта и эстетической культуры личности.

Возникновение сказки как духовного способа освоения мира скрывается в глубине времен доминирования мифологического мировоззрения, но объектом исследовательского интереса сказка стала относительно недавно. Начиная с XIX в. сказка и ее волшебный мир становится объектом исследования лингвистов, литературоведов, психологов, педагогов, культурологов, исследователей мифов и фольклора. Весомый вклад в исследование сказки сделали представители натуралистического направления М. Мюллер, Л. Лайстер; структуралистического – В. Я. Пропп, А. И. Никифоров, Е. М. Мелетинський, В. Н. Топоров; представители аналитической психологической школы – К. Г. Юнг, К.П. Эстес. Сказку исследовали такие известные ученые, как Д. С. Лихачев, В. А. Бахтин, А. Н. Веселовский, О. А. Горачковская, Л. Ф. Дунаевская, В. Л. Солодухов, Ф. Т. Ващук, В. Д. Шинкаренко, В. М. Неелов.

Как видим, исследователи разных областей знания присоединились и приобщаются к анализу этого культурного феномена, подчеркивая в своих специальных отраслевых поисках на сущностные особенности сказки как эстетического феномена. На сегодня, однако, именно эта сущностная особенность сказки не получила своего должного теоретико-эстетического освещения. Современная культурологическая и эстетическая мысль единодушно определяют сущность эстетической культуры как совокупности явлений, мироощущений, текстов, практик, институтов, имеющих отношение к передаче-актуализации и реализации эстетического опыта бытия человечества или отдельного человека как социальных субъектов определенного конкретно-исторического периода. Эстетическая культура наиболее концентрированно воплощается в художественной культуре, но это не значит, что все остальные сферы творческой человеческой деятельности лишены феномена эстетического. Это касается и предмета нашего исследования – сказки, которая как художественный жанр принадлежит к миру искусства и художественной культуры и тем самым логично может интерпретироваться как эстетический феномен. Но статус эстетического феномена сказка начинает завоевывать с эпохи Возрождения, когда происходит активный процесс выделение искусства из ремесла и расширение его, искусства, жанровой и видовой специализации.

Сказку активно привлекают к своему арсеналу литература, театр, живопись, музыка, кинематограф и тому подобное. Если говорить об относительной хронологии, то сказка старше искусства. Об этом свидетельствуют многочисленные исследования сказки, в которых применяются те же методы анализа, что и до мифа. Многие исследователи не видят принципиальных различий между мифом и сказкой. Миф представляет собой древнейшую первоначальную форму духовно-практического освоения мира. Современный русский исследователь мифа и сказки В. Д. Шинкаренко отмечает, ответ на вопрос: «Что возникло раньше – сказка или миф?» не имеет однозначного ответа. По этому поводу существует несколько мнений. Согласно первой, сказка возникла раньше и является наиболее простой первоначальной формой речевого мышления, с помощью которой можно было транслировать знания в виде простого рассказа. Сторонники другого мнения придерживаются положения о том, что сказка

возникла только после того, как сформировалось аргументируя это тем, что сказка и миф возникли одновременно и какое-то время между ними не было никакого распределения. Они были продуктом мышления, развивавшегося, и только после того, как представление об окружающем мире и человеке достигли определенного уровня в своем развитии, они разделились между собой по важности и достоверностью информации, которая в них содержалась, что как мифе, так и сказка характеризовала понимание человеком мира, в котором он существует. Это понимание шло разными путями. Сказка не объясняла строения мира, а рассказывала о человеке, что живет в этом мире, о том, как человек должен поступать в той или иной ситуации [2, с. 141–142]. Пожалуй, не является очень важным определение точного исторического времени появления сказки. Ученые сегодня единодушны относительно того, что мифология и сказка возникают в первобытном обществе, однако на разных этапах его развития. Миф как синкретический способ духовнопрактического отношения человека к миру формируется в условиях первобытнообщинной труда, четкой регламентации всех сторон совместной жизни и деятельности. В мифологии мир является такой целостностью, в которую человек органично входит как неотъемлемая его часть. Из мифа вырастает не только религия, искусство, философия, но и сказка как проявление фольклорного творчества.

Безусловно, сказки первобытной культуры отражали первобытные обряды и мифологическое мироощущение, а сказочники и слушатели верили в достоверность того, о чем рассказывалось в сказке. Постепенно, на протяжении истории человечества, сказка превращается в самостоятельную речевую форму, которая развивается по своим специфическим принципам, где определяющими являются именно эстетические: принцип духовного созерцания, художественного выражения, неутилитарности, игры продуктивной фантазии, художественного замысла и художественной условности, эстетической оценки и т. д. Благодаря этому сказка приобретала конструктивно-творческий характер, что так же побудило развитие сознательного эстетического отношения человека к действительности.

В сказке как самостоятельном духовно культурном образовании, в отличие от мифа, человек уже сознательно отличает свое «Я» от «не Я», осознает свое отличие от окружающей среды. Если это окружающая среда (природа или общество) не давало индивиду реальных возможностей для самоутверждения, то такую возможность он получал через мир духовный, в котором сказка заняла свое место. Она становится поэтическим рассказом о мечтах, ожиданиях, стремлениях человека. Сказка в фантастической, художественно-эстетической форме идеально разрешала, снимала противоречия между индивидом и миром, дополняла недостаток реального, как желаемого и возможного.

Внимание Л. Ф. Дунаевской фиксируется именно на эстетической природе сказки, которая, по мнению исследовательницы, проявляется как продуктивно-преобразовательная, духовная деятельность, вследствие которой происходит глубинное переживание столкновения противоположных сторон человеческого бытия – прекрасного и безобразного, гармонии и дисгармонии, добра и зла, чувственно-духовное преодоление зла, несовершенства бытия с помощью комического во всех его возможных проявлениях.

Сказки разделяют на фольклорные, бытующие в культуре как созданные народом, и литературные – те, что созданные конкретными писателями. В фольклорных и литературных сказках выделяются три основные группы: волшебные сказки, сказки о животных и бытовые сказки.

Важным эстетическим признаком сказки является сюжетность. Кроме того, она рассказывает, предполагает непосредственный духовно-чувственный диалог сказочника и слушателя. Диалогичность сказки позволяет произойти процессу человеческого духовного общения, который не только является процессом передачи и восприятия информации, но и, прежде всего, обеспечивает непосредственное единство, взаимодействие и обмен личностного жизненного опыта [1, с. 78]. Сказочнику в этом диалоге отводится особая роль. В сказке акт коммуникации четко спланирован и направлен от сказочника к слушателю. Сказочник своим голосом, интонацией, паузами, логическими ударениями, жестами, мимикой, применяя различные средства воздействия (от внушения, заражения, подражания до убеждения), вносит в повествование личностные эмоциональные переживания, и, тем самым, воздействует на слушателя и иногда управляет его переживаниями. Обратная связь непосредственно проявляется в реакции слушателя, его эмоциональном состоянии, изменении поведения вследствие информации полученной от сказки. «Профессиональный сказочник достаточно хорошо понимает состояние слушателя, – и может это состояние регулировать, в определенной степени усиливая влияние сказки на слушателя» – отмечает В. Д. Шинкаренко [2, с. 166]. Информация, которая содержится в сказке, структурируется так что, с одной стороны, максимально совпадает с окружающим миром, то есть непрерывно коррелирует между миром и его знаковым и смысловым восприятием, а с другой стороны – со строением сознания человека. К сожалению, традиционная фольклорная сказка, соответствовавшая этому показателю, сегодня почти утрачена. И поле отвоевала литературная сказка, которая в нашей современной культуре заменяется киносказкой, мультфильмами с упрощенным вестернизированным стилем предания, искривлением первичного смысла сказки, превращением сказочного действа из эстетического и этического в сугубо развлекательное с поеданием попкорна.

Безусловно, сказка является культурным, социальным феноменом, представляющим в художественно фантастической форме ценностно смысловой универсум человека. Сказочный мир – особый мир со своей онтологией, пространством и временем, специфическими отношениями между персонажами, особенностями быта, четко очерченным нравственным вектором. Сказочная картина мира отражает устойчивые архетипические отношения человека и мира, которые были сформированы в процессе социального и культурного развития человечества. Сказка-это не просто интересный устный рассказ о чем-то или о ком-то, а средство трансляции жизненно важных сообщений, опирающихся не на абстрактное мышление, а на реальную жизнь. Сказка в художественно условной форме позволяет эстетически, то есть чувственно-духовно, увидеть, пережить, понять такие жизненные коллизии, с которыми каждый человек сталкивается в своей жизни и от которых никто не защищен. Самым важным является то, что сказка своей художественной логикой показывает, как духовно и практически человек может преодолевать противоречия жизни, не теряя и не разрушая при этом себя и свой мир. «Сказка учит мыслить последовательно и логически, хотя логики в прямом смысле в сказке нет, но есть логическая последовательность событий, которая выражается в том, что любое действие в сказке порождает соответствующее противодействие, направленное на того, кто эти действия совершает. Поэтому действиям придается еще и моральное значение. При этом действие оценивается не самым сказочным персонажем, а слушателями, которым адресована сказка», – отмечает В. Д. Шинкаренко [2, с. 153]. Эстетическая природа сказки раскрывается сквозь призму эстетических ценностей. Стремление героя к красоте, героической, смелой, демонстрации своей силы, но не ради внешней демонстрации, имманентно несло в себе ориентации на мир моральных ценностей, таких как добро, справедливость,

сострадание, дружба, любовь. Это базовые ценности, которые присущи всем обществам, не зависимо от их уровня развития.

Мир сказки разворачивается на основе такого базового эстетического принципа как принцип калокагатии – единства прекрасного и доброго, с помощью которого сказка реализует свою главную функцию – быть действенным духовным механизмом формирования у молодого поколения социокультурного отношения к миру в общем, так и к миру растений и животных, к другому человеку в частности, как к себе самому, к обществу и миру сакральному. Главной движущей силой сказки является преодоление противоречия между добром и злом в нравственном плане, прекрасным и безобразным – в эстетическом. Добро и зло, прекрасное и уродливое в мире сказки четко определены ее персонажами – как носителями этих действенных сил. И если в реальной жизни человек сталкивается с определенными трудностями нравственного оценивания того или иного события, поступков другого человека, то сказка с самого начала придает нам четкий нравственный ориентир. Эта определенность не меняется на протяжении всей сказки. В мире волшебной сказки явления природы (леса, реки, горы, животные) и вещи материальной культуры оказываются либо злыми, либо добрыми. Они часто помогают, или же, наоборот, вредят главному герою повествования, который обязательно олицетворяет собой добро. Сказочные добро и зло персонифицированы в различных персонажах. Сказочное зло никогда не бывает абсолютным, оно существует для того, чтобы персонаж, нарушающий мировой сказочный порядок, не соблюдающий определенные правила, был наказан, а в случае исправления своего поведения получил вознаграждение. Сказочное зло выполняет, прежде всего, воспитательную функцию, регулирует поведение героя, а следовательно, и слушателя, воспринимающего и эстетически переживающего предание.

Калокагатийная определенность волшебно-сказочного мира позволяет получить ответ на, пожалуй, самый важный мировоззренческий вопрос: «Что – Добро, а что – Зло?», «Что – прекрасное, а что – безобразное?». Это смысловые ориентиры социокультурного пространства жизнедеятельности человека. Между этими смысловыми полюсами разворачивается бытие человека в мире.

Сказка – это универсальная форма духовной культуры, которая на всех этапах детства, начиная с первых лет жизни и до момента перехода во взрослое состояние, воспроизводящая нравственную структуру чувственно-эмоциональной сферы людей. К сожалению, сегодня те социальные институты, которые должны заниматься духовным становлением ребенка отвергают традиционную сказку как средство формирования внутренней культуры юного поколения. Магическая духовно-преобразовательная сила сказки отработана многими поколениями и проверена веками. Преобразовательное влияние сказки проявляется в силе устного слова, слова, наполненного глубинным духовным смыслом, которое без принуждения, без декларации влияет на расширение и подъем сознания маленького человека. Сказка не только способствует этому процессу, но и показывает, как это происходит и что приобретается вследствие такого роста сознания.

Психоаналитик-практик К. П. Эстес, последовательница К. Г. Юнга, определила сказку как витамин для души. По мнению К. П. Эстес, сказка – это мощное психотерапевтическое средство, которое позволяет человеку самостоятельно, слушая или читая сказки, находить пути решение своих душевных неурядиц [3, с. 28].

Несомненно, научные знания – это необходимое, важное, продуктивное, без которого невозможно представить бытие современного человека. Но не будем забывать, что человеческая жизнь не сводится только к сухому книжно-информационному рационализму. Человек выделяется в этом мире, прежде всего, как

существо духовное, творческое, главной его чертой, бесспорно, есть ум, но ум нравственный, разум эстетический, то есть калокагатийный.

Таким образом, сказка как форма духовной культуры по своей эстетической природе выполняет главную задачу нравственного воспитания человека – преображение, вознесение инстинктивных, бессознательных чувств до уровня духовных.

Сказка как универсальный культурно-эстетический феномен помогает молодому поколению выработать духовный иммунитет против аморального, бездуховного, способствует формированию мировоззренческого стержня, без которого невозможно преодолевать те жизненные испытания, с которыми обязательно сталкивается человек на своем жизненном пути.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кравцов, Н. И. Сказка как фольклорный жанр. – В кн.: Специфика фольклорных жанров / Н. И. Кравцов. – М.: Наука, 1973. − С. 68-84.

2. Шинкаренко, В. Д. Смысловая структура социокультурного пространства. Миф и сказка / В. Д. Шинкаренко. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. – 208 с.

3. Эстес, К. П. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказках / К. П. Эстес. − К. : София, 2000. – 495 с.

УДК 069.1:004

Е. А. Олейникова,
г. Луганск

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КАК СПОСОБ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ

Музеи появились издавна и осуществляли такие базовые на сегодня функции как сбор, обеспечение сохранности, учет и трансляцию памятников материальной, духовной культуры и природных объектов, историко-краеведческих и художественных ценностей.

Сегодня музеи – это неотъемлемая часть культуры, своеобразный индикатор качественного развития общества. Представляя собой особый социальный институт, музей выполняет множество социально-культурных функций: ведет научно-исследовательскую, научно-просветительскую, культурно-образовательную и познавательно-досуговую деятельность.

В процессе осуществления своей деятельности музеи стали активно использовать информационные технологии, что подняло их на действительно новый уровень и привело к трансформации музеев и музейной деятельности. Практически в каждой области музейной деятельности, будь то учет, хранение, экспонирование или популяризация, используется ряд достижений современных информационных технологий, который постоянно расширяется.

В настоящее время, в условиях информатизации общества, весьма актуальным является проблема трансформации работы музеев под влиянием информационно-коммуникационных технологий, этому посвящены работы таких российских авторов, как Д. Ю. Гук, Л. С. Именновой, М. А. Калачева, Н. В. Клементьевой, О. Н. Макушевой, Л. Я. Ноль и др. О значении музеев в популяризации культуры пишут Е. О. Занина, И. А. Корнева-Чаева, В. Резник. Т. С. Славкина раскрывает основные подходы к использованию современных IT-технологий для популяризации культурного наследия на примере Международного института антиквариата ASG, рассматривает особенности их применения.

Особое внимание в процессе своей деятельности музеи уделяют популяризации культурного наследия как части культурного достояния национального или межнационального масштаба, передаваемого по наследству другим поколениям и обладающее эстетической, исторической или какой-либо другой ценностью.

При этом музеи превращаются в культурно-досуговые центры, что влечет за собой необходимость поиска и внедрения новых форм взаимодействия с аудиторией, трансляции культурного наследия.

Для популяризации своей деятельности и объектов культуры музей осуществляет деятельность, которая направлена на:

− обеспечение доступности музейных коллекций для всех видов пользователей, в том числе – удаленных, путем оцифровки экспозиций;

− организацию тематических выставок и экспозиций объектов культуры, в том числе виртуальных;

− экскурсионное обслуживание посетителей, в том числе проведение виртуальных экскурсий;

− выпуск популярных информационно-справочных и рекламных изданий;

− создание и ведение информационных ресурсов в сети Интернет;

− проведение культурно-досуговых массовых мероприятий, акций и др. [2, с. 332].

Современное общество очень зависимо от информационных технологий, большое значение приобретает популяризация культуры в информационном интернет-пространстве и музеи активно работают в этой области.

Для интеграции музея в информационное пространство и популяризации культуры в сети Интернет современный музей должен иметь определенный комплекс технологических решений:

− интернет-канал с видеоклипами и презентации на сайте музея;

− 3D-панорамы музейных залов и экспозиций на сайте музея;

− мобильное приложение с навигацией и информационно-экспозиционным комплексом;

− социальные сети, интегрированные с музейным сайтом и мобильным приложением [1, с. 18].

Обязательным условием и минимумом для вхождения музея в информационное пространство является наличие сайта музея. Первоначально музейные сайты имели вид визиток, носивших справочный характер. Сегодня также сайт нужен музею, прежде всего для того, чтобы информировать о часах работы, контактах музея, расписании выставок, ценах на экскурсии. Также содержание сайта обычно включает: информацию об истории возникновения музея, об описание коллекций и экспозиции музея, сведения о научной деятельности, поисковую систему, данные о коммерческой деятельности (в том числе «Магазин в музее») [5, с. 24].

Основная функция сайта – это его посредничество между посетителем и экспонатом. Именно создание оцифрованных коллекций было первым опытом применения компьютерных технологий для популяризации культуры. Сегодня оцифрованные коллекции объектов культуры доступны на многих музейных сайтах. Они могут быть размещены в виде сфотографированных в хорошем качестве объектов и отсортированы по каким-либо признакам. Некоторые музеи при этом предоставляют возможность интерактивного взаимодействия: оцифрованные 3D артефакты можно увеличить, уменьшить, покрутить, рассмотреть детали. Так, проект Google Art & Culture, который представляет собой портал, содержащий коллекции лучших музейных собраний со всего мира. В его рамках оцифрованы десятки тысяч экспонатов и

сформирована уникальная система навигации. Чтобы найти экспонат, достаточно воспользоваться фильтрами: по названию, по имени автора, по технике исполнения, по направлению искусства, по тематике, по стране и т. д. На сайте имеется карта музеев для удобной навигации. Также у пользователей проекта есть возможность перехода по ссылкам на сайты различных музеев со всего мира для посещения виртуальных туров.

Сайты становятся своеобразной рекламной площадкой и разрастаются до мультимедийных порталов, которые содержат привлекательный для посетителей контент: больше информации о коллекциях и об отдельных, наиболее интересных, экспонатах; игры; виртуальные туры по музейным залам, интернет-магазины сувениров.

Так при посещении виртуальной экскурсии по музею посетитель может оказаться в помещении музея, буквально нажав одну гиперссылку. Часть музеев предлагает просто набор фотографий, отснятых из разных экспозиционных залов, которые можно полистать и получить краткое представление о музее. Некоторые же музеи используют для создания таких экскурсий склеенные панорамные сферические изображения, что создает эффект присутствия и возможность передвижения по музею, как в сюжете игры. Зачастую при этом можно не только передвигаться по пространству музея, но и приближаться, отдаляться, интерактивно взаимодействовать с некоторыми объектами. Такие порталы существуют у многих известнейших музеев мира, таких как Лувр, Кливлендский музей, Эрмитаж и др. Сегодня все больше музеев переходит именно на такой формат виртуальных экскурсий.

Ориентируясь на современные тенденции и тренды в сфере культуры, музеи, тем самым стараются привлечь новых посетителей, которые представляют собой уже не только наблюдателя, но и активного участника. Так как сейчас большую часть времени люди проводят, общаясь в социальных сетях, узнавая там различные новости, музеи стали активно осваивать социальные сети для налаживания прямого контакта с потенциальными посетителями. Персональные странички музеев в социальных сетях помогают привлечь больше посетителей, заинтересовывая их предстоящими событиями, информацией о выставках и кратким фотообзором. Музей, который ведет свой блог или страничку в соцсетях, не только может информировать участников сообществ о своей деятельности, но и предоставляет возможность общения между посетителями в обсуждениях тем или комментариях к постам. Посетители, которые уже бывали в музее, имеют возможность оставлять отзывы о выставках, на которых побывали. Таким образом, можно не только узнавать о впечатлениях людей о музее в целом и наиболее интересных объектах выставки, но и привлечь новых посетителей. Активность музея в интернете также помогает лучше понять интересы современной аудитории и составить психологический портрет своих посетителей. В социальных сетях можно собирать статистические данные о наиболее частых поисковых запросах, узнать, какой контент у пользователей вызывает наибольший интерес. Активную деятельность в различных социальных сетях ведут такие музеи, как Лувр, Британский музей, Эрмитаж и Государственный исторический музей.

В некоторых музеях осуществляется также контроль перемещения посетителей по залам с помощью GPS навигации и даже распознавание эмоций на различные объекты с помощью видеокамер. Так, на базе Дарвиновского музея в Москве идёт тестирование технологии eyetracking, благодаря которой можно отслеживать направление взгляда посетителя, для того чтобы наиболее грамотно расположить экспонаты [3, с. 35].

Говоря о физическом пространстве музея, невозможно представить современное пространство музея без мультимедиа технологий, которые также имеют большое значение в популяризации культуры.

Мультимедийное оборудование дает возможность оживить подлинные старинные артефакты, продемонстрировать архивные кино- и видеоматериалы, предоставить более подробную, расширенную информацию об экспонатах, о музее для самостоятельного изучения, рассказать о возможностях новых технологий [6, с. 115].

Сегодня во многих современных музеях имеются множество сенсорных устройств, применимых для музейного использования: информационных киосков, экранов, панелей, столов. Очень популярными являются проекторы и сенсорные информационные киоски. Например, различные интерактивные столы, в которых содержится не просто информация об экспонате, а его динамическое изображение, которое словно «оживляет» экспонат и позволяет с ним взаимодействовать. Особенно мультимедийные технологии привлекают посетителей юного возраста, потому как будучи детьми, они привыкли познавать мир при помощи осязания, интерактивности [4, с.439].

Следующий шаг в развитии мультимедиа программ был связан с массовым распространением мобильных устройств: смартфонов и планшетных компьютеров. Активное развитие получает новое направление информационных технологий: дополненная реальность. Среди наиболее распространенных примеров увеличения воспринимаемой реальности – размещение изображений-меток на всевозможных информационных носителях (газеты, буклеты, рекламные проспекты, журналы, баннеры), при помощи которых происходит визуализация цифровых объектов. В качестве дополняющей информации могут выступать любые данные: текст, изображения, видео, звук или трёхмерные объекты, статичные или анимированные. С помощью установленного на мобильные устройства программного обеспечения пользователи сканируют метки, получая доступ к заложенному контенту. В качестве изображений меток часто используют QR-коды. QR-коды стали первым направлением технологии дополненной реальности, которое задействовали в своей работе музеи.

Сегодня музей – безграничное пространство для творчества и экспериментов. Именно благодаря современным технологиям музеи продолжают эффективно популяризировать как свою деятельность, так и культуру в целом. Посещение музеев становится не только познавательным, но и развлекательным мероприятием, а музеи трансформировались в культурно-развлекательные центры. Именно благодаря внедрению различных новейших технологий, музеи постоянно удерживают интерес современной аудитории к традиционным музейным экспозициям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гук, Д. Ю. Музей в современном информационном пространстве: потенциал социальных сетей / Д. Ю. Гук, Т. Ю. Харитонова, Т. Г. Богомазова // Евразийский Союз Учёных (ЕСУ) – 2015. – №12(21), Ч. 5. – С. 17–23. – URL: https://euroasia-science.ru/sociologicheskie-nauki/музей-в-современном-информационном-п/ (дата обращения: 04.03.2021).

2. Занина, Е. О. Культурно-просветительская деятельность музеев: формы осуществления и перспективы / Е. О. Занина. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2017. – № 46 (180). – С. 330-333. – URL: https://moluch.ru/archive/180/46488/ (дата обращения: 28.02.2021).

3. Калачев, М. А. Новейшие технологии в музейном пространстве / М. А. Калачев. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2018. – № 6 (192). – С. 34–36. – URL: https://moluch.ru/archive/192/48263/ (дата обращения: 04.03.2021).

4. Макушева, О. Н. Информационные технологии в музейном деле / О. Н. Макушева, Г. А. Щербинин // Молодой ученый. – 2019. – № 52 (290). – С. 439–440. – URL: https://moluch.ru/archive/290/65908/ (дата обращения: 19.01.2021).

5. Ноль, Л. Я. Интернет-сайт в деятельности музеев / Л. Я. Ноль // Вестник академии детско-юношеского туризма и краеведения. – 2013. – №4. – С. 23–27. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/internet-sayt-v-deyatelnosti-muzeev (дата обращения: 12.03.2021).

6. Славкина, Т. Популяризация культурного наследия средствами современных информационных технологий на примере Международного института антиквариата ASG / Т. Славкина //

Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. – 2013. – №1 (01). – С. 114–117. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/populyarizatsiya-kulturnogo-naslediya-sredstvami-sovremennyh-informatsionnyh-tehnologiy-na-primere-mezhdunarodnogo-instituta (дата обращения: 04.03.2021).

УДК 18:378.14

М. С. Оноприенко,
г. Луганск

ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ У СТУДЕНТОВ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МОДЕЛИ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

Современная модель высшего образования ориентирована прежде всего на гуманизацию процесса обучения, что в первую очередь предполагает формирование высоко развитой духовной личности. В условиях информационного общества, новых технологий и технократизма, вопрос формирования мировосприятия и ментальности человека остается одним из самых главных, потому что именно уровень личностного бытия определяет жизнь общества в целом.

Необходимо отметить, что рассмотрение всех граней жизнедеятельности человека, приводит нас к пониманию того, что эстетическая составляющая предоставляет возможность говорить о духовном уровне развития личности. В связи с чем, проблема развития эстетической культуры студентов, которые в будущей профессиональной деятельности должны проявлять способности воспринимать и преобразовывать мир в соответствии с эстетическими принципами, является главной проблемой педагогики высшей школы [2].

Эстетическая культура личности, являясь сложной многокомпонентной системой, определяет эмоциональную, интеллектуальную, нравственную и творческую направленность личности. Вхождение студентов в мир культуры обозначен уровнем сформированности эстетических качеств. В тоже время данные характеристики личности становятся важным фактором в приобщении к идеалам и общечеловеческим ценностям [1].

В контексте научных знаний эстетическая культура стала предметом изучения в работах философов (Платон, А. Баумгартен, Г. В. Ф. Гегель, И. Кант, А. Шопенгауэр); педагогов (М. А. Верб, В. Н. Липский, А. А. Оганов, Б. М. Неменский, В. А. Сластенин); психологов (Л. С. Выготский, Е. В. Назайкинский, Б. М. Теплов, Д. Б. Эльконин) и др.

В эстетическую культуру личности включены когнитивный, эмотивный и поведенческий компоненты, которые становятся базовыми для творческой самореализации студентов в профессиональной деятельности.

Структура эстетической культуры личности включает следующие компоненты:

- эстетические потребности и чувства;
- эстетическое восприятие (представления, впечатления);
- эстетические взгляды и предпочтения;
- эстетический вкус;
- эстетические знания;
- эстетические ценности;
- эстетическая деятельность [4].

Одним из основных компонентов эстетической культуры личности является вкус, на основании которого проявляются эстетические предпочтения и ориентации, интересы и установки. В процессе эстетического освоения окружающего мира данные

элементы обеспечивают активность эстетического восприятия и составляют основу мотивации к эстетической и творческой деятельности.

Исследуя эстетические предпочтения, можно рассматривать их как механизм корреляции восприятия конкретных эстетических субъектов и предпосылкой их анализа.

Исследователь А. Лобок отмечает: «Человек, оказавшийся один на один с феноменом всевозможностного мира, прежде всего спасается тем, что обнаруживает: этот мир для него эстетически неравноценен, эстетически структурирован. Он видит мир сквозь призму своей личной эстетики и автоматически, не задумываясь иерархизирует этот мир, опираясь на свое личное ощущение прекрасного и безобразного, привлекательного и отталкивающего» [3].

Задача формирования эстетических предпочтений во многом зависит от использования в образовательном процессе соответствующих методов и педагогических технологий, способствующих целостному эстетическому развитию студентов.

Следует конкретизировать задачи, решение которых обеспечат достижение поставленной цели:

1) обеспечение усвоение студентами историко-культурологических знаний, знаний в области разных видов искусства, осознание ценностных смыслов явлений культуры;

2) формирование эмоционального переживания, заинтересованного отношения к эстетическим ценностям, развитие эстетического вкуса;

3) формирование социокультурной активной эстетической позиции, направленной на социально значимую творческую деятельность;

4) создание условий для реализации студентами эстетических знаний, умений и навыков в профессиональной деятельности.

На основе теоретического анализа проблемы, мы приходим к выводу о необходимости определения педагогических условий, способствующих актуализации эстетических качеств и эстетических предпочтений у студентов:

1) выделение эстетического компонента в дисциплинах профессионального цикла;

2) разработка дополнительных спецкурсов, факультативов по отдельным темам и разделам истории искусства, современного искусства;

3) эстетизация образовательной среды, путем создания возможности самореализации студентов в творческой эстетической деятельности;

4) создание эстетической коммуникации студентов в процессе реализации творческих проектов;

5) реализация системы мероприятий, позволяющим студентам включиться в активную творческую эстетическую деятельность.

Активизация эстетического компонента образовательного процесса, наполнение его новым содержанием будет способствовать актуализации эстетического потенциала студентов, достижению более высокого уровня эстетической культуры в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веремьев, А. А. Эстетическое воспитание в системе педагогического образования / А. А. Веремьев. – Брянск, 2001.– 124 с.

2. Гагарин, А. В. Психология и педагогика высшей школы: учебник/ А. В. Гагарин – М., МЭИ, 2010. – 240 с.

3. Лобок, А. Антропология мифа.– Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997.– 688 с.

4. Основы эстетического воспитания: учебное пособие / под ред. А. К. Дремова. – М.: Высш. школа, 2005. – 327 с.

УДК: 396.168. 522:23/28

А. Е. Отина,
г. Донецк

К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ ЖЕНЩИНЫ, ЖЕНСТВЕННОСТИ И ЖЕНСКОГО НАЧАЛА В КАРТИНЕ МИРА РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Женское начало является одним из важнейших архетипических источников мировосприятия, миропостроения, развития общечеловеческой культуры. Воплощение женщины в различных знаковых социальных ролях, концептуальных проявлениях – матери-жены, в христианстве – Богородицы, представляет собой спектральное раскрытие единого архетипического образа. Его корни уходят далеко в изначальное, доисторическое пространство, которое порождает жизнь и наделяет ее способностью к воспроизводству и совершенствованию. С первобытных времен сознание человека было поглощено стихией женского начала, роль мужчины в процессе зачатия долго не осознавалась, деторождение, тем более, всегда было делом женщины. Поэтому одним из первых симоволических изображений в истории человечества являются женские скульптуры с акцентом на половых признаках (палеолитические Венеры). И это не изображение конкретных женщин, а воспроизведение в камне женского начала.

Восприятие женственного как таинства, мощи, силы, стихии характерно для различных эпох и культур. В индуизме божество, воплощающее космическую энергию, – Шива нередко предстает в женском обличье. В древнегреческой мифологии роль повелительниц судеб отведена половым женским божествам – мойрам. В скандинавской мифологии судьбы обычных людей определяли норны, а воинов – валькирии. Образ женщины, обладающей магическими сверхспособностями, – прорицательницы, колдуньи, является транскультурной мифологической универсалией.

Особое место женскому началу, женской ипостаси, самой женщине было отведено в русской культуре. Можно утверждать, что в ходе исторического развития не только осуществляется становление женщины как субъекта исторической деятельности и культуры, но и происходит обретение ею собственной символической полноты, архетипической первотворящей силы, утраченного сакрального смысла женского начала.

Выдающиеся русские философы классического Серебряного века В. С. Соловьев, С. Н. Булгаков, В. В. Розанов полагали, что в основе русской души находится женское начало, обусловившее характер и силу творческого движения русской культуры. Литература и живопись этого периода, будь-то «вечная женственность» В. Соловьева, «женщина-змея» А. Блока, или загадочные демоны Врубеля, пронизаны всеохватной, таинственной, бушующей женственностью, находящейся как в самой художественной идее, так и в ее воплощении.

Тема вечно женственного, вечной женственности как некоего культурного архетипа развивалась в трудах Владимира Соловьева, Павла Флоренского, Сергея Булгакова – русских православных философов, занимая в них важное место. Серебряный век предлагает такую концептуализацию понятия женского и женственности, которая не имеет аналогов в мировой философии и мировой культуре. София В. Соловьева – Божество, принявшее женский облик («Свободная теософия»); «нетленное сияние красоты», производное от «Вечной Женственности…, действительно вместившей полноту добра и истины» – вот некое сакрализированное женское начало В. Соловьева [11].

Женственность русской культуры, обладание ею женской душой отмечал и Николай Бердяев («О вечно бабьем в русской душе», «Судьба России»), понимая, с

одной стороны, «бабье» как «рабье», а с другой, отмечая двойственность, надрывность и незавершенность, вечные искания, свойственные русскому духу, национальному менталитету русских [1].

В литературной культуре России XIX в. к теме женского начала как имманентно присущего русской картине мира обращались гении классического периода Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский, осознавшие женскую интенцию к состраданию как по сути русскую, родную, родовую, российскую.

Среди современных российских исследований гендерного вопроса следует отметить работу К. Е. Шуршина «Гендер как предмет социально-философского анализа» [13], в которой даются методологические обоснования содержания гендерной проблематики, исходя из особенностей предмета исследования.

С точки зрения методологии, интересной представляется работа Е. А. Здравомысловой и А. А. Темкиной «Исследование женщин и гендерные исследования на Западе и в России» [5], где методология гендерных исследований понимается как инструмент познания некоторого фрагмента социальной реальности и поиска универсальных механизмов, которые действуют в любой социальной реальности.

Особый интерес к русской культуре на мировом уровне в ее классическом варианте и в современном состоянии сегодня, не в последнюю очередь, сопряжен с процессом женского освобождения и с осознанием особой роли женского начала в российской истории. Проблема женского начала и женственности не только не теряет своей актуальности, но и обретает новые идеологические смыслы и художественное воплощение. При этом, проблема выбора дальнейших путей русской культуры, обозначенная еще в споре В. Соловьева, Н. Розанова, с одной стороны, и, с другой, Н. Бердяева (оппозиция «вечной женственности» и «бабьего рабьего») в известной степени заостряется в условиях экспансивной и динамичной современности.

Целью данной работы является исследование трансформации женского начала в картине мира русской культуры от времен язычества до эпохи классики. Цель конкретизируется в следующих задачах: разграничение понятий «женщина», «женское начало» и «женственность»; исследование специфики восприятия вышеназванных понятий и концептов в русской культуре. В качестве основных методов исследования применяются компаративистский, аксиологический и герменевтический методы, позволяющие произвести целостный анализ обозначенной проблемы.

Понятия «женское начало», «женственность», «женщина» при всей родственности и близости значений и этимологической связанности между собой возникли закономерно для обозначения конкретных смыслов и употребляются каждое в определенных специализированных семиотических контекстах. Они не идентичны и не синонимичны друг другу.

«Женственность» – характеристика, имманентно присущая женщине как представительнице пола (биологическая составляющая), носителю черт и характеристик, связанных с социальной ролью и социальными ожиданиями (социокультурный компонент), как личности со стереотипным набором эмоциональных, чувственных и психологических свойств (социально-психологическая сфера). Традиционно женственность (феминность) противопоставляется мужественности (маскулинности).

Женское начало – это одновременно квинтэссенция женственности и е распространение за пределы личности (какой-либо отдельной женщины) в иное многоликое (нации) или обезличенное (стихии) пространство. Ясной и достаточно простой иллюстрацией этому является диалектическое единство «инь» и «ян» в

китайской философии. «Женщина» («жена») – сексуальная составляющая, наряду с другим полом человеческого рода, единица человеческого рода, существующая в определенном конкретно-историческом контексте. История обретения женщиной самоопределения и самосознания, понимание значимости и силы женской природы является признаком прогрессивного развития культуры.

Праславянский и раннеславянский мир, по сути своей синкретичный и пантеистический, представлял собой нераздельность и неслиянность человека с природой. Неделимость была обусловлена прямой зависимостью наших предков от природы, ощущением ее первотворящей и неизменно репродуктивной сущности. Это не осознание, а именно ощущение на уровне архетипического единства нашло отражение в таком персонаже праславянской мифологии, как Мать – Сыра Земля и других женских божествах того времени. Неслиянность человека с природой была вызвана страхом перед ней, будь-то лес дремучий с его обитателями, или чисто поле, где сражается и гибнет былинный герой: «В самом древнем облике чужое воплощено, несомненно, в лесе, который подступает к самому дому. Лес – нечто живое, тот же род, только враждебный» [7, с. 210]. В пантеистической иерархии древнеславянской мифологии лес олицетворяет, несомненно, мужское начало. Если Род – воплощение представлений о защите и помощи, то Лес – угроза, анархия. На берегах рек, около леса обитают русалки – враждебные и часто смертоносные женские божества. В них заключалась сила стихии и угроза, исходящая для человека от природы, где жизнь и смерть – женского рода.

Единственным женским божеством древнерусского пантеона богов, чей идол был помещен на вершину холма в Киеве, была Мокошь. Интересно, что «обособленное место» занимает она в различных списках языческих богов, хотя в них Мокошь, при сохранении ее противопоставления «мужским богам, может быть выдвинута на первое место» [6, с.169]. Столь скромное представительство женского (одна среди 9 кумиров) в Киевском собрании идолов абсолютно понятно и объясняется не только патриархальным устройством социальной жизни дохристианской Руси, но и функциями женщины в языческом мироустройстве, которые состояли в служении мужчине и деторождении. Владимир Великий был сыном Святослава и его наложницы Малуши. Сам Владимир до принятия крещения не только вступал в законные браки, но и обладал множеством наложниц.

Однако не стоит приуменьшать роль и влияние женщины, особенно женщины-государственницы в это суровое время, движущееся под давлением вражды и кровопролития. Двумя знаменитыми фигурами дохристианской и раннехристианской Руси были женщины – княгиня Ольга и жена князя Владимира – византийская принцесса Анна, умная, изысканная, образованная. Существует версия о скандинавском происхождении Ольги, Анна была дочерью грека Романа II. Однако, все женщины-правительницы на Руси, начиная с вышеупомянутых и вплоть до Екатерины Великой, как известно, немки по происхождению, становились абсолютно русскими правительницами, ревностно сражавшимися за государственность и православие на Руси.

Религия любви, христианство, распространилось по Руси частично в добровольном, отчасти в принудительном порядке. Сложно было язычникам, поклоняющимся привычным кумирам, воспринимать идею Единого Бога и принять таинство Святой Троицы. Однако любви, исходящей от образов Христа и Богородицы, все же удалось преобразить сознание обитателей Древней Руси и подсказать им новые пути и стратегии вхождения в пространство Божьего мира, в основе которого любовь, сострадание и сорадование. Воплощением этих трех драгоценных состояний был не

только образ Христа, таким является и образ Богородицы: матери, заступницы перед Богом, женского начала как олицетворения воплощающей любви, жертвы, милосердия.

В православии любовь, прежде всего, есть жалость и сострадание. Великая жертва Спасителя была вызвана любовью и милосердием. Богоматерь – воплощение материнской любви, причем не только к Сыну своему, но и к несовершенным и страдающим детям Божьим. Российский исследователь В. Тростников так характеризовал содержание православного концепта «любовь»: «Прочный брак можно построить лишь на подражании Божественной любви, а не на том, что сегодня называется любовью, завидует, превозносится, гордится, ищет своего и постоянно раздражается…Самоотверженность и самопожертвование, являющиеся верными признаками истинной любви , всегда связаны с чувством жалости к тому, кого любишь…Любовь как жалость, т. е. подлинно Божественная любовь… Именно так понимается слово «любовь» в Православии» [12, с. 222].

Социальной роли женщины, ее месту и обязанностям в семье и пространстве православного коллектива посвящено немало страниц знаменитого памятника русской средневековой литературы «Домострой». Поскольку для средневекового сознания, в том числе и русского, женщина в повседневной жизни – существо больше семейное, чем общественное, большое внимание автором домостроевских рекомендаций уделяется внутрисемейным отношениям и влиянию мужа на супругу: как учить жену, как ее наказывать, как поощрять: «Следует мужьям воспитывать жен своих с любовью примерным наставлением; жены мужей своих вопрошают о всяком благочинии, о том, как душу спасти, Богу и мужу угодить» [2, с. 146]. Для автора «Домостроя» женщина обезличена, она – функция, не более того. Сознание средневекового человека принципиально коллективно, с одной стороны очерчено сословной нормой, с другой – церковной. Поэтому женский ум подчинен вере и развитию навыков в рамках обозначенной общиной нормы. В этом состоит главная цель дидактики «Домостроя», направленной на женщину и локальное женское пространство в мироустройстве Древней Руси.

В статье «Откуда есть пошла русская душа?» И. Б. Левонтина замечает, что «уже у Радищева отмечены те свойства «русской души», которое вскоре превратится в культурный стереотип: иррациональность, эмоциональность, тяга к крайностям» [9, с. 320] Традиционно, последние являются стереотипными характеристиками как женщины, так и женского начала (феминности).

Перечисленные черты «русской души» с одной стороны, воспринимаются прозаически и печально (образ России с ее «двумя бедами» – дураками и дорогами), а с другой, достигают высокого уровня таинственности, поэтической возвышенности («Россия-Сфинкс» А. Блока). Но это уже культурный контекст конца XIX – начала XX ст. Так или иначе, слово «душа», как и «любовь», «жалость», «радость» (ключевые категории православия) в русском языке – женского рода. Концептуально и перевоплощение имен нарицательных в собственные женские имена – Вера, Надежда, Любовь.

История России содержит временное пространство, которое можно назвать веком женщины. Речь идет о правлении Екатерины II, которое вполне может быть сравнимо с «веком Перикла» в античных Афинах.

С утверждением петровских реформ в культурное пространство русской жизни входит и гендерный переворот, нарушивший патриархальный ее уклад и традиционные устои, базирующиеся на неоспоримой власти мужчины. Конечно же, изменения коснулись высших классов и слоев российского общества, но эти изменения были

революционными. Женщина перестала быть покорной и безгласной рабыней своего мужа и принялась играть значительную роль в светской жизни.

В работах Н. И. Костомарова «Очерки домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях» и И. Е. Забелина «Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях» положение женщин в России накануне петровских преобразований описано как униженное, бесправное, беспросветное. Забелин описывал место женщины в допетровскую эпоху так: «В обществе у ней не было своего самостоятельного места. Самостоятельное место она имела только в семье. Но и здесь смысл ее самостоятельности колебался между отцом семьи, ее мужем, и ее же детьми, так что перед лицом отца семьи, своего мужа, она была настолько же зависимою, малолетнею в своих правах, как и все ее дети»[4, с. 393]. Не лучшим образом протекала и жизнь цариц: «Положение женской личности со значением царицы становилось для нее еще более стеснительным. Если в общем быту народа личность женщины является жертвою семейного начала, то женщина-царица является жертвою уже не одного семейного начала, но, сверх того, и жертвою государственных идей, которые, хотя и возносят ее лицо на высоту недосягаемую, но в то же время ограничивают смысл ее доли исключительно значением родительницы, значением почвы, в которой не должен исчезнуть корень государственного рода. Государственные идеи вследствие такого значения царицыной личности ограждают ее такими заботами о сохранении почвы рода, что в них эта личность совсем уже исчезает для общества, как равно и для собственной своей самостоятельности» [4, с. 394–395].

В культуре XVIII в. в петровские и послепетровские (при Анне Иоановне, Елизавете Петровне и, особенно, при Екатерине II) женщина начинает играть значительную роль в обществе и культуре, становится субъектом исторического процесса. Она приобретает статус: «статс-дама», «статская советница», «полковница», что нашло отражение в знаменитой «Табели о рангах».

Полный гендерный прорыв со стороны женщины был совершен Екатериной II, которая явила Руси личность женщины-государственницы, великодержавной императрицы, сумевшей усилить мощь империи, способствовать стремительному развитию науки и искусства. «Греческий проект» Екатерины II заключался в создании беспрецедентно сильной империи, превосходящей в своем величии тысячелетнюю Византию. Амбициозные планы императрицы были изложены в письме австрийскому императору Иосифу II (10/21 сентября 1872 г.).

Екатерина II придала российской культуре нюансы, связанные с женскими волей, пониманием общества, культуры, стратегией управления. Не случайно в период серебряного века русской культуры (к. XIX – начало XX в.) возникнет ренессанс восприятия России и русского как женского начала, женственной души.

Период истории России середины и второй половины XIX в. (век Екатерины II) именуют золотым веком российского дворянства. Это определение связано не только с ростом привилегий дворян, но и с культурными требованиями, которым должен он был соответствовать. Речь идет именно о просвещенном дворянстве, о светском человеке нового типа, владеющим иностранными языками, интересующимся новой философией, наукой, искусством, активном читателе. Таким образом, дворянство как классовая общность в период правления Екатерины II становится субъектом культурного творчества, носителем прогрессивных идей в построении российской государственности и прогнозировании дальнейших путей развития русской культуры.

Екатериной II дворянам были пожалованы земли и крестьяне, привилегии дворян и их место в российском обществе и государстве, как уже говорилось, значительно выросли.

Стремление к пышности и богатству воспринималось Екатериной II и русским дворянством не только как личное, но и как общественное благо, наглядно демонстрирующее благосостояние Российской империи. Наряду с богатством мощь империи закреплялась войнами, которые вела государыня, опираясь на своих доверенных подданных, полководцев.

Правление Екатерины II было ознаменовано разложением феодализма и появлением капиталистических отношений. Этот процесс больно ударил по крестьянам, так как вызвал непосильный для них уровень эксплуатации. «Просвещенный абсолютизм» в России екатерининского времени – это, одновременно, официальная идеология, пробуждение чувства гражданственности, поиск реформ в организации власти и тех, которые способны быстро преодолеть отсталость страны, крестьянский вопрос и нарастание протеста против самодержавия и крепостничества, мощные народные выступления.

Екатерина II, прибывшая из-за границы немка, стала подлинно русской царицей, правительницей, посвятившей свою жизнь, талант и усилия созданию российской государственности, формированию государственной (национальной) идеи России, обогащению и развитию просвещения и культуры: «За время своего более чем тридцатилетнего правления Екатерина II сделала для России очень много в самых различных областях науки, образования, русского хозяйства, архитектуры, литературы и других направлениях. Центром просвещения в стране был Московский университет. Ему предстояло сыграть выдающуюся роль в развитии культуры страны, в истории ее общественно-политической мысли. В 1786 году в России впервые была создана государственная система народного образования: малые народные училища в уездных городах, главные училища в губернских городах. Естественно, что во главе всей этой просветительской работы стояла Екатерина II. Ею же были основаны два закрытых учебных заведения: для дворянок – Смольный институт, для мещанок – Екатерининский. В годы правления Екатерины, пусть медленно, но увеличивалось число грамотных людей, нередко со специальным образованием, росла роль печатной продукции. К середине века в стране уже было 10 типографий, и продолжала развиваться книгоиздательская деятельность» [8, с. 384].

Просвещенная монархиня – Екатерина II не только постоянно читала труды французских просветителей Вольтера, Руссо, Дидро, Даламбера общефилософского, особенно, социологического направлений, не только вела длительную переписку с Вольтером и другими европейскими философами, она внедрила идеи просвещения и прогресса практически: в структуру российской государственности и российского общества: в законодательную сферу, в экономику и торговлю, в архитектуру, живопись, скульптуру, литературу (развитие литературы приобрело принципиально новые смыслы и направления).

Зарождению русской идеи, впервые сформулированной в работах славянофилов, предшествовали следующие этапы: 1) крещение Руси и распространение на Руси христианства (русское средневековье – длительный, противоречивый и неспокойный период); 2) петровская эпоха и петровские преобразования (культурный выбор и культурная избирательность, усвоение соорганичного русской культуре и необходимого для ее развития инонационального опыта); 3) «просвещенный абсолютизм» екатерининской эпохи (культурный подъем, просветительская работа, складывание российского государства как империи). Выделенные нами периоды, каждый сам по себе включают в себя множественные социокультурные течения, вопросы, противоречия, генерирующие движение культуры каждого периода по отдельности, а также переход от одного к другому по пути становления российской

государственности и русской идеи. Екатерининская эпоха с ее просветительскими открытиями в науке, искусстве и, в особенности, в науке слова – литературе, подготовила появление нового важного этапа в развитии русской культуры – «пушкинской» модели русской культуры, с утверждения которой начинается эпоха «литературной культуры» России.

Безусловно, путь обретения женщиной достойного места в социальном пространстве русского государства трудно не назвать тернистым. Восприятие женщины и женского начала на Руси претерпело от времен язычества и до эпохи урбанизации и ее влияния на русскую культуру ряд значительных изменений. Последние часто несли для женщины тяготы жизни и беды в определении ее судьбы, что детально описывали известные русские историки Н. И. Костомаров, и И. Е. Забелин в своих очерках российской жизни периода XVI-XVII столетий. Реформы Петра I изменили участь дам, принадлежащих к высшему сословию. Елизаветинская, а затем, екатерининская эпоха – бесспорный тому пример. По-настоящему женское начало и сама женщина переосмысливаются в культуре. С одной стороны, вновь и с удвоенной силой возрождается концептуальный образ государственной жены: царицы, матушки-правительницы. С другой, под влиянием французского Просвещения в русскую культуру вошла мода противопоставления цивилизации и природы, которая была преобразована в оппозицию на российский лад: города и деревни, городской распущенности и деревенской добродетели, что нашло отражение в литературе и других видах художественного творчества сентиментализма. Шедевром сентиментальной повести является «Бедная Лиза» Н. Карамзина, посвященная традиционной теме противопоставления города и деревни, которая раскрывается опять-таки через описание трагической судьбы женщины-крестьянки, воплощения чистоты и целомудрия. Несовершенство общества в первую очередь сказывается на женщине – к этому заключению пришла русская литература и русская литературная культура XIX века, в целом носившая философский характер.

Женский вопрос, женская тема как отражение искажений действительности, общей социальной несправедливости ложатся в основу творчества русских романтиков. Пример тому – повесть В. Ф. Одоевского «Княжна Мими».

«Идеи в художественном творчестве писателей философского направления, как правило, предшествуют творческому акту и стимулируют его. Так В. Ф. Одоевский одним из первых в русской литературе стремится в рамках прозаического философского произведения к такой организации композиции, когда, поставив в центре одну проблему-образ, стягивает к ней все линии и с научной достоверностью обнаруживает связь между ними», – писал А. Э. Еремеев [3, с. 43]. Образным олицетворением идеи «проблемой-образом» в «Княжне Мими» является главная героиня, чей индивидуальный характер вырастает до социокультурного образа, типа.

С одной стороны, это пародия на общество, нравы. С другой, – психологический анализ, в центре которого – особенности поведения человека, изменения его внутреннего мира, психологических реакций под угрозой псевдообличительской силы общественного мнения: «Баронесса знала, что княжна Мими принадлежала к сему нравственному сословию, знала также, что это сословие, в свою очередь, принадлежит к тому страшному обществу, которое бросило свои отпрыски во все классы» [10, с. 253].

Герои Одоевского живут и действуют в ложном мире псевдоморали где все во власти законов-оборотней, когда культурные и нравственные ценности, становятся орудием манипуляций в руках авторитетных столпов общественного мнения, аморальных и бездушных людей, оборачиваются против человека, отчуждаются от

него, наполняются драматичной убийственной силой. Герои повести оказываются разделенными на два лагеря, населяют два различных контрастных уровня: жертвы и палачи, или, на изобразительном уровне: персонажи романтического характера (Границкий, графиня Рифейская), реалистического характера (баронесса Дауерталь, горничная Маша, замужняя сестра Мими) и пародийные фигуры (княжна Мими, старая княгиня, тетушка молодого барона). Обе линии-параллели героев изображены естественно, завершенно и цельно, как и каждый герой в отдельности. Сатирические персонажи в силу специфической жанрово-пародийной окраски тяготеют к некоторой гротескной схематичности, но благодаря психологическому анализу тоже схемами не становятся.

Герои – жертвы все без исключения (и баронесса, и Границкий, и графиня Лидия, и молодой барон) – маневрируют, стараясь сохранить жизнь и честь посреди разгула ханжеских законов общественного мнения. Их бесконечные попытки обмануть эти, по сути, аморальные требования, ханжество и лицемерие носят фарсовый характер ввиду своей бессмысленности, иррациональности, но трагичны по самой своей необходимости и итоговой безуспешности. Фарс в финале повести оборачивается трагедией: смерть Границкого, ссылка молодого барона, застрелившего друга, гибель баронессы, одиночество графини Рифейской.

Героям, тщетно пытающимся спастись, противостоят другие герои, олицетворяющие собой роковую неизбежность кары общественного мнения. Это старая княгиня, многочисленные участники диалогов в гостиных, тетушка барона и княжна Мими как аллегорический образ химеры общественного мнения, символ общества, построенного на псевдоустоях. В этом смысле «княжна Мими» – имя нарицательное, «оно», «общество». Ее личность, ее «я» вбирает в себя множество «других». Но эти «я» и «другие» неделимы – они одноприродны, абсолютно схожи. В данном случае «я» и «другие» составляют собой неделимое единство – «оно». А уже все, кто выходит за рамки этой цитадели, представляют собой не просто «других», а чуждых, посему подлежащих суду и приговору: «оно – партер; другие люди – сцены. Оно держит в руках и авторов, и музыкантов, и красавиц, и гениев, и героев. Оно ничего не боится – ни законов, ни правды, ни совести. Оно судит на жизнь и смерть и нигде не переменяет своих приговоров…» [10, с. 254].

Однако героиня Одоевского, чье имя поставлено в заглавии повести, изобличающей двуликость общественного мнения, не превращена автором в схему, условный собирательный образ. Причина появления подобного феномена в романтической прозе заключается в том, что Одоевский создал литературный характер. Княжна Мими – живой человек, поведение и метаморфозы которого автор подвергает психологическому анализу. Изначально для автора существует не одна, а две героини: реальная и возможная Мими: «Все зависело от обстоятельств, которые должны были встретить Мими при вступлении в свет: она могла сделаться и доброю женою, и доброю матерью семейства, и тем, чем теперь она сделалась» [10, с. 254]. Подробно Одоевский анализирует и процесс превращения жертвы в палача, несчастной старой девы в «душу этого общества». «В ней явилась особого рода деятельность: все малые ее способности получили особое направление; даже невыгодное ее положение обратилось в ее пользу. Что делать! Надо было поддержать себя!» [10, с. 255] (последняя фраза повторяется дважды на протяжении абзаца). Иронизируя над жалкой личностью княжны, автор находит социально-психологические причины появления данного феномена, обнаруживает сожаление по поводу конкретной личности, но высмеивает ее как олицетворение общественного явления. Княжна больна, но болезнь эта общественная.

Таким образом, женщина, являясь жертвой социального порядка, вынужденная каким-либо образом с ним справляться и выживать в давлеющем над ней патриархальном мире, становится рычагом давления этого самого мира на его обитателей. Такова княжна Мими В. Ф. Одоевского, Бетси Тверская Л. Н. Толстого и другие женские персонажи русской литературы XIX столетия. Однако классиками описана иная женская стратегия. Это путь непротивления социальному злу («Воскресенье» Л. Н. Толстого, «Преступление и наказание» с «вечной Сонечкой» Ф. М. Достоевского) – евангельский путь жертвенности, воплощением которого является женщина, женское начало.

Русская «литературная культура» XIX ст. среди прочих важных социальных вопросов, привнесенных в российскую жизнь с ее стремительной урбанизацией, обращается и к вопросу эмансипации женщин. Возникает культурная рефлексия на тему, что такое женское начало, женственность и женщина в русской истории. Появляются прогнозы по поводу будущего, уготованного женщине с учетом предыдущего культурного опыта и его трансформаций, связанных с кардинальными социальными переменами, произошедшими в XIX – XX ст. Зачастую эти прогнозы носят неоднозначный и тревожный характер, как, например, у Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского.

Мы завершаем данный культурологический экскурс эпохой классики, породившей серебряный век русской философии и литературы с его сакрализацией женского начала. На смену ему приходит модерн, который генерировал собственный особый взгляд на отношения между полами, сущность, социальную роль и права женщины. Модернизм, а затем – постмодернизм – пространство, где царят фрейдизм и феминизм, но это уже предмет другого исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев, Н. О вечно бабьем и вечно рабьем [Электронный ресурс] / Н. Бердяев // Режим доступа: http//wwwvehi.pet / berdayev/rozanov
2. Домострой /сост., вступ. ст., пер. и коммент. В. Колесова. М.: Советская Россия, 1990. – 485 с.
3. Еремеев, А. Е. Русская философская повесть (первая треть XIX века) / А. Е. Еремеев; вступ. ст., сост. и коммент. В. А. Грихина. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1983. – 480 с.
4. Забелин, И. Е. Домашний быт русских цариц в XV и XVII столетиях // Быт и нравы русского народа в XV и XVII ст. / И. Е. Забелин. – Смоленск:. «Русич», 2002. – 402 с.
5. Здравомыслова, Е., Темкина А. Исследование женщин и женские исследования на Западе и в России / Е. Здравомыслова, А. Темзина. – ОНС. 1999. №6. – С.181
6. Иванов, В., Топоров В. Мокошь // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт. / под ред. С. А. Токарева / В. Иванов, В. Топоров. – М.: Советская энциклопедия. 1992. т.2. – 719 с.
7. Колесов, В. Мир человека в слове Древней Руси. / В. Колесов. – Л.: Изд-во ленинградского университета, 1986. – 305 с.
8. Культурология в вопросах и ответах. – Ростов/нД: Феникс: 2003. – 416с.
9. Левонтина, И. Откуда есть пошла русская душа? // Константы и переменные русской языковой картины мира: коллективная монография. / И. Левонтина. – М.: Языки славянских культур, 2012. – 690 с.
10. Одоевский, В. Ф. Княжна Мими // Русская романтическая повесть / В. Ф. Одоевский. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1983. – 480с.
11. Розанов, В. Люди лунного света. В. Розанов – СПб, 1913. – С. 112.
12. Тростников, В. Православная цивилизация. Исторические корни и отличительные черты. /В. Тростников. – М.: Издательский дом Никиты Михалкова «Сибирский цирюльник», 2004. – 269 с.
13. Шуршин, К. Гендер как предмет социально-философского анализа // Рационализм и культура на пороге третьего тысячелетия: сборник научных трудов по материалам 3-го Российского философского конгресса, 16-20 сентября 2002 года, / К. Шуршин. – Ростов-на-Дону / Филос. фак. МГУ им. М. В. Ломоносова [и др.]; М.; Ростов-на-Дону: Филос. фак. МГУ им. М. В. Ломоносова; 2002. – 304 с.

УДК 793:376

А. А. Сафонова,
И. М. Макшанцева,
г. Луганск

ВЛИЯНИЕ ШОУ-БИЗНЕСА НА ВОСПИТАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

Шоу-бизнес XXI века в России считают индустрией не только музыкального продукта, но и слухов, скандалов и сплетен. Новости звёзд, их любовные драмы и ссоры публикуются в различных журналах и транслируют по всем каналам телевидения. Несомненно шоу-бизнес является коммерческой деятельностью в сфере зрелищ, которое влияет на наше общество, и поэтому данная тема должна быть рассмотрена и проанализирована.

Исследование шоу-бизнеса проводилось в разных аспектах, во всех информационных источниках активно рассматриваются вопросы о формировании и развитии шоу-бизнеса, его истоках и первооткрывателях в разных странах. Исследователям российской эстрады считают Е. Кузнецова, И. Пригожина, А. Коновалова, О. Нестерова, С. Корнеева.

Очень важно изучить зарождение данной индустрии, проблему понимания инстинного наследия эстрады, недостаточность разработанности проблемы создаваемого и исполняемого материала, влияния современного шоу-бизнеса на современную массовую культуру и на мышление молодежи.

Шоу-бизнес – это деятельность, основанная на коммерции в области зрелищных представлений. В узком аспекте данное понятие рассматривается как исполнение концертных номеров, которые рассчитаны на многочисленную аудиторию. Однако в более широком – выделяют не только музыкальную эстраду, но и другие близкие к этой индустрии виды творческих направлений: киноиндустрию, массовые спортивные соревнования, телепередачи с развлекательной программой, конкурсы красоты и моды, относят даже музыкальные радиовещания.

История зарождения данной индустрии берёт своё начало в Западной Европе и Америке. Термин «эстрада» считался, как система, включающая мюзик-холлы, варьете, кабаре, шоу и т. д. Эстрадному искусству как самостоятельному направлению присущи такие качества, как открытость, лаконизм, импровизация, праздничность, оригинальность, зрелищность. Постоянная потребность в досуге и развлечениях становилась все острее, спрос рос. Появлялись первые скандалы шоу-бизнеса, которые заинтересовали и привлекли большое количество людей. Чтобы удовлетворить потребности общества, предприниматели изобретали более изобретательные способы проводить досуг – они искали новые таланты, производили эпатирующие зрелища, в которые вкладывались колоссальные денежные средства. В обществе назрела тенденция к американизации (т.е. процесс влияния США на массовую культуру, бизнес-модели, язык и политику других стран) [2, с. 17].

В СССР шоу-бизнес как понятие появилось в специальной литературе сравнительно недавно − с середины 80-х гг. XX века, заменив существовавшее ранее «советская эстрада». Сам термин «эстрада» возник в отечественном искусствознании в начале XX века и объединил все виды искусства так называемых «легких» жанров. Понятие «эстрада» существовало только в СССР [1, с. 48].

Если уйти в корни обобщенного зарождения шоу-индустрии, то следует провести некие сравнительные параллели между американской и европейской эстрадой и современной отечественной: профессионализм, цензура, многообразный и

многогранный репертуар, великолепные аранжировки, новые методы и звукоизвлечение – такие понятия можно сопоставить с российской эстрадой – проблема репертуара, низкий уровень профессионализма в плане вокала, постоянный плагиат иностранных аранжировок, без указания инстинного исполнителя, безинформативные тексты, музыкальные клипы, с недостаточно высоким уровнем. В американской и европеской индустрии создаётся в основном качественный и хороший музыкальный продукт, когда на российской эстраде – жалкая пародия, которая имеет достаточно невысокую смысловую нагрузку и не несёт воспитательный характер для подростков и молодежи. Следовательно, российский шоу-бизнес впитал в себя все негативные стороны Западного шоу-бизнеса.

Шоу-бизнес оказывает огромное влияние на массовую культуру и осуществляет типизацию духовной жизни общества. Человеческая масса всегда испытывала отвращение к образованию и искусству. Люди хотят отвлекаться от «скучной», по их мнению, жизни и не раскрывать инстинного ее смысла. Это псевдокультура влияет на массовое сознание, ориентирована на вкусы и инстинкты общества, носит манипулятивную функцию. СМИ представляют огромную угрозу независимому человеку; у него есть опасное средство внедрения и внушения, инструмент социального воспитания человека.

В XXI веке все телевизионные каналы заполонились деградационными реалити-шоу, примитивные сериалы, передачи, речь в которых идёт о конце света, инопланетянах и экстрасенсах. Круглосуточная реклама, которая постоянно мешает насладиться именно стоящим кинематографом. Новости, выдуманные из головы. В прайм-тайм предпочитают показывать пластмассовые сериалы или базарные шоу Андрея Малахова, которые давно вытеснили канал «Культура».

А если поискать новости про «звёзд», то кроме «Она вышла замуж! Они развелись! Она отобрала у него имущество!» – ничего более стоящего не найти. Кому-то, естественно, это интересно. Но что тогда твориться в таких головах – страшно подумать и представить. Люди перестали читать книги, про подростков речи и не может быть. Стихи дети учат только благодаря, положенным на музыку «известных певцов». Из-за непрофессионализма, нашей эстрады приходится обращаться к творчеству великих поэтов и заимствовать поэтический материал у них. Подростки понятия не имеют, что это композиция на стихи С. Есенина, М. Лермонтова, А. Блока. У них в голове авторами являются Моргенштерн, Тимати или Данил Милохин [3].

Сейчас в моду вошли ребята-тиктокеры, возрастом от 15 лет, которые поставили «крест» на учёбе. Зачем учиться, если можно зарабывать деньги?! Покупаешь дорогой смартфон, включаешь камеру и начинаешь снимать. Чем обсурднее видео, тем больше просмотров оно наберёт. Популярность обрели пранки (т. е. «приколы», а по факту, снятые на камеру издевательства над родителями) [3].

Дети хотят выглядеть старше своих ровесников, пытаются быстро познать все тонкости взрослой жизни. Они стали «пугать» своим странным, абсурдным миром, где правят порой «волчьи» законы, а совета спросить не у кого (родители, настолько озабочены своими проблемами, что вряд ли «поймут») и пребывают они в этой лживой иллюзии, погружаются в виртуальную реальность, ищут ответа у своих ровесников в социальных сетях, таких же растерянных подростков, все больше и больше увязая в этой паутине иллюзорного виртуального мира.

Если говорить о популярной музыке на сегодняшний день, то следует отметить, что в России её практически нет. То, что транслируется по российским радиостанциям и музыкальным каналам, – это не имеет ни малейшего отношения к музыкальному искусству и мастерству. Если в 70-80-е годы прошлого столетия ещё существовали

настоящие поп-исполнители, которых можно было назвать профессиональными певцами и музыкантами, обладающими вокальными знаниями и данными, и массовая культура тщательно контролировалась на уровне государства, то сейчас можно констатировать окончательную деградацию современной музыки.

Сейчас поп-музыка делится на два основных течения: «шансон» и стандартная «попса» для подростковых дискотек. Они делят «народные» пристрастия поровну, но идентичны в одном: в абсолютном отсутствии музыкального вкуса. Некоторые современные поп-певцы на самом деле обладают прекрасными вокальными данными, но из-за требований своих продюсеров не могут показать весь свой диапозон. Дима Билан, к примеру, способен исполнять даже оперные арии, о чем трудно догадаться, если ознакомиться с его творчеством лишь по современным песням, которые принесли ему славу. Абсолютно всем представителям нашей «эстрады» придумывают образы, которым они должны соответствовать. Чем образ скандальнее, тем больше денег получит менеджер и продюсер. Исполнители даже проходят курсы у психологов и психотерапевтов, т. к. задуманные для них амплуа совершенно им не свойственны. Но это никого не волнует. Ради денег и славы, люди готовы идти на всё. Хорошие вокальные данные уже просто-напросто не востребованы, качественная музыка больше не нужна радиостанциям и телеканалам. Главенствует лозунг: чем примитивней, тем лучше.

Почему так происходит, почему духовность, интеллектуальность и профессионализм оказались на дне? В своём интервью народная артистка России, заслуженная артистка РСФСР Людмила Сенчина поделилась своим мнением:

«Я считаю, что песни – это самое мощное оружие в хорошем смысле слова. Но у каждого времени оно свое – во время Великой Отечественной войны были написаны совершенно гениальные песни, но мы же не будем говорить, чтобы была, не дай Бог, война? Музыка диктуется обстоятельствами, идет в ногу с жизнью, отражает ее. Поэтому, авторов винить трудно. Просто сегодня другое время. Я думаю, что хороший вкус способны воспитать только родители – больше никто и ничто. Надо читать книги не по айпаду, а живые книги со страницами, маленьким детям показывать какие-то старые мультфильмы, милые, добрые. Воспитание культуры, вкуса – это все зависит от семьи» [4]..

Следовательно, во всем виновато время. Какая же на данный момент цель считается главной? Если во время войны основной идеей была мысль о победе, о спасении, то какая сейчас? К сожалению, это идея финансового обогащения. Капиталистическое общество деформировало духовную сферу. Это искажение лежит в основе культурно-социальных проблем – бизнес вытеснил творчество. Безусловно, нужно меняться самим и изменится мир.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коновалов, А. Маленькие секреты большого шоу-бизнеса / А. Коновалов. – СПб. : Питер, 2005. – 188 с.

2. Пригожин, И. И. Политика – вершина шоу-бизнеса / И. И. Пригожин. − М. : Алкигамма, 2001. − 215 с.

3. http://https://biography.wikireading.ru/175510

4. http://https://studwood.ru/797264/kulturologiya/istoriya_vozniknovenie_biznesa

УДК 398.2 *А. Г. Сенченко,*
г. Керчь

УСТНЫЙ РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР В УСЛОВИЯХ РУССКО-КИТАЙСКОЙ КОММУНИКАЦИИ В РАЙОНЕ «РУССКОГО ТРЕХРЕЧЬЯ»

Данная работа посвящена устному русскому фольклору Трехречья. В частности, будет совершена попытка оценить, в каком состоянии находится устный русский фольклор в районе так называемого «Русского Трехречья» Китая. В ходе исследования данного вопроса я буду опираться на работу В. Л. Кляуса ««Русское Трехречье» Маньчжурии. Очерки фольклора и традиционной культуры».

Район северо-востока Китая сыграл важную роль в судьбе русского народа, став пристанищем для огромного числа россиян, которые по стечению жизненных обстоятельств оказались за пределами своей исторической родины. Исследователи называют этот район «Русское Трехречье», он расположен в сопредельном с Российской Федерацией государстве – Китае, в его северо-восточной части, на правом берегу Аргуни, в бассейне трех её притоков – рек Гана, Дербула и Хаула. В административно-территориальном отношении район Трехречья входит в состав г. Эргун, городского округа Хулунбуир Автономного района Внутренней Монголии КНР [2, с. 623].

Владимир Кляус пишет о том, что «Русское Трехречье» является не географическим понятием, а скорее историко-культурным. Район Трехречья никогда не принадлежал России. Правда, в 1654 году казаки возвели здесь Аргунский острог, который после подписания в 1689 году между Цинской Империей и Российским государством Нерчинского договора был перенесен на левый берег Аргуни, а четко обозначенная граница официально закрепила Трехречье за Китаем. Но до конца XIX века китайское Приаргунье оставалось малозаселенным, и россияне беспрепятственно заходили на эти земли. Начиная с конца 19 века территория Трехречья оказывается включенной в орбиту «русского мира» [1, с. 7].

На данный момент носителями русской культуры в Трехречье (по большей части) являются метисы от смешанных браков русских и китайцев.

Исторически в регионе складывалась достаточно сложная ситуация в плане русско-китайских отношений и межкультурной коммуникации. В данном исследовании, прежде всего, важно отследить то, что происходит с устным русским фольклором в условиях межкультурной коммуникации русского и китайского населения в данном районе.

Так как в рамках исследования внимание уделяется устному фольклору, следует разобраться с лингвокультурой Трехречья как результатом межкультурного взаимодействия. В статье, посвященной данной теме, Д. Н. Сундуева пишет, что для «русских старожилов Забайкалья, проживающих в Трехречье Китая, характерно русско-китайское двуязычие в обиходной локальной коммуникативной сфере. Наблюдения над формами существования русского языка дают возможность увидеть своеобразные тенденции в динамике современной языковой ситуации этого региона. Сущность «развития русского языка» заключается в том, что диалектная форма языка всего лишь «доживает». При этом сами элементы этих форм не исчезают – смешиваясь, они включаются в речь более поздних поколений уже двуязычной языковой общности» [3]. Также исследователь утверждает, что русский язык в данном регионе функционирует в условиях многокомпонентной, неравновесной языковой ситуации.

Единственной функцией использования языка в регионе является семейно-бытовая. Наблюдается сдвиг в пользу китайского языка, а русский язык постепенно исчезает.

Такое положение русского языка делает исследование фольклора еще более важным. Так как фольклор, заключая в себе представление этноса об устройстве окружающего мира, существует в рамках языка и благодаря языку обретает форму, важно иметь представление о том, что происходит с фольклором в условиях угасания этого языка.

Для анализа фольклора и того, в какой форме он сейчас представлен в Трехречье, воспользуемся материалами, предоставленными в работе Кляуса (фамилия которого уже упоминалась ранее). Работа исследователя вышла совсем недавно и отражает актуальное состояние фольклора в Трехречье.

Начнем анализ фольклора с народных песен. На этот счет Кляус пишет, что ему удалось услышать и записать всего несколько песен: шуточную «Жил я у пана», балладу «Не разочком разечком замуж отдают», хороводно-поцелуйную «Летели птички, ростом невелички», семейно-бытовые «Завел муж коровушку», «Толокно», а также песню, которая звучала в конце гуляний, «Расхожая, разъезжая». Стоит отметить, что упоминаются только те песни, которые удалось записать в более-менее «полном» виде. Помимо этого, были зафиксированы фрагменты примерно тридцати песен. Ранее они бытовали в Трехречье, но современное старшее поколение китайских русских уже не помнит их полностью.

Пласт народной лирики так уменьшился в связи с запретом на использование русского языка в годы культурной революции. В отличие от песен литературного происхождения, поэтико-мелодическая структура народных песен была сложнее, ввиду чего было проблемно переводить и исполнять народные песни на китайском языке.

Частушки, или как их называют в Трехречье – припевки, сохранились лучше песен. Их чаще всего поют, когда танцуют под гармошку «Подгорную». Кляус отмечает, что его респонденты исполняли их даже при обычных расспросах и в разговорах между собой. Также исследователь отмечает, что китайские русские неплохо знают частушечную форму «Сербияночка», сопровождаемую одноименным танцем. Кляус также отметил ограниченность набора припевок у трехреченцев. Исследователь считает, что новых текстов не возникает, а исполнители пользуются частью «фонда», сформированного к 1950 году, до массового отъезда русского населения.

С народной прозой в Трехречье дела обстоят лучше. Скорее всего, она продолжала бытовать даже в условиях запрета русского языка в период культурной революции. Стоит отметить, что в ходе исследования Кляуса большинство его респондентов не слышало о таких распространенных персонажах мифологической прозы, как леший, водяной, банник, кикимора и т. д. Очень редко ими вспоминался домовой.

В Трехречье фиксируется бытование нескольких сюжетов быличек и почти все в единичных вариантах. Среди них можно выделить следующие: «О женщине, которая превращалась в свинью», «О том, что могут подменить ребенка у беременной женщины», «О мужчине, которому подчинялись змеи», «О змее, которая заползла в рот человеку», «О «приходящем» покойнике», «О домовом, который давит или просто показывается человеку», «О том, как чудилось в доме, потому что там положили «нехороший» предмет (кукла, коса китайца)», «О том, как «водило» в плохом месте».

Особое место в мифологической прозе занимают рассказы о полозе. Они имеют разный характер, но обычно все сводится к тому, что человек видит Змея, а затем в испуге убегает от него. В этих рассказах можно найти балто-славянские корни:

например, наличие у змея красного гребня на голове или рожек. Также часто описывается огненная природа змея.

Хорошо сохранились в Трехречье легенды и былички, связанные с христианством и народной верой, среди которых есть узнаваемые и бытующие в той или иной форме (не только в Трехречье) мотивы: например, легенда о наказании за нарушение норм христианской этики, об Иисусе Христе.

Также следует упомянуть рассказы о древнегреческом царе Эдипе, которые корнями восходят к древнерусской повести об Андрее Критском. Уникальность этих рассказов, записанных в 2007–2014 гг., состоит в том, что на территории происхождения повести последний раз тексты на этот сюжет фиксировали в 1980-х гг.

Среди трехреченцев все еще бытуют народные сказки, сюжеты которых зафиксированы в СУС (сравнительный указатель сюжетов). Но также есть и не зарегистрированные в СУС сказки: например, сказочно-мифологическая история о змее-любовнике.

Сохранность сказок в Трехречье до XXI в. обусловлена тем, что русская культура метисов имеет, по большей части, устный характер. Но отмечается то, что скоро народная сказка исчезнет в Трехречье, а то, что она дожила до сегодняшних дней, – это заслуга ее последних исполнителей.

Важным и интересным пластом фольклорной прозы трехреченцев также являются устные рассказы об их жизни в 1920–1970 гг. «Тематически среди них можно выделить рассказы о бегстве из Советской России, о начале жизни в Трёхречье и переездах из одного поселка в другой, о ведении хозяйства, о семье и семейных взаимоотношениях, случаи из жизни, о японцах, о советских разведчиках, которые переходили границу, о приходе Красной армии в 1945 г., об отъезде русских из Трёхречья и о переселении сюда китайцев «с юга», о преследованиях метисов в годы культурной революции, об уничтожении всего русского во время культурной революции. Значительная часть рассказов – это уже не личные впечатления респондентов, а пересказ того, что они когда-то слышали от своих бабушек и дедушек, родителей, старших братьев и сестер, поэтому они значительно фольклоризованы» [1, с. 41].

Бытует в Трехречье и такая форма фольклора как заговоры. Интересно, что некоторые из заговоров метисы узнали от представителей тунгусского населения. Но стоит отметить, что рукописная традиция бытования заговоров практически исчезла ввиду того, что большинство метисов не умеют писать и читать по-русски. Однако эта традиция также затухает в Трехречье – сегодня сохранились только «детские заговоры» от испуга и бессонницы.

Некоторые произведения китайского фольклора вошли в репертуар метисов и теперь воспроизводятся на русском языке. Одной из групп таких текстов являются рассказы о вселении в человека духа хорька. Интересно, что в представлении метисов Трехречья хорек не может вселиться в русского крещеного человека. Но выбор животного определяет не этническая принадлежность, а именно вера, так как в центральном Китае считают, что дух хорька не может вселиться в глубоко верующего. Кляус отмечает, что данная группа текстов при переходе в «чужой» язык испытала на себе влияние принявшей его фольклорной системы. В связи с чем можно наблюдать «с одной стороны, некоторое отторжение инородного фольклорного материала, что в данном конкретном случае выразилось в понимании того, что якобы хорек не может вселяться в русского, православного человека. С другой – включение историй о хорьке в русский фольклорный дискурс способствовало появлению новых текстов, близких по своему характеру к традиционным произведениям русского фольклора». Истории о хорьке близки русским быличкам, поэтому неудивительно, что они органично вошли в

новую для себя традицию. Также отмечается схожесть историй про хорька с историями о «порче».

Важным фактом является то, что некоторые образцы русского фольклора воспроизводятся трехреченцами на китайском языке. Причем отдельные детали произведения меняются, но при этом сохраняется общий сюжет оригинала.

Таким образом, можно сделать вывод, что в Трехречье наблюдается угасание фольклорной традиции, что связано с рядом исторических событий, а также с последующим сужением сферы использования русского языка. Некоторые жанры устного фольклора уже практически исчезли: к ним можно отнести традиционную песенную лирику и мифологические рассказы. Жизнеспособными оказались христианские легенды – отчасти это связано с тем, что самоидентификация трехреченцев происходит за счет приверженности к православию. Можно предположить, что этот жанр фольклора будет сохраняться в Трехречье еще долгие годы и поддерживаться за счет развития в регионе православной веры. Также наглядно видно проникновение русских заговоров в культуру тунгусов. В какой-то степени это связано с тем, что так называемые «конные тунгусы» достаточно близки трехреченцам по своему быту и между ними происходили хозяйственные и культурные взаимосвязи. Кроме того, мотивы, характерные для китайского фольклора, проникли и укоренились в русском. Наиболее любопытным, на мой взгляд, является то, что некоторые образцы русского фольклора воспроизводятся в регионе на китайском языке, что дает возможность сохранить русский фольклор в Трехречье, даже в случае полного исчезновения в данной области русского языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кляус, В. Л. «Русское Трехречье» Маньчжурии. Очерки фольклора и традиционной культуры. [текст] В. Л. Кляус – М.: ИМЛИ РАН, – 2015. – 384 с.

2. Малая энциклопедия Забайкалья. Международные связи [текст] гл. ред. Р. Ф. Гениатулин. Новосибирск: Наука, – 2012. – 751 с.

3. Сундуева, Д. Б. Лингвокультура трехречья как результат межкультурного взаимодействия [текст] // Вестник Забайкальского государственного университета, 2013 г.

УДК 791.7:792.7

А. И. Сенчук,
О. В. Малахова,
г. Луганск

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ СТУДЕНТОВ СРЕДСТВАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Актуальность исследования феномена эстетического воспитания студентов средствами театрального творчества обусловлена проблемой формирования духовной сферы личности будущего специалиста, способного в дальнейшем не только успешно самореализоваться в выбранной сфере деятельности, но и стремящегося внести вклад в развитие своего предприятия, города, страны, общества в целом. Именно эстетическое воспитание готовит студента к наиболее оптимальному чувственно-эмоциональному и интеллектуальному включению в жизнь общества. В связи с этим возрастает роль эстетического воспитания студентов в современных социокультурных условиях, характеризующихся глобальными экономическими, политическими и идеологическими изменениями, когда особое внимание в образовательной организации (учреждении) необходимо уделять формированию мировоззрения, духовности и нравственности будущего специалиста, способного в дальнейшем обеспечить функционирование и развитие науки, искусства, экономики и техники. Однако сегодня в учебно-

воспитательной работе со студентами формы и средства эстетического воспитания зачастую используются ограниченно. К сожалению, воспитательный потенциал искусства (в частности театрального) остается не достаточно включенным в воспитательный процесс.

Изучение театрального искусства как средства эстетического воспитания студентов в контексте социально-культурных процессов опирается на существующую в отечественной и мировой науке традицию исследований в рамках культурологии, философии, педагогики и других наук. Исторический аспект появления драматического творчества студенческой молодежи содержат научные роботы А. Андреева, Д. Булина, С. Дворина, А. Некипелова, А. Оленина, Д. Цыганкова. Философские идеи, обосновывающие понимание эстетической культуры личности и эстетического воспитания находим в трудах Н. Бердяева, М. Бахтина, И. Канта, Ф. Шиллера, П. Флоренского, Н. Чернышевского, В. Соловьева, М. Овсянникова и др. Учению об эстетическом воспитании посвящены исследования Ю. Борева, Л. Выготского, У. Суна, А. Бурова, А. Егорова, М. Кагана, Н. Киященко, Л. Когана, Н. Лейзерова, М. Лифшица, Л. Печко, В. Селиванова, В. Шестакова и др. Концепция воспитания человека культуры находит свое отражение в научных работах Е. Бондаревской, Б. Гершунского, И. Кона, Д. Лихачева, И. Котовой, С. Кульневич, Е. Шиянова и др. Педагогические теории о связи театрально-художественного творчества и педагогической деятельности были сформулированы В. Сластениным, В. Загвязинским, О. Булатовой и др. Исследования по проблемам художественного творчества находят отражение в работах Б. Асафьева, С. Шацкого, П. Блонского, А. Мелик-Пашаева, Б. Лихачева, Б. Неменского, Н. Ростовцева, Л. Столович, Б. Юсупова, К. Станиславского, П. Ершова, К. Голейзовского, Л. Якобсона и др.

Несмотря на многочисленность научных исследований, приобщение студенческой молодежи к театральному искусству как специфический феномен эстетического воспитания в настоящее время почти не выступает в качестве отдельного предмета научного анализа.

Рассматривая эстетическое воспитание, мы подразумеваем, прежде всего, развитие в людях способности целостно воспринимать и понимать произведения искусства и получать от них наслаждение. Развитие способности понимать искусство, формирование художественного вкуса – важнейшие составные части эстетического воспитания. Но к ним не сводится его сущность. Наиболее важным в процессе эстетического воспитания является формирование посредством искусства всей совокупности творческих способностей личности, всестороннее ее развитие.

Б. Т. Лихачев писал: «Художественное воспитание есть процесс целенаправленного воздействия средствами искусства на личность, благодаря которому у воспитуемых формируются художественные чувства и вкус, любовь к искусству, умение понимать его, наслаждаться им и способность по возможности творить в искусстве» [3, с. 56].

Искусство воздействует на когнитивные функции и чувства человека потому, что всегда выражает, несет в себе мысль, эмоции, образы. Они заключены в самом его содержании, которое неотрывно от чувственной сферы. По мнению Л. С. Выготского, человек, развитый искусством, тем и отличается от человека, эстетически неразвитого, что у первого его органы чувств более чуткие, «умные» и «наблюдательные». Известно, что уши музыкантов улавливают в звуках жизни и интонациях человеческой речи гораздо больше оттенков и смысла, чем «обыкновенные» уши рядовых людей.

«Разносторонность и богатство знаний 0 основа формирования широких интересов, потребностей и способностей, которые проявляются в том, что их

обладатель во всех способах жизнедеятельности ведет себя как эстетически творящая личность», – отмечает Г. С. Лабковская [2, с. 21].

Роль искусства в эстетическом воспитании не сводится к подъему массовой художественной культуры общества, хотя это необходимый и важнейший процесс. Его роль значительно шире по своим задачам. Эстетическое воспитание предполагает развитие в личности посредством искусства универсальных человеческих способностей, важных не только в художественном творчестве, но и во всех сферах деятельности. При этом искусство развивает не одну какую-либо человеческую способность, а всю их совокупность. Оно всесторонне развивает человека, целостно формирует человека-творца. Развитие чувственного восприятия, фантазии, эмоции, мысли в процессе воздействия искусства на человека происходит благодаря целостному переживанию и осмыслению в искусстве явлений жизни. Через это целостное переживание искусство формирует характер, волю, мировоззрение, личность в целом. Захватывая весь духовный мир человека, оно и формирует его в целом, соответственно идеалу, который в себе несет. Искусство – комплексное и доступное средство формирования у молодежи таких важных качеств, как: способность к сопереживанию, пониманию общечеловеческих ценностей, заинтересованность произведениями искусства, развитый эстетический вкус, стремление приобщиться к творческой деятельности. Значимым фактором эстетического становления, приобщения личности к высотам общечеловеческих идеалов и культурно-исторических достижений является искусство, «проникающее в сердце человеческое так глубоко, что может изображать переживание души» [1, с. 37].

Искусство обращено к личности, что предполагает: любой человек может понимать все виды искусства. Педагогический смысл этого заключается в том, что нельзя ограничивать воспитание и развитие личности лишь одним видом искусства. Только совокупность их может обеспечить целостность эстетического воспитания.

Для общества традиционным видом искусства и средством эстетического воздействия на личность является театр. Он уже не одно тысячелетие многопланово влияет на личность: объясняет мир, создаёт эмоциональные мотивы к различным видам деятельности, выполняет огромную воспитательную роль, поднимая различные философские вопросы и тем самым способствует формированию качеств, необходимых для жизни в условиях того или иного общества. Опредметив свое отношение к силам природы, различив в ней полезные и вредные, опасные для жизни силы, человек фактически превратил окружающую его натуру в своеобразный «театр», став, в ней действующим лицом ради сотворения самого себя.

Театр, являясь институтом социального общения, всегда влиял на общественно-организационные процессы, обычно представляя при этом интересы главенствующего класса. Изначально задумывавшийся как место для зрелищ и выплеска негативных эмоций театр, под агрессивной и диктаторской эгидой Римской империи с течением времени, приобретает те составляющие, которые близки нам сейчас. Эпоха Возрождения подарила театру пафос драмы, а Ренессанс – романтизм любовной лирики. Специфика психологической атмосферы театра, энергетический обмен актёра и зрителя, массовость восприятия и непосредственная спонтанность реакции публики даёт основания утверждать, что театр воздействует на общественное мнение и вообще связан с жизнью общества более других видов искусств.

К. С. Станиславский отмечал: «В момент творчества слова – от поэта, подтекст – от артиста. Если б было иначе, зритель не стремился бы в театр, чтоб посмотреть актёра, а сидел бы дома и читал пьесу». Артист «обязан и в жизни быть носителем и проводником прекрасного» [4, с. 16].

В театре личность овладевает системой ролей, усваивает социальные стереотипы и осознаёт общественный смысл своих действий. Театр – средство социальной ориентации, потому что именно эмоционально-творческий характер восприятия, помогает зрителю использовать полученную театральную информацию в арсенале жизненного опыта. Человек получает наглядный урок того, как можно и как нельзя выражать свои чувства, как должно поступать в той или иной ситуации. Так с помощью отождествления себя с героем, зритель ставит себя в сравнение с носителем социальных норм, у него появляется стимул приблизиться к нравственному идеалу. Через чувство свободного выбора, эстетическое наслаждение и творческую активность зритель даёт свою оценку множеству вариантов человеческого поведения. Вызвать раздумья о смысле человеческого существования, о глубинах человеческой души – благородная и необходимая цель искусства вообще, и театрального искусства в частности. Театр, влияя на сознание, духовно-эмоциональный мир человека, тем самым формирует его целостный облик; активно содействует духовному росту, воспитывает нравственные убеждения, стимулирует, социально-преобразующую деятельность, повышает общую культуру, формирует эстетическую культуру личности.

Исполнительство в театральном коллективе связано с процессом создания эстетических, духовных ценностей. Одной из них является глубокая нравственная социализация, моральное совершенствование человека. Деятельность эта может заключаться в самостоятельном решении или нахождении путей решения разнообразных художественно-творческих задач. Происходит активное созидание личности, развитие всех ее сторон и духовно-творческого потенциала. Причем данный потенциал реализуется не только в сфере художественной практики, но и во всей системе отношений человека с окружающими. Творческий подход к решению возникающих проблем становится его естественной привычкой, сущностной чертой.

В заключении, мы приходим к выводу, что в основу деятельностного постижения студентами театрального искусства, воспитания их театральной культуры, должно быть положено создание педагогически целесообразного единого театрально-образовательного пространства, предпосылкой и целью которого является раскрытие гуманистической сущности театра. Внедрение в воспитательный процесс учебного заведения некоторых элементов театральной действительности, способствует значительному повышению эстетической готовности. Также следует отметить, что реализация модели единого театрально-образовательного пространства выступает как объединение всех воспитательных институтов в развитии эстетических качеств личности и творческих способностей студентов.

Таким образом, можно сделать вывод, что включение элементов театрального творчества в воспитательную работу со студентами образовательных организаций будет способствовать повышению уровня их эстетической культуры при наличии следующих условий: воспитание осуществляется как системный, последовательно-логичный процесс повышения эстетической культуры студентов; в процессе художественной деятельности, основой которой является театральное искусство, целенаправленно формируются эстетические качества личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кадцын, Л. М. Музыкальное искусство и творчество слушателя: учеб. пособие для негуманитар. вузов / Л. М. Кадцын. – М. : Высш. шк., 1990. – 302,[1] с. : нот. ил.

2. Лабковская, Г. С. Эстетическая культура и эстетическое воспитание: кн. для учителя / Г. С. Лабковская. – М.: Просвещение, – 1983. – 304 с.

3. Лихачев, Б. Т. Теория эстетического воспитания школьников: учеб. пособие по спецкурсу для пед. институтов / Б. Т. Лихачев. – М. : Просвещение, – 1985. – 175 с.

4. Станиславский, К. С. Этика / К. С. Станиславский. – М. : ММОЛ, 1947. – 16 с.

УДК 711.4.01

Е. В. Сидоркина,
г. Луганск

ОБРАЗ ГОРОДА В МИРОВОЙ ЖИВОПИСИ: ПРОБЛЕМА ВООБРАЖАЕМОГО И РЕАЛЬНОГО

В мировосприятии современного человека город прочно закрепился как место, где протекает его жизнь, вписанная в определенные пространственно-временны́е рамки. Один из важнейших ее регуляторов, имеющих символическую природу – и потому, ставший в эпоху Возрождения и Нового времени источником вдохновения для живописцев. Именно вышеупомянутый период, XVI – XVIII вв. считается точкой отсчета такого жанра живописи, как ведута: под этим названием обычно понимается разновидность городского пейзажа, где соблюдается топографическая точность. Иными словами, город интерпретируется автором как медиатор культурно-исторической памяти, а само произведение носит документальный характер. Наивысшего мастерства в запечатлении города на полотне достиг итальянский художник Каналетто: благодаря его академическому подходу к построению изображения, нам открылись контрастные смысловые коннотации Венеции. В его понимании этот город не ограничивается залитыми солнечным светом набережными и зеркальной изумрудной гладью узких каналов: наравне с ними наличествуют печального вида трущобы, которые в ренессансной живописи было не принято затрагивать. Тем самым Каналетто показал, что город выступает отражением образа жизни, который априори не может быть однообразным и выраженным только при помощи категории прекрасного.

Несколько отличная стратегия присутствовала в произведениях ведутиста Ф. Гварди: его городским пейзажам придавалось особое поэтическое настроение, обусловленное сочетанием живописи с натуры и личным впечатлением художника от динамики окружающей среды. Соответственно, венецианский мастер идеологически оказался близок импрессионизму, где город обрел самостоятельное значение, не привязанное к дополнению естественной среды, но зависящее от личностных переживаний и погодных условий. По этой причине детализация элементов городской культуры уступила место ее общим очертаниям, специфика которых часто зависела от переменчивости погодных условий. Принято также считать, что с именем Ф. Гварди связано появление такого узкого направления в жанре городского пейзажа, как каприччио, нацеленного на конструирование архитектурных фантазий. Именно он становится водоразделом в восприятии образа города, который не сводится только к документальному статичному отпечатку, основанному на реалистичной пленэрной фиксации, а представляет собой пластичную темпоральную художественную форму, искаженную колебаниями воздуха, степенью его влажности и причудливыми светотеневыми эффектами. Такая манера была характерна для начинающих импрессионистов К. Моне, К. Писсарро, А. Сислея, которые противопоставляли городскую и естественную среду как две разные сферы бытия человека, и не тяготели при этом к пребыванию в строгих рамках категории прекрасного или безобразного как основополагающих для живописи. Несмотря на то, что подавляющее большинство таких пейзажей были ориентированы на репрезентацию феномена праздника жизни, что заметно в использовании не только пастельных оттенков и укрывистых быстрых мазков, но и цветных теней, доминирующими среди которых стали синие и лиловые.

В ряду актуальных последователей импрессионистов, чье творчество охватывает город и его вариации, необходимо отметить бразильского художника Н. Молину. В своих работах он занимает позицию продолжателя идеи о том, что любая культура – в

том числе, городская, не может существовать и развиваться «в отрыве от эмоциональной деятельности» [1, с. 252]. Исходя из данного тезиса, можно сделать вывод, что в живописи метамодернизма устоялся ощутимый синтез воображаемого и реального, который позволяет удерживать популярность субжанра каприччио и оценивать город не как проводник коллективной культурной памяти, но как маркер событий, значимых для каждого отдельно взятого человека. Обилие бликов от светящихся витрин магазинов, уличных фонарей, а также цветочных прилавков, падающих на влажную поверхность брусчатки, подчеркивают не просто смену времени суток внутри города, но и ассимиляцию эмоциональных паттернов, подчиненных уже новым культурным нормам, которые начинают действовать 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, в глубине 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.

Современный город в сознании представителя технократической цивилизации являет собой отдельную форму его бытия, обладающую специфическими типами движения, координатами во времени и пространстве, все сильнее отражающими влияние энтропии на культуру и ее аксиологический фундамент. На протяжении всей истории городская среда была экспериментальной площадкой для репрезентации потребностей социальных групп, которые превратили ее в густо разветвленный набор линий перемещения субъекта между культурно маркированными локациями с разнородной семантикой. Однако, художники, которые шли по направлению городского пейзажа в начале прошлого столетия, все сильнее упрощали данный аспект, постепенно отходя к интернациональному стилю. Особый интерес представляет образ города в футуризме. Здесь, прежде всего, стоит выделить графику советского художника и архитектора Я. Чернихова: если в начале прошлого века его иллюстрации назывались графическими утопиями, интерпретировались как анахронизмы, то в современных социокультурных условиях они получили свой завершенный вид. Экспериментируя с пространственными проекциями, комбинируя геометрические плоскости с изображениями трехмерных объектов, он выстраивал идеальные динамичные конструкции, словно парящие в пространстве, не имеющие ни верха, ни низа, с применением цветной иллюминовки. У него цветная линия выступает как проводник сквозь время – их графические наслоения очень похожи на зарисовки цветными ручками в школьных тетрадях, но при этом, с их помощью художник и архитектор предвидел будущее, предугадал его, чем и вызывает интерес в современном градостроительном искусстве. Красочные альбомы Я. Чернихова переполнены иллюстрациями компактных небоскребов и извилистых мостов, которые с изумительной точностью визуально дублируют тезис французского урбаниста М. Рагона о необходимости синхронизировать повседневную деятельность с мировосприятием, где ощущается острое стремление к упрощению объектов окружающей реальности [2, с. 19].

Благодаря таким идеям нейтрализуются культурно обусловленные линии движения и на первый план выходят те аспекты, которые объединяют людей на уровне мирового сообщества. Другими словами, городское пространство оценивается с точки зрения утилитаризма, а не культурной или эстетической ценности, что сводит все многообразие видов и форм движения к единым стандартам. Соответственно, как

утверждает Я. Чернихов, на первый план выходит диалектика общественного и индивидуального порядка [3, с. 88], которая проявляется чаще всего в увеличении количества сооружений коллективного назначения: аэропортов, вокзалов, спортивных площадок, ресторанов быстрого питания и т. д. Живопись здесь становится своеобразным визуальным отзывом на пребывание в таких местах, их оценочной шкалой, посредством которой можно проследить изменения в отношении человека к городу. Наибольший вес имеют так называемые «третьи места» – рестораны, кафе, пабы и другие заведения увеселительного характера, что может означать собой усиление потребительского отношения к городу, разрушающее крайне необходимый баланс между формой и идейным содержанием его объектов. Таким образом, в мировой живописи город зачастую фигурирует в нескольких ипостасях: как фон для евангельских, бытовых и исторических сюжетов; как противовес естественной, природной среде; как самостоятельный объект, нередко имеющий документальное значение; как одна из моделей реальности, построенная на сугубо личностном восприятии пространства, и, в конце концов, как проект будущего, учитывающий потребность общества в комфорте, а не проявлении этнокультурной или религиозной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гидион, З. Пространство, время, архитектура / Сокращенный перевод с немецкого М. В. Леонене, И. Л. Черня. – 3-е издание. – Москва: Стройиздат, – 1984. – 455 с.: ил.
2. Рагон, М. Города будущего. – М.: Мир, – 1969. – 304 с., ил.
3. Чернихов, Я. Основы современной архитектуры. – Л.: Издательство Ленинградского общества архитекторов, – 1930. – 123 с.

УДК 005.4

Д. Р. Таловеров,
А. Ю. Борзенко-Мирошниченко,
г. Луганск

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

На сегодняшний день культура становится определяющей для развития нашего общества, его эмоционального роста, творческого самосознания и самовосприятия. Под влиянием социальных изменений она претерпевает существенную трансформацию, часто не в лучшую сторону.

В ходе проведения научно-исследовательской работы была затронута довольно актуальная проблема современного общества: социокультурное проектирование в современном мире, роль информации и технологии совершенствования информационного обеспечения социально-культурных проектов.

Остро стоит проблема поиска инновационных технологий эффективного управления социально-культурными процессами как чрезвычайно важными духовными, политическими, экономическими ресурсами, которые находят своё отражение в социально-культурных проектах.

Создание социокультурных проектов позволяет [2]:

- получить ресурсную и финансовую поддержку государственных органов, спонсоров, деловых партнеров;
- участвовать в конкурсах на получение грантов;
- повысить эффективность использования имеющихся ресурсов.

Социально-культурный проект сможет лишь тогда стать значимым, когда чётко определена его направленность и аудитория, которой он адресован, потребность именно в данном проекте, использование ресурсной базы, которая имеется в реальном времени. Проектировщик должен быть специалистом своего дела для того, чтобы умело реализовать свой проект.

Для этого необходимо владеть информацией. Без достаточного информационного обеспечения проект не будет функционировать.

В ходе работы исследована роль компьютерных технологий в проектировании, потому что в мире каждый день происходит развитие и усовершенствование программ, приложений, инструментариев, используемых в работе [1, 3].

Невозможно решить проблему информационного обеспечения социально-культурных проектов без достаточной методической основы. Это сторона работы практически не развита на данный момент, имеются лишь общие источники, а информацию по конкретной тематике приходится собирать очень долго.

Разработкой методик социокультурного проектирования занимались и продолжают заниматься многие исследователи. Эта тема на протяжении продолжительного времени привлекает внимание многих выдающихся философов, историков, теоретиков культуры, методологов проектирования, таких как В.Ф. Сидоренко, С.Б. Крымский, К.М. Кантор и др. Были наработаны конструктивные идеи, выводы и положения относительно социокультурного проектирования и роли информационного обеспечения в нём.

Однако, технологии социокультурного проектирования в управлении культурными процессами, по сравнению с другими методами целенаправленных социокультурных изменений, до сих пор не являлись предметом отдельных исследований.

Исследование в части информационной оснащенности социокультурных проектов опирается на теоретические источники в области массовой коммуникации, журналистики, креативных индустрий, урбанистики, филологии. Данный вопрос нашел свое отражение в многочисленных исследованиях российских и зарубежных авторов, таких как Ю. Р. Вишневский, Ч. Лэндри, Р. Флорида, Ф. Вуд, Л. Грин, Ф. Матарассо [4;5].

Например, в коммунальном учреждении Дворце культуры им. И. Франко г. Донецка на протяжении 2019–2020 гг. был реализован социально-культурный проект «С надеждой на будущее», направленный на организацию досуга людей с ограниченными возможностями и детей-инвалидов.

Данная тема уже давно витала в воздухе и ждала своего воплощения. Существует серьезная проблема недостаточной организации досуга людей с ограниченными возможностями и детей-инвалидов.

Задачами проекта стали: организация общения и обеспечение досуга людей с ограниченными возможностями; социализация данных категорий; освещение проблемы недостаточной организации досуга названых групп.

Не каждое мероприятие рассчитано на такую категорию зрителей. Формат и режим работы, зрительская аудитория, содержание мероприятий не всегда удобны и понятны им.

Была разработана программа проекта, которая включала в себя проведение культурно-досуговых мероприятий, проведение встреч и выставок декоративно-прикладного и изобразительного искусства, мастер-классы для детей и взрослых, познавательные программы, детские праздники и многое другое. В последнее время медицина, реабилитационные программы, приемы социализации людей с

ограниченными возможностями сделали огромный шаг вперед. Появилось множество инновационных методик в данной сфере, которые касаются именно развития творческих способностей, эмоционального восприятия, самосознания и мироощущения, погружения в мир искусства необычных зрителей и слушателей. Некоторые из них организаторы взялись воплотить в своем проекте.

За время реализации проекта в нем приняли участие более пяти тысяч людей с ограниченными возможностями и детей-инвалидов. При этом организаторы стремились, чтобы мероприятия носили камерный характер, количество посетителей не превышало 100 человек, для удобства участников и зрителей, и обеспечения возможности комфортного общения. Были проведены: спектакль с тифлокомментированием, инклюзивная сказка для детей с тяжелыми нарушениями речи и слуха, цикл мастер-классов для людей с особенностями ментального развития, специальные проекты по формированию компьютерной грамотности у слабовидящих детей. Лекции, видеоуроки, мастер-классы, конкурсы помогли детям освоить технологии – в частности, работу с видеоредакторами и интерактивными интернет-сервисами.

К работе над проектом на первоначальном этапе были привлечены местные СМИ и печатные издания. С помощью журналистов, работники записали ряд социальных роликов, интервью, обращений, которые транслировались на местных телеканалах. Печатные издания публиковали заметки с историями участников проекта, инициировали проведение конкурсов для их творческой реализации в различных видах искусства. Был составлен подробный медиаплан проекта, подготовлены рекламные проспекты, плакаты. Активно проект освещался и в социальных сетях. Благодаря этому, интерес к проекту значительно вырос, откликнулись специалисты в сфере инновационных методик работы с людьми с ограниченными возможностями, которые и помогли подготовить и реализовать творческие проекты.

Также возросла спонсорская поддержка, а также в мероприятиях участвовали детские психологи-реабилитологи, логопеды, представители реабилитационных центров и специализированных учреждений по работе с данной категорией людей.

В качестве подарков, среди прочего, участникам проекта были вручены билеты на различные театральные постановки, приглашения на поездку по городам Российской Федерации, сертификаты на оздоровительные процедуры и реабилитационные программы.

В результате проведенного исследования сделаны следующие выводы и рекомендации:

1. Для успешной реализации социально-культурного проекта на начальной его стадии необходимо следовать логике: чётко определить проблему – определить цель – выбрать набор инструментов для реализации намеченного плана.

2. Определение приоритетных направлений проектирования означает тщательный анализ ситуации, характеризующей общество в целом и локальной ситуации, которая определяет проблемы конкретной территориально-административной единицы.

3. Проект или программа должны иметь конкретную аудиторию, «для всех» – в данном случае, изначально провальная позиция.

4. Информационное обеспечение проектирования, наряду с материально-техническими, финансовыми средствами, организационным и кадровым обеспечением, является необходимым ресурсом деятельности.

5. При реализации социально-культурных проектов необходимо активно использовать возможности информационно-рекламных технологий, держать постоянную связь и вести работу со средствами массовой информации (СМИ).

6. Инновационные технологии в социокультурном проектировании более эффективно использовать в сочетании с уже существующими наработками.

Крайне важно использовать для продвижения проекта рекламу, PR-технологии, информационную поддержку СМИ. В условиях глобализации владение рекламными и PR-технологиями является необходимым умением специалиста социально-культурной сферы. Эффективность трансляции культурной информации напрямую зависит от навыков продвижения социально значимой информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабаскин, С. Я. Инновационный проект: методы отбора и инструменты анализа рисков [Текст]: учеб. пособие / С. Я. Бабаскин. – М.: Дело, 2010. – 240 с.
2. Балабанов, В. С. Инновационный менеджмент [Текст] / В. С. Балабанов, М. Н. Дудин, Н. В. Лясников. – М.: Российская академия предпринимательства, Наука и образование, 2008. – 180 с.
3. Кулагин, А. С. Немного о термине «инновация» [Текст] / А. С. Кулагин // Инновации. – 2004. – № 7. – С. 3–5.
4. Твисс, Б. Управление научно-техническими нововведениями [Текст] / Б. Твис: пер. с англ. – М. : Экономика, 1989. – 346 с.
5. Тихонов, А. С. Реклама в современном обществе [Текст] / А. С. Тихонов // Маркетинг. – 2015. – № 5. – С. 23–27.

УДК 793.3

Е. Ю. Федотова,
О. Н. Потемкина,
г. Луганск

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ВЕЛИКИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

На современном этапе в системе профессионального образования наблюдается значительный интерес к теоретическому наследию великих балетмейстеров, творчество которых является одним из главных источников изучения хореографического искусства, что и определяет актуальность данной темы.

Термин «балетмейстер» появился еще в 1770 г., хотя до настоящего времени вокруг него идут споры – как называть создателя балетов и хореографических миниатюр. Сегодня балетмейстерами считают себя все постановщики танцев и балетов, авторы хореографических миниатюр, народных танцев, т. е. все, кто создает хореографические произведения.

Балетмейстер и хореографическое произведение – это творец и его творение. От замысла хореографического произведения до его сценического воплощения эти два понятия остаются неразрывными: «Лебединое озеро» и Мариус Петипа, «Умирающий лебедь» и Михаил Фокин, «Бахчисарайский фонтан» и Ростислав Захаров, «Спартак» и Юрий Григорович.

К сожалению, мысли и образы, рожденные творцами балетов прошлого и не отраженные в литературных источниках, очень часто исчезали вместе с ушедшими со сцены балетами. Бесспорно, мастера современного балета благодарны тем хореографам, которые сумели запечатлеть в литературных произведениях либретто, оставили рабочие записи процесса работы над хореографическими произведениями, хотя бы отдельные мысли о прошлом и будущем балета.

Необходимо напомнить, что теоретический интерес к искусству хореографии появился давно. Так, в трудах философов Древней Греции еще в IV в. до н. э. были упоминания о разработке теории танца. Из дошедших до нас текстов видно, что пляскам и танцам в Древней Греции была посвящена специальная наука – орхестика, которой обучались юноши. О содержании этой науки упоминал Плутарх. О теоретических взглядах на искусство танца писали Платон и Лукиан.

Так, в Европе теоретические трактаты по хореографии появились в начале XV в. В этот период танец хотя и был важной частью любого королевского приема, но не занимал лидирующей позиции среди занятий двора эпохи Возрождения. Итальянские гуманисты этой эпохи Доменико да Феррара и Витторино да Фельтре писали о необходимости иного отношения к танцу, т. е. танец должен занять достойное место в ряде всех видов искусств. Они призывали к активным занятиям танцами, которые наряду с физическими спортивными упражнениями (ими занималась в основном придворная знать) приносят большую пользу для здоровья, особенно если эти занятия проходят на свежем воздухе, а также писали о необходимости включения в план изучение танцев наряду с хоровым пением и инструментальной музыкой.

Первым итальянским теоретиком танцевального искусства считают Доменико (или Доменикано) из Пьяченцы. Примечательно, что сам Доменико не писал никаких научных трактатов, но его ученики пристально всматривались в методику своего прославленного учителя и распространяли ее по всей стране. Сохранился так называемый парижский манускриптум: Domenico de Piacenza «De arte saltandi e choreas discendi», изданный на рубеже XIV – XV вв., где излагается система обучения танцам по методу Доменико. В этом трактате подробно описывается композиция и движения придворных танцев, что очень важно для того времени. Кроме того, приведены методические указания, изложенные в определенной последовательности.

Нужно обратить внимание на изданную в этот же период знаменитую «Золотую рукопись бассдансов» Маргариты Австрийской. В ней наряду с движениями зафиксированы и мелодии, сопровождающие эти танцы.

Итальянский хореограф Гульельмо Эбрео в «Трактате об искусстве танца» (1463) описывает танцевальные композиции, движения и манеры исполнения придворных танцев и указывает на необходимость их совершенствования.

Итальянский хореограф Фабрицио Карозо в сочинении «Танцовщик» (1581) впервые систематизирует не только танцевальные композиции, но и их рисунок и движения. Большое значение в танцах он придает реверансам, которые делит в соответствии с принятыми в музыкальной теории обозначениями длительностей на grave (важные), semiminima (средние), minima (малые). В «средние» реверансы он включает прыжки.

Спустя семь лет выходит в свет труд итальянского хореографа Туано Арбо «Орхесография, или Трактат в форме диалогов...» (1588). Автор обращает внимание на то, что танцевальные композиции как придворных, так и сценических танцев отличаются друг от друга четко определенной структурой, характером и логикой соединения движений. В танцах он уделяет внимание манере и характеру исполнения, костюмам и даже аксессуарам, которые использовались во время исполнения танцев. Эта книга имела успех у читателей и способствовала популяризации танца.

В книгах Франсуа де Лоза «Апология Танца» и «Совершенный метод обучения ему как кавалеров, так и дам» (1623), аббата Мишеля де Пюр «Мнения о старинных и новых зрелищах» (1688) и Джона Плейфорда «Английский учитель танца» (1651) упоминается об одном из важных направлений в творчестве хореографа – создание хореографического произведения. Анализ структуры придворных и сценических

танцев того времени позволяет судить в большей степени о логике соединения танцевальных движений и конечно о манере исполнения танцевальных композиций и движений.

Просветители XVIII века требовали отказаться от условностей классицизма, призывали к демократизации и реформе балетного спектакля. Хореографы Дж. Уивер (1673–1760) и Г. Анджолини (1731–1803) вместе с композитором, реформатором оперы К. В. Глюком (1714–1787) пытались создать сюжетный балетный спектакль, подобный драматическому.

Английский танцовщик, хореограф и теоретик танца Джон Уивер в своих балетах органично соединял пантомиму с танцем, а в своих теоретических рассуждениях первым разделил танцы на роды и виды, а также применил термин «сценический танец».

Необходимо выделить и деятельность известного австрийского хореографа и теоретика Г. Анджолини, разрабатывавшего новые темы для балетов. В некоторых он отходит от традиций использования мифологических сюжетов и берет за основу комедии и трагедии Вольтера. В балетах-комедиях он показывает обычаи и нравы реальной жизни, а в трагические балеты вносит развязку с элементами фантастики. Г. Анджолини явился реформатором театральной хореографии, предпочитая действенную пантомиму бессодержательному орнаментальному танцу. Так, он делит театральные хореографические жанры на четыре группы: гротесковые, комические, полухарактерные и высокие. В балетах отводит большое место музыке, считая ее поэзией пантомимы и танца. Свои творческие взгляды выразил в двух письмах к Ж. Ж. Новерру.

Огромное значение в развитие мастерства хореографа внес Ж. Ж. Новерр. Именно он вводит в теорию хореографического искусства понятие «действенный балет». Его балеты были подобны классической драме, и он рассматривал их как самостоятельный театральный спектакль. Большое значение хореограф придавал пантомиме, при этом не умолял достоинств танцевальной лексики. Его заслугой было развитие форм сольного и ансамблевого танцев, введение формы многоактного балета, отделение балета от оперы, разделение его на жанры высокие и низкие – комические и трагедийные. Практическое наследие Ж. Ж. Новерра составляет 80 балетов, 24 балета в операх, 11 дивертисментов. Свои теоретические идеи он изложил в книге «Письма о танце и балетах» (Лион, 1760).

Важно отметить, что это был первый обобщенный и систематизированный труд по хореографии. В своих суждениях Ж. Ж. Новерр опирался на великолепное знание подлинников – тех образцов хореографических произведений, которые он разбирал и характеризовал. В мире балета появилось своеобразное пособие, в котором давались рекомендации не только по обучению будущих исполнителей, но и впервые были сформулированы законы, правила и приемы создания хореографического произведения.

Необходимо заметить, что уже в те времена Ж. Ж. Новерр мечтал о создании академии танца как о некой структуре, способствующей объединению вокруг себя практиков и теоретиков искусства хореографии. В дальнейшем, занимаясь постановочной деятельностью, он неоднократно возвращается к своему труду, дополняя его. Большинство его современников и учеников – Ле Пик, Пьер Гардель, Жан Доберваль – поддерживали и развивали его идеи.

Ж. Ж. Новерр является «отцом современного балета». Так его часто называют хореографы всего мира. Его идеи не потеряли своего значения и в настоящее время. Во-первых, он утверждает, что неотъемлемой частью балета является взаимосвязь

сценарной, музыкальной, хореографической и декорационной драматургии. Во-вторых, Ж. Ж. Новерр подчеркивает, что основу развития балета составляет сценическое действие и определение линии характера персонажей [4].

Идеи Ж. Ж. Новерра получили продолжение и развитие в практических работах таких известных хореографов, как Карл Дидло, Жюль Перро, Артюр Сен-Леон, Мариус Петипа и современных хореографов. Карл Дидло читал и перечитывал «Письма» Ж. Ж. Новерра, высказывания которого сыграли большую роль в формировании его взглядов на пантомиму и балет. Посредством танца можно передать тот накал человеческих страстей, который неподвластен другим видам искусств, а пантомима позволяла вскрыть тонкие детали содержания балета. Некоторые теоретические взгляды на танец и действенную пантомиму К. Дидло излагал и в предисловиях к либретто своих балетов.

Одним из учеников Ж. Ж. Новерра и продолжателем его идей был виртуозный танцовщик и хореограф Жан Доберваль. Он впервые вывел на сцену балетного театра представителей третьего сословия в знаменитом балете-пантомиме «Тщетная предосторожность». В этом балете ему удалось объединить классический танец, пантомиму, бытовой и народный танец. Достижением Ж. Доберваля стала реформа комедийного жанра в балетном спектакле. Его комедиям были свойственны демократичность, ирония, острота сюжета, они были близки комедиям Бомарше.

Ученик Ж. Доберваля Шарль-Луи Дидло насыщает драматические балеты танцем. В его балетах кордебалет взаимодействует с солистами. Танец и пантомима дополняют друг друга.

Ш. Дидло придает большое значение женскому танцу. «Поэтика Дидло, – писал Ю. Слонимский – выросла из завоеваний новерровского театра» [5, с. 304]. Прославленный «действенный балет» по аналогии с оперой может быть назван «пантомимной драмой с танцевальными ариями». В нем существовало два различных вида хореографической «речи», аналогичные опять-таки видам вокальной речи в опере, – ария, т. е. развитая танцевальная форма, и речитатив, т. е. мимическое, пантомимическое изложение действия. «Это “двуподданство” балетного спектакля – явление новое, бывшее высшим завоеванием балетного театра на пороге XIX века» [5, с. 144]. Ш. Дидло смело нарушал ранее принятые принципы фронтальной композиции танца, разрушая симметрию. «Развивая опыты, поставленные гласными и негласными учителями, он, как и они, дерзал насытить танец действием, воплощая, в общем-то, неосуществленные планы великого теоретика Новерра» [2, с. 51]. В сложных по действию балетах Ш. Дидло придавал большое значение пантомиме. Именно это выразительное средство наряду с танцем способствовало раскрытию запутанных интриг сценического действия.

Ярким примером использования мужского танца в балете может явиться версия балета «Сильфиды» (1836), поставленного датским хореографом Августом Бурнонвилем. В этом балете женский танец уходит на второй план, придается большое значение пантомиме. Соединение классического и характерного танца является особенностью постановок балетов А. Бурнонвиля. Поведение героев его балетов было оправдано поступками персонажей и насыщено эмоциональным действием. Балетмейстер ставит новый балет «Далеко от Дании», который определяет как новый жанр в хореографии – «балет-водевиль». В течение всей своей жизни А. Бурнонвиль неоднократно обращается к изданию своих книг. Часто эти труды являлись результатом его творческой деятельности за тот или иной творческий период. Первый том мемуаров «Моя театральная жизнь» вышел в 1847 году, второй «Театральная жизнь и воспоминания» – в 1863-м, третий в 1876–1878. Последний том состоит из трех

частей: «Театральные поездки и балет (1876), «Воспоминания и картины времени» (1877), «Воспоминания о путешествиях, размышлениях и биографические наброски» (1878).

Жюль Перро, как и многие хореографы, изучал методы создания балетов мастерами прошлого, и для него книга Ж. Ж. Новерра была прекрасным путеводителем. Уже тогда в 1841 г. Перро придал определенный смысл содержанию и исполнению форм классического танца pas de trois u pas de quatre. Танец у него в балете возникает на острие эмоциональных потрясений. «В балете, законы времени, обусловленные музыкальной фразой, ее структурой, ритмом и рисунком, таковы, что движение должно быть гораздо шире и замедленней, нежели в драматическом театре, в балетах Перро танцуют только тогда, когда эмоциональная насыщенность развивающихся событий позволяет включиться танцу» [5, с. 158].

Важное значение для развития теории и практики балетмейстерской деятельности имеют работы Р. В. Захарова («Записки балетмейстера», «Создание танца» «Работа балетмейстера с исполнителями»), одного из основоположников жанра драматического балета (хореографической драмы) в 30–50-х годах XX ст. Изучая творческий опыт и профессиональные особенности балетмейстеров прошлого, он попытался проанализировать и системно изложить свой собственный опыт формирования балетмейстерских умений; выяснить сущность самого понятия «балетмейстер»; проанализировать особенности этой профессии, ее отличия от других творческих профессий и сходства с ними. Рассматривая процесс труда балетмейстера как создателя танца, он выделяет не только физический, технологический, но главным образом психологический аспект хореографического творчества балетмейстера, специфику профессии и требования.

Вызывают интерес его размышления о творческом мастерстве балетмейстера, его художественных принципах; развитии хореографического мышления, умении мыслить хореографическими образами. В своих трудах он пишет о специфике хореографического искусства; о значении музыки и истории развития танца и балетного театра; о роли и значении декорационного искусства и костюма в хореографическом театре; об артистическом мастерстве исполнителей; о воспитании балетмейстера и артиста и многом другом.

Р. В. Захаров писал: «Работая над теоретической работой, считаю своим главным задачами не только практическую помощь в воспитании балетмейстерских и артистических кадров, но и дальнейшее развитие хореографической мысли, теории искусства. Теория поможет всем нам быть принципиальными в творческой деятельности, выработать ясные критерии идейно-творческих оценок, избежать ошибок» [30, с. 7].

Научить искусству создания танца и балетных спектаклей может лишь тот, кто имеет природные способности, призвание к этому роду деятельности, а также профессиональное образование. А преподавать эту дисциплину имеет право педагог, имеющий значительный опыт балетмейстерской и постановочной работы. Передавать собственный опыт может лишь тот, кто его приобрел, кому есть, что сказать своим ученикам, кто имеет возможность строить занятия на конкретных примерах балетмейстерской и постановочной работы.

Раскрыть индивидуальность каждого из своих учеников – главная задача педагога-хореографа. Не себе подобные копии, а новые кадры балетмейстеров, творчески самостоятельных, со своим мышлением и стилем, обязан воспитывать педагог. Кроме того, он должен воспитывать в своих учениках единомышленников, высокообразованных профессионалов, мастеров своего дела.

Отметим, что дальнейшее развитие балетного театра, а вместе с ним совершенствование мастерства хореографов, могло осуществиться только при основательной теоретической подготовке нового поколения балетмейстеров. Мысль об открытии высшего хореографического учебного заведения витала как в Москве, так и в Санкт-Петербурге еще до Октябрьской революции. В Москве в 1917 г. об организации высшего образования для хореографов мечтал руководитель балетной труппы Большого театра А. Горский. Но открытие кафедры хореографии при ГИТИСе состоялось только в 1946 г., и возглавил эту кафедру Р. В. Захаров.

Еще Ф. В. Лопухов мечтал давать хореографам хорошее музыкальное образование. Поэтому в 1962 г. по его инициативе при Ленинградской консерватории было открыто балетмейстерское отделение. Открытие кафедр сыграло большую роль в создании учебных и научно-теоретических трудов. Именно в этот период в России выходят в свет монографии, учебники, учебные пособия, программы, статьи Р. В. Захарова, Ф. В. Лопухова, Л. В. Якобсона, Л. М. Лавровского, В. П. Бурмейстера, И. А. Моисеева, Ю. Н. Григоровича, И. Д. Бельского, Н. Н. Боярчикова и др. Печатаются переводные работы известных зарубежных хореографов: С. Лифаря, А. Плисецкого, Д. Баланчина, М Бежара и др. Теоретические труды легли в основу практической деятельности хореографов и явились основой подготовки молодых хореографов не только в России, но и за рубежом.

Назовем лишь некоторые из них: «Против течения» (1962) М. М. Фокина; полное собрание «Писем» Ж. Ж. Новерра (1965); «Шестьдесят лет в балете» (1966) и «Хореографические откровенности» (1972) Ф. В. Лопухова; «Работа балетмейстера с исполнителями» (1967), «Записки балетмейстера» (1976), «Сочинение танца» (1983) Р. В. Захарова; «Работа балетмейстера над хореографическим произведением» (1979), «Искусство балетмейстера» (1986) И. В. Смирнова.

Следует отметить, что теоретическое наследие каждого балетмейстера в полной мере можно оценить, только соотнося его со временем, в соотношении с его предшественниками и последователями. Особенно если речь идет о сюжете, действии и системе образов. Заметим, что теоретические основы хореографической науки создавались, когда авторы были еще сами танцовщиками, овладевающими исполнительской техникой и основами постановочной работы своих учителей.

На основе вышеизложенного приходим к выводу, что теория и практика любого предмета – это прежде всего его история. Знание внутренних закономерностей создание хореографических произведений, могут обеспечить будущему специалисту хореографу понимание творческих процессов и успешную деятельность в постановке хореографических номеров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блазис, К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы / К. Блазис. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2008. – 352 с.
2. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр : Очерки истории : Эпоха Новерра / В. М. Красовская. – Л.: Искусство, 1981. – 286 с.
3. Мессерер, А. М Танец. Мысль. Время / А. М. Мессерер. – М.: Искусство, 1990. – 265 с.
4. Новерр, Ж.-Ж. Письма о танце / Ж.-Ж. Новерр. – М.; Л. : Искусство, 1965. – 376 с.
5. Слонимский, Ю. И. В честь танца / Ю. И. Слонимский. – М. : Искусство, 1968. – 402 с.
6. Захаров, Р. Сочинение танца / Р. Захаров. – М.: Страницы педагогического опыта, 1989. – 237 с.

УДК 398

Е. Н. Химченко,
г. Луганск

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО: ПОНЯТИЕ, СУЩНОСТЬ, ФУНКЦИИ

Современная тенденция повышения национального самосознания народов мира, их своеобразное культурно-этническое возрождение особенно четко обнаруживается на фоне процессов всеобщей глобализации. В этой связи возрастает потребность людей в осмыслении своей духовно-этнической самости как почвенной среды для дальнейшего духовно-нравственного формирования, гармонизации отношений в системе «человек – семья – общество».

Культура является многогранной формой социальной коммуникации, механизмом преемственности различных этапов развития индивидов, общностей и общества в целом. Поэтому в культуре, как в сложной системе смыслообразующих принципов, образцов и знаково-символических форм, важное место занимает народное творчество [2].

В современных культурологических исследованиях повысился интерес к проблеме традиционного народного творчества, что напрямую связано с эпохой глобализации и информатизации, когда традиция превращается в связующее звено с исторической памятью и способствует сохранению национально-культурной идентичности. Традиционность – важная особенность народного творчества во все периоды, определяющая как ее ценностно-нормативное и смысловое содержание, так и социальные механизмы его передачи, наследования в непосредственном общении от лица к лицу, от мастера к ученику, от поколения к поколению, минуя институционально-организационные формы [1].

Во время тотального господства культуры массового потребления возрастает роль народного творчества как подсистемы культуры, стабилизирующей общество. Народное творчество – художественная коллективная творческая деятельность народа, отражающая его основные ценности жизни, воззрения, идеалы. Зародившееся в глубокой древности, оно является исторической основой всей мировой художественной культуры, источником национальных художественных традиций, выразителем народного самосознания.

Теоретическую основу исследований народного творчества составляют труды В. Гусева, А. Каргина, М. Некрасовой, В. Цукермана, Е. Стрельцовой, которые народное художественное творчество рассматривают как самостоятельную комплексную отрасль культуры. Динамика развития народного творчества, классификации структуры и функций проанализированы такими учеными как Ф. Прокофьев, П. Богатырев, Л. Михайлова, О. Балдина, Е. Бочарова и др.

К середине XIX века в странах Европы зарождается интерес к прошлому своей страны, к самобытному творчеству народа. В конце XIX начале XX в. появились попытки классификации народного творчества, проводились дискуссии о содержании и объеме понятий «фольклор», «фольклор субкультур», «неофольклор», «народное творчество» – обусловленные методологически разными направлениями в науке о культуре (Д. Фрэзер, П. Богатырев, А Каргин, В. Пропп, К. Чистов и др.).

Не менее важной для понимания природы функционирования народного творчества оказывается творческая деятельность разных групп населения, которая зародилась в средневековом городе у ремесленников, порвавших с аграрным трудом. Особенно ярко творческая деятельность проявилась в городской карнавальной культуре эпохи Ренессанса, исследованной М. Бахтиным, в массовых праздниках и

увеселениях «простого люда» в городах России XIX – нач. XX вв. Массовый праздник как явление было исследовано российскими искусствоведами, театроведами и фольклористами разных поколений, в частности: В. Блажес, П. Богатыревым, А. Некрыловой, К. Соколовым, Г. Шаповаловой.

Понимание народного творчества различными исследователями отмечено еще в эпоху Просвещения, где переосмысливается по-новому не только культурный опыт прошлого и настоящего, но и новый обширный материал – произведения народной культуры, описания путешественниками культур отдаленных неевропейских стран, их обычаи, традиции. Так, И. Гердер считал, что в истории всё развивается благодаря определенным естественным условиям, соответствующим закону прогресса в природе. Идеи И. Гердера стимулировали изучение исторических и этнических форм культуры, стали методологической основой исследования мифологии и народного творчества (фольклора) [4]. Просветители Д. Вико, В. Гумбольдт указывали на связь «ученого» искусства с народным мышлением, с образным и метафорическим характером народного языка, с народным эпосом и мифологией [3].

В универсальном значении понятие «фольклор», введенное в 1846 г. английским историком культуры Уильямом Томсом как «народное знание» и «народные традиции» стали употреблять многие ученые Великобритании, США, Латинской Америки, Европы. Социологическое направление, основанное А. Вараньяком и А. Мариню, охватило весь комплекс артефактов народной культуры. В Скандинавии и Финляндии фольклор изучается как коллективное традиционное знание, передаваемое посредством слова и действия (Л. Хонко). Термин «фольклор», введенный в обиход в России Е. Аничковым, А. Веселовским, В. Ламанским, В. Лесевичем в начале XX в., преодолел ограничение предмета привычными понятиями «народная поэзия», «народная словесность».

Категория «народное творчество» фиксирует сложный многоаспектный культурологический феномен, поэтому исследуется и интерпретируется различными научными направлениями.

Искусствоведы рассматривают художественно-эстетическую сторону народного творчества (А. Бакушинский, В. Вишневская, М. Некрасова, С. Рейнак и др.).

Этнографы обращаются к народной культуре и к фольклору в исследованиях семейно-бытовых традиций и общественного уклада жизни, характерных для представителей той или иной национально-этнической группы при изучении этнических и демографических процессов (М. Абдуллаев, Р. Кузеев, Н. Томилов, В. Тишков и др.).

Фольклористы классифицируют виды, направления, изучают фольклор в контексте их этнических проблем (В. Гусев, И. Земцовский, А. Некрылова, Э. Померанцева и др.).

Филологи проводят морфологическое и синтаксическое исследование материалов устного народного творчества (народных песен, сказок, мифов, легенд, былей и т. д.), выявляют механизм формирования их сюжета, определяют систему фольклорных жанров (К. Горшкова, Н. Мещерский, С. Рождественская и др.).

Социологи анализируют социальные, идеологические и экономические условия развития творчества, проблемы кризиса традиционных форм народного творчества, а также техническую и информационную оснащенность процесса творчества (Т. Адорно, П. Бурдье, А. Вебер, Г. Зиммель, М. Маклюэн, И. Тэн, Р. Хоггард).

Исследованием межкультурного взаимодействия, изучением национального искусства как базового фактора этнокультурной традиции занимались такие

исследователи, как: Э. Асанова, Л. Бобрышева, Ю. Гафуров, Н. Солодовникова, О. Урджумова, И. Юсупов.

В рамках данного исследования необходим анализ понятия «народное творчество», которое включает категории «творчество» и «народное», рассмотрим их.

А. Петровский и М. Ярошевский в «Кратком психологическом словаре» говорят о том, что творчество – это особый характер любой деятельности человека (художественной, научной, педагогической и т. д.). Творчество предполагает выдвижение новых идей, подходов к решению проблем, принятие нестандартных решений. Искусство невозможно без творчества (творческой деятельности композиторов, художников, актёров и т. д.) [8].

Н. Бердяев подчёркивает, что творчество – абсолютно оригинальное создание человеком небывалого, откровение самой человеческой природы. А. Карманов считает, что творчество – уникальная компиляция, понятная для творца и непонятная для окружающих [7].

Разнообразие произведений творчества народа напрямую связано с характером его культуры. Народ, как коллективная категория, имеет тесную связь с конкретным этносом (слово «этнос» в переводе с греческого языка означает «народ») или нацией (слово «нация» в переводе с латинского языка также означает «народ»). Важно понимать, что народ представляет собой совокупность людей, которые объединены общей культурой и осознают себя как коллективное целое на основании этнических или национальных признаков [9].

Говоря о народности творчества, необходимо отталкиваться от значения этого термина. Народный (-ое, -ый) – определение, прилагаемое к различным культурным явлениям с целью характеристики их социального статуса, содержания, идейной направленности и эстетической ценности [8].

Основное терминологическое значение термина «народный, -ое» – категориальное – наиболее распространено в науке и применяется к понятию «творчество» (народное творчество), отдельным его компонентам (народная музыка, народный театр, народная хореография, народное декоративно-прикладное и изобразительное искусство, народная поэзия, проза (фольклор) и явлениям (народные обычаи) [8].

Народное творчество как глубинная основа всего многообразия направлений, видов и форм народной культуры в современных условиях остается востребованным, несмотря на то, что переживает процессы культурных трансформаций традиционных форм. Последние позволяют возродить, сохранить и транслировать смыслопорождающие принципы функционирования национальной культуры, реализуя специфические функции. Однако, если в условиях модернизации общества наиболее существенным для науки является переход от предметной к проблемной ориентации, то народное творчество, как одна из актуальных социальных проблем, нуждается в комплексном синтетическом подходе к определению ее существенных свойств и характеристик.

Таким образом, народное творчество представляет собой совокупность произведений народной культуры, то есть результатов художественной деятельности народа. Иными словами, народное творчество можно назвать искусством, которое создано народом и для народа. Сегодня народное творчество – это комплекс процессов хранения, создания и распространения результатов художественной деятельности народов мира [6].

С древних времен народное творчество было неразрывно связано с различными сферами и формами народной жизни. Каждый народ имеет в своей культурной

сокровищнице народные сказки и мифы, народные танцы и песни, народные костюмы и промыслы. В связи с этим сегодня существует множество жанров и видов народного творчества как результатов художественной деятельности самых разных народов мира – русского, украинского, грузинского, якутского, чешского, финского, вьетнамского, венгерского и других. В творчестве каждого народа столетиями создавались и передавались из поколения в поколение самобытные народные предания, мелодии, сказки, легенды, танцы, декоративные изделия, театральные постановки и так далее. И эти произведения народной культуры, которые сохранились до наших дней, отражают ценности данного народа [6].

Несмотря на разнообразие форм народного творчества, для него характерны общие черты, которые наделяют творчество народными качествами той или иной нации. Художественная деятельность народа обладает уникальным свойством. Благодаря творческому осмыслению разных аспектов жизни народа, оно способно просвещать, наставлять, воспитывать, вдохновлять современников, формировать патриотизм и любовь к своему народу.

Само по себе народное творчество самобытно и современно, уникально и разнохарактерно, близко каждому и всем. В каждом регионе, районе, стране народное творчество имеет свой почерк, оригинальные формы и краски. За счет проявления в народной культуре национальных или этнических мотивов, мы можем лучше понимать себя и свой народ. Примеры народного творчества (легенды, мифы, сказания, забавы и пр.) содержат в себе мораль, изложенную для простого человека в доступной форме, а также хранят в себе следы ушедших эпох и событий. С помощью чтения, созерцания, использования, проигрывания художественных текстов народа мы ментально постигаем народный дух, соприкасаясь с культурой наших предков. И наконец, народное творчество есть художественное отражение коллективной идентичности, благодаря которой складывается и народное самосознание, и ощущение принадлежности к народу, и гордость за свой народ [5].

Основные особенности народного творчества обусловлены многими обстоятельствами, включая ценности и нормы культуры народа, временем существования искусства. Во-первых, народное творчество – это результат коллективной художественной деятельности, поэтому у произведений народной культуры нет конкретного автора. Единственным автором каждого произведения народной культуры является конкретный народ (русский, японский, финский, белорусский и пр.) как коллективное целое. Именно поэтому в наши дни существуют народные сказки, народные песни или народные танцы. Безусловно, без участия отдельных людей создание любого произведения культуры было бы, невозможно. От поэтического или музыкального дара талантливых представителей народа во многом зависел и результат его творческой деятельности. Однако по мере распространения художественных текстов среди народа, авторское начало не имело большого значения для слушателей и зрителей. Кроме того, попадая к разным исполнителям народного творчества, художественные произведения нередко претерпевали различные изменения.

Во-вторых, народное творчество формировалось веками, на протяжении многих лет, постепенно совершенствуя на практике различные формы художественного выражения культуры народа. Произведения народной культуры носят ярко выраженный эволюционный характер, поскольку различные виды народного искусства складывались постепенно. Говоря иначе, искусство народа носит исторический характер, оно хранит в себе народные ценности, идеалы, мировоззрение прошлых лет. В то же время, важной особенностью такого творчества является то, что оно прошло

долгий путь своего развития – от древнейших времен до наших дней. При этом большинство достижений искусства народа совсем немного менялось со временем. Это связано с тем, что произведения народной культуры изначально слабо поддаются серьезным изменениям. Народное творчество претерпевало изменения лишь в связи с тем, что отдельные исполнители могли вносить свою манеру исполнения, свое прочтение художественного произведения, свой стиль изложения и т. д. Именно поэтому мы можем наблюдать разные варианты текстов народных песен – как в диахроническом срезе (то есть исторически, в разные периоды времени), так и в синхронном (в одно и то же время, но с разницей в пространстве).

В-третьих, народное творчество имеет невысокий уровень мастерства и не всегда связано с профессиональным искусством. Поскольку автором народного творчества является обычный народ, то и уровень мастерства, в отличие от элитарной культуры, у произведений народной культуры необязательно является высоким. Безусловно, некоторые произведения народной культуры выполнены на высочайшем уровне, требующем больших интеллектуальных или творческих усилий мастера (например, поэтические произведения или искусство кружевоплетения). Однако характерные черты народной культуры в целом обусловлены тем, что она в своем большинстве складывалась вокруг ежедневной практики простого народа. Поэтому данное искусство не ставило своей целью добиться эстетических вершин или достигать духовной глубины культурного текста. Напротив, народное творчество развивалось как особый (любительский, бытовой) художественный взгляд на окружающий мир и изначально не было направлено на высокий профессионализм.

С третьей особенностью народного искусства тесно связана и четвертая. Народное творчество многообразно по стилистике, мотивам, сюжетам. Различные виды народного творчества возникли как результат художественного осмысления народом своих повседневных бытовых забот, тревог, дел, а также праздничных и печальных событий, которые случались с каждым. Тексты народных песен (например, «Валенки», «Во кузнице», «Вот мчится тройка» и пр.), а также загадки, былины демонстрируют нам фрагменты повседневной культуры народа. Многогранность и сила народного воображения, а также нестандартный художественный взгляд народа на повседневную жизнь обусловили и разнообразие стилей, мотивов, сюжетов его творчества. При этом произведения народной культуры не только отражают быт народа, но и подсказывают человеку, как вести себя в той или иной ситуации, которая может возникнуть в повседневной жизни.

Немаловажной особенностью является то, что произведения народной культуры часто связаны с конкретной территорией, на которой они сложились, и с соответствующей культурой региона, города, района и т. д. Нередко случается так, что созданные однажды талантливыми народными мастерами произведения культуры открывают традицию, которую последующие поколения сохраняют и передают как культурный опыт. Традиции создания уникальных художественных произведений передаются через мастерские, школы, учеников, которые впитывают культуру исполнения произведений народного искусства. Процесс передачи традиций, как правило, закрепляется на конкретной территории. Данная особенность народного творчества наиболее ярко проявляется на примере декоративно-прикладного искусства народа. Так, например, города Хохлома и Гжель Московской области Российской Федерации являются теми территориями, которые не только хранят оригинальный художественный опыт народного декоративного творчества, но и являются теперь городами-брендами народной культуры [6].

Также к особенностям народного творчества следует отнести трансляцию его результатов и традиций создания произведений народной культуры, которая происходит преимущественно устно, а также непосредственно из рук в руки. Многие произведения народной культуры были созданы много лет назад, когда грамотность была мало распространена, особенно среди простого народа. Этим объясняется преимущественно устный способ передачи результатов народного творчества от одного поколения к другому. Например, сказки, предания или былины народ передавал из уст в уста, а традиции изготовления игрушек, искусство ткачества или чеканки передавалось от мастера к ученику. Однако часто в создании одного произведения участвует много людей, каждый при пересказе добавлял что-то свое. Это еще одна особенность – вариативность, ведь даже один сказитель или певец не мог много раз повторить произведения без изменений.

Виды народного творчества – это устойчивые формы творческой активности народа. Виды народного творчества сложились в результате многократного создания и исполнения произведений искусства народа с характерными признаками, которые различаются по способам кодирования художественной информации [1]. Если речь идет о видимых глазу формах искусства, то такое творчество носит характер визуального. Если творчество народа сосредоточено на звучании и устных формах художественной деятельности, то это аудиальный вид народного творчества. Сочетание первого и второго способа восприятия рождают синтетический вид народного творчества.

Визуальные виды народного творчества характеризуются тем, что произведения народной культуры в этом случае выражают художественное мастерство народа через видимые изображения. Визуальные (видимые) предметы искусства существуют статично и созданные однажды, не меняются со временем (народная изба, дымковская игрушка, вышитое полотенце и пр.). Кроме того, визуальные виды творчества народа занимают определенное место в окружающем пространстве.

Аудиальные виды народного творчества предполагают акцент на звуке, с помощью которого мы слышим, усваиваем и понимаем художественную информацию. Такие произведения народной культуры созданы с помощью звучания – речь, инструментальная мелодия, песенное исполнение, дробь, бренчание и пр. Аудиальные виды творчества народа не занимают пространства, а сами произведения разворачиваются во времени (например, народная песня, былина, пословица и пр.).

Для синтетических видов народного творчества характерно сочетание, синтез визуальных изобразительных форм и художественных звуков. К данному виду творчества народа относятся зрелищные произведения народной культуры, которые мы и видим, и слышим одновременно (например, народный театр или танец) [1].

Жанры народного творчества также многообразны, как многообразна и сама народная культура. Богатство жанров творчества отражает все краски самобытности того или иного народа. Однако возникли жанры народного творчества не сразу, а постепенно, в результате развития воображения и художественного мастерства народа. Например, искусство песенного и танцевального творчества возникло и кристаллизовалось из народных обрядов, которыми сопровождались особые события в культуре древних народов. Ниже представлены основные традиционные жанры народного творчества и их краткая характеристика.

Литературное (устное) творчество народа (фольклор). Народная культура появилась задолго до массового распространения грамотности. Для того, чтобы передать от одного поколения к другому все достижения народной культуры (от искусства до поверий и обрядов), люди передавали друг другу всю культурную

информацию устно и запоминали. Именно поэтому многие формы народной культуры носят преимущественно устный характер – народный сказки, поговорки, песни и т. д. Лишь около 100 лет назад, когда книгопечатание стало доступным, а уровень грамотности существенно вырос, тексты народной культуры стали записываться. Но и этот факт не исключил устного бытования народной культуры, поскольку к ней можно приобщиться лишь путем непосредственного контакта с носителями данной культуры (пение, чтение, воспроизводство текстов и пр.).

Музыкальное творчество народа. С литературным творчеством тесно связано и музыкальное искусство народа, поскольку многие словесные произведения народ оформлял в музыкальном выражении. Народная поэзия нередко становилась основой для появления народных песен. Музыкальное творчество народа делится на две большие группы художественного мастерства – песенное творчество и инструментальное творчество, которые также могут быть единым произведением народной культуры. Всю красоту и самобытность музыкальной культуры народа отражают народные инструменты (например, русская балалайка и гармонь, украинская бандура, шотландская волынка). К формам музыкального творчества народа относятся, прежде всего, народные песни (в том числе колыбельные, лирические, военные), частушки (юмористические музыкальные четверостишия), инструментальные наигрыши и мелодии, танцевальная музыка и т. д.

Народный танец. Народный танец – пластическое выражение народной музыки с помощью движения тела. Народный танец возник на основе культовой и обрядовой стороны жизни древних народов, но постепенно народный танец стал более разнообразным и приобрел художественную красоту. Народный танец обязательно сопровождается характерным костюмом и традиционным исполнением музыки, определенным набором движений и ритмом. Например, для России особую роль на протяжении многих веков играет хоровод как истинно русский танец, отражающий характер русской народной культуры. Кроме того, существуют и другие известные народные танцы: украинский гопак, русская калинка, кавказская лезгинка, польская мазурка и краковяк, еврейский танец «хаванагила» и многие другие.

Театральное творчество народа. Если музыка – это мелодичное выражение мудрости народного слова, то театр – это визуальное отражение устного творчества народа. Театральное творчество народа возникло из этнических обрядов, которые затем приобрели характер зрелищного искусства. Народный театр впитал в себя образы народных героев и народные мотивы, мораль и нравы народа. Особенно популярными считаются народные театры кукол, а также театр «живых» актеров, где традиционными были драматические перевоплощения. Из русской театральной культуры народа вышли такие герои, как Скоморох и Петрушка.

Декоративно-прикладное творчество (народные промыслы). Особенно тонко и в то же время индивидуально передает характерные черты народной культуры декоративно-прикладное искусство, в котором проявилось все разнообразие народного воображения и мастерства. К декоративно-прикладному искусству народа относится все разновидности художественных промыслов народа: искусство ткачества (например, искусное изготовление полотенец, половиков, ковров), вышивка (например, с ленточным или розеточным орнаментом), кружевоплетение (например, вологодское кружево), изделия из бересты (например, шкатулки и украшения) или керамики (например, кухонная утварь) и глины (например, дымковская игрушка), резьба по камню и дереву (например, изготовление бытовых изделий), искусство плетения из прута (например, плетение корзин) и многое другие. Народное искусство обработки материалов проявилось в ювелирном мастерстве, чеканке и литье. Художественное

мастерство народа дошло до сегодняшнего дня в удивительном по уровню мастерства искусстве росписи декоративных изделий и природных материалов (например, роспись в стиле «гжель» или «писанкарство»). Изобразительное искусство народа получило свое выражение в такой разновидности народного декоративного творчества как лубок (незамысловатые изображения с образами и сюжетами народной культуры, которые сопровождались подписью, комментирующей картинку) [5].

Стоит отметить, что народное творчество находится в постоянном движении, изменении. По мере развития самосознания народа происходит трансформация форм народного творчества, появляются новые жанры, такие как: художественная самодеятельность, городской фольклор, любительское творчество, фольклоризм, неофольклор, фольклор субкультур и т. д. [1].

Человеческие сообщества непрерывно приобретают новый опыт, который либо подкрепляет традицию, либо противоречит ей. Новый опыт, особенно полученный в эпоху радикальных, революционных перемен, может менять содержание традиции, трансформировать ее. Как писал американский политолог Р. Такер, что сколь бы ни была революция новаторской в культурном отношении – в смысле создания новых институтов, убеждений, ритуалов, идеалов и символов – национальный, культурный этнос продолжает свое существование многими путями, причем в одних сферах жизни более устойчиво, чем в других. Со временем происходит процесс адаптации, посредством которого элементы дореволюционного культурного прошлого нации ассимилируются в новую революционную культуру, которая таким образом принимает форму амальгамы старого и нового [5].

Следовательно, традиции и инновации – две взаимозависимые стороны развития народного творчества, которые содержат в себе как устойчивые, так и изменчивые моменты. Устойчивые моменты формируют традицию, благодаря которым каждое поколение усваивает культурный опыт человечества. Однако народное творчество находится в постоянном движении, изменении. Новации же – это один из способов развития народного творчества, появления новых видов, форм, которые вызывают интерес у молодого поколения, что дает возможность реализации новых альтернативных проектов в области народной культуры (фольклор заменяется фольклоризмом, мастера декоративно-прикладного творчества используют новые технологические процессы при изготовлении традиционных изделий). Традиция необходима для самого поддержания существования социума, а новация – для его развития [6].

Функциональные особенности народного творчества как социального института довольно разнообразны. *Декоративно-эстетическая* функция, заключается в том, что многие произведения народного искусства особенно выразительны и несут в себе частичку художественного осмысления мира народом. Народная эстетика через линии, орнамент и стиль своих произведений (кружевные, расписные, вышитые, выточенные, резные и прочие изделия) наполняет пространство уникальными историями, оживляет, восхищает, вдохновляет и создает уют. Кроме того, с помощью декоративных элементов народного творчества люди украшают и оформляют интерьер современных помещений.

Несмотря на то, что произведения народной культуры носят по большей мере декоративный характер, все же *утилитарно-бытовую* роль в хозяйстве они также могут выполнять. К ним относятся, прежде всего, различные предметы и постройки хозяйственного значения (например, сани, изба, конское снаряжение, телега, амбар, серп), элементы одежды (например, шаль или сарафан), а также элементы убранства дома (например, лавки или половики), печи и т. д.

Религиозно-магическая функция. Некоторые произведения народной культуры имеют особое культовое значение для людей, поскольку с ними ассоциируется определенная магическая или религиозная сила, которой их наделил народ. Религиозную силу несут в себе различные произведения творчества народа, выполненные по религиозным канонам (иконы, крестики нательные, кресты и пр.). Тогда как магическую власть скрывают в себе такие народные произведения искусства, как народные амулеты, обереги, подвески, пояса и другие элементы народного творчества.

Культурно-индустриальная функция. Когда тиражируемые продукты культуры имеют возможность приносить коммерческую прибыль, то в этом случае в науке говорят о культурной индустрии. Произведения народной культуры также могут быть элементами культурной индустрии, особенно в рамках сувенирной отрасли. Сувенирная продукция, созданная на основе культурного наследия народного творчества, стала в век развития культурного туризма весьма востребованной.

Коммеморативная функция. Коммеморация – это процесс поддержания коллективной памяти о культуре того или иного сообщества. В данном случае речь идет о поддержании культурной памяти народа. С помощью творчества народ сохраняет память о себе, актуализирует ее в исполнении и культивировании народных произведений искусства и передает другим поколениям. Народное творчество в предметах, формах, текстах и красках рассказывает нам о наших предках, а мы сохраняем память о них с помощью произведений искусства [1].

Таким образом, сущность понятия «народное творчество» на сегодняшний день предстает как комплекс процессов хранения, создания и распространения результатов художественной деятельности народов мира; В исследовании были выявлены его основные особенности, к которым относятся такие категории как: коллективность, устная форма бытования, традиционность и вариативность. Рассмотрели виды по способу восприятия – визуальные, аудиальные, синтетические, а также жанры народного творчества: фольклор, музыкальное творчество народа, народный танец, театральное творчество народа, декоративно-прикладное творчество (народные промыслы). В ходе исследования определили, что народному творчеству присущи такие функции как: декоративно-эстетическая, утилитарно-бытовая, религиозно-магическая, культурно-индустриальная, коммеморативная (поддержка культурной памяти). В процессе развития человечество непрерывно приобретает новый опыт, также и народное творчество находится в постоянном движении, изменении, по мере развития самосознания народа происходит трансформация форм народного творчества, появляются новые жанры.

Народное творчество как глубинная основа всего многообразия направлений, видов и форм народной культуры в современных условиях остается востребованным, несмотря на то, что переживает процессы культурных трансформаций традиционных форм. Последние позволяют возродить, сохранить и транслировать смыслоообразующие принципы функционирования национальной культуры, реализуя её специфические функции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакланова, Т. И. Народная художественная культура: учебник / Т. И. Бакланова, Е. Ю. Стрельцова. – М.: МГУКИ, 2000. – 334с.

2. Горяинова, О. И. Культура против «посткультуры» // Культура культур. Научное рецензируемое периодическое электронное издание – 2016. – № 1. [Электронный ресурс] / И. О. Горяинова. – Режим доступа: http://cult-cult.ru/arhiv-2016-1/

3. Даниленко, В. П. Вильгельм фон Гумбольдт и неогумбольдтианство / В.П. Даниленко. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 216 с.

4. Идеи к философии истории человечества: Перевод и примеч. А.В. Михайловой / И.Г. Гердер. – М.: Наука, 1977. – 703 с.
5. Михайлова, Н. Г. Народная культура. Культурология: XX век: в 2 т.: т. 1./ Н. Г. Михайлова. – СПб., 1998. – 246 с.
6. Некрасова, М. А. Народное искусство как часть культуры / М.А. Некрасова. – М.: Изобразительное искусство, 1983 – 344 с.
7. Серавин, А. И. Исследование творчества / А. И. Серавин. – СПб, 2005. – 200 с.
8. Учебный терминологический словарь. «Народная художественная культура» / сост. Т. М. Ершова, 2-е издание. – 2005. – 324 с.
9. Хоруженко, К. М. Культурология: Энцикл. слов. / К.М. Хоруженко. – Ростов н/Д, 1997. – 640 с.

УДК 39

Л. П. Шопина,
С. А. Крузе,
г. Липецк

ПОИСКОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА: ФОЛЬКЛОРНЫЕ ПРАКТИКИ

Ищите талантливых певцов,
вы найдете хорошие песни.
Христиансен

Проблема сохранения фольклора как части этнонациональной культуры славянского этноса в современных условиях не только не теряет своей актуальности, но выходит в разряд приоритетных в силу необходимости актуализации аксиологических ценностей и менталитета народа, сохранения его исторической памяти. Этому посвящена поисковая деятельность института культуры и искусства Липецкого государственного педагогического университета имени П. П. Семенова-Тян-Шанского.

Со второй половины XX века студенты и их наставники ЛГПУ занимаются целенаправленным сбором песенного фольклора, ездят по деревням, бережно записывают старинные песни. Организовывают фольклорные практики студентов-филологов и музыкантов, учат их находить драгоценные крупицы самобытой песенной культуры доцент ЛГПУ Римма Михайловна Кобзева, профессор Галина Васильевна Звездова. Серьезно и продуктивно собирают народные песни специалисты Областного центра народного творчества под руководством В. Б. Стебеневой, О. В. Колыбельской, К. Л. Иващенко, Е. Б. Бойковой, В. В. Грибановой, К. Л. Иващенко, Р. М. Кобзевой, Н. В. Чесноковой и другие фольклористы. В разные годы фольклорные экспедиции осуществлялись сотрудниками Областного центра культуры народного творчества, педагогами студентами Липецкого областного колледжа искусств, Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина, Воронежской государственной академии искусств, РАМ им. Гнесиных, Саратовской государственной консерватории им. Собинова, профессорами Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского Н. Н. Гиляровой и В. М. Щуровым и др..

Практика липецких студентов в 2020 году проходила на территории бывшего липецкого поселка «Свободный Сокол». Практикантами было выявлено, что музыкальная культура Соколья складывалась из разных влияний. Каждый из народов, поселявшихся на сокольких землях, приносил с собой свои традиции, манеру пения и танцев, отношение к песне.

Из каких ручейков собиралась река под названием «сокольский фольклор»? Конечно, в первую очередь, из традиций сёл и деревень, окружавших Сокол. Известно, что жители

села Филатовка, которое находится в 10 километрах от города, какой-то период ходили на работу на Сокольский и Новолипецкий завод пешком (каждый день!), (информация от жителей данного села). То, что на завод пешком ходили из Никольского, которое было намного ближе, никого вообще не удивляло (инф. от старожила С. Н. Медведевой). А если учесть качество российских дорог в дождь, снегопады, ветры, то картина жизни людей, которые являются нашими современниками, (это не далекие Средние века, это – рядом!) – оказывается впечатляющей. Почитатели патриархальной старины упрекают период индустриализации СССР в том, что он «разрушил русскую деревню», столь милую сердцу тех, кто не видел ее в реальном свете. Молодежь всеми силами рвалась в жизнь новую, где совершались великие дела, где кипели страсти, было движение, перспективы, общение. Кстати, жители Филатовки ходили пешком на Новолипецкий завод даже не по грунтовой дороге, а напрямую, через речку, поля, лес! Сегодня это не просто сложно, а просто невозможно себе представить. С грустью сравниваешь их социальный оптимизм с современными проблемами: нам порой трудно даже просто взять в руки палки для скандинавской ходьбы!

Музыкальный фольклор Липецкой области, в частности Соколья, сформировался на территории Верхнего Подонья XVII–XVIII веках, он относится к южнорусскому песенному стилю. В XIX и начале XX века представлял собой яркое самобытное явление в народном музыкальном творчестве Центрального Черноземья.

Одним из излюбленных фольклорных жанров на Соколе долгое время считалась *Матаня*, жанр сельского фольклора, истоками которого являются частушки и короткие русские юмористические народные песни. Примерно до 60-х годов XX века *«матани»* в поселке Сокол проходили регулярно, следуя традициям деревень, откуда прибыли в Липецк большинство рабочих завода «Свободный Сокол».

На *«матаню»* сокольская молодежь собиралась в выходные или после работы, находя релаксацию, отдых, общение, развлечение.

Главный признак «*матани*» в значении «частушка» – это здоровый, ядреный юмор, оптимизм, актуальность. Часто исполняли их диалогом, шло соревнование частушечниц на самые злободневные, хорошо всем понятные темы. Даже если в «*матане*» не прослеживалось явного диалога, он всегда присутствовал подспудно, «визави» подразумевался. Шла своеобразная самопрезентация исполнительницы, она публично делилась своими проблемами, и тут же выдавали их решение. Можно сказать, что в данном случае публичный рассказ о своих проблемах носил психокоррегирующий характер: девушка или молодая женщина через песню преодолевала свои проблемы, находила для них решение и показывали, что считают их «мелочью». К сожалению, приходится констатировать факт прогрессирующего угасания традиции развитого многоголосного напева, характерного для русского народного творчества в целом и для отдельных сел Липецкой области в частности.

Оной из талантливых частушечниц Соколья в 50–60 годы XX века была Тамара Ивановна Грачева. Записи ее частушек и *«матань»* передали практикантам ее родственники. У Тамары Ивановны был высокий сильный голос, она пела громко, в типично народном ключе, откровенно, любила доминировать в кругу. Но танцевала аккуратно, притоптывала сдержанно, «благородно».

Среди частушек песельницы можно выделить следующие тематические пласты:

1. Объяснения в любви:

Я одену бело платье, и пойду я на балет!
У меня матаня милый, и милее его нет!

Роза вянет от мороза, а фиалка – от дождя.
У матани глаза серы, не забуду никогда!

Я по садику ходила, незабудочки рвала,
Не забудь меня, матаня, не забуду тебя я!

Меня милый целовал, до печонок добивал,
Поцелует – скажет: «Ох! От любови я засох!»

2. Интересен цикл частушек-зарисовок **полоролевого поведения сокольцев, стиля ухаживаний:**

У меня матаня – Ваня, и сама – Ивановна,
Проводи меня, матаня, до крылечка самого!

У меня матаня – Ваня, и братишку так зовут!
Мама спросит: «Где же Ваня?» – и заноет моя грудь!

Все подружки шьют подушки, а я шью себе пальто,
Все подружки замуж вышли, я лишь думаю про то.

Надо отметить, что выражением «шьют подушки» также было взято из жизни сокольцев. Сама Тамара Ивановна по перышку набрала пуха на большие подушки и перину на лугу, где паслись совхозные гуси. Вымыла, очистила, просушила. Подушки и перина действительно были прекрасными.

3. Целый цикл шуточных колких частушек Тамара Ивановна адресовала своему **мужу, Семену Ивановичу**:

До чего же я люблю походочку моряка,
Он идет – а ленты вьются, их видать издалека.
(Семен Иванович семь лет отслужил в Военно-морском флоте).

У меня, у боевой, ухажеров было – ой!
Был и Ваня, был и Коля, был и Сеня дорогой!

Ах, Сеня, Симеон, семь суток не доён!
Я хотела подоить – брыкается, не стоить!

4. **«Отвергание отношений», неприятие внимания мужчины**:

Ой, матаня дорогой, дорогой ты сероглаз,
Хотя сердцу мому мило, но в любви даю отказ»

Я девчонка бойкая, по-бойкому ответила:
С тобой, миленький, гулять - плану не наметила!

Подарила я платочек, он спраш**и**вает другой.

– У меня не кооперация, матаня дорогой!

Студенты-практиканты выяснили, что этимология, истоки понятия *«матаня»* неоднозначны, по некоторым данным, оно происходит от мордовского языка и означает «милый», «ухажёр» – старое местное название частушки или её внутри жанровая разновидность. Считается, что возник жанр в Поволжье и оттуда распространился по всем окрестностям России.

Как видим на примере произведений Тамары Ивановны Грачевой, словом *«матаня»* исполнители частушек обращались к своим возлюбленным, при этом они так называют как девушек, так и парней. Оно так часто звучало и в запеве и в припеве, что стало визитной карточкой всего жанра. Для «*матани*» характерна повторяемость без изменений первой строчки двустишия, к которой, варьируемая по обстоятельствам, присоединяется вторая. Первая строчка в «*матане*» это опознавательный жанр и своеобразная загадка, задача, уловка, заставляющая прислушаться – как она разрешится на этот раз.

Таким образом, фольклорные экспедиции студентов представляют собой актуальную целенаправленную деятельность по сохранению этнонациональной культуры. Они учат их ценить народные истоки. Бережно относиться к своей истории, восстанавливать исторические факты по характеру отражения их в народном творчестве.

УДК 94:78.03(477.62) «1941»

К. С. Щевич,
О. Б. Пенькова,
г. Донецк

РАБОТА СТАЛИНСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В 1941 ГОДУ

Для Сталинского русского музыкального театра 1941 год, должен был стать периодом расцвета. На сезон 1941 г. руководство театра запланировало постановку 12 музыкальных спектаклей в г. Сталино. Начало работы театра в новом, только что построенном здании проходило с большим размахом. В величественном зале нового театра на красном полотнище сегодня будут написаны полные глубокого смысла, мудрые ленинские слова: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубокими конями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими».

Открытие в г. Сталино музыкального театра – факт чрезвычайно показательный. В дореволюционном Донбассе не было ни одного постоянного театра. Работникам передвижных трупп, приезжавших изредка в шахтные и заводские поселки, полиция и хозяева предприятий чинили всяческие притеснения. Никакой речи не было и о художественной самодеятельности.

О культуре и благоустройстве дореволюционного Донбасса можно встретить очень интересное свидетельство у известного русского писателя А. П. Чехова: «Из Краматоровки по Азовской дороге еду в Славянск, – писал в одном из писем Антон Павлович. – Город нечто вроде гоголевского Миргорода: есть парикмахерская и часовой магазин, стало быть, можно рассчитывать, что лет через 1000 в Славянске будет и телефон». За советские годы все города Донбасса значительно благоустроились, обзавелись большим количеством культурных учреждений. Захолустный город, ранее напоминавший Миргород, в 1933 году получил

государственный драматический театр, а немногим позже они стали создаваться и в других городах области [6].

Только то, что на строительство Сталинского музыкального театра было выделено более 10 миллионов рублей, говорит о правительственной заботе в отношении трудящихся, о росте их культуры, о процветании социалистического Донбасса. Сооружением театра сопровождалось повседневным вниманием со стороны ЦК ВКП(б) и СНК СССР, секретаря ЦК КП(б)У Никиты Сергеевича Хрущева.

В интервью корреспонденту газеты «Социалистический Донбасс» художественный руководитель музыкального театра И. М. Лапицкий сообщил следующее касательно планов театра: «По решению исполкома областного Совета депутатов трудящихся Донецкий русский музыкальный театр открывается 12 апреля. В день открытия театра мы ставим оперу великого русского композитора Глинки «Иван Сусанин». 14 апреля на сцене была показана музыкальная комедия Одрана «Маскотта». В двадцатых числах апреля театр выпустил третью премьеру – оперу композитора Гуно «Фауст». В первых числах мая была поставлена опера Римского-Корсакова «Золотой петушок».

Имя Иосифа Лапицкого было известно еще в дореволюционной России, он был неутомимым экспериментатором в сфере музыкально-театральной драматургии. Свои новаторские идеи Лапицкий применял в созданном им Театре музыкальной драмы (ТМД), который просуществовал до февраля 1917 года. После октябрьского переворота организаторский талант И. Лапицкого проявился на должности директора Большого театра в Москве, а потом директора Петроградского академического театра оперы и балета, на сцене которого была поставлена постановка оперы Р. Штрауса «Соломия».

Эталоном для Лапицкого был МХАТ, творческий опыт которого он пытался перенести на музыкальный театр. Первоначально режиссер рассматривал постановку как художественную целостность, связанную с соединением вокального и сценического искусства. В этом взгляды И. Лапицкого по вопросам взаимодействия драматичных и музыкальных элементов схожи с позицией К. Станиславского, считавшего, что действие на сцене, как и само слово, должно быть музыкальным.

И. Лапицкий рассматривал каждую оперу как музыкальную драму, поэтому считал постановщика главной фигурой в создании постановки, которая имеет право подчинять произведение своим художественным замыслам, собственному видению спектакля: переставлять эпизоды, вводить дополнительных персонажей и т. д. Свой богатый опыт и творческие планы, связанные с театром музыкальной драмы, режиссер стремился воплотить в новом культурном заведении на Донбассе. Он пытался создать коллектив, которому было бы под силу реализовать самые смелые творческие планы – постановки классических оперных и балетных монументальных постановок, современных экспериментальных произведений, а также оперетт.

По этому поводу исследователь советского украинского театра Ю. Станишевский отмечал: «Талантливый режиссер и чудесный организатор И. Лапицкий поставил перед молодым, расширенным коллективом сложные и очень ответственные задания – создать настоящий синтетический театр, в котором была бы глубокая внутренняя гармония музыки и драмы показывающая правду характеров, убедительного раскрытия жизни человеческой души» [5, с. 81–86].

В программной статье написанной специально в день открытия театра в газете «Социалистический Донбасс», И. Лапицкий подчеркивал: «Основным принципом нашего театра является настоящее отображение его названия «музыкальный театр». «Театр» – это насыщенное действие человека, который ярко передает голосом и

пластикой, то про что он говорит или поет. «Музыкальный» – означает театр, где главную роль играет музыка» [3].

Показ данного спектакля руководством оперного театра планировался 13, 16, 18 и 20-го апреля вечером. А 14, 15, 17, 19-го вечером и 20-го утром свет увидела музыкальная комедия в 3-х действиях «Красное солнышко». К 1 мая руководство театра планировало поставить оперу «Вертер» [4]

В репертуарную афишу 1941 года были включены: опера Ш. Гуно «Фауст» – премьера состоялась 4 мая 1941 г., опера Р. Леонкавалло «Паяцы» – премьера 22 мая, опера Дж. Россини «Севильский цирюльник» – премьера в июне.

Группа актеров оперного театра, отходя от запланированного плана, дополнительно выразила желание подготовить в свободное время еще дополнительный спектакль. Выбор пал на оперу французского композитора Массне «Вертер». За основу композитор взял роман Гете «Страдания молодого Вертера».

В инициативную группу вошли дирижер Шехтман, режиссер Здиховский, концертмейстер Руднева. Традиционно оперный спектакль имеет два основных элемента: литературно-драматический и музыкальный. Чем значительнее произведение, тем органичней слияние между сюжетом, текстом и музыкой. Однако каждый из этих элементов может и должен существовать самостоятельную ценность.

«Вертер» – один из самых значительных романов мировой литературы. Музыкальная фактура оперы представляет большой интерес: Массне принадлежит к новой французской школе, где наряду с мелодическими традициями Делиба и Гуно большое место отведено симфонизму. В спектакле отсутствуют внешние эффекты. Огромную роль в этом спектакле должно сыграть оформление. Художник Ляхович много поработал над эскизами оформления, прежде чем нашел нужную простоту, но простоту внутренне содержательную.

Из творческой бригады «Вертера» особенно интенсивно работали артистка Штейнберг (Шарлотта) и артист Константинов (Вертер). Из руководящего состава в подготовке участвовал режиссер Здиховский и концертмейстер Руднева. Большую помощь группе активистов оказывала педагог Дома пионеров Дьяченко, подготовившая для оперы детский хор.

Инициативу артистов поддержала парторганизация и дирекция театра. Начальник управления по делам искусств при СНК УССР Компаниец предоставил в распоряжение оперного театра оркестровку оперы «Вертер», единственный экземпляр которой находился в Киевском орденоносном театре оперы и балета. Премьера спектакля назначена на конец мая.

24 мая 1941 г. в Сталинском музыкальном театре состоялась встреча коллектива театра с горняками трех соревнующихся шахт: № 8 «Ветка, им. Горького и им. Феликса Коша. Присутствовали также рабочие совхоза № 1 Комсомолец» [1].

С первых дней Великой Отечественной войны артисты Сталинского музыкального театра принимали участие в художественном обслуживании мобилизованных в ряды Красной армии. В концертах на призывных пунктах принимал участие мужской вокальный ансамбль, оркестр и солисты Сталинского оперного театра Штейнберг, Константинов, Колобов, Корешников, Лотоцкая и другие. Концертной группой руководил дирижер товарищ Шехтман.

Новый сезон в Сталинском оперном театре открылся 1-го августа патриотическим спектаклем «Иван Сусанин». После этого 7 августа ожидается две премьеры. На сцене театра была поставлена опера «Кармен» и балет «Лауренсия». Партию Лауренсии танцевала Нина Гончарова.

В музыкальном театре ведущую роль играет музыка, переданная в звуках и созвучных этим звукам образах. Основной репертуар театра состоит из мало использованных и новых музыкальных произведений. Уже знакомые слушателям оперы получают также иную, более полную трактовку.

В ноябрьском выпуске газеты за 1941 г. в статье под названием «Сектор эстрады» представлена статистическая информация, связанная с регистрацией артистов эстрады г. Юзовки. Всего зарегистрировалось 40 артистов, среди которых были – вокалисты, музыканты, чтецы, артисты цирка и прочее [3]. Та часть артистов, которая по различным причинам не смогла покинуть оккупированною территорию, была вынуждена работать для оккупантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров, Л. Встреча горняков с артистами / Л. Александров // Социалистический Донбасс. – 1941 г. – 27 мая.

2. Дроздов, В. Перед открытием занавеса / В. Дроздов // Социалистический Донбасс. – 1941 г. – 12 апреля.

3. Донецкий вестник – 1941 г. – 4 декабря.

4. Корнеев, М. «Иван Сусанин» в Донецком музыкальном театре / М. Корнеев // Социалистический Донбасс. – 1941 г. – 15 апреля.

5. Ущапівська, О. М. Культурно-мистецькі процеси Донеччини в умовах соцреалізму: 40-60 -е гг. ХХ в. / О. М. Ущапівська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К.: Міленіум, 2011. – № 2. – С. 81–85

6. Ясенов, Е. Как донецкие шахтеры с «Иваном Сусаниным» познакомились: 12 апреля 1941 г. в новом здании оперного тетра г. Сталино состоялись первые спектакли / Е. Ясенов // Донецкие новости. – 2009 г. – 22 апреля. – С.16.

ЛИНГВИСТИКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821

Н. М. Антипова,
г. Луганск

ПУТЬ ОБЩЕСТВА К НОВЫМ ЛЮДЯМ ПО РОМАНУ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ЧТО ДЕЛАТЬ?»

Философы первой половины XIX века пытались разрешить в качестве одной из основных такую проблему: каким образом сочетаются в истории объективное и субъективное? Нельзя не видеть в этом аспекте некоторые теоретические слабости философии русских демократов, вызвавших кризис их мировоззрения в конце 40-х годов. Среди теоретических аргументов в пользу будущего общества остается тезис о природе человек, т. е. тот антропологический принцип, которым широко пользовались в 40-50-х годах.

У Чернышевского в начале его теоретической деятельности антропологический принцип составлял главное теоретическое обоснование необходимой победы идей. Он, подобно остальным утопистам того времени, представлял себе в качестве разумного строя будущего такой строй, который соответствует естественным потребностям человека, «врожденным и неотъемлемым наклонностям человеческой природы» к добру и правде [1, с. 45–46].

Однако не только природой человеческой объясняет даже в этот период Чернышевский медлительностью прогресса и неудовлетворительность цивилизации после стольких веков исторической человеческой жизни. «Ни в чем,– говорит Чернышевский, – кроме натуры человека, не находила себе цивилизация поддержки, а люди, трудом и любознательностью которых вырабатывалась она, находились в положении чрезвычайно стесненном, так что деятельность их была очень слаба и беспрестанно подвергалась помехам, уничтожавшим большую часть даже того немногого, что успевала она произвести… Более характерной чертой было обращение к фактам и событиям реального исторического процесса, попытка именно в них найти главное доказательство неизбежности установления общества. В отличие от многих других утопистов Чернышевский в своих сочинениях 50-х годов выступал как трезвый реалист, понимающий, что «те чувства и требования, которые вызываются и поддерживаются действительностью, гораздо сильнее всех фантастических стремлений и надежд…» Особое внимание он обращал на вопрос об исторических, экономических предпосылках будущего общества.

Творчество Чернышевского включает в себя такое исследование общественного процесса, где в диалектическом единстве сосуществуют общетеоретический и конкретно-исторический подходы. Вместе с тем Чернышевский высказывает мысль о том, что исторический процесс подчинен своим собственным объективным закономерностям, которые отнюдь не совпадает с законами разума. Эта мысль дополнялась у Чернышевского первыми представлениями о роли субъективного фактора в истории, по словам Чернышевского, вызывает «путаницу». Тем самым подчеркивалась специфичность общественных отношений.

Чернышевский, оценивая весь ход общественного развития, отнюдь не представляет его в оптимистическом свете, наоборот, вся история человечества – это скорее история человеческих страданий, вызванных самим человеком. «Нам представляется, что на ход исторических событий гораздо сильнейшее влияние имели отрицательные качества человека, нежели положительные; что в истории гораздо

сильнее были всегда рутина, апатия, невежество, недоразумение, ошибка, ослепление, дурные страсти, нежели здравые понятия о вещах, знание и стремление к истинным благам; что всегда грошовый результат достигался не иначе как растратою мильонов; что путь, по которому несется колесница истории, чрезвычайно извилист и испещрен рытвинами, косогорами и болотами, так что тысячи напрасных толчков претерпит седок этой колесницы, человек, и сотни верст исколесит всегда для того, чтобы подвинуться на одну сажень ближе к прямой цели [2 с. 122–134].

Подобное понимание хода мировой истории дало Чернышевскому возможность верно оценить не только прошлое, но и современность в ее поступательном развитии. Говоря об историческом прогрессе, он подчеркивал крайнюю неравномерность в восходящем движении человечества. «Исторический прогресс совершается медленно и тяжело – все, что мы хотим сказать; так медленно, что если мы будем ограничиваться слишком короткими периодами, то колебания, производимые в поступательном ходе истории случайностями обстоятельств, могут затемнить в наших глазах действие общего закона. Чернышевский преодолевает в своем понимании прогресса упрощенные представления, присущие многим его предшественникам как на Западе, так и в России. Чернышевский останавливается на рассмотрении пульсации исторического развития, которая была связана в Европе с великими буржуазными революциями, для него – это действие закона.

Обобщая опыт буржуазных революций XVII–XIX веков, Чернышевский утверждал, что двигателем исторического развития общества является народные массы, однако он четко различал громадные возможности народных движений и незначительную пока еще степень их реализации. Отличительной чертой подхода Чернышевского к важнейшей проблеме роли народных масс в историческом процессе является его глубокий историзм. Чернышевский ясно видел неравномерность участия масс в разных буржуазных революциях, в разные – спокойные и бурные – периоды истории, он понимал общую узость всех буржуазных революций, основывающихся на недостаточной сознательности участвующего в них народ, а также предвидел коренное изменение роли народных масс в будущем.

Чернышевский наиболее глубоко подошел к осмыслению характера реформы и ее последствий. В этот период он становится признанным вождем революционной России, бесстрашно и умело пропагандирует в подцензурной печати идею создания революционной организации. 7 июля 1862 г. Чернышевский был арестован и заключен в Петропавловскую крепость. Здесь, в стенах тюрьмы, Чернышевский не прекратил борьбу с царским самодержавием, продолжал бороться за дальнейшее углубление русского революционного движения. В крепости он написал роман «Что делать?»

Г. В. Плеханов так отозвался о Чернышевском-писателе: «… пусть укажут нам хоть одно из самых замечательных, истинно художественных произведений русской литературы, которое по своему влиянию на нравственное и умственное развитие страны могло бы поспорить с романом «Что делать?». Никто не укажет такого названия…». Покоряющая сила романа заключалась в том, что он отвечал на основной вопрос: что делать людям, ненавидящим старое, не желающим жить по – старому, стремящимся приблизить прекрасное завтра своей родины и всего человечества. В этом пафос романа, и выражен он с помощью новаторских приемов, находящихся в явной связи с эстетической теорией автора. Сюжет «Что делать?» необычен. Здесь предсказывалась победа революции. Необычна и жанровая форма «Что делать?». Это был еще почти не известный русской литературе публицистический, общественно-философский, просветительский роман. Герои Чернышевского дерзко

противопоставляют высокопарным словам о моральном долге, сострадании и жертве теорию разумного эгоизма. И оказывается, что «новым людям» выгодно делать добро, совершать благородные поступки. Чернышевский задумал роман «Что делать?» как «учебник жизни» и полно реализовал этот замысел. На читателя 60-х годов произвел большое впечатление тот факт, что этот светлый, радостный роман был написан Чернышевским в Петропавловской крепости [3 с. 123–145].

Из всего вышесказанного становится ясным, что проблема революции и человека в начале 60-х годов в России созрела, что Чернышевский был первым человеком, который попытался ответить на самые сложные вопросы своего времени. Это, естественно, вызвало к жизни громадную теоретическую дискуссию, которая продолжается, по существу, уже более ста лет.

Именно роман «Что делать?» останется в литературе… Этот роман и написан с удивительным жаром и удивительно верен самому себе. Вот почему, читая его, нельзя не чувствовать, что автор фанатически увлечен своей мыслью, что он верит в нее вполне, безусловно. Какая же это мысль? В чем состоит эта господствующая идея? Она состоит в мысли о счастье, в представлении благополучной жизни. Роман учит, как быть счастливым».

В работах Чернышевского проблему теоретической разработки именно вопроса о революции. Думается, что Чернышевский как один из первых теоретиков русской революционной демократии, ставящий вопрос о возможностях практического проведения в жизнь революционного дела, не только стремился решить вопрос «что делать?», но и отважился этот вопрос продолжить, а именно – дополнил его вопросом «как делать?» [3 с. 134].

Однако подобные оценки не могут заслонить собой величия и заслуг Н. Г. Чернышевского перед революционным движением. Это справедливо и для теоретической, и для практической его деятельности. Напомним в этой связи еще раз о поистине удивительном факте: Чернышевскому удалось действительно невероятное, а именно в стенах Петропавловской крепости вести борьбу за существование русского революционного движения. Ожидая народную, крестьянскую революцию, Чернышевский на волне революционной ситуации 60-х годов пытался ответить на коренные вопросы своего времени; перед ним стояла гигантская задача научить своего современника глубокому пониманию действительности и вызвать в нем стремление к активности, к действию. Чернышевский отчетливо сознавал, что человек живет и развивается в определенной среде и общественные условия его существования определяются и взгляды человека на жизнь. Не случайно роман имел подзаголовок «Из рассказов о новых людях», ведь мир новых людей формировался и рос в борьбе со старым миром, представители которого являются и носителями определенной жизненной философии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Верховский, Г. О романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» / Г. Верховский. – Ярославль: Ярослав. кн. изд-во, 1959. – 192 с.

2. Володин, А. И. Чернышевский или Нечаев / А. И. Володин, Ю. Ф. Карякин, Е. Г. Плимак. – М.: Мысль, 1976. – 295 с.

3. Галактионов, А. А. Русская философия XI-XIX вв. / А. А. Галактионов, П. Ф. Никандров. – Л.: Наука, 1970. – 215 с.

УДК 792.075

А. П. Афанасьева,
г. Луганск

ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ У БУДУЩИХ РЕЖИССЕРОВ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ СРЕДСТВАМИ ПОЭТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА М. МАТУСОВСКОГО

Постоянно изменяющиеся социальные условия, внедрение современных компьютерных технологий в повседневную жизнь, развитие и реформирование культурного пространства – все это создает предпосылки для развития в личности каждого человека творческого подхода, активности и интеллектуальных способностей. Потребность общества в людях, способных абстрактно, творчески мыслить, нетрадиционно решать задачи, самым прямым образом связана с развитием образовательных процессов у студентов творческих специальностей. Современные принципы формирования культурного пространства предполагают высокую профессиональную компетентность режиссеров театрализованных представлений и праздников. Формирование абстрактного видения мира и его уникальных образов – основа любого художественного творчества, т.е. способность к образному мышлению – творческий дар. Разумеется, таким даром может обладать лишь человек, способный не только к абстрактному восприятию, но и образному осмыслению законов мироустройства, социума, мирового искусства и всеобщей истории, неустанно стремящийся к расширению своих творческих возможностей.

Вопросы формирования образного мышления, развитой способностью к чувственному восприятию мира, творческой фантазии, играют важную роль в образовательном пространстве будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников.

Образное мышление это – эмоциональное ощущение формы и содержания, определяющее художественный образ. Определить образное видение, значит раскрыть основной принцип режиссёрского образного решения. Образность и символизм – характерные черты поэзии М. Матусовского. Поэтический материал его произведений является надежной базой для развития абстрактного мышления у студентов на занятиях по режиссуре, мастерству актера, сценической речи и др. Многогранность и глубина образов в стихотворениях луганского поэта-песенника является той базой, на которой выстраивается режиссерский замысел театрализованных представлений, формируются профессиональные компетенции будущих режиссеров.

Вопросы исследования поэтического наследия М. Матусовского затронуты в теоретических работах по педагогике, философии культуры, культурологи и других научных областях. Литературное творчество М. Матусовского в последнее время 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. Но методологию формирования образного мышления на основе творчества М. Матусовского освещали в своих исследованиях и на практическом опыте немногие. Это и стало основным решающим фактором для проведения исследования.

Поиски художественного образа является одной из основных режиссерских задач при работе над театрализованным представлением. Понятие «образ», «образность» очень многогранны. Театральные образы могут быть как обобщёнными – это

выпуклые, гиперболизированные образы, которые несут особый смысл («Мать-Земля», Рабочий, «Родина») и т. д., так и собирательными. Собирательные образы, в свою очередь, создаются постепенно на глазах у зрителя из реплик и действий различных персонажей представления. Верно найденный образ – это точно найденный ключ к театрализации.

Рождённый идейный замысел обретает своё воплощение в абстрактно-образном решении всего представления, который выражает основную мысль автора-режиссера-творца. В свою очередь из художественно-образного решения формируется сценарный ход мероприятия, и, наконец, сценическое воплощение последнего проявляется в форме режиссерско-постановочного приёма. Все эти элементы могут существовать только в симбиозе, только их последовательное, логическое, грамотно организованное взаиморасположение создаёт то, что в итоге называется образным решением театрализованного представления.

Возможности режиссера театрализованных представлений и праздников в плане методов их воплощения многогранны. Если в режиссуре театра главное выразительное средство – актер, его жест, пластическая выразительность тела, а музыка, свет, звук играют вспомогательную роль в создании художественного образа, то в режиссуре театрализованного зрелища равноправными компонентами действия могут быть абсолютно все виды искусств: литература, музыкальное искусство, танец, цирковое искусство, кинематограф, живопись, архитектура, скульптура и т. д.

Творческое наследие М. Матусовского является неотъемлемым компонентом формирования образного мышления у будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников, и входит в арсенал выразительных средств режиссуры зрелища.

Ведущими выразительными средствами поэзии М. Матусовского, создающими неповторимый язык театрализации, выступают символ, аллегория и метафора, с помощью которых режиссер создает в театрализованных представлениях полноценный и разносторонний мир художественных и эстетических ценностей. Создавая массовое представление, режиссер должен научиться пробуждать воображение актеров и зрителей выпуклыми, крупными сценическими символами, наиболее точно олицетворяющими идейное содержание театрализации, чего можно добиться, используя поэзию, как средство создания яркого художественного образа.

Поэзия М. Матусовского богата аллегориями. Аллегория (греч. «иносказание») – это приём или тип образности, основой которого служит иносказание – запечатление умозрительной идеи в конкретном жизненном образе. Многие аллегорические образы пришли в наш повседневный творческий арсенал из греческой и римской мифологии: Марс – олицетворение войны, Фемида – символизирует правосудие; змея, обвивающая чашу, служит символом медицины. В сознании читателей все народно-притчевые образы – это аллегории-олицетворения. Они настолько прочно закрепились в нашем сознании, что воспринимаются как живые [2, с. 14].

Аллегория в поэтическом материале – иносказание, изображение отвлеченной идеи посредством конкретного отчетливо представляемого образа. Связь между образом и значением устанавливается в аллегории по аналогии (например, лев как олицетворение силы и т. д.). В противоположность многогранности поэтического символа смысл аллегории характеризуется однозначной постоянной определенностью и раскрывается не конкретно в художественном образе, а лишь из содержавшихся в образе явных или скрытых намеков и знаков, то есть методом подведения образа под какое-либо понятие [1, с. 211].

Метафора – важнейшее средство психоэмоционального воздействия в режиссуре. В основе построения метафоры лежит принцип сравнения одного предмета с каким-либо другим предметом на основании общего для них признака. В разговорном языке мы практически не замечаем использования метафор, они стали привычными в общении («Туман», «костер рябины») [5, с. 106]. В поэзии М. Матусовского метафора выступает активным компонентом: «Сиреневый туман над нами проплывает, / Над тамбуром горит полночная звезда» [3, с. 41]. Она выполняет вспомогательную функцию для формирования творческого воображения, наталкивает его на поиск образного решения. Для режиссера поэтическая метафора тем и ценна, что используется именно как средство построения художественных образов.

Метафоры, используемые М. Матусовским, рассчитаны не на фронтальное восприятие, и потому требует от зрителя умения принять, увидеть, услышать и почувствовать создаваемый ею образно-эмоциональный эффект. Здесь необходим навык видения второго плана метафоры и всех сравнений, которые в ней содержаться. Потому что инновация и неоднозначность многих глубоких по смыслу метафор иной раз становится преградой к их правильной интерпретации режиссером: «С чего начинается Родина? / С картинки в твоём букваре, / С хороших и верных товарищей, / Живущих в соседнем дворе» [4, с. 26].

Диапазон применения поэтических метафор в театрализациях огромен: от оформления сценического пространства до образного решения всего мероприятия в целом. Неоценимое значение имеет метафора для режиссуры массовых театрализованных представлений, для социальных обобщений, имеющих дело с художественным осмыслением и оформлением повседневной реальной жизни. Именно метафора может придать реальному факту аспект абстрактно-образного осмысления, верной трактовки.

Перед современным профессиональным образовательным процессом в сфере театрального искусства стоит важная задача: преобразовать творческий процесс таким образом, чтобы у студентов активно развивались интеллектуальные и творческие способности, а именно абстрактно-образное мышление. Эту задачу решают многообразием педагогических средств и методов, но особенно продуктивно проводить такую работу на основе поэтического материала М. Матусовского.

Развитие абстрактно-образного мышления способствует продуктивной и успешной творческой деятельности, а также определяет саморазвитие личности студентов творческих специальностей. А поэтический материал М. Матусовского, в свою очередь, выступает предпосылкой результативного усвоения студентами нового материала, в значительной степени определяя успешность учебно-воспитательной работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Евтушенко, Е. Воспитание поэзией / Е. Евтушенко // Человек читающий. Писатели XX века о роли книги в жизни человека и общества. Сост. С.И. Бэлза. – Изд. второе, с изм. и доп. – М.: Прогресс, 1990. С. 166–173.

2. 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. – С. 150 – 156.

3. Матусовский, М. Л. Избранные произведения: в 2-х т. / М. Л. Матусовский. – М.: Худож. лит., 1982. – Т. 1. – 558 с.

4. Матусовский, М. Л. Такая короткая долгая жизнь: стихи и песни / М. Л. Матусовский. – М.: РИФ «РОЙ», 1995. – 176 с.

5. Тодоров, Л. В. Поэзия: образы и понятия: пособие для учителя/ Л. В. Тодоров. – М.: Ирис, 2001. – 319 с.

УДК 82’282

О. В. Баранникова,
Н. Б. Литвинова,
г. Луганск

УРБАНИСТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛУГАНСКИХ ПОЭТОВ

Современная поэзия Луганщины проникнута общей для многих авторов урбанистической темой, темой родного города, где исторические и нынешние реалии, приметы времени получают лирическое осмысление, становясь неотъемлемой частью их художественной картины мира. С общекультурной точки зрения урбанистическая тематика в мировой поэзии появляется с обозначившимся на рубеже XIX–XX вв. постоянным ростом городов, распространением культурных особенностей городского образа жизни на другие виды населенных пунктов. Известно, что городская культура напрямую оказывает влияние на развитие и организацию личности как человека социального, творческого. Свой вклад в художественное творчество вносит особая атмосфера города, заставляющая проникнуться его эстетикой, прочувствовать ритмы его жизни [5, с. 26].

На примере творчества таких луганских авторов, как Иван Приблудный, Владимир Спектор, Виктор Вергун, Елена Заславская можно рассмотреть художественные тенденции в разработке урбанистической тематики в поэзии Луганщины. Образ города в творчестве луганских поэтов приобретает конкретно-исторические черты, отображает реалии Луганска в ту или иную эпоху сквозь призму индивидуально-личностного художественного видения каждого из поэтов, обращавшихся к теме родного города.

Одним из первых к данной теме обратился Иван Приблудный в 20-х гг. XX в. В его творческом наследии находим стихотворение «Городу», где противопоставлены промышленный и природный ландшафты человеческой жизни. А город ассоциируется с монолитностью железа и гранита, зимней заснеженностью: *Вам – в железо, в гранит закованным, / Заколоченным в пыль, в снега – / Расскажу о краях диковинных, / О шуршащих весною лугах* [7].

В стихотворениях современных поэтов Луганщины урбанистическая тема нередко разрабатывается в контексте героических страниц из истории Луганска, взаимосвязи прошлого и настоящего. Так, в поэтическом цикле «Луганск» В. Вергун представил родной город вписанным в историческую летопись Донбасса. Поэт сделал в художественном пространстве цикла обзор важнейших событий из прошлой и настоящей жизни Луганска, упомянув при этом знаковые для города имена металлурга Карла Гаскойна, лётчика А. Молодчего и др.: *Век двадцатый – век машин и света – / С паровозом в город мой пришёл. / Вёз Россию многие он лета. / Ох, как, братцы, этот труд тяжёл!..* [1].

В этом отрывке из стихотворения Виктор Вергун обозначает тему урбанистического контекста уже в первой строке: *Век двадцатый – век машин и света....* Далее автор показывает то новое, что в корне изменило привычный образ жизни людей, открыв огромное количество возможностей, без которых современный луганчанин уже не может представить свою жизнь: *Медленно текут Лугани воды… / Город жил, старел и молодел… / Медленно текут, как воды, годы, / Богатея славой новых дел...* [Там же].

Время не стоит на месте, жизнь меняется каждую секунду, безостановочно развивается, как и земля родного края обогащается новой историей, новыми людьми и

их искусством, творчеством, наукой, их думами и судьбами: *Город и рабочий, и военный. / Может и творить и воевать. / Богородицей благословенный! / Так ему ли голову склонять?* [1].

В поэзии нашей современницы Елены Заславской образ родного города ассоциирован с родной землёй, малой и большой Родиной, неизменным пристанищем для души: *К малой ли, большой ли Родине, / Ты поди-ка разберись, / Здесь и предки похоронены, / И детишки родились* [3].

Выше процитированные строки, безусловно, указывают на общий патриотический контекст разработки урбанистической тематики в творчестве луганских поэтов. С другой стороны, тема Луганска в творчестве его поэтов приобретает также индивидуально-личностное осмысление через художественные образы со значением включенности лирического героя в восприятие родного города как необходимого жизненного пространства.

Именно такое видение находим в стихотворениях Е. Заславской. В частности, в стихотворении «Абрикосопад», написанном в 2013 году в условиях мирной размеренной жизни, изображён весьма типичный для Луганска летний пейзаж с обилием абрикосовых деревьев, создающий лирическое, беззаботное настроение, чувство гармонии в сосуществовании человека и города: *В Луганске абрикосопад: / На землю жаркую летят / Плоды оранжевого лета, / И кружат осы в волнах света / И ненавязчиво жужжат* [2, с. 12].

Совсем иным настроением проникнуто другое стихотворение поэтессы «После трудного лета войны…», написанное по следам переломных для луганчан событий. Тема города разрабатывается здесь опосредованно, но упоминание о возвращении в Луганск приобретает важный для лирического героя экзистенциальный смысл. Само возвращение в город становится поводом для осмысления произошедшего, определения дальнейших ориентиров жизни и творчества: *После трудного лета войны / Я вернулась в Луганск, / Чтобы снова здесь жить / И нелепые вирши слагать*… [4].

Мотив характерного городского пейзажа в разработке урбанистической темы находим также в творчестве В. Спектора: *Вечерний город в сквозном тумане, / И память улиц сквозит во мне. / Как осень прячу каштан в кармане, / Каштаны гаснут – привет весне*. В конкретно-образном описании города отображены особенности поэтического мировидения автора – значимость каждой детали в создании обобщённого художественного образа города сквозь призму субъективного восприятия: *Каштаны мёрзнут, я вместе с ними, / Во встречных окнах зажглись огни… / Бульвары кажутся мне цветными, / И, словно листья, кружатся дни* [6].

Таким образом, урбанистический контекст является неотъемлемой частью творчества луганских авторов. В их художественном осмыслении темы города можно выделить две главные тенденции: восприятие города сквозь призму исторических событий, для которого закономерными являются патриотические мотивы, и изображение города как неотъемлемой части жизненного пространства лирического героя. Указание на конкретно-образные детали реалий города создаёт особую художественную атмосферу стихотворений о Луганске, наполняя их значимым для каждого луганчанина духовно-культурным смыслом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вергун, В. Луганск [Электронный ресурс] / В. Вергун. – Режим доступа: https://stihi.ru/2015/03/22/8409

2. Заславская, Е. Бумажный самолёт. Светлая лирика / Е. Заславская. – Луганск, 2018. – 44 с.

3. Заславская, Е. Так рождается республика [Электронный ресурс] / Е. Заславская. – Режим доступа: http://zaslavskaja.com/2015/06/04/tak-rozhdaetsya-respublika.html
4. Заславская, Е. «После трудного лета войны…» [Электронный ресурс] / Е. аславская. – Режим доступа: https://stihi.ru/2019/12/10/3477
5. Степанова, А. А. Город на границах: эстетические грани образа в литературе переходных эпох // Уральск. филол. вест. – 2014. – № 4. – С. 25–38.
6. Спектор, В. «Вечерний город в сквозном тумане…» [Электронный ресурс] https://poezia.org/ru/id/4004/personnels
7. Чернов, А. Я живу на свете, где попало: И. Приблудный [Электронный ресурс] / А. Чернов. – Режим доступа: http://mspu.org.ua/re/13234-segodnya-110-letie-so-dnya-rozhdeniya-poeta-ivana-pribludnogo.html

УДК 81.13

В. А. Белик,
г. Луганск

ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПТЫ КОГНИТИВНОЙ ЛИНГВИСТИКИ

Язык является средством передачи мысли, которую он «собирает» в определенную лингвистическую структуру. Знания, используемые в данном процессе, представляют собой не просто знания языка, а определенные сведения о мире, о социальном контексте, о принципах коммуникации, о кругозоре, фоновых знаниях и т. д. Ни одна из перечисленных совокупностей знаний не может считаться приоритетной, только изучение их во взаимодействии, может приблизить нас к пониманию сущности языкового общения.

Опубликованные в последние годы работы таких исследователей-лингвистов, как Н. Д. Арутюнова, Е. С. Кубрякова, Ю. С. Степанова, В. Н. Телия и других исследователей содержат важные теоретические положения по вопросу о том, как накапливаются и хранятся наши познания о мире, как они структурируются в языке в процессе общения. Когнитивная лингвистика занимается данным кругом проблем.

Отмечалось, что разная природа действительности обусловливает различные их проявления в сознании: одни представляются в виде зрительных образов, другие – в виде наивных понятий, третьи же отображаются в виде определенных символов. В когнитивной науке изучаются не только наблюдаемые действия, но и их ментальные репрезентации (внутренние модели), человека, которые порождают действия, основанные на знании. Познавательный мир отдельного индивидуума изучается его поведением и деятельностью, происходящими при активном участии языка, который составляет речемыслительную основу любой деятельности человека, тем самым формирует ее мотивы, установки, а также прогнозирует конечный результат.

Целью когнитивной лингвистики является понимание того, как осуществляются процессы восприятия, категоризации и понимания окружающего мира, какие системы предоставляют различные виды информационной деятельности. Именно язык обеспечивает наиболее естественный доступ к сознанию и мыслительным процессам, и вовсе не потому, что многие результаты интеллектуальной деятельности вербализируются, а потому, что «мы знаем о структурах сознания только благодаря языку, который позволяет нам сообщать об этих структурах и описывать их на любом естественном языке» [3, с.44–45].

Переломный момент в сознании многих современных лингвистов наступил с появлением ряда новых дисциплин, показавших искаженность подхода к языковой системе, игнорирующего деятельный характер языка и его вовлеченность в процессы общественной жизни.

Психолингвистика, этнолингвистика, социолингвистика, когнитивная лингвистика и лингвокультурология были среди дисциплин, возникших на стыке с лингвистикой. В последнее время появилось большое количество работ в этом направлении. Например, Ю. С. Степанов опубликовал работу «Константы: Словарь русской культуры», в которой приводятся релевантные для носителя русского языка понятия, и дается подробный к ним комментарий.

Исследования Н. Д. Арутюновой «Язык и мир человека», «Словарь когнитивных терминов» направлены на изучение универсальных культурных терминов, извлеченных из текстов разных языков, времен и народов. Предметом изучения лингвиста В. Н. Телия являются фразеологические единицы, а целью – описание их культурно-национальных коннотаций и выявление «характерных особенностей менталитета».

Все это сказалось и на самой лингвистике: произошло изменение ценностных ориентаций, появилось желание изучать мыслительные процессы и социально значимые действия человека. Доказано, что, получая новую информацию, человек соотносит ее с тем, что уже имеется в его сознании, порождая при этом новые смыслы [5, с. 98].

Когнитивная лингвистика связана с новыми акцентами в понимании языка, открывающими широкие перспективы для его изучения во всех многообразных отношениях с человеком, его интеллектом и всеми познавательными процессами. Когнитивная лингвистика выходит за рамки собственно лингвистики, соприкасаясь с логикой, психологией, социологией и философией, что делает ее чрезвычайно привлекательной для работы в этой области [2, с. 76].

Таким образом, когнитивная лингвистика представляет собой «лингвистическое направление, в центре которого находится язык как общий инструмент системы знаков, играющих роль в представлении и преобразовании информации» [3, с. 65].

Поэтому центральной проблемой когнитивной лингвистики является построение модели языковой коммуникации, как основы обмена знаниями. Без обращения к языку не представляется возможным понять такие познавательные способности, как восприятие, усвоение и обработка языковой информации, планирование, решение задач, рассуждение, а также приобретение, репрезентация и использование знаний.

Когнитивная лингвистика, по мнению Е. С. Кубряковой, изучает не только язык, «но и познание на базовом уровне категоризации. Категории представляют не фундаментальные ассоциации в рамках иерархии, а ассоциации, в которых сосредоточены, свойства наиболее значимые для обыденного сознания» [3, с. 14]. Изучение природы понятий в когнитивной лингвистике имеет первостепенное значение. Любая попытка понять природу концепта (понятия) приводит к осознанию факта существования ряда родственных терминов. Прежде всего, понятие и смысл.

Проблема их дифференциации является одной из самых трудноразрешимых и спорных в теоретической лингвистике на сегодняшний день. Это связано с тем, что при анализе концепта учитывается сущность содержательного плана, которая не дается исследователю в непосредственном восприятии, и судить об их свойствах и характере можно только на основании косвенных признаков. В решении этой проблемы сколько исследователей, столько же точек зрения.

Ю. С. Степанов подчеркивал, что понятие (концепт) представляет собой явление того же порядка, что и значение самого слова, но рассматривается оно в другой системе взаимодействий и связей. Значение слова находится внутри системы языка, а понятие репрезентуется в системе логических отношений и форм [4, с. 54].

Кроме того, количество лексических единиц, являющихся понятиями, ограничено, поскольку не всякое название-обозначение явления считается понятием.

Концепт – это только те явления действительности, которые актуальны и ценны для данной культуры, имеют большое количество языковых единиц для их фиксации, являются предметом пословиц и поговорок, поэтических и прозаических текстов. Они являются своего рода символами, эмблемами, определенно указывающими на текст, породивший их, на ситуацию, на знание. Они являются носителями культурной памяти народа.

В последние 15 лет принцип «концепта» переживает период актуализации и переосмысления. Различные определения концепта позволяют выделить следующие его признаки: минимальная единица человеческого опыта в его идеальном представлении, выраженная словом; базовая единица обработки, хранения и передачи знаний; обладание подвижными границами и конкретными функциями; концепт социальный, его ассоциативное поле определяет его прагматику; основная ячейка культуры. Центральным понятием в когнитивной лингвистике является также категория знания, или его структура, проблема типов познания и способов их языковой репрезентации. Язык является основным средством фиксации, хранения, обработки и передачи знаний

Существуют различные типы структур представления знаний: схема, фрейм и т. д. Их объединяет то, что все они представляют собой совокупность информации, хранящейся в памяти, которая обеспечивает адекватную когнитивную обработку стандартных ситуаций. Многое зависит от типа концепции. Итак, если лексика интерпретации дает указания на контуры, линии, образующие объект, его форму, то это значит, что они указывают на схему. Пример такой интерпретации: «рогатка» деревянная вилка в форме буквы Y [1, с. 32].

Основная категория когнитивной лингвистики (концепт) представляет собой языковое явление, возникающее из совокупности логических моделей, систематизирующих, упорядочивающих и классифицирующих знания определенного этноса и проявляющих целостность языковых образов в синонимических, ассоциативных, бинарных и других отношениях. Концепт является основным объектом когнитивной лингвистики. Концептуальное пространство любого языка определяет кругозор, взгляд на жизнь и сознание соответствующего этноса и его отдельных членов. Поэтому семасиологическую категорию следует рассматривать с теоретико-когнитивной точки зрения. Изучение концепта обогащает диапазон значений и дает возможность проанализировать это явление с антропоцентрической точки зрения. Антропоцентрический подход в лингвистике показывает категорию значения в новом ракурсе.

Таким образом, рассмотрев основные понятия когнитивной лингвистики, мы выяснили, что язык, будучи психическим феноменом, становится одним из способов кодирования различных форм познания. Именно языковая картина мира определяет коммуникативное поведение, понимание внешнего мира и внутреннего мира человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенвенист, Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: «Прогресс», 1974. – 446 с.
2. Демьянков, В. З. Когнитивная лингвистика как форма интерпретационного подхода // Вопр. языкозн. – 1984. – №4. – С. 17–33.
3. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина; Под общ. ред. Е. С. Кубряковой. – М. : Филол. фак. МГУ, 1996. – 245 с.
4. Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: 3-е изд. / Ю. С. Степанов. – М.: Академический проект, 2004. – 825 с.
5. Телия, В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.

УДК 82-3

Н. В. Бельчикова,
г. Луганск

ФОРМУЛА СЕМЬИ В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Толстой задумывал роман «Анна Каренина» как семейно-бытовой. Главная мысль, которой он пронизал все свое произведение, была «мысль семейная». Создавая роман, писатель опирался на свой опыт, называя его «субъективно-общечеловеческим». В основе формулы семьи для писателя – это общечеловеческая любовь, прощение, братство, поскольку только родных и близких людей мы всегда прощаем или всеми силами пытаемся это сделать; терпим, когда они нас оскорбляют или обижают, а после все же любим их не меньше и жалеем, потому что это родные люди.

Актуальность исследования обусловлена психологическим реализмом произведения, который отображает «вечные», нестареющие темы человечества, такие как любовь, брак, семейные отношения и их трудности. Цель работы состоит в изучении типов семейных отношений романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Задачей исследования является раскрытие идейного смысла романа, касающегося проблемы брака и семьи.

Толстой был глубоко уверен, что «род человеческий развивается только в семье». Поэтому вполне объяснимо, что разрушение семьи в глазах людей может привести к ужасным последствиям для всего человечества. Семья была и будет основой всего – и личного, и общественного. К общему мы относим народ, общество, государство и прибавляем, что оно не может обойтись без личного – семьи. Согласно Толстому, человек лишь в семье способен гармонизироваться, жить полноценно и серьезно.

Э. Бабаев отмечает, что Толстой писал не только о разрушении семьи как основной ценности в жизни человека: «Разрушение семьи, а точнее – семейного и социального уклада дворянства, было в глазах Толстого признаком глубокого кризиса всего общества в целом. Но он не был разрушителем семейного начала. Напротив, он утверждал, что в «Анне Карениной» больше всего любил именно «мысль семейную». Ему нужен был идеал «трудовой, чистой, общей и прелестной жизни» [1, с. 16]. Писатель считал, что народная жизнь является идеальной для создания семьи, так как она лишена притворства. Народная жизнь казалась ему гармонией, смыслом жизни и счастьем.

«Семейная мысль» Толстого в романе «Анна Каренина» раскрывается в сложном соединении всех многообразных эпизодов, которые нельзя отделить друг от друга. Это пары Долли – Стива, Анна – Каренин, Кити – Лёвин. Толстой, описывая отношения героев, дал определенную модель брака, которая переживала кризис во второй половине XIX века. Это был брак по договору, в котором не предусматривалось обоюдное согласие жениха и невесты. Брак выглядел своего рода результатом торговой сделки между двумя семействами:

«На первом месте при заключении брака находились не чувства или даже не интересы жениха и невесты, а интересы двух семей, поскольку брак являлся соглашением не двух человек − жениха и невесты, а двух семей, двух родов. Такой подход к браку был типичным для дворян, начиная от бедных и кончая титулованными и императорскими особами» [3].

Каждая семейная пара по-своему воплощает этот договор. Внешняя разница между браками Облонских и Лёвиных не должны ввести читателя в заблуждение. Если Долли и Стива буквально воплощают в жизнь договорную модель брака, то Кити и Лёвин представляют не что иное, как ее «идеальный» вариант, над которым точно так

же властвуют патриархальные законы, определяющие образ жизни и мышления Лёвина, который Кити пассивно принимает. Отношения Анны и Каренина представляют последнюю веху, переломный момент и безвозвратный уход от такой формы брака. Во всех случаях речь идет о патриархальной семье, главой которой является pater familias: она является основным «диспозитивом» для сохранения и поддержания власти в политическом, экономическом и культурном планах.

Семья Облонских. Их отношения едва ли не самые распространенные в человеческой жизни. Все в доме держится на жене, Дарье Александровне. Долли в молодости была столь же привлекательной и красивой, как и ее сестра Кити. Но годы замужества изменили ее до неузнаваемости. Все свои физические и душевные силы она принесла в жертву любви к мужу и детям. Измена Стивы потрясла ее до глубины души, она уже не могла любить его по-прежнему, все интересы ее жизни теперь сосредоточились на детях. Долли была «счастлива» своими детьми и «гордилась ими», здесь она видела источник своей «славы» и своего «величия». Нежность и гордость матери за своих детей, ее трогательные заботы об их здоровье, ее искренние огорчения, когда они совершали дурные проступки, – вот что определяло душевную жизнь Долли. Но всякому терпению приходит конец. Измучившись домашними делами, вечной нехваткой денег, болезнями детей Долли с завистью подумала об Анне и других женщинах, которые свободны от детей. Она думала, что тогда не было бы горечи в ее жизни; но слова молодой девушки на постоялом дворе о том, что она рада смерти своего ребенка показались Дарье Облонской «отвратительными». И «с выражением гадливости на лице» она ответила Анне: «Это не хорошо» [2, с. 612], когда невестка заявила, что не желает иметь детей. Долли ужаснулась аморальности ее взглядов и ощутила глубокую разницу между нею и Анной. Внезапно она осознала, что жила все время правильно, прошлое явилось «в новом сиянии». Все, что делала жена, Стива принимал как должное, и лишь во время ссоры, когда Дарья вдруг отнеслась к нему холодно и отчужденно, почувствовал себя неуютно, ему хотелось снова ласковой улыбки жены, ее теплого слова. Далее в романе показано, как Стива, по своему, смущенно, неловко, неумело пытается наладить отношения с женой, и как ловит ее слова в надежде, что все как-нибудь образуется. Казалось бы, Степану Аркадьевичу, такому легкому и общительному человеку – и расстраиваться из-за семейной ссоры, из-за того, что жена узнала об его измене? Да, поскольку именно таким непостоянным людям нужно постоянство, то место, куда они могут всегда прийти, где будет тепло и уютно. Почти всегда это место оказывается семьей. То, что Дарья Александровна понимала всегда, Стива осознает постепенно, но не может не осознать.

Очевидно, что брак Анны и Каренина получился случайным и внезапным для нее и невольным для ее мужа. Такие браки, как у Карениных, очень редко бывают прочными, несчастливыми, поскольку в их создании не участвуют сердце и любовь. Позже Анна услышит в салоне Бетси Тверской: «Я знаю счастливые браки только по рассудку», – сказала жена посланника. Вронский, участвовавший в споре, возразил на это: «Да, но зато, как часто счастье браков по рассудку разлетается как пыль именно оттого, что появляется та самая страсть, которую не признавали...» [2, с. 149]. Вот что случилось с семьей Карениных.

В произведении мало сообщается о семейной жизни Анны и Алексея, вполне понятно, что, хотя это был брак по расчету, жена не изменяла мужу. Видно, что Анна и в замужестве предавалась обычным светским развлечениям и удовольствиям, для которых у нее было много свободного времени. Но Каренина резко выделялась на общем фоне светских дам скромностью своего поведения и безусловной супружеской верностью. Несмотря на что-то «фальшивое во всем складе их семейного быта»,

внешне семья Карениных была вполне благополучна, спокойна, без всяких треволнений. Когда в браке появился сын Сережа, Анна искренне полюбила его и занялась воспитанием. В супружестве она строго соблюдала себя и свои обязанности по отношению к мужу. У того не было поводов не доверять ей, ревновать и устраивать сцены. Каренин также был ей верен во время брака, хотя он далеко не идеальный муж и ей не пара. Но нужно справедливо отметить, что Алексей Александрович всегда вел себя как благородный человек, даже после измены жены. И реальных причин так жестко, уничижительно отзываться о муже у Анны не было. Ее слова от ненависти, которая была рождена страстью к Вронскому. Анна обвиняет мужа в его незнании любви, в том, бывает ли она на свете вообще, и, тем не менее, сама умалчивает, что и она, будучи честной, верной супругой, тоже долго не имела никакого понятия о любви, пока это чувство не пробудил в ней граф Вронский. И здесь наступает переломный момент. Семья для Анны теряет значимость. Ей просто хочется быть с человеком, чтобы он принадлежал ей, а она – ему, а в качестве супруга ли, любовника ли – уже не столь важно. Ее отношения с Вронским едва ли могли перерасти в настоящую крепкую семью, так как были основаны только на страсти. Как известно, этого мало для семейного счастья, бывает, что мало и любви, нужно еще понимание, уважение и доверие. В семье Карениных как раз была обратная ситуация: у них было уважение, доверие и понимание, но не было любви. Всепоглощающая страсть опасна для человека, это доказал нам финал романа, но любовь спокойная и чувственная могла бы превратить брак Карениных в идеальный.

Кити и Лёвин предстают в романе единственными из счастливых. Их отношения складывались не обычно, от очарования к разочарованию, а наоборот. Это было необходимо для их дальнейшего семейного счастья. Кити, потерпев неудачу с Вронским, обретя после Лёвина, доброго, искренне любящего, трепетно к ней относящегося, будет сильнее ценить мужа, и сам муж, проверив прежде свои чувства, пребывая в разлуке с любимой, будет ценить ее. Оба очень серьезно относятся к семейным отношениям. Кити, еще не будучи невестой, уже осознавала, что главная ее задача как женщины – это выйти замуж, любить мужа и воспитывать детей. А Лёвин совершенно особо относился к любви и семье, меняя их, однако, местами: «Любовь к женщине он не только не мог себе представить без брака, но он прежде представлял себе семью, а потом уже ту женщину, которая даст ему семью» [2, с. 110].

С самого начала супружества Кити «весело свивала свое будущее гнездо». Лёвин мысленно упрекал ее в этом, полагая, что у жены нет серьезных интересов, в то время как он сам упорно занимался сельским хозяйством и искал методы его улучшения. Но Лёвин не понимал, что Кити делает это для его самого, чтобы он, уставший после долгих трудов, смог отдохнуть и насладиться семейным уютом и любовью. Константин Дмитриевич не понимал, что, как женщина, как жена, Кити готовилась к самому важному, ответственному делу своей жизни, когда «она будет в одно и то же время женой мужа, хозяйкой дома, будет носить, кормить и воспитывать детей». Реакция Лёвина на роды Кити была совершенно особой. Стоя на коленях и целуя руку жены, он был безмерно счастлив: «Весь мир женский, получивший для него новое, неизвестное ему значение после того, как он женился, теперь в его понятиях поднялся так высоко, что он не мог воображением обнять его». Это отличает героя от Вронского, от Стивы, от Каренина, потому что все они относились к рождению ребенка весьма посредственно, считая, что это обыденное женское дело. В семье Лёвиных все иначе, ведь она основана на уважении, доверии и любви.. Пусть Кити не разделяет порывов Лёвина к развитию сельского хозяйства, его пламенной любви к труду и крестьянам, но она принимает их, с чисто женской мудростью сознавая, что для мужчины важно

спокойно заниматься делами и иметь семью, где после он может отдохнуть в тепле и уюте, любя сына и жену.

Таким образом, можно отметить, что «мысль семейная» это не только тема всего произведения Толстого, но и назидание. Писатель показал нам, какой должна быть настоящая семья, на чем она должна основываться и что должна быть неразрывно связана с домом. Он доказал, что понятие «удачный брак» неравнозначно понятию «счастливый брак» на примере трагедии Анны Карениной. Мы увидели, какой должна быть жена – любящей матерью, верной женой, хранительницей семейного очага – как Дарья Александровна Облонская. И, наконец, поняли, что счастливая семья – это не только хорошая мать и жена, это еще и муж, который относится к своей семье ответственно и осознает, что он ее опора; что в семейных отношениях важна не только любовь, а и взаимопонимание, взаимоуважение и умение находить компромиссы. Пример такого брака – Кити и Константин Лёвины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. Том 115. Литература XIX века. Лев Николаевич Толстой. Анна Каренина //Редактор И. Чеховская. – М: Художественная литература, –1976. – С. 797.

2. Заламбани, М. Институт брака в романе «Анна Каренина» [Электронный ресурс]: М. аламбани: – URL: magazines.russ./nlo/2011/112/z12-pr.html.

3. Эйхенбаум, Б. [Электронный ресурс]: – URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2013/5/21s.html.

УДК 811.111:373.51:316.61

А. Ю. Борзенко-Мирошниченко,
О. Ю. Любчик,
г. Луганск

ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ НА ОСНОВЕ АУТЕНТИЧНОГО ВИДЕОМАТЕРИАЛА НА УРОКАХ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Для формирования социокультурной компетенции наиболее эффективным является пребывание в стране изучаемого языка, что позволяет погрузиться в атмосферу культуры, традиций и обычаев, а также социальных норм страны изучаемого языка. Однако реальная жизнь не позволяет это осуществить. Поэтому возникает потребность в поиске средств формирования социокультурной компетенции. Для данной цели хорошо зарекомендовал себя просмотр аутентичных видеоматериалов.

Применение аутентичных видеоматериалов позволяет окунуться в естественную культурную среду носителей языка, узнать их традиции, быт, психологию, менталитет и распространенные модели поведения.

Объектом исследования является процесс формирования социокультурной компетенции учащихся в процессе изучения иностранных языков.

Предметом исследования выступает формирование социокультурной компетенции учащихся средствами аутентичных видеоматериалов.

Цель исследования – обоснование необходимости применения аутентичных видеоматериалов для формирования социокультурной компетенции учащихся на уроках английского языка.

Гипотезой исследования является предположение о том, что процесс формирования социокультурной компетенции на занятиях по английскому языку будет более эффективным, если:

− в качестве одного из средств формирования социокультурной компетенции при обучении английскому языку использовать аутентичные видеоматериалы, которые содержат реалии современного англоязычного общества;

− учитывать культурный и дидактический потенциал англоязычных видеоматериалов при отборе материала для создания комплекса упражнений;

− построить комплекс упражнений в виде иерархической системы в соответствии с этапами работы над видеоматериалом, методической доминантой которого являются упражнения для культуроведческого обогащения речевой практики учащихся.

Степень исследования проблемы. Методическими вопросами, связанными с данной темой, занимались Н. В. Барышников, Я. М. Колкер, Р. П. Мильруд, Е. В. Носонович, Е. С. Полат, Л. Е. Чикунова, и др.

Для исследования проблемы, прежде всего, необходимо определиться с категорией «видеоматериал». В методической литературе существует множество определений данного понятия. Е. С. Полат к нему относит записанные на пленку художественные, мультипликационные, документальные фильмы, спектакли, телепередачи, репортажи, новости, интервью и т. д. [4, с. 78].

А. Е. Чикунова считает, что видеоматериал – это «записанная на видеопленку или электронный носитель информации любая телевизионная продукция, сочетающая в себе зрительный и звуковой ряд, характеризующаяся ситуативной адекватностью языковых средств, естественностью лексического наполнения и грамматических форм» [6, с. 50].

Также необходимо определить понятие «аутентичный материал». Дж. Голден считает, что аутентичный материал – материал, созданный для носителей языка, это «настоящие тексты» [7, с. 54].

Я. М. Колкер под аутентичным материалом понимает материал, который «не предназначен для учебных целей и не адаптирован для нужд учащихся с учетом их уровня владения языком. Он отражает национальные особенности и традиции построения и функционирования текста» [2, с. 34].

Н. В. Барышниковым считает, что «аутентичные тексты – это собственно оригинальные тексты, которые написаны носителем языка для носителей языка, не подозревая о возможности их использования в процессе обучения» [1, с. 30].

Р. П. Мильруд и Е. В. Носонович аутентичными считают тексты, имеющие в своем составе неадаптированную лексику и грамматические формы, в которых языковые средства применяются согласно ситуации общения. К ним они относят статьи, интервью, страноведческие тексты, корреспонденцию и др. [3, с. 15–16].

На основании приведенных определений можно понять, что аутентичный материал является материалом, который создан носителем языка для таких же носителей языка. Он не предназначен для учебных целей, а существует только в качестве источника информации. Он является неадаптированным, и в нем сохраняется оригинальная лексика, клише и фразеологические обороты. Аутентичным материалом может быть печатная продукция, аудио и видеоматериалы.

Очевидно, что понять культурные особенности носителей языка можно на основе применения аудиовизуального материала, ведь для того чтобы понять особенности поведения носителей языка, необходимо их наблюдать в естественных жизненных условиях. Применение аутентичного видеоматериала дает возможность погрузиться в естественную среду носителей языка и понаблюдать за тем, какие языковые средства они применяют в зависимости от обстановки, в которой проходит общение.

Применение аутентичных видеоматериалов способствует адекватному речевому поведению, правильному пониманию высказываний и поведения собеседника,

подготавливает учащихся к общению с носителями языка в реальных жизненных ситуациях.

Отбор аутентичного материала должен основываться на определенных требованиях к содержанию материала. В. В. Сафонова считает, что материал должен формировать объективные знания о культуре народа изучаемого языка, служить стимулом для изучения иностранного языка, в нем должна содержаться достоверная информация о культурных стереотипах носителей языка [5, с. 17–24].

А. Е. Чикунова для отбора видеоматериала предлагает следующие критерии: доступность, функциональность и познавательность видеоматериала [6, с. 78–79].

В ходе применение видеоматериала необходимо определиться с упражнениями, которые способствуют формированию социокультурной компетенции.

В. В. Сафонова предлагает использовать следующие типы упражнений: общекультурные, лингвокультурологические, культуроведчески-ориентированные [5, с. 17–24].

Упражнения общекультурной направленности нацелены на формирование межкультурных компонентов – «знания» и «отношения» и основаны на сравнении национальной и иноязычной культур. Они осуществляются в форме диспутов, на которых обсуждаются вопросы, связанные с культурными особенностями носителей изучаемого языка.

Упражнения лингвокультуроведческого вида способствуют формированию межкультурной компетенции на основе двух компонентов – «знания» и «умения». Они направлены на формирование способности познавать культуру народа через язык; формировать способности объяснять культурно-исторические факты и события; находить общее и отличное в культурной жизни двух стран; вести разговор с носителем языка.

Культуроведчески-ориентированные упражнения направлены на развитие способности применять культуроведческую информацию в процессе общения с носителями языка, а также понимать и правильно интерпретировать данную информацию. Они направлены на формирование трех компонентов межкультурной компетенции: знаний, умений и отношений. Целью их применения является обучение пониманию культуроспецифической информации, содержащейся в материалах.

Работа с аутентичными видеоматериалами состоит и з трех этапов: дотекстовый, текстовый и послетекстовый.

На дотекстовом этапе главными задачами являются: актуализация знаний учащихся о культурных особенностях страны; повышение мотивации учащихся к изучению материала; ликвидация возможных трудностей в понимании изучаемого видеоматериала. На данном этапе применяются следующие упражнения: интервью, «мозговой штурм», интерпретация сопутствующего графического материала, заполнение пропусков.

На этапе работы с текстом основной задачей является просмотр видеоматериала и работа с ним. Данный этап развивает умения воспринимать и анализировать информацию, а также сравнивать культурные особенности двух стран.

На послетекстовом этапе развиваются познавательные и репродуктивные умения. Задачей данного этапа является культуроведческое обогащение речи учащихся, контроль и коррекция понимания содержания материала. На данном этапе применятся следующие виды упражнений: обсуждения, заполнение таблиц, ответы на вопросы, проведение тестов, составление плана просмотренного видеоматериала. Кроме того, необходимо применять упражнения творческого характера: драматизация

просмотренного отрывка, съемка своего видеофильма, ролевые игры, проведение дебатов, использование проектных технологий.

В качестве примера можно привести комплекс упражнений на основе видеоролика. Этот видеоролик является очень актуальным в настоящее время, поскольку он затрагивает тему вакцинации от коронавируса и возможную реакцию англичан на нее.

Video: BBC News. Coronavirus: Dozens of MPs criticise 'divisive' Covid passports on https://www.youtube.com/watch?v=L0BkQQltVXc

I. Дотекстовый этап: 1. Упражнения на снятие лексических и грамматических трудностей. Exercise 1. Read the following words and word combinations. Try to explain those you know: proof of vaccination, divisive, speculation, quarantine, vaccination certificate.

Exercise 2. Read the sentences and try to guess the meanings of the words and word combinations mentioned above

We try to make sure that we are doing the **maximum confidence** to business and customers here, in the UK.

The idea of a certificate is **long standing accordance** against them.

Former **Labor leader** Jimmy Cogan and **former Conservative leader** Anthony Smith and across 70 party politicians **convince people to get vaccinated**

2. Упражнение на снятие лингвокультурологических трудностей.

Exercise 3.

What do you know about the Labor Party and the Conservative Party?

Who is Boris Johnson?

II. Текстовый этап:

Exercise 4.

Read the following statements and decide if they are true (T) / false (F).

The coronavirus vaccination is designed to make people more beautiful (F).

Former **Labor leader** Jimmy Cogan and **former Conservative leader** Anthony Smith and across 70 party politicians combine together to celebrate the holiday (F).

III. Послетекстовый этап:

3. Общекультурное упражнение

Exercise 5. Let’s discuss some questions on the topic.

− Are there parties in Russia that convince people to get vaccinated?

− Are there any cases that are dangerous to health in Russia and the UK? What do you think about it?

− Do you think vaccination is dangerous to health?

Творческое задание.

Exercise 6 (next lesson). Present your projects to the class.

Разработанный комплекс на формирование социокультурной компетенции состоит из трех этапов: дотекстовый, текстовый и послетекстовый. Он включает упражнения, способствующие ликвидации лексико-грамматических и лингвокультурологических проблем в понимании текста, а также упражнения, способствующие правильному пониманию видеоматериала. Он способствует формированию всех составляющих социокультурной компетенции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышников, Н. В. Параметры обучения межкультурной коммуникации в средней школе / Н. В. Барышников // ИЯШ. – 2002. – № 2. – С. 28–32.

2. Колкер, Я. М., Устинова Е. С., Епалиева Т. М. Практическая методика обучения иностранному языку: Учеб. пособие / Я. М. Колкер, Е. С. Устинова, Т. М. Епалиева. – М. : Издательский центр «Академия», 2000. – 264 с.
3. Носонович, Е. В., Мильруд, Р. П. Параметры аутентичного учебного текста / Е.В.Носонович, Р.П.Мильруд // ИЯШ. – 1999. – № 1. – С. 11-18.
4. Полат, Е. С. Новые педагогические технологии в системе образования / Е. С. Полат. – М. : Владос, 2001. – 221 с.,
5. Сафонова, В. В. Культуроведение в системе современного языкового образования / В.В.Сафонова // Иностранные языки в школе. 2001. – № 3. – С. 17-24.
6. Чикунова, А. Е. Аутентичные видеоматериалы как средство развития социокультурной компетенции студентов экономических специальностей в процессе обучения английскому языку: диссертация на соискание степени кандидата педагогических наук. – Екатеринбург, 2011. – 183 с.
7. Golden, J. Reading in the dark. Using Film as a Tool in the English classroom. Grant High School Portland, Oregon, 2001. – 434 p.

УДК 18.78.01

О. Л. Гусельникова,
г. Луганск

МОТИВЫ РОДИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

Современные философы считают, что в наше время образованный человек – это не столько человек знающий, сколько ориентирующийся в сложных проблемах современной культуры, способный осмыслить свое место в мире.

Многое связывает человека с местом, где он родился и вырос, где познал «первых лет урки». Родной край и населяющие его люди, неповторимый облик родной природы – все это, прошедшее через сознание, становится частью человеческой судьбы.

Михаил Львович Матусовский, выпускник 13-й школы, – наша гордость. Через всю свою жизнь он пронёс проникновенное отношение к родной земле, школе, описав в стихах, прозе, песнях, воспоминаниях с большой любовью не просто Донецкий край, а свою малую родину – Луганск.

Целью данной статьи является исследование мотивов творчества Михаила Львовича Матусовского, связанных с родной школой № 13, Каменным Бродом, Луганском.

Представленный опыт можно использовать на уроках русской словесности при изучении раздела «Литература родного края» Примерной программы для образовательных организаций (учреждений) Луганской Народной Республики. Литература V–IX классы. Базовый уровень (утверждена Министерством образования и науки Луганской Народной Республики (приказ №600-од от 10.06.2020).

Слово *Родина* в словарях.

В Словаре русского языка С. И. Ожегова дается определение:

РОДИНА, -ы; ж. 1. Страна, в которой человек родился и гражданином которой является; отечество. *Любовь к родине. Защищать родину. Тоска по родине.* 2. Место происхождения кого-, чего-либо, возникновения чего-л. *Луганск – родина М. Л. Матусовского.*

Слово многозначно.

В словаре синонимов З. И. Александровой уточняем, что слово *Родина* входит в такой синонимический ряд: Родина, отечество, отчизна, родная сторона (сторонка), родной край, отчий край, край отцов, колыбель.

Сделаем попытку проанализировать фрагмент индивидуальной языковой картины мира М. Матусовского, в частности, восприятие им и отражение в стихотворных текстах концепта **Родина** как ведущего в его творчестве. Актуальность анализа

обусловлена направленностью современной лингвистики на изучение индивидуальных поэтических систем и недостаточной изученностью творчества поэта с этой точки зрения.

Концепт *Родина* в творчестве М. Матусовского.

Рассмотрим более детально значения лексемы **Родина** в стихотворениях поэта «Песня парка» (1936), «Мой город» (1946), «Опять я был на родине, в Донбассе…» (1946), «Хотел бы ты видеть рожденье земли?» (1946), «Вернулся я на родину» (1949), «Снова на родине» (1956), «Сверчки в тени чертополоха…» (1974), «И снова дома…» (1987).

Проанализировав эти стихотворения Михаила Львовича Матусовского, выделяем три компонента лексемы **Родина:** 1. Родина – это Луганск, город тружеников, созидателей. 2. Родина – Луганск, символ детства и юности. 3. Родина – воплощение нравственности, место возрождения духовности, связи времён и поколений.

Ключевым для восприятия и анализа этих значений является стихотворение «Мой город», которое вошло в сборник «Все, что дорого: Стихи и песни» (1957). В данном стихотворении актуализируются все те значения концепта **Родина**, которые мы наблюдали в отдельных стихотворениях Михаила Матусовского.

В стихотворении «Мой город» концепту **Родина** соответствуют определения: *«суровый город», «старинный город», «любимый город»*.

Я полагаю, что прилагательные *суровый, старинный, любимый* в контексте лирики Матусовского приобретают обобщённо-символическое значение и становятся окказиональными эпитетами.

Рассмотрим указанные нами значения более подробно.

Родина – это Луганск, город тружеников, созидателей.

«У нас в Донбассе профессии слесарей и механиков, литейщиков и машинистов переходят от отцов к детям по наследству, как родовые поместья, титулы или фамильные гербы», – пишет Михаил Львович в «Семейном альбоме».

Для Матусовского **Родина** – это, прежде всего, город, в котором ценится созидательный труд, та жизнедающая сила, без которой поэт не представляет существования на земле:

«Мир детства, земля труда,
Истоки живых традиций.
Приехать хоть раз сюда,
Как свежей воды напиться».
«…Всем на земле обязан
Я землякам своим.
Видно, навеки в братство
Прочно связал их труд.
Здесь по гудку ложатся,
Вместе с гудком встают».
«…Здесь выпадает черный снег зимой,
Здесь крестят небо вспышки автогена.
Ночная смена движется домой,
Идет навстречу утренняя смена».
«Все в этом царстве вечного труда
Знакомо мне и дорого до боли.
Тяжелый шлак и горная руда
Служили мне учебниками в школе».
«…Ты свет ее сразу узнаешь во мгле,

Увидишь огни, что ни разу не гасли, -
И низко поклонишься этой земле
В железных ромашках, в мазуте и масле».

Луганск для пота – это *«памятник труду и созиданью».* Особенно ярко рисует поэт образ города-труженика при помощи метафорических образов: *«царство вечного труда», «какой-то гигант, засучив рукава, Готовит похлебку для целой Вселенной», «летят из топок тысячи дождинок», «две стихии – камень и огонь – Вступают в беспощадный поединок».*

Заводской гудок для поэта – символ детства, символ родного Луганска – города-труженика. В «Семейном альбоме» читаем: «Много лет в моем блокноте сохранялись две строки «…а все же жаль, что я давно гудка не слышал заводского». Тот, чье детство прошло в донецком городке в двадцатые и тридцатые годы, не может вспомнить рабочее утро без гудка. Гудки были первой песней моего детства. С годами я научился различать их по голосам: вот тоненько и издалека начинал свой запев завод имени Пархоменко; дружно и звонко поддерживал его завод номер шестьдесят; и совсем уж по-стариковски ворчал на них спросонок ОР – Луганский паровозостроительный имени Октябрьской революции. Словно кто-то натянул в воздухе металлические тросы, и диковинной арфой загудели они на степном ветру. …Я понимаю: утренняя тишина полезнее для утомленных нервов нашего века, но иногда не без грусти вспоминаю ранние луганские рассветы».

Родина – Луганск, символ детства и юности.

Край своего детства и юности Матусовский рисует яркими красками, создает поэтический, живописный мир.

Родина связана с различными проявлениями жизни на земле, с их запахами, звуками, цветом. Перед нами зрительно-перцептивная картина малой Родины. Чувственное познание реальной действительности опирается на зрение, слух, обоняние. Наиболее частыми образами в стихотворениях Матусовского являются образы, соотносимые со зрительным, слуховым и обонятельным способом познания действительности.

Для Матусовского звук заводского и вокзального гудка связан с Родиной, Луганском: «*Снова гудок вокзальный Слышу на склоне дня, Будто из дали дальней Кто-то позвал меня».* Поэт слышит: «*Опять шептались вербы на привале, И летний дождик шлепал в тишине»; «Вернулся я на родину. Шумят берёзки встречные»; «Сверчки в тени чертополоха ведут беседу»; « знойный напев цикад»;* «*веселый гомон дня*»; *«степные воды, бормочущие что-то по весне».*

В стихотворении «Снова на родине» наблюдаем обонятельные образы. Родина для Матусовского пахнет: «*… горький вдыхаю дым*»**,** «*… в доме пахло горечью степной*». *«…собрал на косогоре букет полыни, И на губах осталась горечь Еще поныне».* Горький запах полыни для Матусовского – символ родного края.

Матусовский создает яркие зрительные образы – символы родины: *родные вязы, цветы сухого молочая, добрые и верные подруги липы, букет полыни, огненные мальвы, тесовые калитки, степные дороги, родные закаты, ястребы степные, сверчки в тени чертополоха, березки встречные, берег с тенистым дорожками, цветы акаций, южные открытые дворы.*

Выделим ассоциативные метафорические образы, которые поэт связывает с Родиной: *шумят березки встречные; шептались вербы на привале; добрые и верные подруги липы помнят маленьким меня; тополь рукой мохнатой в наше стучит окно; пыльная дымка лета; летний дождик шлепал в тишине; сверчки в тени чертополоха*

ведут беседу; рассветный луч прошелся, как по узкому ножу; улочки вникали в правила игры.

Родина – воплощение нравственности, место возрождения духовности, связи времён и поколений.

Родной край – это нечто единственное на земле, чем живет человек, что дает ему душевное равновесие, воодушевляет, обнадеживает. Родина всегда щедра. Любовь к Родине – знак благодарности человека за эту щедрость.

Примечательной особенностью поэзии Матусовского становится постоянное стремление автора подчеркнуть свою очарованность историей древней земли. Рефреном через многие последующие произведения пройдет мысль о том, что в южных степях каждый курган кажется молчаливым памятником какой-нибудь поэтической были. Мотив прошлого и памяти о нём станет ведущим в восприятии поэтом исторических корней своей родины.

«*Давно укрыли зверобой и мята*
Становищ тех остывшую золу.
Здесь воин князя Игоря когда-то
В траву случайно выронил стрелу.
Вся в ссадинах земля звенит сухая.
Чадит костер на земляном валу.
И ветер, с тех времен не утихая,
Качает оперенную стрелу».

Родина, родной Луганск для Михаила Львовича – место связи времен и поколений, место, где оживают герои прошедших времен.

«Здесь встали рядом, годы победив,
Любовь отцов и преданность сыновья.
Здесь в сквере спит прославленный комдив,
Всегда держа клинок у изголовья».
«В схватках яростных и жарких
На полях родной земли,
Может быть за эти парки
Луганчане в битву шли.
В схватках яростных и жарких
Храп коней. Тачанок скрип…
Может быть за эти парки
Наш Пархоменко погиб».
«На горизонте где-то
Кружево эстакад,
Пыльная дымка лета,
Знойный напев цикад,
Краски родных закатов,
Ветер степных дорог –
Все, что Борис Горбатов
В сердце больном берег».

История тесно связана с географией родного Донбасса. В стихотворениях Михаила Матусовского пространство расширяется от крутых каменнобродских улочек до города над рекой Луганью, его окрестностей и достигает масштабов Вселенной.

«И вот иду, как в юности, я улицей Заречною
И нашей тихой улицы совсем не узнаю».
«Я ваш, я ваш, подъемы или спуски

Каменнобродских улочек крутых»
«Опять я был в Полтавском переулке,
Где липы помнят маленьким меня»
«…Подобно величавому сказанью,
Лежит в огромном каменном котле
Любимый город над рекой Луганью».
«…Всю степь, от Вергунки до Красного Яра,
Наполнили вздохи подводных миров,
Шипенье и свист паровозного пара».
«*Роится Млечный путь,*
Волнуется ковыль…»

Возвращаясь после дальних поездок на Родину в Донбасс, в собственное детство, Матусовский смотрит на родные края как на часть мирового пространства:

«Здесь в пять часов уже никто не спит.
Горят в степи огни земных созвездий».
«Дымится порода, и тлеет трава,
Как будто бы всех взбудоражив сиреной,
Какой-то гигант, засучив рукава,
Готовит похлебку для целой Вселенной».

Чувство любви к малой родине помогает человеку твердо стоять на земле. Родина для поэта – место возрождения духовности и нравственности. По словам М. Матусовского, кровная, духовная связь с родным городом – «…самая близкая и сердечная тема, это объяснение в любви, которое никогда не кончается».

«*Как я люблю твои шахты на склонах,*
Южных ветров неустойчивый нрав,
Добрая родина непокоренных,
Сильных людей и невянущих трав».
«Когда мне станет очень плохо –
В Донбасс уеду.

Где все слова звучат в значенье
Первоначальном.

Где верность это значит: Верность,
А подлость – Подлость».

Читая произведения Михаила Матусовского, можно представить себе жизнь Луганской земли, ее историю, людей. Но больше всего в стихотворениях поражает то, с какой нежностью поэт обращается к своей Родине. Для него Луганск – лучшая во всем мире земля. А сам поэт, наш земляк, – Человек исключительной скромности, большого, щедрого, ранимого сердца.

Проанализировав произведения Михаила Матусовского, статьи и воспоминания о нём, мы пришли к выводу, что его родина Луганск, его родная школа всегда были для него источником вдохновения, символом труда и созидания, воплощением нравственности, местом возрождения духовности, связи времён и поколений. Чувство любви к малой родине помогает человеку твёрдо стоять на земле.

«Нужно было обладать мудростью философа, чуткостью психолога и мастерством художника, чтобы так лаконично и просто сказать о дорогом и памятном для всех», – сказал кинорежиссер Эльдар Рязанов об умном и добром друге Михаиле Львовиче.

Каждый раз, когда соприкасаешься с личностью творца и воспринимаешь поэзию Мастера как труд души, появляется гордость за родную школу, за свой город, которые подарили миру такого Человека.

ЛИТЕРАТУРА

Книги

1. Александрова, З. Е. Словарь синонимов русского языка. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – С. 471.
2. Журавлева, Т. Л. «Вернулся я на родину»: Михаил Матусовский и Луганск. – Луганск: Луганск-Арт, 2008. – 88 с.
3. Матусовский, М. Л. Горечь: Книга стихотворений. – М.: Советский писатель, 1992. – 192 с.
4. Матусовский, М. Л. Семейный альбом. – М.: Советский писатель, 1983. – 432с.
5. Михаил Матусовский о жизни. И жизнь о нем.: Сборник / Под общ. ред. О. В. Приколоты.– Луганск: Максим, 2010. – 400 с.
6. Ожегов, С. Н. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1989. – С.750.
7. Симонов, К. М., Матусовский М. Л. Луганчане: Повесть, поэмы, стихи. – М.: Советский писатель, 1939.

Статьи

8. Евтеев, П. Н. Это было недавно, это было давно… // Жизнь Луганска. – 1996. – №37. – С.22.
9. Карпенко В. «Здесь, путая украинский и русский». // Луганская правда. – 2007. – 24 февр. – С.4.
10. Кононова, Н. М. Михаил Матусовский: «Я – сплошное ретро…» // Ижица. –2003.
11. Путкарадзе, Л. Его Родина начиналась с Камброда… // Наша газета. – 2010. – №78. – С. 17.
12. Спектор, В. Наши песни носим в сердце с колыбели. // Наше завтра. – 2007. – №16. – С.7.

Приложение

М. Л. Матусовский
Песня парка

Песни. Трубы. Флаги. Арки.
Над рекой вечерний дым.
Вся страна казалась парком
Разноцветным, голубым.
Как шумит по ветру знамя!
Мы с тобой опять одни,
Фонари горят над нами
И бенгальские огни.
Припев:
Где ютилися хибарки
И стоячие пруды,
Мы возводим наши парки,
Наши скверы и сады.
В схватках яростных и жарких
На полях родной земли,
Может быть за эти парки
Луганчане в битву шли.
В схватках яростных и жарких
Храп коней. Тачанок скрип…
Может быть за эти парки
Наш Пархоменко погиб.
Припев:
Где ютилися хибарки
И стоячие пруды,
Мы возводим наши парки,
Наши скверы и сады.
Чтоб смеялись наши дети,
Астры свежие цвели,
Звёзды гасли на рассвете,
Пар клубился от земли.
Чтобы музыка ходила
И стихала над прудом.
Чтоб тебе светлее было
В нашем парке молодом.

1936

М. Л. Матусовский
Мой город

Здесь в пять часов уже никто не спит.
Горят в степи огни земных созвездий.
То скрип колёс, то гулкий стук копыт
С утра до ночи слышатся в подъезде.
Здесь выпадает чёрный снег зимой,
Здесь крестят небо вспышки автогена.
Ночная смена движется домой,
Идёт навстречу утренняя смена.
И раздувая зарева во мгле,
Подобно негасимому сиянью,
Лежит в огромном каменном котле
Старинный город над рекой Луганью.
Всё в этом царстве вечного труда
Знакомо мне и дорого до боли.
Тяжёлый шлак и горная руда
Служили мне учебниками в школе.
Здесь встали рядом, годы победив,
Любовь отцов и преданность сыновья.
Здесь в сквере спит прославленный комдив,
Всегда держа клинок у изголовья.
В пыли и стружках, в щебне и золе,
Подобно величавому сказанью,
Лежит в огромном каменном котле
Любимый город над рекой Луганью.
Багровый свет пронизывает тьму.
Литое солнце плавится над миром.
И только город всё ещё в дыму,
Он, как чертёж, намеченный пунктиром.

Всё раскалилось – ничего не тронь,
Летят из топок тысячи дождинок.
Здесь две стихии – камень и огонь –
Вступают в беспощадный поединок.
И вырубленный мастером в скале,
Как памятник труду и созиданью,
Лежит в огромном каменном котле
Суровый город над рекой Луганью.

1946

М. Л. Матусовский
*** * ***

Опять я был на родине, в Донбассе.
Где дни всегда в работе коротки,
Где ночью у строителей на трассе
Мигают путевые огоньки.
Опять его привычки и законы.
Как в детстве, были властны надо мной.
И царственно дымились терриконы,
И в доме пахло горечью степной.
Опять с сыновей нежностью, сквозь слёзы
Я различал свой город на холме
В тот час, когда ночные паровозы
Друг друга окликали в полутьме.
Опять шептались вербы на привале,
И летний дождик шлёпал в тишине,
Как будто бы прохладу доставали
Из погреба в гончарном кувшине.
Опять мои скитанья и прогулки
Сопровождал весёлый гомон дня.
Опять я был в Полтавской переулке,
Где липы помнят маленьким меня.
Они стерпели всё – бои и вьюги.
Поникшие под тяжестью ветвей.
Как добрые и верные подруги
Давно прошедшей юности моей…
Свой путь в степи огнями отмечая
И, как обвал, дымясь со всех концов,
Лежит в цветах сухого молочая
Донбасс, Донбасс – земля моих отцов.

1946

М. Л. Матусовский
Снова на родине

Тополь рукой мохнатой
В наше стучит стекло…
Улица, где когда-то
Детство моё прошло.
Бережно на баяне
Кто-то берёт лады,
Словно воспоминаний
Ищет опять следы.
Вижу родные вязы,
Горький вдыхаю дым.
Всем на земле обязан
Я землякам своим.
Видно, навеки в братство
Прочно связал их труд.
Здесь по гудку ложатся,
Вместе с гудком встают.
Сколько я в мире прожил,
Сколько прожить смогу,
Я перед ними всё же
Буду всегда в долгу.
Старенькая терраска,
Дом, отслуживший срок.
Дует в лицо донбасский,
Угольный ветерок.
Снова ведёт со мной
Прерванный разговор
Вереском и травою
Густо поросший двор.
Снова гудок вокзальный
Слышу на склоне дня,
Будто из дали дальней
Кто-то позвал меня.
Будто я в гости к маме
Прибыл издалека,
Будто бы за плечами
Нет ещё сорока.
Струганые ступени,
Крашеную скамью
Смутно, как в сновиденьи,
Снова я узнаю.
Как мне она знакома,
Как мне она близка,
Южная эта дрёма
Тихого городка.
На горизонте где-то
Кружево эстакад,
Пыльная дымка лета,
Знойный напев цикад,
Краски родный закатов,
Ветер степных дорог –
Всё, что Борис Горбатов
В сердце больном берег.

1956

М. Л. Матусовский
*** * ***

Сверчки в тени чертополоха
Ведут беседу.
Когда мне станет очень плохо –
В Донбасс уеду.
Туда, где ястребы степные
Спят на кургане,
Где чуть дрожат огни ночные
В моей Лугани.
Где поезда в смятенье сами,
Летя сквозь полночь,
Пронзительными голосами
Зовут на помощь.
Где в темноте стоит свеченье,
Как в небе дальнем.
Где все слова звучат в значенье
Первоначальном.
Где пролегла степей безмерность,
Холмами горбясь.
Где верность это значит: Верность,

А подлость – Подлость.
Где я собрал на косогоре
Букет полыни,
И на губах осталась горечь
Еще поныне.
Сверчки в тени чертополоха
Ведут беседу.
Когда мне станет очень плохо –
В Донбасс уеду.
Там под земной слышны корою
Глухие сдвиги.
Так возвращаются порою
К прочтенной книге.
Так всех ушедших видят лица
Во сне глубоком.
Так речка хочет возвратиться
К своим истокам.

1974

М. Л. Матусовский
И снова дома

Рассветный луч вдоль всей Лугани рано
Прошёлся, как по узкому ножу.
Я ваш, я ваш, донецкие курганы,
Я безраздельно вам принадлежу.
Здесь, путая украинский и русский,
Я находил свой первый в жизни стих.
Я ваш, я ваш, подъёмы или спуски
Каменнобродских улочек крутых.
Вы с детства нам умели откликаться,
Вникали в наши правила игры.
Я ваш, я ваш, цветы акаций
И южные открытые дворы.
Мне не собрать все солнечные слитки,
Ходящие на стрежне ходуном.
Я пленник ваш, тесовые калитки
И огненные мальвы под окном.
Мне по сердцу степные эти воды,
Бормочущие что-то по весне,
Важнее генетического кода
Донецкий код, таящийся во мне…

1987

УДК 18.82-1

О. Н. Данькова,
г. Луганск

МЕТАМОРФОЗЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА БАЛЛАДЫ

Проблема художественного текста в современной эстетике является одной из актуальных и дискуссионных. Ее рассматривают как в лингвистической философии, структуралистской и постструктуралистской эстетике, так и в онтологических теориях, стремящихся постичь сущностные константы художественного языка. Художественный текст – это разновидность общего понятия «текст», замещающая в современной эстетике и искусствознании понятие «художественное произведение».

Выдающийся российский философ семиотики культуры, литературовед, основатель Тартуской семиотической школы и целого направления в литературоведении, Ю. М. Лотман на скрещении структуралистского и историко-культурологического подходов разработал понимание художественного текста. В ранних семиотических публикациях Ю. Лотман разрабатывает концепцию текста, где определяет само понятие, иерархию текста, выделяет системное и внесистемное в художественном тексте, его многоплановость. В работе «Структура художественного текста» обоснована концепция семиотического анализа текста, художественный текст, согласно этой концепции Лотмана, обязательно включается в более сложную внетекстовую конструкцию, составляя с ней парную оппозицию. В основу понятия текст Ю. Лотман вкладывает следующие характеристики. Первая – выраженность, вторая – отграниченность, третья – структурность. Текст не является простой последовательностью знаков в промежутке между двумя внешними границами, ему присуща внутренняя организация, превращающая его на синтагматическом уровне в структурное целое. Лотман обосновывает иерархичность текста, разрабатывает структурно-семиотический подход к изучению художественных произведений. «Текст – это замкнутая и самостоятельная структура, и именно как таковая она и должна исследоваться», – считает Лотман [3].

Характеризуя литературное произведение как моделирующее и семиотическое, а его функции как когнитивную и коммуникативную, Лотман определяет текст как инвариантную систему внутренне текстовых отношений, провозглашает его

пространством, в котором семиотический характер литературного произведения реализуется как артефакт [4]. Лотман ставит знак равенства между текстом и знаком, и это позволяет ему ввести обобщенную категорию, которая становится ядром его концепции текстуального значения. «Текст есть целостный знак, и все отдельные знаки общеязыкового текста сведены в нем до уровня элементов знака <...> каждый художественный текст создается как уникальный, adhoc сконструированный знак особого содержания» [5, с. 34]. Итак, Ю. Лотман разрабатывает методологическую систему структурно-семиотического анализа текстов, в которой логично выстроены все элементы и уровни текста, исследованы отдельные внетекстовые структуры, но центральной идеей остается целостный текст как семиотико-культурный коммуникативный феномен.

Проанализировав идеи Лотмана и его последователей, мы пришли к заключению, что при всём многообразии определений художественный текст обладает устойчивым набором признаков: 1) фикциональность, условность, вымышленность, опосредованность внутреннего мира текста; 2) синергетическая сложность; 3) целостность художественного текста, образуемая за счет приобретенных дополнительных «приращений смысла»; 4) взаимосвязь всех элементов текста или изоморфизм всех его уровней; 5) рефлексивность поэтического слова, оживление внутренней формы слов, усиленная актуализация элементов лексического уровня; 6) наличие имплицитных смыслов; 7) влияние на смысл художественного текста межтекстовых связей, интертекстуальность; 8) жанровая принадлежность.

Художественные тексты имеют свою типологию, ориентированную на родо-жанровые признаки. Одним из старейших литературных жанров является баллада. Проанализируем ее специфику в контексте теории художественного текста.

Баллада представляет собой особый синтетический литературный жанр, интерес к которому не пропадает на протяжении многих веков. Она исследуется, в первую очередь, в контексте литературоведения, однако, представляет интерес также и как эстетический и культурологический феномен. Баллада как жанр имеет свою историю, свою социокультурную и национальную окрашенность. Историко-культурная эволюция жанра показывает как территориально-национальные особенности истории формирования баллад, так и сугубо эстетические – музыкально-поэтические и художественные.

В настоящее время существует несколько определений баллады:

– твердая форма французской поэзии 14-15 веков: 3 строфы на одинаковые рифмы (ababbcbc для 8-сложного, ababbccdcd для 10-сложного стиха с рефреном и заключительной полустрофой – «посылкой» обращением к адресату). Развилась из скрещения северофранцузской танцевальной «баллеты» и провансальско-итальянской полуканцоны.

– лиро-эпический жанр англо-шотландской народной поэзии 14-16 вв. на исторические (позднее также сказочные и бытовые) темы – о пограничных войнах, о народном легендарном герое Робин Гуде – обычно с трагизмом, таинственностью, отрывистым повествованием, драматическим диалогом [2, с. 69].

Баллада происходит от французского «ballade», провансальского «balada», что означает «танцевальная песня». Это сюжетная, чаще всего лиро-эпическая поэма строго строфической формы (обычно четверостишия), которая строится на фантастическом, легендарно-историческом и бытовом материале. Наличие черт лирики или эпоса в конкретных текстах баллады неравномерно. Вследствие этого выделяются баллады преимущественно эпического и лирического характера. Основными свойствами данного жанра являются повествовательность, одноконфликтность, фрагментарность изложения, наличие диалогической формы повествования, различного рода повторов.

Но не всякое повествовательное стихотворение в литературе – баллада, многое зависит от сюжета. Он должен отличаться повышенной событийностью, фабульностью. Конфликт героя и обстоятельств – ядро балладного жанра. Сильный, решительный, мужественный и отважный характер балладного героя раскрывается только в исключительных условиях. Балладные события оцениваются читателями как сенсационные, из ряда вон выходящие или, напротив, как периодически повторяющиеся – в зависимости от того, какова жизненная ситуация героя, а она бывает на пороге трагедии, на взлете, на высшей точке напряжения. Балладные персонажи прикасаются к тайне, совершают неожиданные героические поступки. Балладное действие как элемент художественного текста обязательно имеет кульминацию. Своеобразие баллады – в непредсказуемом повороте событий, иногда коренным образом меняющем первоначальную расстановку сил.

Русские литературоведы А. Веселовский, Н. Елина рассматривают балладу как лиро-эпический жанр. Однако они отмечают, что лирическое начало в этом жанре выражено сильнее. Речь идет о восприятии содержания баллад, сочувствии к страданиям и гибели героя. Но баллада постоянно видоизменялась, расширялась, впитывала в себя характеристики других жанров. В эстетическом анализе метаморфозов художественного текста баллады в первую очередь следует подчеркнуть последовательность рассмотрения специфики языка и его элементов к изучению целостного текста. Важна методология эстетического анализа текстов баллад от имманентного к контекстуальному рассмотрению художественного текста., от синхронного среза художественного текста баллады к диахроническому, от общего к его индивидуации, от простых культурных объектов к более сложным.

Баллада тяготеет к синтезу эпических, лирических, драматических элементов, поэтому чаще определяется как *эпико-лиро-драматический жанр.* Данный подход к определению баллады сейчас выходит на ведущие позиции. Этой концепции придерживались в своих работах М. Алексеев, В. Жирмунский, Б. Путилов, А. Гугнин, В. Гусев, Е. Тудоровская. Эпическим в балладе считается присутствие рассказчика. Эпическое содержание в балладу может быть привнесено мифологическим сюжетом. В художественном тексте время и пространство дополняют друг друга. Приметы времени раскрываются в пространстве и пространство осмысливается и измеряется временем. Представление историко-этнической информации, заложенной в контекст топонимики баллады, кумулятивно наполняет смыслом повествование. В сознании повествующего субъекта существует пространственная модель событий, которые он собирается описывать. В повествовании – это континуум, в котором размещаются персонажи, и совершается действие. «Пространство, создаваемое автором в его произведении, может быть реальным (хроника, летопись, исторический роман) или воображаемым (сказка, фантастическое произведение). Оно может смещаться и деформироваться различными способами» [1].

Таким образом, художественные тексты и сюжеты баллад раскрывают эстетические характеристики жанра, который способен адаптироваться к различным эпохам, событиям и персонажам, сохранять при этом особенности своей поэтики. Исключительность положения баллады как художественного текста среди других литературных текстов заключается в том, что она способна сочетать в себе одновременно элементы лирического, эпического и драматического. Являясь представителем функционального стиля художественной литературы, баллада может на уровне жанровых стилей проявлять черты каждого из родов, и жанровая принадлежность конкретного произведения определяется тем, какое из «поэтических начал» является в данном случае доминирующим.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронцова, Т. И. Пространственно-временная категоризация текста баллады (на материале английских фольклорных баллад) [Электронный ресурс] / Т. И. Воронцова. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvenno-vremennaya-kategorizatsiya-teksta-ballady-na-materiale-angliyskih-folklornyh-ballad
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
3. Лотман Ю. М. Заметки о философском фоне тартуской семиотики [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман // Lotmaniana Tartuensia О Лотмане: Статьи и заметки. – Режим доступа: https://ruthenia.ru/lotman/txt/mlotman95.html
4. Лотман, М. Ю. Семиотика культуры в Тартуско-Московской семиотической школе. [Электронный ресурс] / М. Ю. Лотман // Lotmaniana Tartuensia: О Лотмане: Статьи и заметки. – Режим доступа: https://ruthenia.ru/lotman/txt/mlotman02.html
5. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. СПб.: «Искусство – СПб», 2005. – 704 с.
6. Соловьева, Н. В. Сопоставительный лингвостилистический и структурный анализ балладных песен (на материале английских, шотландских и русских балладных песен) [Электронный ресурс] / Н. В. Соловьева // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика». – 2014. – №2. – Режим доступа: https://www.vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/7183

УДК 82.091

А. С. Леоненко,
г. Луганск

РЕЦЕПЦИЯ ФИЛОСОФИИ Ф. НИЦШЕ В ЛИТЕРАТУРЕ XX СТОЛЕТИЯ

Динамика социальной и политической жизни, современные технологии и процессы глобализации меняют не только окружающий мир, но и привычные представления современного человека. Более того меняется образ жизни, трансформируется актуальная культура, ее формы и способы трансляции. Новое состояние сознания и мировосприятия современного человека выводит проблемы культуры на первый план, а в общественных науках начинает все явственнее заявлять о себе так называемый «культурный поворот», проявляющийся в том, что ученые все внимательнее относятся к влиянию культуры и менталитета людей на протекание различных исторических, политических, социальных и экономических процессов.

Невозможно отрицать факт влияния философов на развитие культуры и литературы. Есть писатели, которые пронзительно чувствуют философскую сущность мира. Ученые и исследователи этой проблемы особенно выделяют Л. Толстого, Ф. Достоевского, Ф. Кафку, М. Пруста, Дж. Джойса, У. Эко, К. Уилсон и т. д. В XX веке философия неразделима с художественными формами слова, чтобы глубже и разностороннее выразить бытие человека. Особенно выделяется экзистенциализм и постмодерн, которые по-своему отражают и осваивают мир. Философия оказывает влияние на литературу как мировоззренческая система, а литература, подвергаясь воздействиям, входит в диалог культур, отображает сущность бытия в словесно-поэтическом построении. Целью нашего исследования является рассмотреть рецепцию философских концепций, в частности Ф. Ницше, в художественной литературе XX столетия.

В словах А. Камю «Хочешь быть философом – пиши роман» отображается идея восприятия литературного произведения в контексте философии, в случае с Камю, философии экзистенциализма [2, с. 279]. Таким образом, художественный роман становится продолжением философии, а философия остается неотъемлемой частью литературного процесса. Интерес к творчеству Ницше объясняется многоаспектностью его философско-культурологических идей, которые находят свое отражение и в современной культуре, что еще раз подтверждает глубину творческого потенциала немецкого мыслителя.

Художественная деятельность является составной частью философской мысли. Речь идет о философских рефлексиях, интенциях героев художественного произведения. Мы согласны с тезисом, что «любая философская идея, содержащаяся в художественном произведении, вербализуется ли в тексте напрямую (как в тех видах искусства, где материал его – естественный язык), не явно ли присутствует в «теле» произведения (как определяющая интенция сознания героя художественного произведения), представляет собой некий пример «экзистенциальной истины» Кьеркегора. Другими словами, она может быть проверена и вообще существует в пределах данного художественного целого, выстроенного автором из собственной жизни, так что любой акт его разрушения чреват фальсификацией самой идеи» [1, с. 33].

Философские идеи Ф. Ницше нашли свое отражение в творчестве таких писателей как: Т. Манн, Г. Манн, Р. Киплинг, Э. Синклер и др. Особенно же велико было влияние Ницше на немецких писателей-декадентов. Необходимо отметить, идеи философии Ницше нашли свое отражение и в творчестве Толстого, Горького и в работах, как русских, так и зарубежных мыслителей XX века, равно как и в художественной концепции А. А. Блока. Осмыслении категории свободы и поисках Бога, мотивах метели, маски, замутненного восприятия современной жизни. Эти же компоненты присущи творчеству многих мастеров слова XX века. Идея «сверхчеловека» является основополагающей у Ф. Достоевского в «Преступлении и наказании», М. Булгакова в «Мастере и Маргарите», а также у А.К. Дойла в его рассказах и повестях о знаменитом лондонском детективе Шерлоке Холмсе.

Работы Ницше представляют собой полухудожественное изложение его идей об моральных чувствах, государстве, искусстве и культуре, музыке, а также поэтапный путь к неординарным и эксцентричным мыслям, которые мы находим в его произведениях «Человеческое, слишком человеческое», «Так говорил Заратустра» и «По ту сторону добра и зла». Проекция идей Ницше на художественную литературу XX века позволяет представить его творчество как динамическую систему координат социокультурных взаимодействий. Невозможно отрицать тенденцию преемственности философско-культурологических идей мыслителя в соответствии с их значимостью для определенных социокультурных групп. Ницшеанские идеи являются парадигмой культурного опыта, что дает возможность построения разноплановых концепций на почве различных видов художественной литературы XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Колесников, А. С. Философия и литература: современный дискурс // Серия «Мыслители», История философии, культура и мировоззрение., Выпуск 3 / К 60-летию профессора А. С. Колесникова Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С.8–36.

2. Петросян, М. М. Экзистенциальная проблематика повести А. Камю «Посторонний» / М. М. Петросян. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2013. – № 8 (55). – С. 478–480.

УДК 378.147:821

Н. Б. Литвинова,
г. Луганск

МЕТОДИКО-ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИИ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ТВОРЧЕСКОМ ВУЗЕ

Одной из акутальных методических проблем современного литературного образования является создание благоприятных условий для целостного восприятия и самостоятельной интерпретации читателем классического литературного текста. Сегодня изучение художественного текста в рамках разных образовательных программ нередко сводится к его критико-литературоведческому обзору, когда мнение читателя о произведении формируемо лишь на основе изложения его общего содержания на сугубо репродуктивно-познавательном уровне. Принципы литературного образования,

разрабатываемые современнной методикой преподавания и изучения литературы, призваны противодейтсвовать такому формальному подходу. Эти принципы включают читательскую направленность, аксиоцентризм, диалогизм, коммуникативно-деятельностный контекст литературного образования, его личностно-смысловую направленность и, по сути, построены на теории сотворчества, когда художественный текст становится источником для самостоятельной креативной деятельности читателя [3].

Особую значимость вышеназванные принципы приобретают в изучении литературы как вида искусства в творческом вузе, где цели литературных дисциплин – не столько общеобразовательные, сколько профессионализирующие, связанные с усвоением студентами художественных произведений в широком культурно-искусствоведческом контексте. С методологической точки зрения в основе реализации принципов литературного образования находится теория сотворчества, предполагающая целостное изучение литературного произведения, когда созданы максимальные условия для развития творческих способностей студентов, их умений и навыков видеть креативный потенциал художественного текста, а также использовать его в учебно-профессиональной деятельности.

Для студентов творческого вуза важны осознание практической значимости в изучении ними художественной литературы, преодоление представлений об изучении литературной классики лишь в аспекте общеобразовательных целей, что возможо непосредственно при применении методических приёмов изучения литературы в рамках коммуникативно-деятельностного подхода, когда прочтение текста художественного произведения становится для студента личностно-значимым событием [4, с. 3].

Рассмотрим отдельные методические приёмы, которые способствуют реализации указанных целей, на примере изучения классического произведения, одного из знаковых для эпохи Романтизма – поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона. Включение данного произведения в авторскую программу по мировой литературе для творческого вуза обусловлено ориентацией на его культурологическую составляющую: в поэме создан «вечный» образ «байронического» героя, наделённого специфическими чертами характера. С одной сторны, перед студентами предстаёт образ типично романтического литературного героя, но, с другой сторны, это образ, который нашёл дальнейшее развитие в русской литературе в творчестве А. Пушкина, М. Лермонтова под влиянием «байронизма». Без понимания и осмысления студентами философско-психологической сущности «байронического» героя сложным оказывается их восприятие образов западноевропейского и русского искусства XIX – XX веков, а также определение актуальности поэмы на современном этапе развития культуры и искусства.

Поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона относится к классическим «хрестоматийным» текстам. Однако трудности в её прочтении и осмыслении студентами обусловлены стихотворной формой, как таковой бессюжетностью, сложностью созданных автором поэтических образов, которые не всегда должным образом воспринимаются студентами-читателями в условиях преобладания в учебной деятельности клипового мышления.

На изучение поэмы отводится 4 академических часа – лекция и семинар. Из лекции студенты узнают о культурно-исторических условиях создания поэмы в рамках художественного метода романтизма, поскольку именно рассмотрение литературных текстов сквозь призму художественного метода, культурно-исторической эпохи положено в основу самой авторской программы по мировой литературе в творческом вузе и призвано способствовать реализации междисциплинарных связей в образовательном процессе. В ходе лекции при анализе идейно-тематического содержания и проблематики произведения также раскрывается общее понятие «байронического» героя как «вечного» образа в мировой культуре.

Семинар посвящён более детальной работе над образом «байронического» героя с применением элементов герменевтического метода интерпретации художественного произведения. Методический центр организации работы студентов на семинарском занятии составляет само событие чтения – аналитико-комментированного, которое обеспечивает вдумчивое понимание студентами сущности «байронического» героя. Следует отметить, что в разрабатываемой в последнее время методической теории изучения литературной классики событие чтения как таковое получает широкое истолкование и подчёркнуто значимый статус в образовательном процессе [2, с. 29]. Выбор такого приёма работы с текстом обусловлен внешней бессюжетностью поэмы и призван минимизировать трудности восприятия студентами поэтического текста, где значительный объём повествования приходится не на развитие сюжета, а на художественно-образную авторскую рефлексию. В поэме с точки зрения содержательного плана характеристика «байронического» героя вовлечена в общий контекст поэтического повествования, что усложняет задачу вычления из текста строф, необходимых для последующей интерпретации художественного образа Чайльд-Гарольда. Кроме того, как известно, в данной поэме образы автора и лирического героя нередко оказываются взаимосближаемыми.

Для решения поставленной методической задачи студентам предлагается составить психологический портрет «байронического» героя, опираясь на ряд цитат из поэмы, в которых содержится его прямая или опосредованная характеристика. Каждая цитата выводится на экран проектора в виде отдельного слайда. Студентам даётся некоторое время на самостоятельное прочтение и осмысление каждой цитаты, подбор к ней прилагательного, указывающего на ту или иную черту характера «байронического» героя. В результате такой самостоятельной работы под руководством преподавателя каждый студент формулирует на основе подобранных прилагательных своё представление о «байроническом» герое. В процессе последующего итогового обсуждения выполненного задания намечаются общие аспекты понимания студентами сущности «байронического» героя в неразрывной связи с опорой на художественный текст.

По нашему мнению, такой подход к изучению данной поэмы одновременно реализует несколько важных принципов литературного образования – принципы диалогизма, аксилогичности и личностно-смысловой ориентированности. В диалог вступают не только в традиционном плане семинарского занятия преподаватель и студент, но, прежде всего, студент и художественный текст, что в условиях снижения интереса к чтению классики выступает особенно значимым. Студент, стремясь самостоятельно интерпретировать психологические черты «байронического» героя, так или иначе раскрывает его актуальные, современные характеристики, а также поставлен в ситуацию необходимости оценивания героя с морально-нравственной точки зрения и формулирования собственного, не ориентированного на критику высказывания о «байроническом» герое.

Завершающим, итоговым этапом работы над образом «байронического» героя из поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона является выполнение студентами после семинарского занятия творческого задания. Творческие задания по поэме разработаны с учётом специфики специальностей каждого факультета, но объединяет их то, что они направлены на проведение художественных параллелей между литературным произведением, его ведущим художественным образом и произведениями в других видах искусства с подобными героями и мотивами. Так, студентам предлагается два варианта творческого задания по теме: 1) дать развёрнутый ответ на вопрос, существует ли сегодня тип «байронического» героя в массовой культуре, и привести примеры существования этого типа героя в современном искусстве; 2) поразмышлять над тем, какой образ из мирового искусства XX века можно назвать типом «байронического» героя современности, представить характеристику

этого образа в аудитории. Важно, что и в первом, и во втором вариантах заданий реализуется принцип междисциплинарности в изучении художественной литературы, поскольку студенты обращаются в первую очередь к искусству, близкому им по учебно-творческой деятельности. В плане исключительно читательском выполнение подобного творческого задания способствует формированию эстетического опыта студента, связанного с личностно-значимыми смыслами в прочтении художественной классики [1, с. 42].

Таким образом, использование приёма аналитико-комментированного чтения в рамках герменевтического метода изучения художественного текста способствует реализации ряда значимых для понимания и осмысления литературной классики аспектов, среди которых развитие индивидуально-личностного восприятия, самостоятельного творческого мышления.

Основываясь на теории сотворчества, аналитико-комментированное чтение раскрывает возможности более глубокого постижения читателем текста художественного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голикова, Г. А. Диалог на уроках литературы (аксиологический аспект) / Г. А. Голикова // Наука и школа. – 2009. – № 3. – С. 40–43.

2. Налегач, Н. В. Событие чтения как цель спецкурса по литературе в современной школе / Н. В. Налегач // Филологический класс. – 2015. – № 1 (39). – С. 29–32.

3. Терентьева, Н. П. Концепция аксиологизации литературного образования / Н. П. Терентьева. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2013. – 352 с.

4. Терентьева, Н. П. Литературоведение vs методика: «век нынешний и век минувший» / Н. П. Терентьева, Е. О. Галицких // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. – 2020. – № 1 (26). – С. 1–6.

УДК 811.111:373.51:316.61

О. Ю. Любчик,
Н. В. Журавлёва,
г. Луганск

ПРИМЕНЕНИЕ ПРИЕМА ДРАМАТИЗАЦИИ СКАЗОК ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ НА УРОКАХ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Современные условия выдвигают в качестве основных требований успешности молодого поколения владение хотя бы одним иностранным языком. Однако, как показывает опыт, одного владения познаниями в области грамматики и лексики совершенно недостаточно для свободного владения иностранным языком и умения вести беседу. Для этого необходимо знать культуру, историю, традиции и обычаи носителей языка, что составляет понятие социокультурной компетенции.

Язык является не только источником информации, но и ее кладезем. Он аккумулирует знания, приобретенные народом в процессе его эволюции. Язык и культура народа взаимосвязаны. В языке как форме отражения культуры народа проявляются особенности восприятия и мышления этноса как носителя языка. Язык возникает и развивается в определенных социокультурных условиях, которые являются определяющими для его возникновения и развития.

Актуальность проблемы формирования социокультурной компетенции в процессе обучения иностранным языкам заключается в том, что изучение иностранного языка невозможно без отрыва от социокультурной среды, в которой он возник и развивается. Социокультурная среда выступает главным фактором развития любого иностранного языка.

В соответствии социокультурной теорией обучения, язык – это совокупность символов, которые появляются и развиваются в социокультурной среде народа. В связи с этим, формирование социокультурной компетенции является важным фактором повышения эффективности обучения иностранным языкам.

Необходимость формирования социокультурной компетенции на уроках иностранных языков в начальной школе нашла свое отражение в Федеральных государственных образовательных стандартах начального общего образования, в п. 10 которых закреплено, что личностные результаты освоения основной образовательной программы начального общего образования должны отражать формирование целостного, социально ориентированного взгляда на мир в его органичном единстве и разнообразии природы, народов, культур и религий [17]. Поэтому можно утверждать, что важное значение в процессе обучения иностранным языкам придается формированию социокультурной компетенции.

Овладения всеми уровнями социокультурной компетенции в начальной школе целесообразно осуществлять на основе драматизации английских народных сказок, поскольку в процессе их инсценировки происходит не только познание особенностей культуры носителей языка, но и формируются модели и навыки речевого и неречевого поведения, а также происходит сравнение культуры носителей изучаемого языка с культурой своего народа, выделяются их общие и отличительные признаки. Именно в сказках сконцентрированы история, менталитет, традиции, обычаи и культура народа – носителя языка. В процессе драматизации сказок дети погружаются в аутентичную языковую и культурную среду, что очень важно для эффективного освоения иностранных языков.

Цель исследования – обоснование необходимости применения приема драматизации сказок для формирования социокультурной компетенции у младших школьников на уроках английского языка.

Степень исследования проблемы. Изучению роли социокультурного фактора в изучении иностранных языков посвящено множество работ. Среди авторов, занимающихся данной проблемой, можно выделить следующих ученых: Т. В. Болдырева [1], Г. А. Воробьев [4], О. В. Еремеева [6], В. В. Сафонова [13], П. В. Сысоев [15] и др.

Вопросами драматизации занимались такие ученые, как: О. В. Сосновская [14], Н. Г. Брюсова [2], А. В. Конышева [9], Н. В. Иванова [8], М. Л. Вайсбурд [3] и др.

Вместе с тем проблема формирования социокультурной компетенции при изучении английского языка на основе применения приема драматизации сказок является недостаточно изученной ввиду отсутствия методических рекомендаций по проведению данного вида работ, что и послужило стимулом к исследованию данного вопроса.

Вопрос применения приема драматизации сказок привлекал внимание многих ученых. Вначале проблема драматизации как приема обучения иностранным языкам рассматривалась иностранными учеными. Начало данным исследованиям положили работы английских ученых П. Слейда и Б.Вэйна в 60-х годах 20 ст. [12].

В дальнейшем проблема драматизации привлекла внимание отечественных ученых. О большом значении драматизации сказок в целях обучения высказывался Л. С. Выготский: «во-первых, драма, основанная на действии, совершаемом самим ребенком, наиболее близко, действенно и непосредственно связывает художественное творчество с личным переживанием; во-вторых, она ближе, чем всякий другой вид творчества, непосредственно связана с игрой, этим корнем всякого детского творчества, и поэтому наиболее синкретична, то есть содержит в себе элементы самых различных видов творчества» [5, с. 43].

Т. А. Зиновьева считает, что «жанр сказки имеет важное социокультурное значение. Знакомство со сказкой – это важный момент для подрастающей личности. На основе известных сюжетов и героев строится понимание ребенка о мире, людях, об их плохих и хороших качествах» [7, с. 768].

В настоящее время существует множество определений понятия драматизации. Л. Д. Мали считает, что «драматизация – это форма перевоплощения в художественный образ, эмоциональное переосмысление произведения, а также разыгрывания этого произведения по ролям [11, с. 53].

По мнению Ю. В. Курдюмовой, драматизация – это «совокупность действий, являющихся средством организации ролевого поведения учащихся в заданных реальных и игровых ситуациях в образовательном процессе» [10, с. 21].

В. И. Шаховский считает, что драматизация – это «форма перевоплощения в художественный образ» [18, с. 111].

На основе вышеизложенного можно дать емкое понятие драматизации: это форма разыгрывания по ролям сказочного произведения, в результате чего происходит переосмысление его содержания и усвоение исторического, культурного и исторического материала, изложенного в сказке, учащимися.

Сказка относится к самому древнему виду народного творчества. Она отражает культурное наследие данной страны. Из нее учащиеся легко могут черпать знания о культуре, традициях и быте в интересной и занимательной форме. При этом формируются представления о быте, культуре и традициях не только сказочных героев, но и народа – автора сказок. При изучении сказок у учащихся пробуждается интерес к изучаемому языку благодаря познанию истории, культуры, быта и традиций носителей языка, живших в те далекие времена, когда эти сказки создавались.

Изучая сказки, учащиеся наблюдают в них подобие сюжетов, благодаря чему читатели разных стран могут лучше понимать друг друга. Различия часто затрагивают особенности обычаев и культур, наблюдаемые в сказках разных стран, благодаря чему у учащихся появляется возможность сравнивать культуру, быт, традиции и мировоззрение представителей разных народов и формировать представление о культурно-исторических и морально-этических особенностях развития народов двух стран.

С помощью драматизации учащиеся входят в роль, говоря от имени своего героя, погружаются в аутентичную языковую и культурную среду, что оказывает сильное эмоциональное воздействие на учащихся, стимулируя у них интерес и творческую активность.

Читая и инсценируя сказки, учащиеся выделяют культурные реалии, связанные с жизнью главных героев, а также усваивают особенности их речевого поведения в зависимости от обстановки, в которой происходит действие сказки.

Существует множество сайтов, на которых можно найти готовые сценарии для драматизации сказок. Сайт https://lim-english.com/posts/skazki-na-anglijskom-yazyke/ дает перечень английских сказок. На сайте http://english-da.ru/skazki можно найти сказки, сгруппированные по разным уровням подготовки, от начального до продвинутого. Английские народные сказки можно также найти на сайте https://www.maminpapin.ru/angliieskie-narodnie-skazki-na-angliieskom.

Для младших школьников предпочтительными являются сказки, в которых присутствует небольшое количество героев, несложная лексика. К таким сказкам можно отнести сказки: The Lion and the Mouse (Лев и Мышонок), the Hare and the Tortoise (Заяц и Черепаха), the Princess and the Pea (Принцесса и Горошина), the Fox and the Stork (Лиса и Журавель), Goldilocks and the three Bears (Златовласка и три медведя), the Wolf and the three little Pigs (Волк и три поросенка) и др.

В процессе драматизации сказки с младшими школьниками очень важно правильно определить этапы драматизации сказки и построить работу так, чтобы получить наилучший педагогический результат.

Существует несколько подходов к определению этапов работы по драматизации сказки. Н. В. Иванова выделяет четыре этапа, к которым она относит: чтение сказки и подробный разбор текста; работу над действующими лицами и анализ их характеров; работу над реквизитом и музыкальным содержанием; художественное оформление и

подбор костюмов [8, с. 25]. Э. А. Тонкова предлагает разделить всю работу по драматизации сказки на семь этапов: выбор сказки; анализ персонажей и их взаимоотношений; распределение ролей; подбор музыкального оформления; создание сценического пространства; премьера и повторные показы спектакля [16, с. 56].

Проанализировав данные подходы к определению этапов работы по драматизации сказки, можно прийти к выводу, что основными этапами являются: чтение сказки с тщательной проработкой текста; работа над персонажами сказки; работа над музыкальным сопровождением; работа над реквизитами и костюмами сказки и презентация сказки.

На начальном этапе проходит знакомство со сказкой. Учитель вначале знакомит учащихся с текстом, прочитывая его и задавая вопросы по содержанию прочитанного, затем прорабатывает новые слова, для чего учитель применяет картинки с их изображением или слайды. Каждое слово учителю необходимо проговорить с учащимися, затем следует выполнить упражнения на их закрепление. После этого следует детальное ознакомление со сказкой. Для этого всю сказку необходимо разделить на части для лучшего понимания содержания. В процессе чтения детям нужно давать задания, связанные с лучшим пониманием текста: кто главные и второстепенные герои сказки, какова их роль в ней, как учащиеся оценивают их действия. После чтения учащиеся должны пересказать текст, чтобы лучше усвоить ее содержание.

На втором этапе осуществляется работа над персонажами сказки. Учитель распределяет роли среди учащихся, после чего учащиеся читают текст по ролям. На этом этапе следует проводить работу с фонетическими упражнениями для лучшего качества звучания английских слов.

Работа с реквизитами начинается с выбора костюмов главных героев. Нужно следить за тем, чтобы их одежда соответствовала их статусу, характеру и эпохе, в которой происходит действие сказки. Затем нужно подобрать предметы быта, в обстановке которых будет проходить действие сказки. Их также нужно выбрать с учетом той эпохи, в которой проходит действие сказки.

Что касается музыкального сопровождения, то желательно подбирать английские народные песни, что является особенно ценным для формирования представлений о музыкальной культуре англичан. Английские народные песни также можно найти на сайтах, посвященных изучению английского языка. Вначале работа над песнями подобна работе над текстом. Разница заключается в том, что дети после освоения текста песни должны петь песни под музыку. Этого можно добиться, применяя различного рода музыкальные упражнения.

Последним этапом драматизации сказки является ее презентация на сцене. Очень важно, чтобы дети старались сыграть персонаж «в характере», что будет способствовать не только их лучшей игре по ролям, но и лучшему проговариванию текста. В конце инсценировки сказки всех драматических актеров, участвовавших в постановке сказки, следует наградить призами и грамотами, чтобы вызвать у них интерес к подобным инсценировкам.

После инсценировки сказки на уроке английского языка следует провести беседу с учащимися и спросить их, понравилась ли им сказка; что они из нее узнали; кто из персонажей сказки является положительным и отрицательным героями; что общего и отличного в английской и подобной ей русской сказке; чем поведение героев английской сказки отличается от поведения героев русской сказки и т. д.

Драматизация сказок позволит не только вызвать интерес у учащихся к изучению английского языка, обогатить лексику, улучшить произношение, но и позволит узнать много нового и интересного об обычаях, традициях и быте английского народа, его менталитете и верованиях.

При проведении работы по драматизации сказки следует придерживаться некоторых правил. Прежде всего, необходимо, чтобы содержание сказки и работа над

ней соответствовали возрастным и психологическим особенностям учащихся. Кроме того, необходимо учитывать вкусы и предпочтения учащихся, участвующих в инсценировке сказки.

Драматизация сказки имеет не только положительный познавательный, но и воспитательный эффект, позволяет существенно повысить уровень представлений о жизни, культуре, истории и традициях носителей английского языка, что очень важно для формирования социокультурной компетенции учащихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болдырева, Т. В. Социокультурная компетенция как связующее звено иноязычной коммуникативной и межкультурной компетенций в обучении иностранному зыку / Т. В. Болдырева // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2011. – № 4 (15). – С. 184–190.
2. Брюсова, Н. Г. Английский язык. Учимся и играем на уроках английского языка. 2-4 классы. – М. : Дрофа, 2003. – С. 38 – 50.
3. Вайсбурд, М. Л., Пустосмехова, Л. Н. Сопоставительное моделирование разных вариантов организации и проведения ролевой игры как способ определения эффективности. – М.: Иностранные языки в школе, 2004 № 2 – С. 16 – 20.
4. Воробьев, Г. А. Развитие социокультурной компетенции будущих учителей иностранного языка (поиск эффективных путей) / Г. А. Воробьев // Иностранные языки в школе. – 2003. – № 2. – С. 30–35.
5. Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. – СПб.: СОЮЗ, 1997. – 96 с., С. 43.
6. Еремеева, О. В. К вопросу о структурном и содержательном наполнении социокультурной компетенции / О. В. Еремеева // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2012. – № 2. – С. 20–22.
7. Зиновьева, Т. А. «Сказочные» приёмы переводчика / Т. А. Зиновьева, Е. В. Гудакова. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2014. – № 21 (80). – С. 767–770. – URL: https://moluch.ru/archive/80/14476/ (дата обращения: 04.03.2021).
8. Иванова, Н. В. Методика драматизации сказки как средство развития коммуникативности младших школьников при обучении иностранному языку. – М.: РИЦ МГОПУ им М. А. Шолохова, 2007. – 163 с.
9. Конышева, А. В. Игровой метод в обучении иностранным языкам. – СПб.: КАРО, 2006. - 192 с.
10. Курдюмова, Ю. В. К вопросу использования драматизации в обучении иностранному языку в общеобразовательной школе // Вестник Бурятского Государственного университета. 2009, № 15. – С. 21–25.
11. Мали, Л. Д. Творческие работы на уроках литературного чтения в начальных классах // Начальная школа. 2013, № 8. – С. 53–54.
12. Ройзин, Б. П. Драматизация уроков в V-VII классах/Иностр. языки в школе, 1964. – 84 с.
13. Сафонова, В. В. Изучение языков международного общения в контексте диалога культур и цивилизаций [Текст] / В.В.Сафонова. – Воронеж : Истоки, 1996. – 237 с.
14. Сосновская, О. В. Методика преподавания чтения. – М.: Академия, 2000. – С. 156.
15. Сысоев, П. В. Концепция языкового поликультурного образования [Текст] / П. В. Сысоев. – М. : Еврошкола, 2003. – 324 с.
16. Тонкова, Э. А. Музыкальная сказка в дошкольном образовательном учреждении. – Павлово, Нижегородской области, 2013. – 97 с.
17. Федеральные государственные образовательные стандарты [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://fgos.ru/ (дата обращения: 04.03.2021).
18. Шаховский, В. И. О роли эмоций в речи / В. И. Шаховский // Вопросы психологии : издается с 1955 года / Ред. А. М. Матюшкин, А. Б. Орлов. – 1991, № 6. – С. 111–117.

УДК 81′373.7+81′25

Ю. А. Пахоленко,
г. Луганск

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ В РОМАНЕ С. МОЭМА «ТЕАТР» И ПРОБЛЕМЫ ИХ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Основной функцией художественных произведений является эмоционально-художественное воздействие на читателя. Несомненными помощниками являются

фразеологические единицы (ФЕ), которые не только называют предметы реальности, но, так же описывают ситуацию, передают информацию о психоэмоционом состоянии говорящего, воссоздают определенную атмосферу произведения.

Сопоставительные исследования в области фразеологии привлекают внимание многих лингвистов и нашли свое отражение в трудах таких ученых, как Н. Н. Амосова, Е. Ф. Арсентьева, В. Л. Архангельский, А. М. Бабкин, Л. К. Байрамова, В. В. Виноградов, В. П. Жуков, А. В. Кунин, В. М. Мокиенко, А. И. Молотков, А. Г. Назарян, В. Н. Телия, Н. М. Шанский и др.

В современной фразеологии существует огромное количество определений ФЕ. По утверждению А. В. Кунина, «фразеологическая единица – это устойчивое сочетание лексем с полностью или частично переосмысленным значением» [2, с. 6].

Трудности перевода ФЕ объясняются сложностью передачи их семантического, эмоционального и стилистического наполнения. Необходимо отметить, что многим английским ФЕ присущи многозначность и стилистическая разноплановость, что усложняет их перевод на другие языки. Так же при переводе необходимо учитывать контекст.

Для определения наиболее частых методов перевода ФЕ проведем лингвосопоставительный анализ ФЕ в произведении С. Моэма «Театр».

Примерами полных эквивалентов могут служить следующие ФЕ в тексте оригинала и его переводе:

«Poor lamb, he must be as poor as a churchmouse» [4, с. 105].

«Ах ты ягненочек! Видно, беден как церковная мышь» [3, с. 96].

«Darling, you will make me as vain as peacock» [4, с. 45].

«Любимая, я стану тщеславный, как павлин» [3, с. 35].

Далее в нашем материале представлены фразеологические аналоги, т. е. ФЕ, выражающие одинаковое или близкое значение, но характеризующиеся полным различием или приблизительным сходством внутренней формы.

«Hard as nails. And with an eye to the main chance» [4, с.2 04].

«Прошла огонь и воду. Корыстная» [3, с. 245].

ФЕ, не имеющие соответствий во фразеологической системе другого языка, называются безэквивалентными фразеологизмами. Для перевода таких ФЕ с одного языка на другой используются калькирование, описательный и лексический перевод.

Переводчик использовал калькирование при переводе следующей фразы:

«In those days Julia Lambert did not think it necessary to go to bed in the afternoons, she was as strong as a horse» [4, с. 138].

«В те дни Джулия Ламберт не считала нужным ложиться днем в постель, она была сильна, как лошадь» [3, с. 158].

Применение калькирования вполне оправдано, так как русский вариант «здоров как бык» уместнее употребить по отношению к мужчине.

Описательный перевод сводится, как известно, не к переводу фразеологизма, а к его толкованию.

«Bricks without straw; that's what we actors are expected to make nowadays» [4, с. 59].

«От нас ожидают, что мы построим здание, но где кирпичи» [3, с. 60].

Лексический способ перевода используется при переводе фразеологизмов языка-источника, имеющих семантическое соответствие в языке-рецепторе в виде отдельной лексемы (монолексемы) или набора отдельных лексем [1, с. 133].

«If I play my cards well I can get some old woman to back me and go into management» [4, с. 144] (play one's cards well – хорошо сыграть, использовать все возможности).

«Если я хорошо использую обстоятельства, может быть я найду какую-нибудь старуху, которая субсидирует меня и поможет открыть собственный театр»[3, с. 147].

Во время сравнительного анализа ФЕ в оригинальном тексте романа С. Моэма «Театр» и его переводе на русский язык, удалось выявить несколько способов перевода,

которые использовали переводчики для наиболее адекватной передачи смысла высказывания. Специалисты использовали как фразеологические, так и нефразеологические способы перевода, а именно: эквивалентный, подбор аналогичной ФЕ, калькирование, описательный, лексический и переосмысление.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арсентьева, Е. Ф. Фразеология и фразеография в сопоставительном аспекте (на материале русского и английского языков) / Е. Ф. Арсентьева. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2006. – 172 с.
2. Кунин, А. В. Курс фразеологии современного английского языка / А. В. Кунин. – М.: Высш. шк., Дубна : Издательский центр «Феникс», 1996. – 381 с.
3. Моэм, С. Театр / С. Моэм // Моэм С. Театр: роман. Рассказы: пер. с англ. Г. Островской. – М.: АСТ: АСТ Москва: Хранитель, 2007. – 286 с.
4. Maugham, W. SomersetTheatre / W. Maugham. – М.: Менеджер, – 304 p.

УДК 81`276.3-055.6

А. И. Протазюк,
г. Луганск

ЯЗЫКОВАЯ ПАРАДИГМА В СФЕРЕ СОВРЕМЕННОГО МОЛОДЕЖНОГО ЖАРГОНА

Наставники, которым кажется, что они понимают молодежь, – чистейшие мечтатели. Юность вовсе не хочет быть понятой, она хочет одного: оставаться самой собой.
Эрих Мария Ремарк

В рамках современной языковой ситуации молодежь слишком легко прибегает к заимствованию, синтезированию собственной среды и использованию атрибуции, которая часто не присуща ее ментально-культурному пространству. Не является исключением и явление «жаргона», «молодежного жаргона» в речевом потоке современного поколения, проблема которого является актуальной уже не одно десятилетие.

Поскольку содержание термина «жаргон» довольно широкое, то стоит привести некоторые определения данного языкового явления, вычленить наиболее актуальные его положения. Классическое определение толкового словаря Д. Н. Ушакова представляет жаргон так: 1) то же, что арго. Школьный жаргон; 2) ходячее название какого-нибудь местного наречия, представляющегося говорящему на литературном языке испорченным, тем самым определив сам термин арго как профессиональное слово или выражение [3, с. 205]. С течением времени, со сменой поколений, которые, безусловно, ведут за собой трансформацию языковых норм, имеет место видоизменение классического толкования. Определить жаргон как наречие можно лишь, рассматривая проблему молодежного жаргона в контексте группового явления, но не масштабного его проявления, где одна языковая форма может существовать в кругу определенных лиц, представляющих молодое поколение. И отождествлять жаргон и профессионализм также уже не всегда является возможным в сфере множества научных исследований и наблюдений. Большой Энциклопедический словарь под ред. А. М. Прохорова представляет понятие жаргон (франц. jargon) как социальную разновидность речи, отличающуюся от общенародного языка специфической лексикой и фразеологией [1, с. 532]. Молодежный жаргон также характеризуется как особым набором лексических единиц, так и спецификой их значения. Носители – это социально-демографическая группа в составе народа, которую объединяет, прежде всего, возраст [2, с. 28]. Иногда термин «жаргон» применяется для обозначения искаженной, неправильной речи. Данное определение в процессе исследования вычленяется как наиболее близкое, т. к. классифицируется вне понятий арго, наречия и профессионализма, подчеркивая тем

самым уникальность своего явления в виде разновидности речи, искаженности, её неправильности, ненормированности.

Если рассматривать язык как средство выражения, которое отражает культурно-исторический фон каждой эпохи и, как правило, максимально близкой и понятной только людям, живущим в эту эпоху и даже самый малый промежуток времени в несколько лет, то также можно и определить сам жаргон как незыблемую составляющую современной молодежи. А исследователи в свою очередь могут быть теми «чистейшими мечтателями», которые пытаются понять, систематизировать, классифицировать, только успевать изучать, исследовать и никогда, в сущности, не понять той природы молодежного жаргона, как сами его носители.

Само исследование является продуктом педагогической деятельности, внимательным наблюдением за использованием студентами языковых норм, их трансформацией, исследованием этимологического значения. Также важным является преподнесение молодому поколению исконное значение употребляемых ими форм, т. к. толкование иногда может быть открытием как для преподавателя, так и для носителя современной языковой культуры.

Наблюдение и исследование дает возможность утверждать, что языковая парадигма современного молодежного жаргона способна видоизменятся каждый год и беспрерывно пополнять свой фонд.

В период 2010–2012 гг. в активный оборот вошел целый ряд современных жаргонных слов, которые дополняются толкованием языковых форм: *кавай* – нечто милое, трогательное и наивное, произошло от японского kawai – «милый»; *лайфхак* – хитрость для более эффективного выполнения той или иной задачи, симбиоз английских слов life – «жизнь» и hack – «уловка»; *лол* – очень смешно, от аббревиатуры из слов lots of laugh – «много смеха»; *мимими* – выражение умиления кем-то или чем-то; *няшный, няша* – милый, красивый. Произошло от японского подражания мяуканью кошки, которое звучит как «ня»; *профит* – получение выгоды или прибыли, от английского profit – «прибыль». Вошло в обиход благодаря мультсериалу «Южный Парк»; *свэг* – роскошь, от английского swag – «щегольство». Чаще всего применимо к рэп-культуре; *фейспалм* – выражение неловкости, стыда, разочарования. В дословном переводе с английского facepalm – «лицо-рука»; *хипстер* – представитель молодежи, следующий альтернативной моде, от английского выражения to be hip – «быть в теме»; *юзать* – использовать, русифицированная форма английского глагола to use.

В 2013–2015 гг. языковую сокровищницу русского языка «обогатилась» следующими формами современного жаргона: *аутфит* – законченный образ из одежды, обуви и аксессуаров, от английского outfit – «экипировка»; *барбершоп* – салон-парикмахерская для мужчин с элементами закрытого клуба, от английского barbershop; *зашквар* – обозначение чего-то непристойного, неприемлемого. В молодежный сленг слово мигрировало из тюремного жаргона; *кек* – «злорадно смеюсь», произошло от kek-kek-kek – таким обрзом корейцы-геймеры изображали смех в компьютерных играх, переписываясь между собой; *крипота* – что-то очень страшное, от английского creepy – «жуткий»; *лалка* – определение человека, который попал впросак, чем вызвал смех. Произошло все от того же lots of laugh; *ничоси* – крайнее изумление, искаженное «ничего себе!»; *пранк* – шутка, розыгрыш, от английского prank. Особую популярность слово приобрело с появлением нового тренда среди видеоблогеров на YouTube снимать пранки, то есть снимать розыгрыши; *хейтер* – недруг, склочник, от английского to hate – «ненавидеть». Чаще всего так называют агрессивно настроенных комментаторов в социальных сетях.

Источником распознавания, выявления в рамках исследования послужила молодежная среда: СМИ, общение, комментарии в социальных сетях, использование непосредственно молодежью современных неологизмов. Современными обучающимися в формате творческого задания с большим удовольствием реализуется проектная работа

по современному жаргону: выявить, найти толкование, обосновать с научной точки зрения, что способен реализовать преподаватель. Вся работа воедино даёт возможность по-новому молодежи взглянуть на используемые ими языковые обороты. Большинство из них являются новыми, а анализ и исследованием имеет беспрерывный характер. Материалом исследования также могут быть фильмы, компьютерные игры, блогеры, современные книги – все то, чем живет молодое поколение.

В 2016–2018 гг. горизонты молодежного жаргона расширились следующими примерами: *дисс* – текст, выражающий негативное отношение к конкретному человеку, от английского disrespect – «неуважение»; *изи* – легко, просто, элементарно, использование английского слова easy; *краш* – человек, к которому испытывается чувство влюбленности, от английского crush – «пылкая любовь»; *кринж* – стыд за другого человека, от английского to cringe – «содрогаться от стыда»; *рофл* – неудержимый смех, русская транскрипция аббревиатуры rolling on the floor laughing – «катаюсь по полу от смеха»; *скилл* – навык, умение, от английского skill. Чаще всего используется среди игроков в компьютерные игры; *спиннер* – небольшая игрушка-антистресс, представляющая собой зажимаемую между большим и указательным пальцами вертушку с тремя лопастями; *хайп* – шумиха в интернете, от английского to hype – «раздуть»; *чилить* – отдыхать, тусить, русифицированная форма английского to chill – «прохлаждаться»; *шипперить* – говорить или считать, что некие люди состоят в романтических отношениях, когда это не так. От сокращенной формы английского слова relationship – «отношения».

Наконец, 2019–2020–н. 2021 гг. ознаменовано появлением таких молодежных жаргонов, как *ауф* – выражение высшего восхищения чем-либо, синоним слова «класс»; *бумер* – любой человек от 30 лет, кто поучает. Сокращенное от английского baby boomer – «человек, родившийся в эпоху беби-бума»; *вайб* – особая атмосфера какого-то места или настроение от общения с кем-то конкретным, от английского vibe; *вислово* – место, куда можно пойти оторваться. Ушло в массы после появления одноименной песни популярной группы «Время и Стекло»; *локдаун* – изоляция, блокировка, от английского lockdown; *падра* – сокращенный вариант слова «подруга», впервые появилось в песне исполнителей Miyagi & Andy Panda; *сяб* – выражение благодарности, сокращенное слово «спасибо»; *флейм* – словесная перепалка в интернете со взаимными оскорблениями, от английского flame – «пламя»; *швепс* – нечто новое, свежее. Ввел в обиход рэпер GONE.Fludd.

Совместное со студентами исследование, безусловно, будет иметь свое продолжение. Также общим трудом был создан словарь молодежного жаргона, который насчитывает 130 лексем за временной промежуток 2019–2021 годов.

Можно классифицировать всевозможные причины трансформаций. В первую очередь, это, конечно же, американизмы, которые определили свою роль в начале 2000-х годов, оставляя существенный отпечаток в последующие годы. Но на сегодня ситуация, можно с уверенностью сказать, предстает в больших масштабах и несет огромную угрозу в непопулярности родного языка для молодежи и замещением английскими прототипами русских слов. В беседах со студентами были высказаны предположения о причине сложившейся ситуации: молодежный жаргон обогащается из окружающей среды (рекламы, СМИ, компьютерные технологии, которые в свою очередь также «грешат» чрезмерным употреблением американизмов).

Язык – это великий дар, данный народу. У каждой нации он особенный, в каждой стране, регионе, социальном слое определенный стиль, манеры общения. Язык – это душа и культура народа. Молодежный жаргон также не является исключением, хотя уступает художественной и богатой литературной речи, но о нем не стоит забывать. Трансформация языковых средств давно имеет свое место и нуждается в беспрерывном исследовании, что может производиться в непосредственном общении с самими носителями молодежного жаргона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прохоров, А. М. Большой энциклопедический словарь / А. М. Прохоров. – М.: Совет. энцикл., 1993. – 1632 с.
2. Уздинская, Е. В. Семантическое своеобразие современного молодежного жаргона / Е. В. Уздинская // Активные процессы в языке и речи. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1991. – С. 24–28.
3. Ушаков, Д. Н. Толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. – М.: Аделант, 2013. – 800 с.

УДК 808.1:811.161.1

А. Н. Толстоусова,
Н. Б. Литвинова,
г. Луганск

ЛИТЕРАТУРНЫЕ АЛЛЮЗИИ В ПОЭЗИИ ЕЛЕНЫ ЗАСЛАВСКОЙ

Одним из культурологических контекстов современного восприятия художественного текста является его рассмотрение в рамках категории интертекстуальности. Как отмечают учёные, в каждом художественном тексте присутствуют элементы и стилистические приёмы, ранее употреблявшиеся в других текстах. Это могут быть сравнения, метафоры, схожие суждения. Чужой и авторский тексты вступают во взаимосвязи на различных уровнях. Явление скрещения, контаминации текстов двух и более авторов, зеркального отражения словесных выражений принято называть интертекстом. Одним из способов реализации интертекстуальности является стилистический приём аллюзии.

Термин «аллюзия» появляется во многих европейских языках уже в XVI в., но активное изучение само явление получило лишь в конце XX в. Н. Разинкина определяет аллюзию как «косвенное указание с помощью слова или словосочетания на какой-либо исторический, географический, литературный или библейский факт. Косвенное указание может быть также связано и с событиями повседневной жизни человека» [6].

Многие авторы в своих произведениях используют этот стилистический приём. Он позволяет дать краткую, но при этом художественно ёмкую характеристику персонажей, их поступков или ситуации в целом. Обращение к употреблению аллюзии делает авторский образ более экспрессивным, запоминающимся, а главное – включает созданный текст в общекультурное диалогическое пространство, отображает мировоззрение автора, его эстетический вкус, искусствоведческие интересы. Использование автором в своём художественном тексте строк из известного классического произведения так или иначе предполагает переосмысление им первоначального значения этих строк [7, с. 174].

В буквально-практическом понимании аллюзия – одна из форм иносказания, употребления какого-либо слова, фразы, цитаты в качестве намёка на общеизвестный факт – литературный, бытовой или общественно-политический. Она помогает автору быстро передать свою мысль без дополнительных объяснений и разъяснений. Стоит ему упомянуть нарицательное имя некоего известного персонажа или исторический факт, как тут же читатели должны понять, что подразумевает автор. Важным формально-смысловым признаком аллюзии является общеизвестность, узнаваемость упоминаемых в произведении имён, явлений или фраз.

В тексте художественного произведения аллюзия также обладает огромным потенциалом создания подтекста. Этот приём даёт автору возможность передать в сжатой форме большое количество информации, выразить своё отношение к героям или событиям, подвести читателя к определённой мысли в понимании им всего идейно-художественного замысла авторского произведения. Аллюзия, выступая экспрессивным приёмом художественной речи, также очерчивает духовно значимое для автора поле культурно-исторических смыслов [5, с. 82].

По нашему мнению, для поэзии Е. Заславской характерно активное осмысление современности, обращение к общекультурным константам в контексте анализа повседневной жизни человека, его сиюминутного бытия. В художественном пространстве написанных в разные годы стихотворений поэтессы – нашей современницы – нередко находим элементы, имеющие все признаки аллюзивности, отсылок к классическим не только литературным, но и музыкальным, живописным произведениям.

Ярким примером может служить стихотворение «Весна 45-года» – образец гражданской лирики в творчестве поэтессы, написанное под влиянием текста известной песни о Великой Отечественной войне, ставшей одной из знаковых в русском культурном наследии, неизменно ассоциирующихся в памяти читателя с песнями Победы: *Шла без озлобления, / Позабыв про мщение, / Шла весна победная, / Шла весна священная!* [3].

В стихотворении «Дигитальный ты человек…», входящим в цикл «Эпистолярная поэза» Е. Заславской, встречаем литературно-живописную аллюзию, которая может символизировать тяготение поэтического мышления автора к синтетическому восприятию искусств. Оно актуально в век цифровых технологий, поскольку последние поглощают сознание человека, делают его прагматиком, отдаляют от искреннего отношения к другому человеку. В лирических строках этого стихотворения выделяем указание на «вечные» образы русской литературы Серебряного века и живописи эпохи Возрождения: *Дигитальный ты человек, / Я для тебя загадочнее блоковской незнакомки, / Мой едва различимый смех / Легко обозначается двоеточием со скобкой / Впрочем, разницы нет, / Как и улыбка Джоконды* [2].

Аллюзии на одно из самых известных стихотворений «Незнакомка» А. Блока и знаменитую картину итальянского художника Леонардо да Винчи порождают в данном стихотворении художественные смыслы неразрывной связи прошлого и настоящего в духовном мире человеческих чувств.

Подобную функцию выполняют литературные аллюзии в другом стихотворении поэтессы «Мои самолёты», где обращение к образам знаковых имён русской литературной классики также может символизировать вышеуказанную в творчестве Е. Заславской общесмысловую парадигму соединения высокого и обыденного в художественном пространстве её текстов, не лишённого порою, на наш взгляд, оттенка некой ироничности: *Мои самолёты, как птицы из стали, / Мои самолёты сегодня устали, / АС Пушкин подбит, полыхает как гений, / Не справился с мёртвой петлею Есенин, / И с верного курса сошёл Маяковский, / Впал в штопор и в землю ввинтился Высоцкий, / Неотвратимым жестоким тараном, / Будто песчинку смело Мандельштама. / А я каждый раз возвращаясь на базу, / К тебе, забываю, что я камикадзе* [1, с. 5].

Переплетение в этом тексте тем творчества, вдохновения и любви как оплота для творчества возвращает читателя к мысли о жизненной основе творчества поэтессы – источника для вдохновения и стремления создавать новые стихотворения, преодолевая кризисы и этапы творческого поиска.

Философский подтекст приобретает литературная аллюзия на известный роман Дж. Д. Селинджера «Над пропастью во ржи», ставшего в своё время своеобразным гимном юношеского духовного самоопределения, в стихотворении «Над пропастью». В нём аллюзивность присутствует уже в самом названии и развивается далее в тексте: *Кузнечики, как брызги из-под ног, / Зелёные и звонкие – бегу я, / А кажется, – лечу. Восторг / И радость, как от поцелуя. / И верится, что счастье – навсегда, / И верится, что наши души – вечны, / И потому мы искренне беспечны / Во ржи над пропастью, без жизни и без дна* [Там же, с. 6].

В стихотворении «Я искала тебя по разным сайтам…» также прослеживается стремление автора к философскому осмыслению бытия, сущности человеческих чувств

через использование литературной аллюзии на роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: *Впрочем, если честно ответить, / Без притворства и лицемерия: /Любовь измеряется смертью, / Даже если ты в нее и не верил, / Шел к любимой и нес ей розы… / Вдруг оказывается, что все напрасно, / Для тебя, как для несчастного Берлиоза, / Аннушка уже разлила подсолнечное масло…* [2].

В стихотворении «Только бы не в плен» встречаем аллюзию с использованием крылатых слов и выражений: *…Один патрон в обойме. / Сим-карта за щекой, / Давно взведён курок. / Семь бед – один ответ. / Один не воин в поле…* [4].

Лаконизм поэтических фраз, штриховость в создании художественных образов за счёт устойчивых выражений создают в этом стихотворении настроение решительности действия, принятия лирическим героем возможной фатальности человеческой судьбы.

Анализируя стихотворения Елены Заславской, можем сделать вывод о том, что использование поэтессой литературно-художественных аллюзий является значимой чертой её творческой манеры. Аллюзии позволяют автору отобразить в целом культурософский взгляд на мир, в котором не существует настоящего без прошлого, высокого без обыденного, земного. Более того, аллюзии в лирике поэтессы развивают диалогизм читательского восприятия, апеллируют к его знаниям мировой и русской культуры в контексте современного восприятия, заставляя переосмысливать известные имена и факты в предложенном направлении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Заславская, Е. Бумажный самолёт. Светлая лирика / Е. Заславская. – Луганск, 2018. – 44 с.
2. Заславская, Е. Эпистолярная поэза [Электронный ресурс] / Е. Заславская. – Режим доступа: https://stihi.ru/2009/05/17/2588
4. Заславская, Е. Весна 45-года [Электронный ресурс] / Е. Заславская. – Режим доступа: https://stihi.ru/2020/04/28/4036
5. Заславская, Е. Только бы не в плен [Электронный ресурс] / Е. Заславская. – Режим доступа: https://stihi.ru/2018/01/22/4015
5. Папкина, Д. С. Типы литературных аллюзий / Д. С. Папкина // Вест. Новгород. гос. ун-та. – 2003. – № 25. – С. 78–82.
6. Скорик, С. Художественные приёмы цитирования [Электронный ресурс] / С. Скорик. – Режим доступа: https://stihi.pro/1360-citirovanie.html
7. Фадеева, Г. М. Общекультурная и текстовая значимость литературных аллюзий в художественном тексте / Г. М. Фадеева // Вест. Москов. гос. лингвист. ун-та. – 2020. – Вып. 12 (841). – С. 171–185.

УДК 811.161.1

К. Д. Харченко,
Т. А. Дьякова,
г. Луганск

ИНТЕПРЕТАЦИЯ БИБЛЕЙСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

Самой издаваемой в мире книгой является Библия, без знания которой трудно понять многие литературные произведения, содержащие реминисценции библейских сюжетов или прямое указание на них, классическую живопись, музыку, насыщенные библейскими мотивами, образами. Заметный след Библия оставила и в языках народов мира. Это, прежде всего, крылатые слова и выражения, которые, оторвавшись от библейского текста, употребляются как устойчивые (фразеологические) единицы. По содержанию своему они отличаются ярко выраженной нравственно-поучительной тематикой, по форме – архаическим колоритом преобладающих в выражениях старославянизмов. В стилистическом плане библейская фразеология характеризуется высокой, торжественной окраской. Однако в произведениях литературы

фразеологические единицы используются и в иной стилистической тональности: иронической, шутливой.

В современном языкознании существует немало исследований, посвященных использованию библейских фразеологизмов в произведениях художественной литературы. Рассматриваются фразеологические библеизмы в творчестве А. Пушкина, Л. Толстого, Ф. Достоевского, М. Салтыкова-Щедрина, А. Чехова, М. Пришвина, В. Маяковского и других писателей.

Цель работы – проанализировать способы, средства и функционально-стилистические цели использования библейских фразеологизмов в творчестве Михаила Матусовского. Фразеологизмами мы будем называть «лексически неделимое, устойчивое в своем составе и структуре, целостное по значению словосочетание, воспроизводимое в виде готовой речевой единицы» [8, с. 377–378]. Из поэтических и прозаических текстов писателя мы выбрали семь, на наш взгляд, наиболее показательных в стилистическом плане фразеологизмов.

Бесплодная смоковница – *книжн. ирон*. ‘бездетная женщина’ [10, с. 633]. Выражение возникло из евангельской легенды о том, что Иисус, увидев при дороге смоковницу, не нашел на ней плодов и сказал: «Да не будет же впредь от тебя плода вовек». И смоковница тотчас засохла [1, с. 27]. В стихотворении используется для придания повествованию книжной, патетической экспрессивно-стилистической окраски: *Царь и решил: коль потомства не будет, / Значит, с другой его ждет аналой. / Ну, а* ***бесплодной смоковнице*** *люди / Рубят без жалости корень гнилой* [4, с. 342].

Глас вопиющего в пустыне – *книжн. экспрес*. ‘напрасный призыв к чему-либо, остающийся без ответа, без внимания’ [10, с. 136]. Происхождение оборота связывают с библейским сюжетом. Пророк Исаия, изображая будущее возвращение иудеев из вавилонского плена, представляет вестника, который взывает из пустыни к израильтянам: «Приготовьте путь Господу, прямыми сделайте в степи стези Богу нашему». Но призыв пророка не был услышан и остался «гласом вопиющего в пустыне» [7, с. 67]. В художественном тексте библейский фразеологизм применяется автором для создания патетической экспрессивно-стилистической окраски повествования: *Теперь я знаю, что такое* ***глас вопиющего в пустыне****. Это надпись на единственном каменном столбе, торчащем на стертой с лица земли улице белостокского гетто. Там написано: «Разыскиваю семью Аронсонов»* [5, с. 234].

Камня на камне не оставить – *экспрес*. ‘абсолютно ничего’ [10, с. 285]. Выражение возникло из Евангелия: Христос, предсказав гибель Иерусалима, сказал: «Все это будет разрушено так, что не останется камня на камне» [2, с. 246]. В художественном произведении фразеологическая единица использована для придания повествованию патетического экспрессивно-стилистического оттенка: *Еще он умел, не сморгнув глазом и не покраснев, утверждать то, что отрицал раньше, и* ***камня на камне не оставлять*** *от того, что до недавнего времени считал незыблемым и священным*; *...свирепея и распаляясь гневом по дороге, Иван Грозный* ***не оставил камня на камне*** *от Крестецкого погоста* [5, с. 162, 238].

Манна небесная – *экспрес.* ‘что-либо крайне необходимое, желательное, ожидаемое’ [10, с. 360]. Фразеологизм восходит к библейскому мифу, где манна – пища, которую бог посылал иудеям каждое утро с неба, когда они шли пустыней в землю обетованную, возникшее отсюда выражение употребляется в значении ‘что-либо ценное, редкое’ [1, с. 195]. В стихотворении фразеологизм использован в значении ‘что-либо ценное’, применяется для создания колорита времени, придания эмоционально-экспрессивного характера повествованию: *Где с другом я делить был рад / Сухой паек, землянку тесную. / Где даже пшенный концентрат / Казался* ***манною небесною*** [4, с. 523].

Нести свой крест – *высок.* ‘терпеливо и последовательно переносить испытания, страдания, превратности’ [10, с. 407]. Фразеологическая единица восходит к

библейскому сюжету. В Евангелии от Иоанна говорится о том, что Иисус сам нес крест, на котором его должны были распять: «И, неся крест Свой, Он вышел на место, называемое Лобное, по-еврейски Голгофа» [11, с. 511]. В художественном тексте выражение используется в зафиксированном значении, однако, стилистическая окраска, на наш взгляд, – ироническая. Фразеологизм применяется для придания повествованию эмоционально-экспрессивного звучания с оттенком иронии: *Так и писал Петя свои романы, обморочно-белый, с губами, не отличающимися цветом от лица, посреди змеиного шипения примусов и проклятий, призываемых на его голову, мокрых половых тряпок, для удобства навертываемых на швабру, немытой посуды, скопившейся за несколько дней в тазу… Петя Гайдаев стойко* ***нес свой крест****, терпя все муки, выпавшие на его долю* [5, с. 165].

В поте лица своего *– устар. книжн.* ‘с большим усердием, в постоянном труде’ [10, с. 512]. Фразеологизм восходит к библейскому тексту. Выражение из Ветхого завета, где Бог, изгоняя Адама из рая, говорит ему: «В поте лица твоего будешь есть хлеб» [3, с. 112]. В произведении выражение используется в зафиксированном словарями значении, но с ироническим оттенком для придания повествованию эмоционально-экспрессивного характера: ***В поте лица своего*** *перетирала она* [массажистка] *расплывшихся и потерявших формы дам, как скульптор, задавшийся целью из старого материала слепить что-нибудь новое*; *Делать было нечего, оставалось садиться за письменный стол и усиленно работать. Так* ***в поте лица своего*** *я зарабатывал хлеб* [5, с. 33, 359].

Хляби разверстые – разверзлись хляби небесные*, книжн. шутл.* ‘о проливном дожде’ [6, с. 714]. Основу фразеологизма составило выражение Ветхого Завета, в котором говорится о Всемирном потопе: «...разверзлись все источники великой бездны, и окна небесные отворились; и лился на землю дождь сорок дней и сорок ночей» [11, с. 656], *хлябь* – ‘бездна, глубина’ [9]. Автор подверг структурной трансформации зафиксированный словарем оборот (сокращено прилагательное *небесные*, глагольная часть *разверзлись* трансформирована в описательную отглагольную форму *разверстые*). В произведении выражение используется в значении ‘открывшиеся глубины’, употребляется с шутливым оттенком для придания повествованию эмоционально-экспрессивного характера: *Гусеничный трактор медленно вскарабкивался на горку и потом погружался по самый радиатор в* ***хляби разверстые*** *и барахтался в грязи…* [5, с. 390].

Таким образом, М. Матусовский, обращаясь к библейским фразеологизмам, использует их и в зафиксированном словарями значении и высокой стилистической окраске, и подвергает трансформации форму и содержание. Библейские фразеологические единицы используются либо для придания тексту патетического экспрессивно-стилистического звучания, либо эмоционально-экспрессивного характера, при этом фразеологические обороты приобретают характер разговорности с оттенками иронии, шутливости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашукин Н. С. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. 4-е изд., доп. / Н. С. Ашукина, М. Г. Ашукина. – М. : Худож. лит., 1988. –528 с.

2. Бирих, А. К. Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник / А. К. Бирих, В. М. Мокиенко, Л. И. Степанова. – СПб. : Фолио-Пресс, 1998. – 704 с.

3. Лепта библейской мудрости: библейские крылатые выражения и афоризмы на русском, английском, белорусском, немецком, словацком и украинском языках / авторы-составители: Д. Балакова [и др.]. – Могилев : МГУ имени А. А. Кулешова, 2014. – 208 с.

4. Матусовский М. Избранные произведения в двух томах. – Т. 1. Стихотворения, поэмы, песни / М. Матусовский. – М. : Худ. лит. – 1982. – 639 с.

5. Матусовский М. Семейный альбом // Матусовский Михаил. Проза (С. Литературная гордость Луганщины) / М. Матусовский. – Луганск : ООО «Виртуальная реальность», 2011. – С. 7–550.

6. Мокиенко, В. М. Большой словарь русских поговорок / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. – М. : ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007. – 784 с.
7. Мокиенко, В. М. Правильно ли мы говорим по-русски? Поговорки: что мы о них знаем, откуда они пришли, как их правильно понимать и употреблять / В. М. Мокиенко. – М. : ЗАО Издательство Центрполиграф, 2016. – 317 с.
8. Розенталь Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов : пособие для учителя / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. – М. : Просвещение, 1985. – 399 с.
9. Толковый словарь русского языка : в 4 т. [Электронный ресурс] / Под ред. Д. Н. Ушакова. – М. : Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940. – Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/default.asp
10. Фёдоров А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка ок. 13000 фразеологических единиц /А. И. Фёдоров. – 3-е изд., испр. – М. : Астрель : АСТ, 2008. – 878 с.
11. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений: более 4000 статей / Авт.-сост. В. Серов. – 2-е изд. – М. : Локид-Пресс, 2005. – 880 с.

УДК 821.161.1

М. В. Черникова,
Н. Б. Литвинова,
г. Луганск

ПОВЕСТЬ БОРИСА ГОРБАТОВА «НЕПОКОРЁННЫЕ» В СОВРЕМЕННОМ ПРОЧТЕНИИ

Повесть «Непокорённые» нашего земляка Б. Горбатого была переопубликована, в частности, в 1985 году. Её переиздание было приурочено к 40-летию победы советского народа в Великой Отечественной войне. Повесть вызывает переживания, чувство горечи, много тяжелых мыслей, но она нужна современному читателю хотя бы для того, чтобы ценить сегодняшнюю комфортную жизнь и понять, что довелось пережить людям во времена Великой Отечественной войны. Мы не сможем до конца понять даже треть всего этого ужаса и отчаяния [1].

Тяжкое военное время, разруха, голод и лишения – мы слышим об этом, зачастую вспоминая подвиг людей военного времени и чествуя ветеранов. Книга без прикрас показывает жизнь людей, которые оказались в народном ополчении. Жить под присмотром фашистов, работать на них, терпеть унижения, страх и голод – в таком положении очень непросто остаться верным Родине и друзьям. Легко ли смотреть в глаза смерти с гордо поднятой головой, не изменив своим принципам даже перед последним вздохом?

«Каждый персонаж в этой повести сделает свой выбор: либо сохранить честь и жить впроголодь, либо пойти на сотрудничество с фашистами и стать сытым предателем» [2]. И в то время, как показывает автор, некоторые люди ломались духовно. Да и как тут поступить иначе, когда не только твоя, но и жизни всей твоей семьи и знакомых вот-вот закончится в немецкой петле?

Эта книга – не для поверхностного чтения и никакой легкости на душе после её прочтения не остается. Такое трудно вспоминать, читать, осознавать, представлять, но забывать ни в коем случае нельзя и прошлое не стереть. Хоть раны и заживают, но рубцы все равно остаются.

Такие произведения позволяют четко понять, насколько современное поколение находится в привилегированном положении. Мы в любой момент можем получить вкусную еду, живем в теплых квартирах со всеми условиями, а наши домашние дела облегчает множество полезных приспособлений, и все равно мы постоянно сетуем на тяжелую жизнь. После подобных книг же смотришь на свою жизнь по-другому и начинаешь благодарить судьбу за спокойствие и комфорт, понимаешь, что все проблемы твоей повседневной жизни – всего лишь мелочные переживания.

В этой повести показана жизнь и борьба людей, живущих на оккупированной фашистами территории Донбасса. Повествование акцентировано на семье Яценко.

Каждый член семьи прошел свой путь: кто-то изначально был готов умереть за Родину, а кому-то пришлось прийти к этому только после предательства, после осознания собственной никчемности.

В «Непокорённых» читателю прежде всего запоминается главный герой – Тарас – как личность. Человек морально не сломался, несмотря на происходящие вокруг события, и в его образе прекрасно продемонстрирована сама «непокорённость» человеческой души, народа в целом. Поначалу кажется, что это обычный старик, которому вроде и нет никакого дела ни до кого, кроме своей семьи, но это не совсем так. С каждой страницей интерес к персонажу только возрастает. Атмосфера передана хорошо. Очень интересно, как изменялось отношение ко всему главы семьи. Вначале он запер всю семью на множество замков и всё повторял: «Это нас не касается!». Однако довольно быстро он начал понимать, что война касается всех и каждого, что жизнь и смерть уже не имеют первостепенного значения.

В повести далеко не всем персонажам легко даётся полная самоотверженность во благо Родины. Часто страх перед смертью сильнее совести. Иногда люди открываются с совершенно неожиданной стороны: тихие девушки, от которых слова лишнего не услышать, с гордо поднятой головой идут на виселицу, а взрослые, здоровые мужчины, храбрость и преданность которых не вызывает и тени сомнения, – целуют сапоги фашисту.

У каждого на войне своя правда. Проводя аналогию со страшными событиями, происходящими в современном мире, невольно задумываешься о современной актуальности «Непокорённых» Б. Горбатова. Писатель, рассказывая о печальных трудностях и стойкости жителей Донбасса в годы Великой Отечественной войны, не просто раскрывал сущность персонажей с каждой прочитанной страницей, он раскрывал душу народа.

В читательских отзывах на книгу можно найти также следующие утверждения, с которыми нельзя не согласиться: «Главным персонажем повести была Душа – Душа непокорённая. Имена тех, что сковали, сделали её крепче и непокорнее – голодная Нищета распятых городов, Страх, Смерть, но Верность и преданная, отчаянная Любовь к дому, к отцу, к любимой, к Родине!» [3]. Поскольку писатель является нашим земляком, захватывающе и одновременно невыносимо тяжело узнавать в описаниях знакомые картины и образы родной земли. «Главное на страницах произведения – пафос патриотизма. Нельзя покориться обстоятельствам, если к ним испытываешь отвращение. Не мог советский человек смириться с волей, исходившей от немецкого командования и рядовых вторгнувшегося государства», – пишет критик Константин Трунин, давая литературоведческий обзорный комментарий к данной повести [4]. Он довольно точно подметил такую немаловажную деталь: нельзя переступить через себя и свои принципы, как бы ты ни хотел, ничто не сможет подчинить себе русскую волю и душу насилием и болью. Потому что такова жизнь: раны заживают, а воспоминания остаются, крепко-накрепко засев в нашей истории. И эти дорогие и болезненные воспоминания никак не искоренить из наших сердец, ими пропитана сама земля, на которой мы родились и живем.

Повесть «Непокорённые» Б. Горбатова является очень полезной для прочтения, особенно для современной молодёжи, которой сложно понять, что можно жить как-то по-другому. К тому же всегда интересно узнать о жизни в те героические времена таких до боли знакомых для каждого луганчанина мест. Подобные произведения не должны терять свою актуальность и не должны исчезнуть с художественных страниц нашей истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горбатов, Б. Л. Непокорённые: избранные произведения / Б. Л. Горбатов; послесловие Б. Е. Галанова. – М.: Правда, 1985. – 432 с.

2. Книга «Непокорённые» Б. Горбатова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://otzovik.com/review_586649.html
3. О повести «Непокорённые» Б. Горбатова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.livelib.ru/book/1000171730/reviews-nepokorennye-boris-gorbatov.
4. Трунин, К. Борис Горбатов. «Непокорённые» [Электронный ресурс] / К. Трунин. – Режим доступа: http://trounin.ru/gorbatov43/

УДК 821.161

А. И. Шевченко,
О. С. Соловьёва,
г. Луганск

РОЛЬ ПЕРИФРАЗ В СОВРЕМЕННЫХ СМИ

Мы живем в информационном веке и средства массовой информации (СМИ) являются неотъемлемой частью нашей жизни. В результате НТР (научно-технического прогресса) информационное пространство активно расширяется, становится интенсивным. Нас постоянно окружают потоки информации, и для того, чтобы она не была настолько сухой и скучной, применяются различные речевые фигуры и тропы. Перифраза (перифраз) является одним из таких приемов.

Тема перифразы вызывает интерес у лингвистов уже на протяжении многих лет. Её изучению посвящены работы И. П. Ильина (1954), В. П. Уткиной (1959), Н. М. Шанского (1969), А. Д. Григорьевой (1964), Н. Н. Ивановой (1970), В. А. Матвеенко (1970), Г. З. Розановой (1973), Д. П. Вовчок (1974, 1978), Ю. А. Бельчикова (1979, 1990, 1997), А. Б. Новикова (1988, 2000), Т. И. Бытевой (2000, 2002), Н. А. Есменской (2005) и др.

Несмотря на большое количество работ в данной области, семантика и функционирование перифрастических выражений в разных типах текстов, в особенности в печатных СМИ, остаются не до конца изученными и продолжают исследоваться с позиции разных научных парадигм. Объектом нашего изучения является перифраза в СМИ (на примере газеты «Жизнь Луганска» 2018-2020 гг.).

Предметом изучения являются семантические, структурно-синтаксические и функциональные характеристики перифраз и их использование в СМИ.

Целью работы является поиск и изучение материала по данной теме, в ходе которых нужно решить следующие задачи:

- дать определение понятию «перифраза»;
- изучить роль и правила её использования;
- выявить особенности употребления перифраз в СМИ;
- найти «яркие» примеры перифраз в местной печатной продукции.

Важнейшей составляющей СМИ выступает периодическая печать, характеризующаяся особым коммуникативно-речевым взаимодействием автора и адресата. Специфика языка печатных СМИ определяется особенностями коммуникативной ситуации, которую он обслуживает. Цель коммуникации включает реализацию информационной, комментарийно-оценочной, познавательно-просветительной, воздействующей и гедонистической функций, причем информационная функция считается первичной [3, с. 64].

Отличительной особенностью печатных СМИ является функция воздействия, которая взаимодействует с функциями сообщения и информации, поскольку влияние на общественное мнение посредством языка опирается на словесно выраженную информацию об актуальных событиях, фактах текущей жизни – социальной, политической, культурной, научной, духовной, экономической и т. д.

Основным признаком текста СМИ является его многозначность, которая реализуется информационно нагруженными единицами языка, среди которых видное место занимают перифразы и перифрастические обороты.

Перифраза не имеет однозначного определения в научных кругах, поэтому далее приведены основные её значения.

Перифраза определяется как описательное выражение: «выражение, являющееся описательной передачей смысла другого выражения или слова» [6]; «выражение, являющееся описательной, распространенной передачей смысла другого выражения или слова» [8]; «описательное выражение (иносказание), стилистический прием, заключающийся в непрямом, описательном, обозначении предметов и явлений действительности...» [4].

Перифраза определяется как стилистический прием: «Стилистический прием, заключающийся в замене какого-либо слова или словосочетания описательным оборотом речи» [2]; «Стилистический прием, заключающийся в непрямом, описательном обозначении предметов и явлений действительности» [4].

Перифраза определяется как троп: «один из тропов...» [10]; «специальный художественный троп...» [9].

Перифраза определяется как словосочетание: «семантически неделимое словосочетание...» [5, с. 23]; «описательное сочетание, назначение основной части которого подчеркнуть характерные черты предмета или явления»[7, с. 258].

Функционирование перифраз в газетной речи обусловлено основными функциями газеты: воздействующей и информативной. Перифраза –органичное явление газетной речи, являющееся средством создания экспрессии высказывания. В зависимости от задач высказывания выделяется несколько разновидностей перифрастических единиц (информативные, экспрессивно-оценочные, экспрессивно-образные, экспрессивно-эмоциональные, воздействующие), которые участвуют в создании особой выразительности газетного языка, так как газета не только использует готовые экспрессивные средства, но и создает их сама.

Перифраза выполняет в газетном тексте множество функций: по отношению к объекту номинации, к ее субъекту, а также по отношению к другим языковым и речевым явлениям (к формам номинации, к качествам речи, к языковым и речевым стилям).

Выделяемые функции перифраз делятся на базовые и производные: базовые функции – неотъемлемые (их только две – номинативная и описательная), производные (все остальные) зависят от базовых, и в каждом конкретном случае перифразирования они факультативны [1, с. 161]. **Рассмотрим их более детально.**

1. Номинативная функция. Перифраза обозначает предметы и явления действительности. В этой своей функции перифраза вторична по отношению к слову, поскольку всегда именует объекты, уже названные.

2. Описательная функция. Перифраза описательна по отношению к объекту и к субъекту номинации. Представляя собой словосочетание или предложение, она описывает, характеризует объект, показывая в нем ту или иную его сторону.

3. Эмоционально-оценочная функция. Перифраза как описательная номинация может не только описывать объект номинации, но и выражать эмоционально-оценочное отношение автора к нему. Причем оценочно уже само обращение к перифрастическому выражению: используя перифразу, автор особым образом выделяет номинируемый объект, а значит, оценивает его.

4. Обогащающая функция. Наличие у одного объекта разных видов номинации – лексической и перифрастической (а их может быть несколько у одного объекта) – обогащает речь, разнообразит ее.

5. Выразительная функция. Перифраза является средством создания речевой выразительности, которая возникает, с одной стороны, за счет речевого разнообразия, а с

другой – за счет образности перифрастических наименований (большинство из них строятся на основе тропов).

6. Заместительная функция. Перифраза как словесное выражение, заменяющее первичное наименование, используется в случае существования религиозного или этического запрета на употребление определенных слов.

7. Стилеобразующая функция. Разнообразные свойства функции перифразы позволяют использовать её также в качестве стилеобразующего элемента, речевого знака как функциональных стилей языка, так и разных видов речевых стилей, в том числе и стилей индивидуально-авторских.

Существуют также и другие виды классификаций перифрастических словосочетаний, например, М. Л. Гальперин делит их на:

1. **Оригинальные,** то есть авторские, придуманные писателями.

2. **Традиционные,** то есть такие, которые понятны и без соответствующего контекста, для раскрытия значения которых не требуется пояснительного текста [1, с. 163].

Проанализировав выпуски газеты «Жизнь Луганска» (далее «ЖЛ») за последние несколько лет, можно сделать вывод, что перифразы активно используются в заголовках статей: *«Луганский Бриллиант», «Треугольники судьбы»* («ЖЛ» № 20 от 16 мая 2018 г.), *«Старая сказка на новый лад», «Выборы без выбора», «Годы роковые», «Женское счастье в розницу», «Луганская мозаика»* («ЖЛ» № 2 от 9 января 2019 г.), *«Луганская «Ёлка мира 2019»», «Русская пробежка»* («ЖЛ» № 3 от 16 января 2019 г.).

Проведенное исследование представляет собой попытку описания семантического и коммуникативно-стилистического потенциала перифразы в СМИ. Исходя из поставленных задач, были даны определения термину «перифраза», описаны основные её функции, выявлены особенности употребления перифраз в СМИ, а также были найдены яркие примеры перифрастических оборотов в местной печати.

Таким образом, перифразы как функциональные единицы речи активно используются в системе языковых средств современной периодики. Они в основном являются авторскими новообразованиями и выполняют эстетическую, оценочную и обобщающую функции. Процесс перифразообразования в языке СМИ обусловлен внеязыковыми факторами, поэтому является постоянным, но количественно ограниченным жанровым критериям.

ЛИТЕРАТУРА

5. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка. – М. : Изд-во лит. на иностр. яз., 1958. – 459 с.
6. Квятковский А. П. Поэтический словарь. - М. : Сов. энциклопедия, 1966. – 375 с.
7. Культура русской речи : учебник для вузов / Виноградов С. И., Платонова О. В., Граудина Л. К. и др – М. : Норма : ИНФРА-М, 1998. – 549 с.
8. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Сов. энцикл., 1990. – 682 с.
9. Моложай Г. Н. Перифразы в белорусском литературном языке: диссертация ... канд. фил. наук: 10.00.00. - Минск, 1971. – 294 с.
10. Розенталь Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов: Пособие для учителей / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. - 2-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1976. – 543 с.
11. Синельникова Л. Н. К вопросу сущности перифразы как функционально-семантической единицы / Л.Н. Синельникова // Вопросы грамматического строя современного русского языка: Сб. статей. – М.: МГПИ им. Ленина, 1974. - С. 255 - 261.
12. Словарь русского языка: В 4 т. / Гл. ред. А. П. Евгеньева. – Изд. 3-е, стер. – М. : Русский язык, 1985-1988.
13. Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. / Под ред. В. И. Чернышева. – Т.9. –М. – Л. :Изд-во Акад. наук СССР. – 1963. – 1485 с.
14. Тимофеев Л. И. Словарь литературоведческих терминов. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.

УДК 81'255.2

Е. А. Ярмоц,
г. Луганск

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Имена и названия играют особую роль в жизни людей, ведь они крайне важны для общения. Имена собственные не только занимают важное место в лексике языка, но и употребляются в остальных сферах человеческой деятельности. Именно потому их можно встретить в самых различных функциональных стилях. Они действительно помогают преодолеть барьеры и налаживают общение между индивидуумами. Кроме всего прочего, имена собственные позволяют устанавливать контакты между представителями разных культур и языков. Но не стоит забывать, что в своей изначальной языковой среде они обладают сложной смысловой структурой, уникальными особенностями формы и этимологии, многочисленными связями с другими языковыми единицами и категориями.

Наиболее заметными учеными, посвятившими свои труды исследованию особенностей имен собственных, а также принципам их передачи при переводе, являются: Л. А. Автеньева, Л. С. Бархударов, В. С. Виноградов, Д. И. Ермолович, А. А. Живоглядов, И. В. Корунец, Н. М. Любимов, Д. С. Милль, В. А. Никонов, А. В. Суперанская, А. Д. Швейцер и др. На их работы будет опираться наше исследование. Считаем необходимым обратить внимание на тот факт, что исследования зачастую посвящены переводу имен собственных в рамках отдельных произведений или произведений только одного автора, именно поэтому необходима комбинация различных источников для того, чтобы составить правильное представление о проблематике.

Мы привыкли слышать о «переводе с одного языка на другой», хотя на самом деле, вопреки возможным заблуждениям, передача имен собственных сводится не к переводу отдельных слов по словарю или механической замене слов одного языка словами другого. Это сложный процесс, ведь переводимые лексические единицы могут иметь целый комплекс ассоциаций, и хороший переводчик обязан их передать. Говоря о переводе, часто проводят параллель со столкновением различных культур, уровней развития, традиций или обычаев, эпох и складов мышления. Переводчик решает непростую задачу передачи всех нюансов смысла, обусловленную этнокультурным барьером [8, с. 105]. Принято считать, что имена собственные переводятся «автоматически», будто сами собой. Результатом такого поверхностного отношения становятся многочисленные ошибки и неточности. Так, например, ошибка в переводе имени собственного в официальном документе может привести к судебному иску, а неправильно написанное имя дипломата – к международному скандалу.

Имена собственные по-особому отражают историю, религиозные верования и культуру страны, которой они принадлежат. Поэтому проблема их адекватной передачи при переводе с одного языка на другой была и остается весьма важной. В век глобализации роль перевода постоянно растет, потому искусство перевода необходимо совершенствовать. Техники перевода меняются, развиваются вместе с языками, с которых или на которые приходится что-либо переводить.

На особую природу имён собственных обращал внимание и один из основоположников современной отечественной лингвистики А. А. Реформатский, сравнивая имя собственное с термином. В своей работе «Славянская лингвистическая терминология», опубликованной ещё в 1962 году, он пишет: «Термин всегда член какой-нибудь терминологии, в пределах которой он однозначен, как и имя собственное всегда достояние какого-либо коллектива, внутри которого понятна не только его объективно-номинативная связь, но и связанная с ним информация. Подобно тому, как для

правильного понимания содержания какого-нибудь термина бывает необходимо понять всю теорию, для понимания роли какого-либо имени в обществе необходимо бывает узнать историю этого общества и связи именуемого объекта с другим» [цит. по 5, с. 30].

Несмотря на это, в настоящее время существует большое количество спорных вопросов, касающихся собственных имен. Исследователи по сей день не могут сойтись на едином определении имени собственного, из-за его языковой уникальности. Определение и описание собственного имени можно найти в различной научной литературе, к примеру, в работах В. Д. Бондалетова, А. В. Суперанской и др. В целом, очень многие ученые посвятили своё время, казалось бы, простой задаче – установлению определения имени собственного.

Имена собственные исследует раздел языкознания, именуемый ономастика. Ономастика (от др.-греч. ὀνομαστική – искусство давать имена) – раздел языкознания, изучающий любые собственные имена, историю их возникновения и трансформации в результате длительного употребления в языке-источнике или в связи с заимствованием из других языков. В более узком значении ономастика – это собственные имена различных типов, совокупность ономастических слов, – ономастическая (онимическая) лексика [4, с. 192]. Предметом изучения ономастики является оним (собственное имя), который служит для выделения именуемого им объекта среди других объектов. Оно является именем существительным и обозначает слово или словосочетание, предназначенное для именования конкретного, вполне определённого, предмета или явления, выделяющее этот предмет или явление из ряда однотипных предметов или явлений.

История изучения собственных имен своими корнями уходит в античность. Уже в Древней Греции ученые выделяли особое положение имен собственных и их отличные функции от других лексических единиц. Именно в то время зародилось деление всех имен существительных на собственные и нарицательные, ставшее уже традиционным.

Начиная со второй половины XX века и стала активно развиваться ономастика, раскрывая все больше характерных черт имен собственных, отличающих их от других видов лексики, прежде всего – от имен нарицательных.

По сей день, главным вызовом для ученых является вопрос определения отношения имен собственных к имени нарицательному. «Все современные грамматики русского языка... традиционно противопоставляют имена нарицательные именам собственным» [7, с. 36–37]. Сложность и спорность этой проблемы доказывается самой историей изучения собственных имен, как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике, а также тем фактом, что существуют несколько альтернативных точек зрения, касающихся данного вопроса.

Согласно первой, имена собственные и нарицательные обладают различной степенью лексической абстракции. О. С. Ахманова считает, что собственное имя лишено сигнификативной (т. е. различительной) функции и является «простым знаком, указывающим на известную вещь, событие, положение и т. п.» [1, с. 98]. Эту точку зрения, к примеру, поддерживали В. В. Виноградов [3, с. 34], Л. А. Булаховский [2, с. 17] и А. А. Реформатский [6, с. 36–51].

Несмотря на это, ряд лингвистов считает, что имя собственное также обладает определенной способностью к обобщению, что является второй точкой зрения. По их мнению, собственное имя «семантически редуцировано» и не соотносится с понятием. Этот тезис поддерживается тем же А. А. Реформатским, который указывал на то, что «превращение нарицательного имени в собственное означает, прежде всего, утрату понятия и превращение слова в кличку; наоборот, превращение собственного имени в нарицательное связано с наполнением слова новым понятием с новыми существенными признаками» [5, с. 61–62].

Собственные имена, как и нарицательные, существуют для того, чтобы ими что-то называли или что-то ими обозначали. К примеру, новорожденный ребенок еще не имеет

личного имени, но уже имеет имя нарицательное; его называют новорожденным, младенцем, мальчиком или девочкой. На этом примере видно, что собственное имя, по сравнению с нарицательным, – вторичное наименование. Кроме того, не все, что существует в природе, обязательно должно иметь имя собственное, но все, познанное человеком, должно иметь нарицательное имя.

Собственные имена – это единицы языка, речи, служащие для подчеркнутого конкретного называния отдельных предметов действительности и вследствие такой специализации выработавшие некоторые особенности в значении, грамматическом оформлении и в функционировании. Назначение нарицательного имени – выражать понятие об определенном классе предметов и называть один или несколько конкретных предметов этого класса. Назначение имени собственного – называть определенный предмет, соотнося его с классом однотипных или родственных предметов. У нарицательного слова на первом плане – выделение предмета, на втором – соотнесенность предмета с ему подобным. Для нарицательного имени обязательно обозначение понятия и факультативное называние конкретного предмета. Для имени собственного обязательно называние конкретного предмета и факультативна его понятийная соотнесенность. Семантика онимов представляется нам намного шире, нежели то, как об этом гласит традиционная точка зрения, ведь за многими именами собственными зачастую скрывается смысл, более широкий, нежели простая идентификация уникального объекта (человека, животного, географического объекта, организации и т. д.).

Мы убедились, что имя собственное, хотя и противопоставляется нарицательным именам, имеет с ними и общие черты. В первую очередь это касается содержательной стороны онимов. Вопреки общепринятому мнению в последнее время все больше исследователей приходят к выводу, что семантика имен собственных намного шире, чем было принято считать ранее. По мере развития языка на имена собственные нанизываются определенные коннотации. В речи онимы могут обретать те или иные переносные смыслы. Именно этот факт позволяет нам говорить об отдельной прослойке имен собственных – значимых онимах. Передача подобных лексических единиц может стать серьезной проблемой при переводе, а традиционные способы передачи онимов во многих случаях могут не обеспечить адекватности перевода. Этим проблемам и будет посвящен следующий раздел.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахманова, О. С. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема / О. С. Ахманова, И. В. Гюббенет // Вопросы языкознания. – 1977. – № 3. – С. 47–54.

2. Булаховский, Л. А. Введение в языкознание. / Л. А. Булаховский – М.: Учпедгиз, 1953. – Ч. 2. – 177 с.

3.Виноградов, В. В. Вопросы современного русского словообразования / В. В. Виноградов // Виноградов В. В. Избранные труды. Исследования по русской грамматике. – М.: Наука, 1975. – 560 с.

4.Подольская, Н. В. Словарь русской ономастической терминологии / Отв. ред. А. В. Суперанская. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Наука, 1988. – 192 с.

5.Реформатский, А. А. Введение в языковедение / А. А. Реформатский. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 536 с.

6.Реформатский, А. А. Введение в языкознание / А. А. Реформатский. – М.: Учпедгиз, 1960. – 431 с.

7.Суперанская, А. В. Теория и методика ономастических исследований / А. В. Суперанская. – М.: Наука, 1986. – 256 с.

8.Суханова, А. С. Передача имен собственных с точки зрения теории перевода / А. С. Суханова. // Актуальные проблемы филологии: материалы междунар. науч. конф. (г. Пермь, окт. 2012 г.). – Пермь: Меркурий, 2012. – С. 105–107.

СОЦИАЛЬНЫЕ КОММУНИКАЦИИ

УДК 021.13:316.77

Л. А. Авчинникова,
Т. В. Степаненко,
г. Луганск

МОДЕЛЬ СОВРЕМЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

Мир библиотек огромен. По оценочным данным ЮНЕСКО, в мире насчитывается более полумиллиона пунктов библиотечного обслуживания. Все они, так или иначе, отличаются степенью развитости библиотечных функций, наполнением их конкретным содержанием, механизмами реализации и государственными гарантиями практического воплощения. Организуя доступ к накопленным информационным ресурсам, обеспечивая навигацию в них, каждая из библиотек в той или иной степени формирует и удовлетворяет информационные, научные, образовательные, культурные и другие потребности пользователей, обеспечивает интеграцию их потребностей, действий и интересов, выступая не только активным участником информационного производства, но и необходимым инструментом управления знаниями. Аналитические данные относительно моделей современных библиотек могут быть использованы при формировании тех или иных стратегий дальнейшего библиотечного развития.

Библиотека как социальное явление прошла долгий и сложный путь своего развития от понимания ее как простого хранилища книг – к рассмотрению в качестве многофункционального открытого социального института, вмещающего в себе информационные, коммуникационные, научные, образовательные, когнитивные, культурные и другие составляющие.

Глобальные мировые технократические и социокультурные преобразования, стремительное развитие информационной цивилизации меняют всю систему библиотечной деятельности, влияют на взаимоотношения библиотек с обществом и другими социальными институтами, ведут к трансформации библиотечных ценностей. Это требует поиска новых моделей библиотечного развития, обеспечивающих жизнеспособность библиотеки как института общества знаний.

Одно из первых исследований, посвященных проблемам развития библиотеки в информационном обществе, провел в начале 1990-х годов С. В. Красовский, предприняв попытку моделирования такой библиотеки, которая бы соответствовала существующим представлениям о потребностях нового общества с точки зрения технократического подхода.

Эти проблемы постоянно находятся в поле зрения отечественных и зарубежных библиотековедов (О. Башун, В. Горовой, И. Давыдова, Х. Ельбесхаузен, Т. Колесникова и другие) и рассматриваются как комплексно, так и в аспекте развития отдельных направлений деятельности библиотеки в цифровую эпоху.

Анализ разработанных библиотековедами моделей современной библиотеки, которые рассматриваются в контексте развития информационного общества или общества знания, позволяет говорить об усилении информационной и коммуникативной функции библиотеки. Интенсивное развитие информационно-коммуникационных технологий и их использование практически во всех отраслях деятельности социума, в т. ч. в библиотечно-информационной сфере повлияли на сближение и рост информационной и коммуникативной функций библиотеки. Этот фактор обусловил появление новых понятий и терминов, которыми начали пользоваться в библиотековедении, в том числе таким, как «информационно-коммуникационная деятельность».

Информационно-коммуникационная деятельность библиотеки рассматривается как комплекс взаимосвязанных процессов, направленных на создание информационных продуктов, и предоставление библиотечно-информационных услуг с целью удовлетворения информационных потребностей общества.

По сути, информационно-коммуникационная деятельность библиотеки происходит в двух взаимосвязанных и взаимозависимых профессионально-деятельностных коммуникационных сферах.

В первой – производственно-коммуникационной, осуществляется организационно-управленческая коммуникация, с помощью которой обеспечивается создание и формирование информационных продуктов (каталоги – карточные и электронные); базы данных собственной генерации (библиографические, реферативные, полнотекстовые, мультмедийные); веб-сайты; библиографические указатели; электронные библиотеки; научные сборники; письменные справки; отчеты о научно-исследовательской работе; программные продукты; продукция обзорного характера; научные журналы; справочные издания; пресс-досье; реферативные журналы; лингвистические средства; отчеты о библиометрических исследованиях.

Во второй – сервисно-коммуникационной сфере, осуществляется реализация библиотечно-информационных услуг, предоставление доступа к информационным продуктам собственной генерации, а также других отечественных и зарубежных информационных центров, обеспечение обратной связи с пользователями.

Изменения, происходящие в обществе, в значительной мере влияют и на выбор новых подходов к формированию библиотечно-информационных ресурсов и обслуживания пользователей, развитию библиотечных технологий и персонала, модернизации традиционных и освоение новых направлений деятельности.

В современных библиотековедческих исследованиях все чаще речь идет о системных моделях библиотечно-информационного обслуживания с привлечением в социально-коммуникационный контекст. Применяя деятельностный подход, подчеркивается активность пользователя в информационном процессе и общественная востребованность как содержания, так и формы той или иной коммуникации.

Концептуальный анализ проблемы свидетельствует о том, что на современном этапе развития библиотечного дела появились две взаимосвязанные между собой модели библиотечно-информационного обслуживания: традиционная (вертикальная) и инновационная (горизонтальная).

Вертикальная модель рассматривает библиотечное обслуживание главным образом как линейный, преимущественно односторонний процесс в диаде взаимоотношения «библиотекарь – читатель» с традиционным обслуживанием и единоличным решением вопроса, какие именно услуги требует потребитель.

Горизонтальная модель (которая в настоящее время распространяется) основана на гуманистических принципах и ориентируется на открытый, равноправный характер взаимодействия библиотекаря и читателя, с широким предоставлением последнему (с помощью новейших технологий) свободного и беспрепятственного доступа к информации.

Ведущей формой горизонтальной модели является модель «Библиотека 2.0» как новое направление организации библиотечно-информационного обслуживания удаленных пользователей и ее главная особенность заключается в том, что пользователям предоставляется возможность привлекаться ко всем библиотечным процессам с использованием новейших интерактивных информационных технологий; участвовать в создании, обсуждении и редактировании информационных ресурсов.

Одна из главных идей «Библиотеки 2.0» заключается в том, что наряду с оказанием услуг физическим читателям внутри библиотеки, предусматривается выход за рамки читальных залов и помещений, и продвижение собственных библиотечно-информационных ресурсов, услуг и продуктов там, где также взаимодействуют как

фактические, так и потенциальные читатели – на сайтах, в блогах, социальных сетях, внутри библиотечных сообществ и других разветвленных информационных каналах связи. Внедрение такой модели обуславливает максимальное сочетание, с одной стороны, библиотечных усилий, с другой, – знаний, компетенций и возможностей пользователей (как физических, так и виртуальных); взаимное сотрудничество обеих сторон и их равноправное соучастие.

На практике модель «Библиотека 2.0» рассматривается в узком и широком понимании. В узком понимании сущность ее заключается в активном использовании библиотечным персоналом инструментов web 2.0 (блоги, вики, социальные сети, виртуальные сообщества). В широком понимании это – совершенно новая философия, в которой пользователь является равноправным участником библиотечного процесса, а само пространство библиотеки становится в основном интерактивным, что соответствует потребностям современной внешней (виртуальной) читательской среды.

В рамках информационно-коммуникационной деятельности инновационная библиотека становится не только хранилищем книг, но и самостоятельным производителем и организатором различных ресурсов, в том числе собственных, удовлетворяя широкие потребности своих пользователей (как физических, так и удаленных) в знаниях и информации.

Потребности физических (реальных) пользователей полностью решаются в стенах библиотеки. Кроме традиционных форм обслуживания, это – обеспечение доступа к библиотечному ЭК, электронной библиотеки, локальных и сетевых ресурсов (приобретенных и собственной генерации), электронных резервных коллекций, но внутри библиотеки.

Потребности виртуальных (удаленных) пользователей могут быть удовлетворены при обращении к веб-сайту библиотеки в сети Интернет, в котором организован доступ к ЭК в режиме онлайн, информация о ресурсах библиотеки, БД, электронной библиотеке, а также доступ к виртуальным сервисам – электронной доставке документов, виртуальной справочной службе, возможность просмотра электронных библиотечных выставок (обзоров новой литературы в виде электронных слайд-презентаций или изображений обложек книг с аннотациями).

Выработка и внедрение такой модели происходит при условии сплошного адаптации библиотеки к реалиям современной информационной (электронной) среды.

Магистральным направлением такой адаптации выступает информатизация библиотечной деятельности, которая ярче всего проявляется в использовании информационно-коммуникационных технологий в процессе формирования и сохранения библиотечно-информационных ресурсов, услуг и продуктов, а также обеспечение их общедоступности посредством глобальных информационных сетей.

Кульминацией такой деятельности является налаживание четкого процесса комплексного дистанционного библиотечно-информационного обслуживания и виртуальное коммуникационное взаимодействие библиотеки со своими удаленными библиотечными пользователями.

УДК 026.06

Л. А. Беляева,
г. Свердловск,
Э. Г. Абрамова,
г. Луганск

ВИРТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ИННОВАЦИОННЫЙ ИНСТРУМЕНТ БИБЛИОТЕЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Библиотека – один из древнейших культурных институтов. За долгий период человеческой истории ее социальные функции претерпели существенные изменения.

Качество библиотечной деятельности меняется соответственно изменениям, происходящим в библиотеке в целом. Возникает необходимость расширения спектра предоставляемых услуг, поиска новых форм и методов организации обслуживания, способов повышения его комфортности. Интернет открывает для библиотек огромные информационные просторы, о которых ранее приходилось только мечтать.

Основная цель библиотеки в виртуальном пространстве – быть более доступной для читателей. Интеграция в Виртуальное пространство предоставляет библиотекам также множество возможностей в деятельности самих библиотек.

Некоторые теоретические положения по изучению деятельности библиотек в контексте современной информатизации общества отражены в трудах ученых В. О. Ильганаева, Л. И. Костенко, С. Г. Кулешова, Н. М. Кушнаренко, Т. П. Павлуше, В. С. Пашкова, М. И. Сенченко, Л. Я. Филиппова, А. С. Чачко, А. А. Чекмарева и другие. Эволюция библиотечных технологий в условиях нарастания компьютерно-телекоммуникационного и информационного воздействия отражена в трудах Е. О. Шадской, Я. Л. Шрайберга, А. Земскова, Т. Майстровича и некоторых других авторов. Труды информатиков Л. Алешина, А. Каптерева, библиотековедов Н. Карташова, Ю. Столярова, библиографов Э. Беспаловой, О. Коршунова и др. также привнесли в информационную теорию библиотечного дела новые идеи и концепции.

Изучение опыта деятельности библиотек в виртуальном пространстве свидетельствует о том, что библиотечные сотрудники сегодня не в полной мере используют все те возможности, которые предлагают современные коммуникационные средства в Интернете. Поскольку виртуальное пространство библиотек активно развивается и становится одной из важных составляющих современного информационно-коммуникативного пространства, актуализирует ряд проблем, требующих решения: выявление уровня и тенденций развития деятельности библиотеки в виртуальном пространстве в контексте современного информационно-коммуникативного пространства; изучение эффективности деятельности библиотек в виртуальном пространстве.

Виртуальное пространство является фундаментальным фактором в развитии новых библиотечных видов деятельности и позволяет библиотеке эволюционировать от хранилища знаний для избранных до самого популярного и универсального источника информации. Виртуальное пространство рассмотрено нами как инновационный инструмент библиотечной деятельности, исследованы возможные формы инновационной деятельности в виртуальном пространстве на современном этапе. Результаты исследования были достигнуты методами сравнения, анализа, интерпретации и систематизации изученного материала, обобщения изученного опыта библиотечной деятельности.

Изучив опыт зарубежных библиотек, мы пришли к выводу, что включение информационных технологий в работу библиотек привело к изменению формы материала – на сайтах библиотек можно найти информацию не только в традиционном текстовом виде, но и в виде мультимедийных приложений, таких как видео- и аудиозаписи, трехмерные модели, панорамные изображения.

Исследование форм развития библиотечной деятельности ГУ ЛНР «Свердловская центральная городская библиотека» с использованием Интернет-ресурсов позволило нам разработать инновационную форму библиотечной деятельности в виртуальном пространстве. Внедрение разработанной нами инновационной формы библиотечной деятельности в практику, в перспективе получит дальнейшее развитие, станет одним из направлений совершенствования форм инновационной деятельности библиотек в виртуальном пространстве.

Таким образом, правильно организовав работу в виртуальном пространстве, библиотека с точки зрения пользователя становится более доступной и привлекательной; с точки зрения задач самой библиотеки – помогает посетителям справляться с огромным

потоком информации, а также привлекает в библиотеку новых пользователей, предпочитающих современные информационные технологии. То есть, библиотека решает свои традиционные задачи, но в то же время – на современном, более эффективном уровне, отвечающим требованиям времени.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что развивающееся виртуальное пространство библиотек обеспечивает безбарьерный доступ к информации и услугам, эффективную обратную связь с пользователями, возможность их участия в создании актуального и востребованного контента. Это создает условия для расширения ассортимента информационных и социокультурных услуг, делает библиотеки более доступными и открытыми.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пилко, И. С. Виртуальное пространство библиотеки в эпоху Web 2.0 [Электронный ресурс] / Ирина Семеновна Пилко, Евгения Викторовна Роот. – 18,6 Mb. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/virtualnoe-prostranstvo-biblioteki-v-epohu-web-2-0/pdf.

2. Филиппова, Л. Я. Библиотечно-информационные сети Китая: современное состояние и перспективы развития [Текст]: автореф. дис. ... д-ра техн. наук : 07.00.08 / Людмила Яковлевна Филиппова. – Х. : Харьковская государственная академия культуры, 2003. – 22 с.

3. Шадская, Е. О. Библиотека в виртуальном пространстве: опыт работы Очерской районной библиотеки [Электронный ресурс] / Е. О. Шадская, Е. Н. Желнина. – 447 Kb. – 7 с. – Режим доступа: http://ocher.biblioteka-perm.ru/o_biblioteke/biblioteka_v_smi/stati_v_professionalnyh_zhurnalah/2056-file/.

4. Шрайберг, Я. Л. Библиотеки и Интернет: единство и борьба противоположностей и загадочные перспективы в изменяющейся социокультурной и информационной среде: ежегодный доклад конференции «Крым», г. 2014 [Электронный ресурс] / Я. Л. Шрайберг. – М. : ГПНТБ России, 2014. – 32 с. – 484 Kb. – Режим доступа : http://www.gpntb.ru/ntb/ntb/2014/10/ntb_10_1_2014.pdf.

УДК 004.8:316.77

А. С. Березина,
О. А. Гоголева,
г. Луганск

МАССОВЫЕ МНОГОПОЛЬЗОВАТЕЛЬСКИЕ РОЛЕВЫЕ ОНЛАЙН-ИГРЫ И ИХ МЕСТО В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Массовые многопользовательские ролевые онлайн игры (massively multiplayer online role-playing game, далее MMORPG) – это один из жанров компьютерных игр. Родоначальником жанра ролевых игр считаются настольные игры. Первая игра данного вида – «Dungeons & Dragons» (D&D – Подземелья и драконы) – была опубликована в 1974 году. Многие особенности таких игр перекочевали в компьютерные игры жанра RPG и MMORPG. Термин MMORPG был введен с игрой Ultima Online (1997 г.), которая стала первой игрой с изометрическим и «клеточным» отображением мира, была выполнена в 2D графике.

Существует множество противоречивых мнений относительно пользы и вреда онлайн игр. Согласно некоторым исследователям-психологам, существующие уже сегодня виртуальные миры способны стать одним из наиболее эффективных инструментов для борьбы с проблемами социального неблагополучия [1].

Одна из самых популярных MMORPG в истории жанра – World of Warcraft. В 2008 году Книга рекордов Гиннесса назвала WoW самой популярной игрой жанра MMORPG в мире, с числом подписчиков свыше 10 млн человек.

Проводилось много исследований по сбору статистики игроков в World of Warcraft среди жителей США. В период с 2006 по 2010 г. количество пользователей WoW составляло 60% от всех пользователей MMORPG. Средний возраст варьируется от 26 до 32 лет, возраст женщин больше мужчин на 2 года (Yee, 2006; Griffiths et al., 2003), среди европейских игроков WoW – 29 и 32 года (Schiano et al., 2011), около 14% мужчин и 27%

женщин имеют возраст старше 35 лет, каждый четвертый пользователь имеет детей, каждый второй состоит в браке или имеет отношения (Yee, 2006) [1].

Подавляющее большинство MMORPG игр являются коммерческими. Также есть и игры, не требующие платы (free-to-play) или комбинированные игры, где играть может любой желающий, но также может приобрести игровые ценности за пожертвование реальных денег в игру (donate). Игровые ценности/валюта добываются путем игрового процесса, ценность добычи выражается не только в игровой валюте, но и в реальных деньгах – рублях, долларах, евро и т. д. В 2011 году курс обмена 10.000 золотых для американского сектора World of Warcraft составлял приблизительно 20$ (Debeauvais et al., 2012) [1].

Графика в MMORPG, по сравнению с одиночными офлайн играми, заметно упрощена, ведь такие игры рассчитаны на одновременное присутствие очень большого количества игроков.

Современные MMORPG предоставляют все больше возможностей для создания уникального игрового персонажа, детальную настройку лица и тела, большой выбор причесок и других особенностей.

После создания персонажа и регистрации игрового имени (nickname-ник) игрок попадает в игровой мир. В некоторых проектах игрока знакомят с предысторией мира или с текущей ситуацией, далее с помощью различного вида сообщений игрока знакомят с управлением персонажа – за взаимодействие игрока со своим персонажем отвечает игровой интерфейс. В самом широком смысле игровой интерфейс – это способ передачи информации геймерам для взаимодействия с игрой. Как утверждает автор книги «Дизайн игрового интерфейса» (Game Interface Design), Брент Фокс, плохой интерфейс способен испортить любую игру [2].

Считается, что пик популярности жанра MMORPG длился примерно первое десятилетие XXI века, потом игры стали выходить в огромном количестве, за редкими исключениями заметных нововведений было мало. Главными отличиями стали новейшие технологии, передовая графика и визуальная стилистика игры. Благодаря появлению смартфонов, жанр распространился и на мобильные игры, из-за чего в свет вышло большое количество разных переизданий и совершенно новых игр.

Популярность жанра все еще держится на приличном уровне в азиатских странах, однако западные разработчики постепенно уклоняются в сторону игр другого жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виртуальные миры MMORPG: часть I. Определение, описание, классификация [Электронный ресурс]: Киберленинка – электронная энциклопедия. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/virtualnye-miry-mmorpg-chast-i-opredelenie-opisanie-klassifikatsiya

2. MMO design has not changed in a decade - Garriott [Электронный ресурс]: Электронный блог. – Режим доступа: https://www.mcvuk.com/development-news/mmo-design-has-not-changed-in-a-decade-garriott/

3. A Study of Interaction Patterns and Awareness Design elements in a Massively Multiplayer online game [Электронный ресурс]: International journal of Computer Game Tehnology. – Режим доступа: https://www.hindawi.com/journals/ijcgt/2008/619108/

4. ЭВОЛЮЦИЯ MMORPG. От MUDa до велика! [Электронный ресурс]: YouTube - Видеохостинг. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=P8T8Ho6ipKY

5. Игровая и виртуальная графика [Электронный ресурс]: Электронный блог. – Режим доступа: https://www.skachatreferat.ru/referaty/Игровая-и-Виртуальная-Графика/66052825.html

6. Влияние многопользовательских онлайн-игр на человека [Электронный ресурс]: Электронный блог. – Режим доступа: https://www.skachatreferat.ru/referaty/Влияние-Многопользовательских-Онлайн-Игр-На-Человека/74668.html

7. Exploring the Elements and Design Criteria of Massively Multiplayer Online Role-Playing Game (MMORPG) Interfaces [Электронный ресурс]: Электронный блог. – Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/221097064_Exploring_the_Elements_and_Design_Criteria_of_Massively-Multiplayer_Online_Role-Playing_Game_MMORPG_Interfaces

УДК 021.8

А. В. Бобрышева,
И. В. Бутенин,
г. Луганск

НОРМАТИВНО-ПРАВОВЫЕ ОСНОВЫ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБСЛУЖИВАНИЯ В БИБЛИОТЕКАХ ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

Современные библиотеки являются информационными и образовательными центрами, которые предоставляют пользователям доступ к различным источникам информации, обеспечивают хранение и популяризацию документально зафиксированного культурного наследия. В сегодняшних условиях библиотеки становятся важной частью межотраслевой информационной инфраструктуры общества, поэтому разветвлённая библиотечная сеть и объединённые собрания документов по праву считаются национальными ресурсами. Библиотечная практика, как часть и информационной, и культурной сферы жизнедеятельности общества, – одна из самых сложных для нормативно-правового регулирования. В той среде, где закон начинает взаимодействовать с моральными ценностями, творческим началом с одной стороны и новыми информационными технологиями с другой, часто возникают конфликты, которые трудно ограничить существующим правовым полем.

Библиотеки Луганской Народной Республики оказались перед лицом серьезных проблем, которые требуют неотложных преобразований, направленных на развитие библиотечного дела. Существуют объективные потребности переходного периода: создание оптимальной нормативной базы библиотечно-информационной деятельности, налаживание новых, в т. ч. международных профессиональных связей, развитие библиотечных систем территорий, подготовка и повышение квалификации персонала и т. д. Решение этих вопросов возможно только с помощью продуманной и обоснованной государственной политики в области библиотечного управления. Правовое регулирование библиотечно-информационного обслуживания населения осуществляется через ряд действующих в настоящее время международных, конституционных, государственных нормативных законодательных актов.

Основой правового обеспечения библиотечного обслуживания населения является Конституция Луганской Народной Республики, которая гарантирует всем гражданам право свободно искать, получать, передавать, производить и распространять информацию любым законным способом. Гарантируется также свобода массовой информации (глава 2 «Защита прав и свобод человека и гражданина» ст. 22) [1].

Закон «О культуре» определяет правовые основы деятельности в сфере культуры, регулирует общественные отношения, связанные с созданием, использованием, распространением, сохранением культурного наследия и культурных ценностей и направлен на обеспечение доступа к ним. В Законе отмечено, что каждый человек имеет право на приобщение к культурным ценностям, доступ к государственным и местным библиотечным, музейным фондам, иным собраниям во всех областях культурной деятельности (ст. 7) [4]. Прописаны обязанности государственных органов и органов местного самоуправления в области культуры, которые должны разрабатывать целевые программы сохранения и развития культуры, обеспечивать бесплатное обслуживание населения основными услугами общедоступных библиотек, сохранять и регулировать процессы развития библиотечного дела.

Закон «О библиотечном деле в Луганской Народной Республике» устанавливает основные принципы деятельности библиотек, гарантирующие права человека, общественных объединений на свободный доступ к информации, знаниям, духовное развитие, приобщение к ценностям отечественной и мировой культуры, а также на культурную, научную и образовательную деятельность [2]. Этот Закон регулирует

общие вопросы организации библиотечного дела, взаимоотношений между государством, гражданами, юридическими лицами в области библиотечного дела, организации библиотечного обслуживания населения, комплектования и сохранности библиотечных фондов. В документе содержится определение базовых понятий «библиотечное дело», «библиотека», «публичная библиотека», «пользователь библиотеки», «централизованная библиотечная система», «библиотечный фонд», «библиотечные ресурсы», «библиотечная услуга» (ст. 2). Однако в перечне определений отсутствует ряд терминов, которые появились в последнее время и активно используются в профессиональной деятельности. Эти понятия необходимо зафиксировать в Законе и дать им определения, например: электронная библиотека, электронная доставка документов, электронный фонд, электронная коллекция, и многие другие.

Следует отметить, что в Законе определяется право граждан на библиотечное обслуживание на территории Луганской Народной Республики независимо от пола, возраста, национальности, образования, социального происхождения, политических и религиозных убеждений, места жительства (ст. 19). Это право обеспечивается: созданием государственной сети общедоступных библиотек, бесплатно осуществляющих основные виды библиотечного обслуживания, а также многообразием видов библиотек. В Законе определены права и обязанности пользователей библиотек, права особых групп пользователей, в том числе с недостатками зрения, детей и молодежи на получение документов из фондов общедоступных и специализированных библиотек, в том числе на специальных носителях информации (ст. 19, 20). Определяются обязанности и права библиотек по обслуживанию пользователей (ст. 17–18), обязанности государства в области библиотечного дела. В частности, можно отметить, что в основе государственной политики в области библиотечного дела лежит принцип создания условий для обеспечения устойчивого развития библиотечного дела как основы единого информационно-культурного пространства Республики (ст. 4).

Закон «Об информации, информатизации и защите информации» регулирует отношения, возникающие при: осуществлении права на поиск, получение, передачу, производство и распространение информации. В Законе описаны основные принципы правового регулирования отношений в сфере информации, информационных технологий и защиты информации). В ст. 8 п. 4 гарантируется доступ к информации, накапливаемой в открытых фондах библиотек, музеев и архивов. Запрещается распространение информации, которая направлена на пропаганду войны, разжигание национальной, расовой или религиозной ненависти и вражды, а также иной информации, за распространение которой предусмотрена уголовная или административная ответственность (ст. 10, п. 6), гарантировано государственное регулирование отношений в сфере защиты информации (ст. 25) [3].

Положение о государственной системе межбиблиотечного абонемента и электронной доставки документов в Луганской Народной Республике устанавливает структуру и функции центров, осуществляющих данные услуги (раздел II), порядок выполнения запросов абонентов, выдачи и оформления документов. Типовые правила пользования библиотеками Луганской Народной Республики регламентируют правовые отношения библиотек и их пользователей в процессе информационного обслуживания, определяют права, обязанности, ответственность библиотек и пользователей. Типовые правила распространяются на все библиотеки Луганской Народной Республики независимо от форм собственности и ведомственного подчинения и являются основой для разработки и утверждения библиотеками локальных нормативно-правовых документов.

Таким образом, деятельность библиотек имеет достаточно разветвленную нормативно-правовую основу, основным принципом которой является реализация конституционных прав граждан на доступ к информации. Эффективным шагом для

усовершенствования библиотечно-информационного обслуживания населения может стать разработка и реализация государственной программы развития библиотечного дела Республики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Конституция Луганской Народной Республики // Народный Совет Луганской Народной Республики: официальный сайт. − Режим доступа: https: //nslnr.su/zakonodatelstvo/konstitutsiya/.
2. О библиотеках и библиотечном деле в Луганской Народной Республике: Закон Луганской Народной Республики // Народный Совет Луганской Народной Республики: официальный сайт. – Режим доступа : https://nslnr.su/zakonodatelstvo/normativno-pravovaya-baza/1755/.
3. Об информации, информационных технологиях и защите информации // Народный Совет Луганской Народной Республики: официальный сайт. – Режим доступа : https://nslnr.su/zakonodatelnaya-deyatelnost/zakonoproekty/2728/.
4. О культуре : Закон Луганской Народной Республики // Народный Совет Луганской Народной Республики: официальный сайт. – Режим доступа: https://nslnr.su/zakonodatelstvo/normativno-pravovaya-baza/1890/.

УДК 023

А. В. Бобрышева,
Е. С. Поздрякова,
г. Луганск

СИСТЕМА УПРАВЛЕНИЯ ПЕРСОНАЛОМ В КОНТЕКСТЕ ИННОВАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БИБЛИОТЕКИ

Широкое использование в библиотеках информационных технологий способствует формированию образа «виртуальной» библиотеки, которая заменит ныне существующие. Всё чаще звучат утверждения о том, что время книжной культуры проходит и начинается эпоха культуры экранной. И даже читатели, которые не разделяют эти взгляды, полагают, что информационные технологии упрощают библиотечный труд, тогда как в действительности они, неизмеримо расширяя возможности обслуживания, лишь повышают его сложность. Изменение запросов пользователей и процессов информационной деятельности актуализируют задачу инновационного развития библиотечного обслуживания для оптимизации доступа к документально зафиксированным человеческим знаниям.

Реализация инноваций – рискованный способ осуществления профессиональной деятельности, сопровождающийся различными сложностями и препятствиями организационного, экономического и психологического характера [4]. Устранение такого рода проблем требует использования научно обоснованных подходов к организации работы с людьми, непосредственно осуществляющими инновации. В библиотечную практику вошли новые направления управленческой деятельности: менеджмент, маркетинг, стратегическое планирование, инноватика и другие, требующие теоретического осмысления и принятия соответствующих методических решений [5]. В силу этого, проблема научного изучения и обобщения эффективного управления персоналом библиотеки с помощью качественного методологического и технологического инструментария для успешной реализации ее инновационной деятельности обретает свою актуальность.

Проблема управления персоналом библиотечного учреждения в контексте инновационной деятельности обусловлена наличием ряда проблем социально-психологического характера, в частности, сложностью прогнозирования поведения работников [4]. Успех развития библиотеки зависит от сотрудников, способных многократно повысить эффективность ее работы. Однако возможности использования кадров и отношение их к работе предугадываются с высокой степенью неопределенности. Поэтому управление персоналом библиотеки представляет собой целенаправленную деятельность руководящего состава, специалистов подразделений

системы управления, включающую разработку концепции и стратегии кадровой политики, принципов и методов управления [3]. Объектом управления персоналом являются работники библиотеки, на которых направлена реализация функций руководства, то есть все сотрудники библиотеки. Предметом управления персоналом является эффективность деятельности как отдельных сотрудников, так и их групп, подразделений и всего коллектива библиотеки в целом, что образует человеческий капитал библиотеки.

Главная задача управления персоналом – обеспечить своевременную и эффективную организацию работы квалифицированных специалистов [1]. Для достижения этой цели решается несколько конкретных задач:

- анализ кадровых потребностей организации;
- обучение уже работающих сотрудников;
- анализ и коррекция персонала;
- формирование и поддержание корпоративной культуры.

Персонал – это человеческие ресурсы, которыми располагает организация [3]. Персонал как объект управления является одним из нескольких элементов, формирующих систему управления персоналом. Также элементами управления человеческими ресурсами являются социальная инфраструктура, формы обучения, стиль руководства, организация труда, регулирование труда, мотивация и др. [3].

Основные функции управления персоналом:

- регулирование и оценка персонала;
- подбор персонала и помощь в адаптации;
- формирование кадрового резерва, планирование карьеры;
- организация программ обучения и повышения квалификации персонала, включенных в различные формы и методы;
- мотивация персонала;
- организация системы льгот и компенсаций;
- поддержка и правовое регулирование трудовых отношений;
- оформление кадровых документов [1].

Организационная структура управления персоналом включает подразделения (отделы) и определенных сотрудников, осуществляющих задачи по ее обеспечению. Связи между элементами должны быть оптимально налаженными. В зависимости от размера библиотеки количество специалистов, работающих с персоналом, будет различным. Если штат библиотеки состоит из нескольких человек, то достаточно взять только одного специалиста [2].

Иновационная деятельность – достаточно сложный процесс, исходным началом которого всегда является новая идея [4]. Сама по себе идея без сопровождающих ее разработок новых методов, технологий, приемов, активных практических действий не в состоянии привести к возникновению новых услуг. Инновации не становятся успешными, если они сосредоточиваются на односторонних аспектах деятельности библиотеки. Современные тенденции реализации инновационных процессов все больше направлены на сотрудничество с несколькими заинтересованными сторонами, потребителями, социальными партнерами и т. д. При этом наиболее весомым фактором эффективности развития библиотеки является формирование такого социального климата в коллективе, в котором каждый сотрудник – активный участник инновационной деятельности, генератор новых идей для дальнейшего совершенствования результатов труда.

Инновации в системе управления персоналом могут реализовываться в двух формах – текущей (с постепенным улучшением отдельных аспектов работы персонала) и прорывной (в форме радикального улучшения всей системы управления персоналом в целом). Система управления персоналом тогда становится инновационной, когда она учитывает и формирует потребности в работе кадров, способных разрабатывать,

внедрять и широко использовать инновации [5]. Ее технологии могут быть объединены в блоки, выполняющие определенные функции:

− подсистема планирования предполагает начальную работу по выстраиванию системы инновационной деятельности, выполняет функции разработки кадровой политики и стратегии управления, анализа кадрового потенциала, организации планирования и прогнозирования потребности в персонале;

− подсистема развития включает в себя всю образовательную деятельность, направленную на профессиональное развитие сотрудников, на формирование у каждого сотрудника личного знания о том, что и как они должны делать, чтобы инновация была реализована в библиотеке. В данной подсистеме реализуются обучение, переподготовка и повышение квалификации, введение в должность и адаптация новых сотрудников, текущая оценка кадров;

− подсистема мотивации персонала – выполняет функции управления стимулированием трудовой деятельности, нормирования и тарификации трудового процесса, разработки систем оплаты труда;

− подсистема организации инновационной деятельности персонала реализует установление взаимосвязей и распределение функций между сотрудниками, предоставление прав и установление ответственности между ними. Также она заключается в периодическом или непрерывном сравнении фактически полученных результатов инновационной деятельности с запланированными для их последующей корректировки [5].

Инновация – это создание, эволюция, обмен и применение новой идеи в информационных продуктах и услугах, ведущие к успеху учреждения, жизнеспособности библиотеки и прогрессу общества. Особый смысл управления персоналом в контексте инновационной деятельности заключается в направленности на качественное изменение, постоянное усовершенствование библиотечной практики. Применение научно обоснованных подходов в управлении персоналом позволяет осуществлять генерацию новых идей и их реализацию с целью создания новых продуктов и услуг для пользователей, получения конкурентного преимущества библиотеки и достижения новых высот.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ансофф, И. Стратегическое управление: учеб. пособ. / И. Ансофф. – М. : Экономика, 2013. – 519 с.

2. Басовский, Л. Е. Менеджмент : учеб. пособ. / Л. Е. Басовский. – М. : Либерея-Бибинформ, 2000. – 322 с.

3. Валиуллина, Н. Р. Библиотека: наем персонала / Н. Р. Валиуллина. – М. : Либерея-Бибинформ, 2010. – 128 с.

4. Гусева, Е. Н. Библиотеки и инновации: социальные и управленческие аспекты / Е. Н. Гусева // Науч. и техн. б-ки. – 2011. – . – С. 28–41.

5. Кнорринг, В. И. Теория, практика и искусство управления / В. И. Кнорринг – М. : Норма, 2007. – 544 с.

УДК 7.01:316.32

В. М. Бурым,
М. Л. Яковенко,
г. Луганск

СВОЕОБРАЗИЕ КОММУНИКАЦИИ В СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЯХ

На протяжении всей истории человечества была расширена возможность общения, по большей части благодаря изобретению письменности, печати и электронных средств связи (телеграфа, телефона, радио и средств массовой коммуникации, компьютеров), а также механизации транспорта. Сокращение дистанции между людьми, преодоление

границ (географических и временных) особенно заметно в нашем столетии, благодаря способности передавать информацию на большие расстояния с высокой скоростью через Интернет.

За последние десятилетия накоплен значительный объем научной литературы, анализирующей Интернет как новый социокультурный феномен, однако изучение коммуникативных практик в его рамках требует новых эмпирических и теоретических исследований. Современный мир все больше глобализируется. Одна из сущностных характеристик глобализации – изменение жизненных смыслов как отдельно взятых людей, так и цивилизаций в целом, что влечёт трансформацию социальных взаимодействий.

Появление компьютеров позволило значительно оптимизировать и автоматизировать процесс коммуникации, в том числе благодаря социальным сетям в Интернете. Кроме того, появление социальных сетей в Интернете увеличило возможности изучения социально-сетевых отношений посредством специализированного программного обеспечения, позволяющего решать широкий спектр задач. Появление современного понятия «социальных сетей» в Интернете принимает более общий оттенок, поскольку, если раньше данный термин использовался в основном учеными в области социологии, то сегодня данное понятие используется практически каждым человеком.

Процесс интеракций в виртуальном пространстве, является коммуникационным компонентом, с характерным типом общения, где с течением времени появились новые правила и законы, в которых люди сосуществуют и взаимодействуют друг с другом. Почти все сферы коммуникации прямо или косвенно связаны с социальными сетями в Интернете.

Социальные сети – один из социальных институтов, который в той или иной мере выполняет заказ общества и отдельных социальных групп по осуществлению определенного воздействия на население в целом, и на отдельные возрастные и социальные категории [2]. Однако социальные сети оказывают сильное влияние на формирование личности и поведения, а информация в Интернете недостаточно организована. Анализ деятельности в сети Интернет позволяет отразить ее содержание в виде структуры, включающей в себя множество взаимосвязанных компонентов: коммуникативный, ценностный, познавательный и поведенческий.

Социальная сеть является одним из элементов общения в Интернете, посредством чего создается виртуальное пространство для определенного типа общения. В процессе данного варианта появляются новые правила, поведенческие нормы и парадигмы, которые формируют нашу социальную идентичность и самооценку, что в конечном итоге переводит их в реальную жизнь. Создание виртуальных личностей пользователями социальных сетей усложняет процесс изучения сетевой коммуникации, с одной стороны, и создает дополнительные возможности для изучения идентичности, с другой. Можно также предположить, что личность, созданная пользователями для реализации социальных ролей, на самом деле не может выполнять их в реальной жизни. Если человек реализуется в своем общении и идентифицирует себя с определенными социальными группами в реальной жизни, то, вероятнее, он не будет создавать такие страницы.

Социальные сети снимают многие ограничения с пользователей, и предоставляют свободу для:

1) многообразия культурных паттернов коммуникации;

2) интеллектуальной аккумуляции ресурсов пользователя (создания всевозможных аудио-, видео-, текстовых и визуальных библиотек; вступления в профильные сообщества);

3) быстрой коммуникации с самой разнообразной и многочисленной интернет-аудиторией;

4) коммуникации с представителями разных социальных групп и социального статуса (что не так легко в реальной жизни) и др. [4].

Используя социальные сети, мы усваиваем определенные модели поведения, которые приемлемы для виртуального мира, и со временем переносим их в реальную жизнь. Виртуальная среда – благодатная почва для самопрезентации, поэтому многие пользователи творчески подходят к инсценированию своего «Я» в соответствии с личными предпочтениями и запросами [3]. «Интернет становится своеобразной социальной лабораторией для экспериментов с созданием и реконструкцией личного образа» [5, с. 40].

Основными особенностями общения в социальных сетях являются анонимность, отсутствие невербальной информации, неограниченный доступ к информации (личной или публичной). Эта сеть удовлетворяет скрытые потребности, не отраженные в его реальной жизни, которые могут проявиться только в виртуальной реальности. Этот социальный ресурс обеспечивает их реализацию через возможность анонимных социальных взаимодействий, с помощью которых можно создавать новые образы личности.

Социальные сети можно разделить на такие виды как: открытые (доступ возможен для всех пользователей) и закрытые (для определенного круга людей, где размещается конфиденциальная информация). Их также можно разделить по приоритетам: для развлечений и отдыха; для поиска работы; профессионального роста; научной направленности и т. д. [1]. Они имеют различные функции, основными из которых являются: создание личной странички с указанием информации о себе (интересы, фотографии, контактные данные и т. д.); обмен сообщениями, как в личной переписке, так и с помощью комментариев; поиск друзей или расширение профессиональных связей; ведение собственного блога и многое другое.

Социальные сети являются совокупностью виртуальных каналов, по которым пользователи могут общаться в режиме онлайн с владельцами страниц (аккаунтов) с помощью текста (вербального, визуального, аудиотекста), а также видеофайлов и «смайлов». Основой социальной сети виртуальной реальности является сообщество пользователей. С помощью данных сетей люди могут социализироваться, посредством предоставления личной информации о себе (имя и фамилия, фотографии, местоположение, место жительства, место учебы/работы, семейное положение, контактные телефоны, иные аккаунты в интернете, жизненные ценности, религиозные и политические взгляды, отношение к алкоголю и курению, социальные эпизоды, интересы и прочее).

Наличие такой подкатегории личной информации как «семейное положение» играет важную роль в любой социальной сети, поскольку в реальной жизни при знакомстве с противоположным полом есть вероятность, что человек замужем/женат, влюблен в другого, помолвлен и прочее, так как в реальной жизни люди не показывают своего фактического социального статуса (исключение кольцо на пальце женатого/замужнего человека), такие риски в виртуальных социальных сетях встречаются реже. Если человек интересуется девушкой/парнем, и в личной информации отображается «в активном поиске», эта информация дает понять, что человек готов к новым знакомствам для начала отношений.

При составлении анкеты, пользователь, зачастую, добавляет на главную страницу аватар – визуальный интернет-образ пользователя в социальной сети, отображаемый в виде личной фотографии (преимущественно используется личный портрет или картинки), по которому узнают человека в социальной сети, так как остальные данные могут совпадать с другими пользователями. В большинстве случаев, пользователи предпочитают общаться с людьми, который не скрывает или подменяет свой истинный облик.

Уровень детализации при размещении информации о себе зависит от пожеланий пользователя и функциональности сервиса, который дает возможность создать виртуальный образ пользователя на сайте. Так, с помощью социальной информации пользователи стремятся интегрироваться в социальные группы, чтобы направить ситуацию восприятия себя другими участниками коммуникации. Социальная страница в виртуальном пространстве даёт представление о реальной личности.

Персональная информация в аккаунте социальной сети при регистрации заполняется и редактируется самим пользователем. Позже пользователь может изменить (удалить, добавить, отредактировать) личную информацию, аватар, фотографии, комментарий, которые он оставляет под постами или фотографиями. Кроме того, владелец страницы следит за действиями других пользователей на этой странице, он может удалить, заблокировать комментарии, отметить через «лайки», а также вступить в диалог.

Многие пользователи заполняют ложные персональные данные, однако такого человека будет трудно распознать в Интернете. Также с поддельными аккаунтами другие пользователи избегают общения, поскольку не все предпочитают знакомиться инкогнито. Такие пользователи регистрируются, заполняя ложную информацию, в социальных сетях для различных целей, и для кого-то мониторинг другого человека может быть основной задачей.

Таким образом, коммуникация в социальной сети, через Интернет с одной стороны является инновационным явлением, с другой – давно актуальной реальностью современного мира. Данный вид коммуникации формирует новое индивидуальное и социальное сознание. Интернет может служить инструментом для управления информацией, продуцируемой пользователями, большинство из которой предоставляется в социальных сетях. Особенность современной ситуации в сфере виртуального пространства заключается в том, что изменения в способе коммуникации происходят быстро, что предполагает необходимость изучения изнутри сетевых процессов, прогнозирование направлений их развития, как на теоретическом, так и на экспериментальном уровне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Взгляды современных, зарубежных, исследователей на роль социальных медиа в политической коммуникации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nbuv.gov.ua/.

2. Войскунский, А. Е. Психологические аспекты деятельности человека в Интернет-среде / А. Е. Войскунский // 2-ая Российская конференция по экологической психологии: тезисы. – М.: Экопсицентр РОСС, 2000 – С. 269–270.

3. Михайлов, В. А. Особенности развития информационно-коммуникацтивной среды современного общества / В. А. Михайлов // Сборник научных трудов Актуальные проблемы теории коммуникации. – СПб.: Питер, 2004. – С. 34–52.

4. Семёнова, Л. Н. Технология самопрезентации: учебно-методический комплекс / Л. Н. Семенова, К. В. Киуру; под ред. К. В. Киуру. – Челябинск: Из-во ЮУрГУ, 2005. – 54 с.

5. Фриндте В., Публичное конструирование Я в опосредованном компьютером общении // Гуманитарные исследования в Интернете / В. Фринндте, Т. Келлер, А. Войскунский; под ред. А. Войскунского. – М.: «Можайск-Терра», 2000. – С. 40–54.

УДК 65.01:338

К. А. Гальченко,
г. Луганск

ИНФОРМАЦИОННАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЭКОЛОГИЗАЦИИ ПРОИЗВОДСТВА

На сегодняшний день процессы экологизации затрагивают практически все отрасли и сферы жизнедеятельности и управления. Экологические аспекты находят своё отражение в сфере промышленности, сельского хозяйства, культуры, образования,

воспитания и др. И, безусловно, важнейшим аспектом полноценного сбалансированного развития общества является грамотное управление процессами экологизации во всех сферах и отраслях знаний.

Управление эколого-экономическими процессами на производства – достаточно сложный и трудоёмкий процесс, подразумевающий наличие определённых ресурсов, включающих материальные, финансовые, трудовые и информационные. Информационный ресурс, как связующее звено, позволяет грамотно компилировать различные материально-технические, технико-технологические, кадрово-управленческие составляющие в процессе производства, а также своевременно реагировать на изменения внешней среды, адаптируясь к переменам, затрагивающим напрямую производственные процессы на предприятиях.

Эколого-экономическая информация позволяет оперативно оценивать количественное и качественное состояние окружающей природной среды и принимать грамотные управленческие решения, ориентированные как на экономическое развитие, так и на экологическое равновесие. Результативность обработки эколого-экономической информации зависит от множества факторов: достоверности входящей информации, полноты и объёма представленных данных, скорости эколого-экономических изменений во внешней среде, способности обрабатывать объёмы информационных данных.

Между тем, понятие эколого-экономической информации ещё не «укоренилось» в системе научных исследований, что определяет вариативность различных научных подходов к данной дефиниции. Так, согласно конвенции «О доступе к информации, участии общественности в процессе принятия решений и доступе к правосудию по вопросам, касающимся окружающей среды», принятой на Конференции министров «Окружающая среда для Европы» ещё в 1998 г. говорится, что экологическая информация означает любую информацию в письменной, аудиовизуальной, электронной или любой иной материальной форме:

а) о состоянии элементов окружающей среды;

б) о различных факторах, включающих вещества, энергию, шум и излучение, а также законодательные акты, планы и программы, в той или иной степени способные повлиять на окружающую природную среду, а также позволяющие проводить эколого-экономический анализ при принятии управленческих решений;

с) о состоянии уровня здоровья и безопасности, условиях жизни населения, состоянии объектов культурного наследия, подвергающих влиянию элементов окружающей среды [5].

В. Н. Виниченко [1] дополняет данное определение содержательным понятием «метаинформации», т. е. «информации об источниках информации», что немаловажно при принятии эффективных управленческих решений, поскольку значение имеет не только сущностное содержание эколого-экономической информации, но и надёжность источников, её поставляющих.

Л. Е. Купинец делает акцент на удовлетворении экоинформационных потребностей предприятий и хозяйственных систем, выделяя такие виды информации, как:

– типология природных ресурсов, позволяющая охарактеризовать в полной мере интегральный природный ресурс;

– экология объектов природного капитала, характеризующая эколого-экономическое состояние элементов окружающей среды;

– состояние природной среды и оценки антропогенных и техногенных процессов, позволяющая оценить степень влияния антропогенных и техногенных процессов на окружающую среду;

– экологизация общественного производства и его секторов, позволяющая оценить экологическую составляющую устойчивого развития;

– охрана окружающей природной среды, дающая возможность проследить эколого-экономические тенденции в регионе и эффективность организационно-экономических механизмов рационального природопользовании [3].

Принимая во внимание данный подход, в современных условиях его следовало бы также дополнить информацией о качестве подготовки специалистов относительно уровня экологических знаний и навыков касательно существующих экологических методов функционирования предприятия.

Развитие информационной составляющей при экологизации производственных процессов на предприятиях целесообразно проводить с учётом перспективы использования полученной экологической информации в процессе производства, изменения на её основе технико-технологического производственного цикла с целью сокращения негативного воздействия на окружающую среду и минимизации нерационального использования природных ресурсов в процессе осуществления хозяйственной деятельности.

Говоря о важности информационной составляющей для производителя, не следует забывать и о том, что экологическая информация имеет большое значение и для потребителей экологически чистой продукции. Так, исследования показывают, что, несмотря на недостаточную информированность об экологической безопасности продукции на сегодняшний день, порядка 85% граждан согласны доплачивать 10% за такую продукцию [2]. Причём этот процент возрастает при наличии у потребителя соответствующей информации об экологичности и качестве продукции, подтверждённом соответствующими сертификатами. Происходит также изменение относительно факторов выбора продукции: так, если раньше на первом месте стояли параметры внешнего вида и рекомендации друзей и знакомых относительно готового продукта, то на сегодняшний день лидирующими факторами становятся ценовые характеристики и информация относительно качественного состава продукта [4], что говорит о более осознанном потреблении и отношении к своему здоровью и окружающей среде на основе достоверной, полнообъёмной и качественной информации.

Таким образом, формирование информационного обеспечения экологизации производственных процессов – достаточно сложный и трудоёмкий процесс, однако выгоды его очевидны. Следовательно, важнейшими задачами развития и укрепления процессов информатизации эколого-экономического развития на сегодняшний день являются:

– создание единого информационного пространства относительно эколого-экономического развития производства;

– развитие экологического консалтинга;

– формирование единого информационного медиапространства, предполагающего эффективную взаимосвязь науки, производства, образования и государственных структур;

– развитие системы экологического мониторинга предприятий с целью эффективного информационного обмена и пополнения информационной базы;

– формирование кадрового потенциала с целью поддержки технического, технологического, инфраструктурного обеспечения информационной системы;

– разработка проектов в сфере эколого-экономической информатизации производственных процессов.

Данные мероприятия позволят эффективно управлять предприятиями на основе достоверной, своевременной, релевантной информации и принимать на её основе наиболее экономически выгодные социально и экономически ориентированные решения относительно планирования производства, продвижения товаров на рынке, контроля качества готовой продукции. Структурная перестройка предприятий на основе

грамотного внедрения информационной составляющей также будет способствовать их устойчивости, конкурентоспособности и эффективности производства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виниченко, В. Н., Гусева Т. В. и др. Экологическая информация и принципы работы с ней. / В. Н Виниченко и др. – М.: Эколайн, 1998. – 244 с.

2. Гришанова, С. В., Татаринова, М. Н. Проблемы экологизации потребления и экологическая маркировка продукции / С. В. Гришанова, М. Н. Татаринова // Вестник Алтайского государственного аграрного университета. – 2013. – №. 9 (107). – С. 147–152.

3. Купинец, Л. Е. Информационное обеспечение экологического управления продовольственным комплексом / Л.Е. Купинец //Економічні інновації. – 2011. – С. 134–145.

4. Митина, Э. Исследование поведения потребителей на рынке органической продукции (на примере Республики Крым) / Э. Митина // РИСК: Ресурсы, информация, снабжение, конкуренция. – 2016. – №. 2. – С. 103–106.

5. Конвенция о доступе к информации, участии общественности в процессе принятия решений и доступе к правосудию по вопросам, касающимся окружающей среды [Электронный ресурс] − Режим доступа: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/orhus.shtml − (Дата обращения: 28.02.2021).

УДК 028.5

Ю. Г. Дышловая,
А. С. Агапова,
г. Луганск

ПРОБЛЕМА ИМИДЖА КНИГИ И ЧТЕНИЯ СРЕДИ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ

Детское и юношеское чтение в духовном и социокультурном развитии общества имеет большое значение. Среди социальных институтов, призванных осуществлять организацию информационного обслуживания детей, особая роль принадлежит детской библиотеке. Современные детские библиотеки располагают большими возможностями в реализации задач по духовному и интеллектуальному развитию маленького человека. Однако на сегодня проблема чтения детей и юношества нарастает, и требуют принятия целого ряда мер. В первую очередь надо отметить недостаточность знаний о чтении подрастающего поколения, отсутствие организации, которая бы занималась изучением и координацией детского и молодежного чтения.

Цель работы обусловлена научным интересом к проблеме трансформации читательских потребностей детей и молодежи, а это, в свою очередь, к необходимости изучения и обобщения традиционных и инновационных формы и методы библиотечного обслуживания детей и молодежи.

Сегодня детские библиотеки – это центры общедоступной информации, они должны быть востребованы как для обучения, так и для личностного, духовного, творческого развития, самосовершенствования. Библиотеки должны вовремя реагировать на изменения в юношеском и детском чтении и принимать меры по ликвидации этих проблем. Для этого они используют в своей работе различные, действенные методы продвижения чтения.

На сегодня научные вопросы, посвященные проблема имиджа книги и чтения среди детей и молодежи изучаются современными библиотековедами Н. П. Опариной, О. Л. Кабачек. В последние годы наблюдаем особый интерес проблемами чтения или, вернее, не чтения. Изучение детских читательских запросов, прежде всего, позволяет эффективнее формировать репертуар. В глобальном плане понимания ситуации позволяет не только подстраиваться к запросам потребителей, но и привлекать новые сегменты аудитории, направлять взгляды читателей на стоящую литературу, и таким образом воспитывать культуру чтения.

Итак, прежде всего, представляют интерес исследования читательской аудитории, а также то, как полученные результаты могут быть использованы на практике. Проблемы

чтения и читателя научная мысль исследует в разных ракурсах. Довольно широко представлен педагогический аспект, в частности методики обучения чтению, вопросы профессионально ориентированного чтения на разных языках, техники быстрого чтения и тому подобное. С точки зрения психологии рассматривают особенности восприятия и понимания прочитанного. Методика этого исследования очерчена в работе В. Иванушкина «Проблема чтения и ее изучения» [3].

Первые попытки определить читателя и чтение объектами исследования зафиксированы еще в конце XIX века в трудах отдельных ученых и общественных деятелей. Однако они имели в основном эпизодический характер и были скорее индивидуальными инициативами. В целом представители различных литературоведческих школ создали самые разнообразные варианты категории читателя (обобщенного, значительно реже – индивидуального) и преимущественно сосредоточены на теоретическом осмыслении этой категории и коммуникации читателя с автором и произведением. Нас больше интересует не условный, обобщенный, а реальный читатель, из плоти и крови, и с книгой (или электронной «читалки») в руках. Новейшие исследования читателя обобщают литературоведческие подходы, рассматривают чтение и как проблему свободного времени и как конфликта спроса и предложения.

Пользование экранными носителями, увеличение объемов информации и развитие соцсетей и новостных ресурсов обусловили фрагментарность восприятия, преобладание картинки, а не слова, неспособность сконцентрироваться на длинном тексте, привычку читать, выхватывая ключевые слова. Юный читатель основном приучен «глотать» сюжеты (неважно, в какой форме – книга, комикс, фильм / сериал, компьютерная игра), а не вдумчиво наслаждаться текстом. При этом возросла скорость восприятия информации, что можно отнести к позитивным изменениям [1].

Однако количество информации, которую способен воспринять и осмыслить среднестатистический читатель за определенный отрезок времени, все же конечна. Соответственно, очевидно, что восприятие большого количества текстов разного характера, с которыми непременно приходится оперировать современному человеку, негативно влияет на качество понимания: все меньше остается времени и желания для вдумчивого чтения для удовольствия. Логично предположить также, что иногда чтению препятствуют элементарная лень. Вполне очевидно, мы находимся на пороге переосмысления понятия чтения как культурной, познавательной или развлекательной практики.

Сейчас стоит акцентировать внимание не столько на «конфликте с содержанием и формой» (и не только книги), сколько на взаимодействии, контакте с текстами на разных носителях. Косвенное, но сильное влияние на формирование культуры чтения имеют тенденции в литературном процессе. Художественные приемы, которые использует современная литература: уход от традиционной повествования, языковые эксперименты, саморефлексивнисть, обращение к темным сторонам жизни, поток сознания, явление т. н. «литературного аутизма» (то есть написание сочинений исключительно для себя и близких знакомых), не слишком способствуют популяризации чтения. Авторы и читатели таких произведений справедливо имеют взаимные ожидания и часто – взаимные разочарования.

То есть высокие требования к активному участию, полной вовлеченности в процесс чтения могут отталкивать современного читателя от книги, особенно по сравнению с продуктами других медиа, которые не нуждаются в таких интеллектуальных и творческих усилий. Как отмечает В. Теремко, «читатели, которым не хватает эстетической натренированности, интеллектуальной сноровки, эвристической любознательности, развитого воображения, обессиливаются перед такими (недоступными массовому читателю) произведениями. Они формируют аудиторию развлекательных, эскапистские текстов» [2].

Таким образом, изучение отдельных аспектов чтения и читательских предпочтений, а также популяризация книги являются важными направлениями деятельности библиотеки. Реализацию данной деятельности может облегчить применение ряда пиар-ходов, направленных на популяризацию отдельных авторов; реклама книжных новинок в СМИ (например, рубрики «что почитать» в массовых изданиях и программах), использование буктрейлеров и презентаций. Не стоит также пренебрегать популяризацией книги с помощью других медиасредств. Иногда повысить интерес к литературному первоисточнику может интерактивная версия книги для электронных «читалок», компьютерная игра или даже экранизация. В общем, учитывая изменения, происходящие с детским и юношеским чтением как таковым, целесообразно всячески визуализировать и разнообразить процесс популяризации книги.

ЛИТЕРАТУРА

1. Егорова, Н. С. Проблемы детского чтения глазами теоретиков и практиков / Н. С. Егорова // Начал. шк. – 2008. – № 9. – С. 11–16.
2. Мокина, М. Чтение – основа грамотности / М. Мокина // Этносфера. – 2018.– № 12. –С. 21–22.
3. Чудинова, В. П. Чтение в контексте развития информационного общества / В. П. Чудинова // Социологические исследования. – 2009. – №5. – С. 30–36.

УДК 021

Ю. Г. Дышловая,
А. Н. Комиссаренко,
г. Луганск

МОНИТОРИНГ СОЦИОЛОГИЧЕСКИХ МЕРОПРИЯТИЙ ПУБЛИЧНЫХ БИБЛИОТЕК ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

Социологические исследования являются одним из направлений деятельности методических служб публичных библиотек. Именно социологические мероприятия способствуют развитию библиотек, улучшению их деятельности. Благодаря подобным «разведкам» можно узнать мнение пользователей и жителей населенных пунктов, проанализировать свои фонды на актуальность и востребованность, дать оценку качеству оказываемых услуг и т. д. Исследования организуются с целью выявления проблемных областей и нахождения путей их решения.

Мониторинг как инструмент социологических исследований позволяет проследить и проанализировать характер, вид, тематику, направленность и количество проводимых исследований. С помощью мониторинга анализируется статистическая информация и прослеживается динамика социологических исследований. Полученная информация позволяет просчитать пути развития публичных библиотек и готовность их к нововведениям.

Публичные библиотеки Луганской Народной Республики ежегодно проводят ряд социологических исследований разной тематики и направленности. Актуальными темами исследований являются: выявление читательского спроса и интереса, роль библиотеки в социокультурном пространстве, изучение контингента пользователей, качество оказываемых услуг, библиотекарь в глазах пользователя и выявление профессионального уровня специалистов.

С каждым годом растет общее количество проведенных социологических мероприятий среди библиотек ЛНР. В 2015 г. в связи с непростой ситуацией, сложившейся в Республике, было проведено всего 24 исследования, среди которых три региональных были организованы Луганской Республиканской универсальной научной библиотекой имени М. Горького: «Карта бесплатных библиотечных услуг» – региональное скрининговое исследование (в котором приняли участие 16 ЦБС региона), «Чтение в жизни луганчан...» – региональный онлайн опрос (приняло участие 86 респондентов), «Библиотечно-информационный сервис ЛРУНБ им. М. Горького:

состояние и перспективы развития» – социологическое исследование (приняло участие 100 респондентов) [1].

Уже в 2017 году было организовано 68 социологических «разведок». «В среднем, на каждый регион приходится по четыре проведенных исследования, что на 10% больше, чем в 2016 году, с учетом того, что такие ЦБС, как Алчевская, Брянковская, Кировская, Луганская, Первомайская не проводили социологическую работу вообще» [2].

Согласно статистическим данным за 2020 г., публичными библиотеками Республики было проведено 106 социологических мероприятий. Причем, следует отметить, что санитарно-эпидемиологическая обстановка в Республике внесла свои коррективы в проведение социологических исследований централизованными библиотечными системами: одни исследования были перенесены на будущий год, другие были организованы на сайтах библиотек и их страничках в социальных сетях, а также проведена исследовательская работа внутри библиотечных систем. Несмотря на это, среди публичных библиотек было проведено одно региональное социологическое исследование, организованное Луганской Республиканской универсальной научной библиотекой имени М. Горького (анкетирование среди библиотекарей «Краеведческий аспект деятельности современной публичной библиотеки») [5].

Неизменными лидерами по количеству проведенных исследований с 2017 г. является Ровеньковская ЦБС (в 2020 г. – 28 исследовательских мероприятий), также значительное количество социологических «разведок» несколько лет подряд проводит Краснолучская ЦБС (в среднем 13 опросов в год). Второй год подряд Брянковская ЦБС организовывает 14 исследований. Но, следует отметить, что, к сожалению, второй год подряд не проводятся социологические мероприятия в Краснодонской ЦБС.

Изучение читательских интересов является самой актуальной темой среди библиотек Луганской Народной Республики. Ежегодно проводится множество исследований в этом направлении. Так, например, в 2020 г. этой теме было посвящено 67 социологических мероприятий. Приведем несколько примеров исследований с 2015 по 2020 гг. В 2015 г. Лутугинская ЦБС организовывала опрос среди населения сельской местности «Культура в моей жизни». В опросе приняли участие 1900 человек [1]. Также были организованы следующие исследования: «Что читает молодежь сегодня» (Алчевская ЦБС, 2018 г.), «Чтение – тоже имидж» (Стахановская ЦБС, 2018 г.), «Современна ли классика?» (Брянковская ЦБС, 2019 г.), «Любят ли ваши дети сказки?» (Новосветловская ЦБС, 2019 г.), «Моя Book-симпания» (Луганская ЦБС для взрослых,2020 г.), «Мой Лермонтов» (Лутугинская ЦБС, 2020 г.), «Кто в вашей семье читает больше всех?» (Новосветловская ЦБС, 2020 г.), «Читательские рекорды» (Ровеньковская ЦБС, 2020 г.) и т. д.

На протяжении нескольких лет постоянными остаются социологические мероприятия по теме «Библиотека в социокультурном пространстве». В этом направлении проводили анкетирования такие ЦБС региона как: Свердловская ЦБС («Библиотека для меня – это...», 2015 г.), Ровеньковская ЦБС («Библиотека необходимая обществу», 2017 г.), Брянковская ЦБС («Библиотека: ваши ожидания и впечатления», 2018 г.), Ровеньковская ЦБС («Что вы знаете о библиотеке и библиотекарях?», 2018 г.), Краснолучская ЦБС («Причина обращения в другие библиотеки», 2019 г.), Новосветловская ЦБС («Библиотека твой друг?», 2019 г.), Первомайская ЦБС («Что значит для меня библиотека?», 2020 г.), Стахановская ЦБС («Что Вам нравится и что не устраивает Вас в библиотеке?», 2020 г.) и т. п.

Не менее актуальным является изучение контингента пользователей. Библиотечные специалисты регулярно исследуют разные категории своих читателей, а также анализируют читательские формуляры, «Тетрадь неудовлетворенного спроса» и выявляют «потерянных читателей». На эту тему были проведены следующие социологические разведки: «Библиотекарь о читателе: аспекты библиотечного общения» (ЛБД, региональное исследование, 2018 г.), «Какой я читатель?» (Антрацитовская ЦБС,

2018 г.), «Читатель 21 века: предпоЧТЕНИЕ детей и подростков» (Брянковская ЦБС, 2019 г.), «Молодёжь в библиотеке, приоритеты в чтении» (Свердловская ЦБС, 2019 г.), «Читательская аудитория библиотеки» (Ровеньковская ЦБС, 2020 г.), «Между нами читателями» (Свердловская ЦБС, 2020 г.) и т. д.

Изучение спроса на библиотечные услуги позволяет узнать степень востребованности предлагаемых пользователям услуг, проанализировать их эффективность и уровень информационной удовлетворенности читателей. В 2017 г. на эту тему исследования проходили в Ровеньковской ЦБС и Свердловской ЦБС, а в ЛРУНБ им. М. Горького такие исследования прошли в трех отделах. В 2018 г. библиотечными системами были проведены социологические «разведки» на следующие темы: «Востребованность библиотечных услуг в ГУ ЛНР "Центральная библиотека города Алчевска"» (Алчевская ЦБС), «Информационный центр библиотеки глазами пользователей» (Краснолучская ЦБС), «Качество обслуживания библиотеки» (Луганская ЦБС для взрослых), «Абонемент для читателей пожилого возраста» (Перевальская ЦБС), «Какие новые услуги в библиотеках вам были бы интересны?» (Свердловская ЦБС) и др. В 2019 г. Краснолучская ЦБС провела мини-опрос по оценке качества обслуживания в библиотеке, Ровеньковская ЦБС осуществила анкетирование «Удовлетворённость качеством обслуживания в библиотеке», а Свердловская ЦБС в течение года проводила мини-интервью «Какие новые услуги в библиотеках вам были бы интересны?» [4]. Также в 2020 г. были организованы исследования по этой теме в Новосветловской, Ровеньковской и Свердловской ЦБС.

Библиотекарь является посредником между пользователями и библиотечным фондом. Незначительное количество исследований было посвящено изучению библиотекаря с точки зрения пользователя: смайл-опрос «Каким Вы представляете образ современного библиотекаря» (Брянковская ЦБС, 2018 г.), мониторинг «Что вы знаете о библиотеке и библиотекарях?» (Ровеньковская ЦБС, 2018 г.), анкетирование «Библиотекарь глазами современного читателя» (Алчевская ЦБС, 2019 г.), анкетирование «Библиотекарь и библиотечное общение» (Перевальская ЦБС, 2019 г.), экспресс-интервью «Социологический портрет специалиста» (Свердловская ЦБС, 2020 г.), опрос «Мы работаем для вас. Ваше мнение о нас» (Брянковская ЦБС, 2020 г.) и т. д.

Также особое внимание следует уделить такой теме социологических мероприятий, как выявление профессионального уровня специалистов. К сожалению, исследований подобной направленности проводится незначительное количество. В 2017 г. изучали свой кадровый потенциал: ЛРУНБ им. М. Горького, Ровеньковская, Свердловская и Краснолучская ЦБС [2]. В 2018 г. Перевальская ЦБС инициировала два социологических исследования: «Деятельность библиотек-филиалов Перевальской ЦБС на медиаплощадках» и «Профессиональное сознание библиотечных специалистов Перевальской ЦБС». Кроме того, все публичные библиотеки приняли участие в республиканском социологическом исследовании: «Роль методической службы в деятельности публичной библиотеки» (ЛРУНБ им. М. Горького) [3].

В 2019 г. Луганская ЦБС для взрослых изучала «Факторы профессионального выгорания». С целью составить характеристику читающего библиотекаря и выработать рекомендации для его профессионального роста Алчевская ЦБС провела анкетирование «Библиотекарь читающий» [4].

В 2020 г. уже три централизованных библиотечных систем провели исследовательские мероприятия на выявление профессионального уровня специалистов. С целью изучения текущего состояния социально-психологического климата с последующим определением мер по его улучшению в Брянковской ЦБС было проведено анкетирование среди библиотечных специалистов «Современный библиотекарь: профессиональные ценности», а в Луганской ЦБС для взрослых в течение года изучали мнение сотрудников библиотечной системы по теме «Библиотекарь – профессия или

призвание?». С целью мониторинга профессиональной компетенции сотрудников библиотек-филиалов Перевальской ЦБС было инициировано исследование «Проверка профессиональных знаний библиотекарей».

Также в Брянковской ЦБС с целью повышения профессиональной компетентности сотрудников в вопросах организации социологических исследований был проведен День специалиста «От исследований к практике». В этот день были рассмотрены следующие вопросы: роль социологических исследований в библиотечной практике, принципы библиотечной социологии и типологии исследований и осуществлена консультация «Методика подготовки социологических исследований в библиотеках». Особое внимание на консультации было уделено анкетному опросу: основным принципам построения анкеты, оформлению опросного листа, обработке и интерпретации данных [5].

Таким образом, проведенные социологические исследования выявляют актуальные проблемные области в библиотечной деятельности и позволяют разработать дальнейшую тактику и стратегию библиотечного учреждения, учитывая современные социальные условия жизнедеятельности. В свою очередь, мониторинг социологических исследований помогает спрогнозировать качественные и количественные изменения в деятельности публичных библиотек, а также выявить пути по оптимизации библиотечной работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аналитический отчет об исследовательских мероприятиях публичных библиотек Луганской Народной Республики за 2015 год [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: http://lib-lg.com/eshchjo/kollegam/nauchno-issledovatelskaya-deyatelnost-lrunb-im-gorkogo/sotsiologicheskie-issledovaniya/1020-analiticheskij-otchet-ob-issledovatelskikh-meropriyatiyakh-publichnykh-bibliotek-luganskoj-narodnoj-respubliki-za-2015-god.

2. Аналитический отчет об исследовательских мероприятиях публичных библиотек ЛНР в 2017 году [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа: http://lib-lg.com/eshchjo/kollegam/analiticheskaya-otchjotnost/2906-analiticheskij-otchet-ob-issledovatelskikh-meropriyatiyakh-publichnykh-bibliotek-lnr-v-2017-godu.

3. Аналитический отчет об исследовательских мероприятиях публичных библиотек ЛНР в 2018 году [Электронный ресурс]. – 2019. – Режим доступа: http://lib-lg.com/eshchjo/kollegam/analiticheskaya-otchjotnost/5065-analiticheskij-otchet-ob-issledovatelskikh-meropriyatiyakh-publichnykh-bibliotek-lnr-v-2018-godu.

4. Аналитический отчет об исследовательских мероприятиях публичных библиотек ЛНР в 2019 году / Луганская Республиканская универсальная библиотека имени М. Горького. – Луганск, 2020. – 3 с.

5. Аналитический отчет об исследовательских мероприятиях публичных библиотек ЛНР в 2020 году / Луганская Республиканская универсальная библиотека имени М. Горького. – Луганск, 2021. – 4 с.

УДК 023.5

Л. А. Жуля,
Э. Г. Абрамова,
г. Луганск

БИБЛИОТЕЧНЫЙ КАДРОВЫЙ МЕНЕДЖМЕНТ КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ КАДРОВОГО ПОТЕНЦИАЛА СОВРЕМЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Современное состояние библиотечной отрасли характеризуется напряженностью и обострением кадровых проблем. В социуме стремительно меняются приоритеты, основным ресурсом признается интеллектуальный потенциал личности и общества в целом. Жизнь библиотек постоянно усложняется, и кроме традиционных функций им приходится осваивать неизвестные ранее области: экономику, право. Непрерывный процесс овладения новыми знаниями становится необходимым на протяжении всей профессиональной карьеры сотрудника библиотеки. Специалисту цифровой эпохи приходится маневрировать в многочисленных информационных потоках и ресурсах,

быть посредником в системе документных коммуникаций разного типа, заниматься менеджментом и продвижением библиотечных услуг. Модернизируется техника, перестраивается технология, иными стали структура и содержание информационных запросов, появляются новые виды документов, однако знания, умения и навыки сотрудников библиотек отстают от требований сегодняшнего дня [1].

Мировая пандемия с особой остротой показала малую состоятельность отечественных библиотек в вопросах внедрения инноваций. Низкая стратегическая культура и недостаточный профессионализм администрации библиотек, фрагментарность или дефицит библиотечного маркетинга затрудняют своевременность нововведений в процессы управления. Большинство организаций работают на основе укоренившихся принципов руководства, не эффективных в рыночных условиях, поэтому уровень производственной инициативы сотрудников конкретной библиотеки в большей степени зависит от профессионально-личностных качеств ее руководителя. Важным фактором развития современных учреждений культуры является повышение уровня управленческого мышления, в частности восприятия организационной философии с преобладанием осознанного понимания работником своих целей и своего места в процессе функционирования библиотеки, готовности взять ответственность за результаты своего труда.

Перенос обслуживания в виртуальное пространство поставил ряд насущных вопросов перед библиотечными менеджерами, в частности, как организовать обслуживание, если библиотека не обладает оцифрованным фондом. Интернет предлагает множество бесплатных инструментов для реализации творческих проектов, что немаловажно для работы библиотечных специалистов как представителей бюджетной отрасли. Однако для этого персонал должен иметь соответствующую компетенцию, владеть навыками СММ-продвижения, которым работники библиотек вынуждены обучаться самостоятельно и, следовательно, малоэффективно. Вместе с тем, в крупных организациях существует проблема востребованности кадров с образованием из смежных отраслей, не имеющих профильных библиотечных знаний и нуждающихся в переподготовке. Следовательно, долг профессионального сообщества – сделать все возможное для устранения современного кадрового кризиса и создать надежную профессиональную базу для уверенного продвижения библиотек.

Вызовы времени изменили роль менеджмента в системе управления библиотекой. На смену теории, рассматривающей персонал как затратные издержки, появилась теория управления человеческими ресурсами. Согласно этой концепции, работники библиотеки являются одним из ресурсов, которым нужно грамотно управлять, создавать условия для его развития, вкладывать в него средства. С. А. Шапиро считает, что «управление персоналом – это процесс обеспечения кадрами предприятия (организации, фирмы), организация их эффективного и рационального использования, а также их профессионального и социального развития» [5, с. 5]. Менеджмент, в этой связи, должен стать основной задачей руководителей всех уровней и основываться на новых социальных технологиях [1].

В создании и развитии кадрового менеджмента участвуют разные общественные науки – право, социология, психология, экономика. Управление персоналом синтезирует знания этих наук, а профессиональное углубление в эту область знаний возможно с помощью более глубокого освоения каждой из них [3]. Взаимосвязь данных факторов привела к изменению парадигмы управления и разработке персонал-стратегии – приоритетного, качественно определенного направления действий в работе с кадровым составом библиотеки. Можно утверждать, что от профессиональных и личностных особенностей каждого сотрудника и коллектива в целом зависит качество работы всего учреждения. Поэтому рациональное использование человеческого потенциала является одним из основных факторов успешной деятельности организации. Главная роль руководителя в этом процессе – стимулировать мотивацию труда и проявление

лидерских качеств, объединить и сплотить коллектив для эффективного выполнения рабочих задач.

Библиотечный кадровый менеджмент начал формироваться в начале 1990-х годов. Разработка теории связана, прежде всего, с именами И. М. Сусловой и В. К. Клюева, которым удалось адаптировать общие идеи и положения менеджмента к библиотечной сфере. Проблеме роли персонала в повышении эффективности работы библиотеки посвящен ряд исследований современных ученых: Э. Р. Сукиасяна, Е. К. Высоцкой, Т. Я. Кузнецовой, М. П. Захаренко, Н. В. Жадько, И. С. Кильпяковой и других. Множество работ раскрывают отдельные проблемные зоны в управлении, однако фундаментальные труды, в которых библиотечный кадровый менеджмент выводился бы в самостоятельную область деятельности библиотеки, пока отсутствуют.

Изучение данной линии управленческой работы, по мнению исследователей, позволяет выявить проблемные места и наметить перспективные научные направления. Одно из таких направлений – разработка эффективных кадровых технологий, которые связывают теоретические аспекты с практикой, служат способом и ресурсом повышения эффективности деятельности персонала, достижения баланса интересов библиотеки и интересов сотрудников. К традиционным технологиям в кадровом менеджменте относят: подбор и адаптацию персонала; бюджетирование расходов; мотивацию, профессиональное развитие, аттестацию и ротацию сотрудников.

Для большинства библиотечных процессов (информационный поиск, организация и проведение культурно-досуговых мероприятий, методические разработки и т. д.) важной составляющей является наличие творческой активности работника. Поэтому специалисты в области управления кадрами в качестве важных характеристик библиотекаря XXI века отмечают стремление и способность к профессиональному саморазвитию и самообразованию, инициативность, гибкость мышления, восприимчивость к изменениям, креативность, здоровые творческие амбиции, готовность обмениваться идеями и опытом. Библиотекари-практики также признают, что они остро нуждаются в повышении уровня базовых профессиональных компетенций. Лидирующие позиции занимает необходимость получения знаний в области компьютеров и компьютерных программ, а также развитие таких компетенций, как «умение разрабатывать инновационные проекты и программы, владение искусством устрой и письменной коммуникации, знание методов эффективной работы с информацией, получение навыков деятельности в группе и пр.» [2, с. 58]. Целью библиотечного кадрового менеджмента является комплектование штата высококвалифицированными специалистами, способными решать задачи развития организации, повышения ее конкурентоспособности в настоящем и обеспечения устойчивого положения в будущем.

На современном этапе развития общества библиотекам приходится решать новые задачи, и это оказывает влияние на структуру и содержание работы каждого сотрудника. Актуальной остается проблема межличностного общения в библиотечном коллективе, так как эффективная коммуникация является залогом достижения качественных результатов в профессиональной деятельности [4]. От руководителей высшего звена требуется умение ставить перед людьми четкие цели, успешное достижение которых требует развития индивидуальной инициативы и отчетности. Еще на этапе приема сотрудников на работу руководитель библиотеки должен определить, к какому типу организационной культуры большей частью относится соискатель рабочего места, выяснить его достоинства, черты характера, умения, навыки, таланты и т. д., чтобы определить, на каком участке работы деятельность нового сотрудника будет максимально продуктивной.

Анализ предлагаемых решений в кадровом менеджменте показывает, что инструментами повышения конкурентоспособности и устойчивости библиотеки служат качественные преобразования в организации, привлечение в управление персоналом

новых элементов и связей, изменяющих содержание и характер трудовой деятельности и отношений работников. Активно влиять на эти процессы может руководитель-лидер, компетентный профессионал со стратегическим мышлением, способный мотивировать трудовой коллектив на выполнение производственных задач. Таким образом, эффективное управление остается важным звеном в совершенствовании деятельности библиотек, повышении организационной культуры и возрастании авторитета библиотечных учреждений в социуме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кильпякова, И. С. Библиотечный кадровый менеджмент как основа развития кадрового потенциала современной библиотеки: на примере областных универсальных научных библиотек Центрального Федерального Округа Российской Федерации: автореф. дис. … канд. пед. наук / Кильпякова Ирина Сергеевна. – Белгород, 2009. – С. 150.

2. Ромашкина, Т. А. Общие тенденции и приоритеты развития кадрового потенциала общедоступных библиотек Хабаровского края и республики Беларусь: опыт международного сотрудничества / Т. А. Ромашкина // Библиосфера. – 2019. – № 2. –С. 52–58.

3. Суслова, И. М. Менеджер библиотеки: требования к профессии и личности / И. М. Суслова. – 2-е изд., дораб. и доп. – М.: ИПО Профиздат ; Издательство государственного университета культуры и искусств, 2003. – 132 с.

4. Туранина, Н. А. Межличностное общение и формирование корпоративной культуры в библиотеке / Н. А. Туранина, Ю. Н. Сушкова // Вест. КемГУКИ. – 2018. – № 43. – С. 192–195.

5. Шапиро, С. А. Управление персоналом. Курс лекций, практикум: учеб. пособ. / С. А. Шапиро. – М. : Директ-Медиа, 2015. – 288 с.

УДК 004.921:655.24

Ю. В. Кузьмич,
Т. В. Мала,
г. Луганск

КОММУНИКАТИВНЫЕ ФОРМЫ В ТИПОГРАФИКЕ ТЕКСТОВ ПЕЧАТНЫХ ИЗДАНИЙ

Как известно, у человека имеется возможность получать информацию различными способами и из разных источников. Часть таких каналов получения информации имеют обобщенную базу и носят определенный характер. К таким способам получения информации относят визуальную и вербальную коммуникацию. В большинстве своем основная часть познавательной способности человека заключается в передаче информации с помощью визуального канала. Также следует отметить, что более половины считываемой человеком информации приходится на визуальную коммуникацию [1, с. 301–319]. Важно помнить об этой специфике в типографике текстов. Использование коммуникативных форм в типографике текстов, является важной и неотъемлемой часть создания облика печатного издания. Такие издания окружают человека повсюду. Это может быть художественная литература, научно-популярная, научная, детская и любая другая.

В данной статье рассмотрены принципы коммуникативных форм, их роль и применение в типографике текстов печатных изданий.

Визуальная коммуникация текстов включает в себя организацию пространства текста на формате в целом и визуальный облик печатного издания, который формируется в итоге. Использование определенных приемов набора текста напрямую влияет на восприятие их человеком. Такие приемы не вербально несут в себе информацию о том, какой текст находится перед читателем, будь то научно-популярная литература, детская сказка или художественное произведение. Так же от типографических особенностей текста зависит последующее его восприятие и информации, которую он несет [1, с. 301–319].

Визуальная коммуникация осуществляется с помощью применения коммуникативных форм, используемых в типографике текстов. Такое оформление символов лучше воспринимается и запоминается. Также для таких текстов важно пространственное измерение.

Во время оформления текста дизайнер задает ему определенную смысловую форму, решение которой обусловлено использованием определенного вида шрифта. Такие нюансы в наборе текста как интерлиньяж и кернинг, имеют главенствующее значение во время чтения и могут, как облегчить восприятие информации, так и затруднить его. Поэтому в любом произведении дизайна, где используется типографика, следует помнить о базовых правилах оформления текста. Также важно учитывать не только технические проблемы в создании типографики текстов, но и задаваться художественными вопросами этой области. Следовательно, иногда представляется возможным создавать оформление текста в угоду времени, идее и художественному замыслу, как например, конструктивистская типографика времен Баухауза, но к этому стоит относиться осторожно [3, с. 34].

Примеры «хорошей» типографики являют собой прекрасное единство слова как такого и типографической формы, где она (форма) подчинена цели. Типографика текста имеет, непосредственно, техническую основу, которая неотделима от формообразования. Основной материал воздействия типографики на зрителя – это шрифт, одна из коммуникативных форм дизайна. Типографика является большей частью любого печатного издания и не только.

Хорошо подобранный шрифт в типографике текстов поможет сформировать связь и доверие с читателем, а также выявить направленность проекта. В свою очередь неправильно подобранный шрифт, может вызвать негативные ассоциации у читателя и дать отрицательную оценку продукции.

Любые манипуляции в наборе текста являются художественными изменениями и несут оформительскую составляющую. Выбор шрифта отражает идею и посыл проекта, издания. Также шрифт несет в себе историческую и стилистическую составляющую, которую необходимо учитывать. Все это необходимо для передачи определенного посыла и характера типографики текстов. Для регулирования таких посылов, определены правила работы с типографикой [2].

В определенных областях дизайна, например, графический дизайн или искусство плаката дизайнер имеет право нарушить определенные правила в угоду композиции, эффектности и задумке проекта, то при наборе газет, книг, журналов такие эксперименты проводить не стоит, так как главная задача данных изданий передача текстовой информации максимально понятно и просто. Типографика текстов печатных изданий имеет определенные требования, для того, чтобы не терялась коммуникативная связь между читателем и текстом. Так, длинные строчки должны быть разбиты на полосы, для удобства чтения. Количество текста, также должно быть урегулировано, чтобы его не было слишком много на полосе, и он не утомлял читателя, но и текста не должно мыть мало. Большой блок текста, не разбитый на составляющие выглядит проигрышно как с эстетической точки зрения, так и с функциональной, препятствует удобному чтению и восприятию информации. Главной задачей типографики текстов является подчинение формы для удобства чтения [3, с. 82].

Все коммуникативные формы подчинены методам формообразования. Основное требование к типографике текстов – это создание печатного издания в таком виде, в котом оно будет соответствовать идее проекта и быть практически применимо.

Графическое оформление текста имеет ряд ограничений по своей форме и пропорциям. В ходе создания проекта дизайнер решает определенные задачи в ряде особенностей типографики текстов.

Искусство оформления текста подразумевает решение определенных пропорциональных и композиционных задач во время верстки.

Главный цвет в типографике – черный, цвет текста. Здесь также необходимо чувство меры и умение расставить акценты, производя манипуляции с начертаниями шрифта. Черный цвет легко взаимодействует с другими цветами, какие бы не были выбраны в качестве акцента.

Соответственно, исходя из данной информации, можно сделать вывод, что коммуникативные формы, которые применяются в типографике текстов, являются одной из важнейших частей в дизайне в целом, и не менее важной, чем законы композиции или цветоведения. Кроме этого, графические приемы в наборе текста, выполняют функции упрощения и доступности, рассчитанной на широкий круг читателей и простого взаимодействия с текстом. Поэтому так важно выбрать наиболее подходящий для реализации идеи шрифт и произвести необходимые графические манипуляции для получения подходящего итогового результата. В печатной графике композиция, типографика и хорошая коммуникация необходимые условия для создания хорошего продукта, который должен быть простым и понятным в эксплуатации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кумова, М. Шрифт в айдентике, рекламе, многостраничниках, упаковке, навигации и вебе / М. Кумова.– М.: Как проект, Grey Matter, 2013. – 396 с.
2. Почепцов, Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов – М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 2001. – 656 с.
3. Рудер, Э. Типографика. Руководство по оформлению / Э. Рудер; [пер. с нем. М. Жуков]. – М.: Книга, 1982. – 290 с.
4. Рудольф, А. Искусство и визуальное восприятие / А. Рудольф. – М.: Прогресс», 1974. – 386 с.
5. Стрельникова, В. Э. Типографика в дизайне / В. Э. Стрельникова [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2020. – № 51 (341). – С. 54–56. – Режим доступа: https://moluch.ru/archive/341/76635/.

УДК 659

О. Б. Левченкова,
г. Луганск

ЗНАКОВОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ И РЕКЛАМА: СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Современное общество – это общество потребления. Его характерной чертой является то, что индустрия не только производит товар, но порождает массовый спрос на него, а также на огромное количество брендов и торговых марок.

Традиционно потребление было способом удовлетворения базисных человеческих потребностей. В обществе потребления оно приобретает социальный и символический характер и направлено не только на поддержание жизнедеятельности, но на развитие, самосовершенствование и получение удовольствий, на поддержание статусных позиций в обществе. Соотношение утилитарных и символических компонентов потребления при этом изменилось в сторону последних.

В обществе потребления существенно возросла роль рекламы. Окружающее пространство современного общества перенасыщено рекламой, не просто рекламирующей товар, а предлагающей нам статусные роли и образы жизни, что закодировано в знаках и символах рекламного сообщения.

М. Маклюэн еще в середине XX века обратил внимание на то, что функции рекламы не всегда связаны с коммерческими целями. Американские солдаты во время Второй мировой просили доставить им периодические издания. При этом их интересовали рекламные приложения, так как они воспринималась ими не с коммерческой точки зрения, а как способ трансляции определенного образа жизни. Реклама, таким образом, – это социокультурный феномен и ее восприятие не такое простое, как может показаться на первый взгляд, так как рекламная информация преломляется через культурный и социальный контексты.

В любой рекламе: коммерческой, социальной, политической, коммуникация строится таким образом, что главную роль в воздействии на реципиента играет знаково-

символический ряд, привлекая внимание к предмету рекламы и формируя о нем представление у аудитории. Реклама с помощью знаков и символов «задает своеобразные нормативы престижности и социального вызова», предлагая «не только вещи и услуги, но и стиль поведения, образ жизни и формы проведения досуга» [2, с. 100].

Актуальность изучения знаково-символического потребления и роли рекламы в этом процессе обусловлена сложностью воздействия рекламы, включающего влияние на систему ценностей человека и демонстративное потребительское поведение, тесно связанное с понятиями «успешность», «престиж», «стиль жизни в массовом сознании современности. Данную проблему затрагивали в своих исследованиях такие мыслители как Р. Бард, У. Эко, Ж. Бодрийяр. В связи с развитием и ростом рекламы на постсоветском пространстве исследование проблемы потребления знаков актуализируется, поскольку знаково-символический комплекс рекламы является социально значимым, затрагивая такие темы как семья, дети, мужчина, женщина, здоровье, путешествия, отдых и др.

Воздействие коммерческой рекламы на аудиторию имеет, согласно О. О. Савельевой, двойственный характер. В рекламном сообщении, в семиотическом ключе, присутствуют одновременно два текста. Один – о вещи или услуге. Другой – об обществе. То есть, один текст – это товарный дискурс рекламы, другой – социальный дискурс, «социокультурный аспект презентации рекламируемого блага аудитории, позиционирующий это благо в системе социальных координат, приписывающий благу социальные смыслы» [3, с. 110–111]. Предмет потребления приобретает, таким образом, дополнительные смыслы и ценности.

Возьмем, например, рекламу томатного сока «Добрый». Кроме того, что продукт преподносится как качественный, является 100 процентным натуральным продуктом без сахара, подходит для ежедневного употребления, содержит клетчатку, калий и витамин Е (19%) и соответственно полезен для здоровья, которое является для нас ценностью, этот товар обладает еще и социальной ценностью, отраженной в самом названии «Добрый», означающем не только качество сока, но и добро в его нравственном и социальном значении.

Визуальный знак – сложенные руки в виде сердца, в которых прорастает сердце как росток, дополнен надписями: «Растим Добро» и «С пользой для общества». Они расшифровываются более мелким текстом, из которого мы узнаем, что покупая «Добрый», мы помогаем выпускникам детских домов стать частью общества, выбрать профессию, обустроить свой быт. О подробностях этой социальной программы мы можем прочитать детальнее на сайте, на который дана ссылка. Как мы видим, для выбора этого продукта есть нечто более значительное, чем вкусовые качества сока. Есть благо (предмет потребления), которое удовлетворяет прагматические потребности человека (вкус, калории, витамины). Но еще более значим «сакральный» знаково-символический компонент, связанный с социальными ценностями. О социальном дискурсе рекламы выразительно сказал французский философ и семиотик Р. Барт: «…касаясь товара языком рекламы, люди придают ему осмысленность, тем самым превращая простое пользование им в духовный опыт» [1, с. 415].

С помощью рекламы рекламируемая вещь, товар могут нагружаться дополнительными ценностями, носящими виртуальный характер. Очень часто эти ценности совсем никак не связаны с реальными свойствами самой рекламируемой вещи.

Социальная привлекательность и успешность рекламной кампании «Страна Malboro» (самые продаваемые в мире сигареты) объясняется заманчивостью «американской мечты», «американского образа жизни» среди широких слоев населения разных стран. Это, по сути, стремление в символической форме прикоснуться к социальному мифу «Америка», переданному через удачно найденный мифологический образ ковбоя, воплощающего такие качества характера, как независимость,

мужественность, способность к риску, силу… Реклама «сакрализировала» сигареты как атрибут «страны безграничной свободы», «романтики мужественных первопроходцев». Но ничего общего между «свободой», «ковбоем», «мужеством» и сушеной травой, как содержимым сигарет, нет. Напротив, сигареты – это наркотическая зависимость. Да и реальный ковбой имеет мало общего с рекламным персонажем, ставшим символом свободы не только для американцев [3, с. 112]. Таким образом, социальный успех рекламы определенного товара может быть совсем никак не связан с его потребительскими свойствами, а зависеть лишь от востребованности и социальной привлекательности символического рекламного образа.

О социальном характере потребления писал неоднократно французский философ и социолог Ж. Бодрийяр, подчеркивая решающую роль таких понятий, как статус, престиж, социальная дифференциация, иерархия. Знаковый характер человеческих отношений, который берет свое начало в сфере потребления, распространяется, по Бодрийяру, на сферы политики, культуры, экономики.

Основная идея Ж. Бодрийяра касается роли знака (знаки счастья, престижа, реальности). Знаковое потребление заполняет жизнь людей от потребления вещей до потребления в таких сферах жизни, как труд, досуг, культура, социум, природа. Знаки и «симулякры» (ложное подобие, копия, изображающая что-то не имевшее оригинала в реальности, либо со временем его утратившее) вытеснили и подменили реальность. В этом тезисе состоит критическая направленность отношения к рекламе у мыслителя.

Но в то же время Ж. Бодрийяр обосновывает потребность и значимость рекламы для современного человека. Это связано с тем, что реклама взяла на себя во многом функции мифа, она опирается не столько на логику, сколько на веру. В рекламе действует «логика» Деда Мороза, позволяющая ребенку ощутить родительскую заботу, а взрослому – заботу рекламы, предугадывающей желания человека. Сформировались новые отношения между социумом и вещами, которые проявляются в том, что «вещи любят человека и заботятся о нем». Желанные качества и возможности, предлагаемые рекламой, выступают в роли «приманки», «реальность», умерев, рождается в качестве «соблазна» – и в этом «источник неслыханной силы» рекламы [5].

Особенно важны в рекламе символические знаки. Символ является не просто знаком тех или иных предметов. Символ заключает в себе обобщенный принцип развертывания свернутого в нем смыслового содержания [4, с. 132]. Он всегда многозначен и ценностно нагружен. Именно поэтому символические знаки рекламы имеют отношение к социальным ценностям. Так, автомобиль в рекламе выступает не просто знаком достатка, а символом престижа, статуса. Человек всегда стремится идентифицировать себя с определенной социальной группой, а, следовательно, с определенным статусом. Средством идентификации становятся определенные группы товаров. В рекламном сообщении стремление человека к удовлетворению социальных потребностей используется и поддерживается. Реклама имеет дело не со свойствами товаров, а их имидживыми характеристиками, симулятивным образом реальности, благодаря которым осуществляется покупка. Реклама пытается увести потребителя в мир мечты и грез от скучной и трудной реальности. В мире приобретаемых им позитивных социальных ценностей, как обещает реклама, человек будет чувствовать себя счастливым.

Итак, реклама формирует потребительское поведение через предлагаемые социальные ценности, закодированные в знаково-символическом сообщении, предлагая престиж, стиль жизни и статус. Приобретая рекламируемый товар, мы приобретаем, главным образом, именно их. Следовательно, реклама формирует не только потребительское сознание, но и социальное сознание, социальные ценности, оценки, потребности. В этом сила рекламы и опасности, заключенные в ней, так как в капиталистическом обществе потребления формируется прежде всего человек-

потребитель, ориентированный на гедонистические ценности и далекий от реалий социальной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт, Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт. – Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
2. Печкуров, И. В. Воздействие рекламы на позиционирование и эволюцию демонстративного потребительского поведения в российском обществе / И. В. Печкуров [Электронный ресурс] // ГУМАНИТАРИЙ ЮГА РОССИИ, 2019, Том 8 (37), No 3. – С.100–108. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/vozdeystvie-reklamy-na-pozitsionirovanie-i evolyutsiyu-demonstrativnogo-potrebitelskogo-povedeniya-v-rossiyskom-obschestve/viewer .
3. Савельева, О. О. Рекламные персонажи: символическое значение / О. О. Савельева // Символы в коммуникации. Коллективная монография. Серия «Коммуникативные исследования». Выпуск 6. – М. : НИУ ВШЭ, 2011. – 161 с.
4. Соболева, М. В. Знаково-символический потенциал рекламного текста и его восприятие молодежной аудиторией / М. В. Соболева. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/znakovo-simvolicheskiy-potentsial-reklamnogo-teksta-i-ego-vospriyatie-molodezhnoy-auditoriey/viewer.
5. Согорин, А. А. Концепция рекламы Ж. Бодрийяра в рамках социологического научного дискурса. / А. А. Согорин. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https:/ /research-journal.org/social/koncepciya-reklamy-zh-bodrijyara-v-ramkax-sociologicheskogo-nauchnogo-diskursa/.

УДК 331.102.312

С. А. Лохматов,
г. Луганск

АКТИВИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА РАБОТНИКОВ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ

В современном мире социально-культурная сфера – наиболее динамично развивающаяся область экономики. Развитие данной сферы является важнейшим индикатором состояния перехода страны от индустриальной экономики на постиндустриальный уровень. Считается, что размеры и масштабы социально-культурной сферы являются одним из основных критериев оценки развития экономики страны (страна не причисляется к развитым странам, если в ее ВВП доля услуг населению составляет менее 60%) [2]. Поэтому социально-культурная сфера считается весомым, важнейшим сектором национальной экономики, представляя собой самостоятельную, экономически развитую систему различных предприятий, учреждений и организаций, специализирующихся на производстве товаров и предоставлении услуг социально-культурной направленности.

Эффективность функционирования социально-культурной сферы, в настоящее время, зависит не только от источников, размеров, структуры и состава материального, технического и финансового ее обеспечения, но и от наличия и рационального использования трудовых ресурсов, которые представляют собой профессиональный и квалификационный состав работников данной сферы.

Специфика социально-культурной сферы определяет характер труда ее работников, его содержание и уникальность по сравнению с аналогичным трудом в производственной сфере. Труд большинства работников имеет элементы творчества. Поэтому при рассмотрении и раскрытии потенциала работников, непосредственных участников процесса труда, необходимо активизировать именно его творческую составляющую.

В широком понимании, творческий потенциал (лат. potentia – сила, англ. creativity – творческий, creative potential) – совокупность способностей индивида, необходимых для творческой деятельности, интегральное качество человека, ядро его сущностных сил, выражающих меру активности индивида в процессе его самореализации [4]. Творческий потенциал, по своей сути, это изобретательность в науке и искусстве. В обыденном

понимании, распространено мнение, что творческий потенциал это редкое качество, присущее лишь талантливым личностям. Однако, как показывает практика, ценные открытия часто делают и обычные люди [3]. Творческие личности – это не обязательно особый тип человека, часто они просто имеют лучшие условия для творчества. Во многом этому способствует художественное, научное или музыкальное образование в сочетании с вдохновением и упорным трудом. Поэтому творческий потенциал подразумевает умение видеть необычное в привычных вещах и находить новые уникальные решения.

Для различных профессиональных групп работников социально-культурной сферы используются различные смысловые определения творческого потенциала. Например, творческий потенциал артиста – это генетические и физиологические вокальные данные, сценические навыки, внутренняя творческая энергия и любые другие творческие возможности исполнителя, которые можно улучшить посредством духовного и физического саморазвития, накопленного профессионального опыта [1].

В социально-культурной сфере, в целом, творческий потенциал необходимо рассматривать как совокупность качеств работника, определяющих возможность и границы его участия в трудовой деятельности, характеризующихся новизной в мышлении, при решении профессиональных задач и выполнении функциональных обязанностей.

Качества работника, определяющие этот самый потенциал, являются понятием довольно широким и разнообразным. Очевидно, что часть из них обусловлена генетически, часть была сформирована в разные периоды детского развития и еще другая часть была приобретена позже, в разные периоды профессиональной деятельности под влиянием различных внешних условий и жизненных ситуаций. Генетически может быть заложена память, острота ума, физические данные, темперамент и характер. Затем происходит формирование основных свойств характера, и закладываются психологические особенности личности, определяющие ее дальнейшее развитие. Далее, под воздействием различных жизненных обстоятельств, уровня образования, опыта, навыков работы, отдельные качества и психологические особенности могут усиливаться и приобретаться новое полезное.

Так как потенциал это возможности, которые пока не используются, то можно выделить некоторые признаки личности работника, изменяя которые будет считаться, что он станет творческим. К таковым относят – инициативность, стремление познавать что-то новое и активно пользовать новые знания, уверенность и самостоятельность в выборе решений, способность доводить начатое до конца и стремление к нестандартному подходу в реализации целей. Отдельно следует обратить внимание на то, что проявление данных признаков должно способствовать получению работником радости и удовлетворения от выполнения функциональных обязанностей и решения профессиональных задач.

Таким образом, основными компонентами, составляющие творческий потенциал работника социально-культурной сферы, являются:

− Интеллектуальный – отражает достаточно умственный уровень развития;

− эмоциональный – показывает позитивный настрой, эмоциональный отклик на решение творческих задач;

− мотивационный – отражает интерес, стремление и вовлечённость каждого работника в осуществлении творческого процесса;

− волевой – отображает способность творческого работника к самодисциплине и организации рабочего процесса для доведения начатого дела до конца.

Активизация творческой деятельности сотрудников учреждений и организаций социально-культурной сферы возможна, когда будут созданы определенные условия и правила, включающие следующие положения:

− осознание и принятие творчества и новаторства, в качестве самостоятельных высших ценностей организации, поддержание престижа новаторства;

− отношение к стимулированию творчества не как к дополнительному фактору, а как к содержательной стратегии и политике организации с использованием широкого спектра материальных и моральных поощрений работников;

− организация обучения и повышение квалификации сотрудников с целью изучения передового опыта, современных форм и методов социально-культурной деятельности;

− поощрение здоровой внутриорганизационной конкуренции самостоятельных мнений, идей, множественности точек зрения, конструктивных дискуссий.

Именно такой подход позволит активизировать творческий потенциал работников социально-культурной сферы, что, в свою очередь, будет способствовать повышению эффективности осуществления социально-культурной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Значение словосочетания «творческий потенциал» [Электронный ресурс] / Карта слов и выражений русского языка. – Режим доступа: https://kartaslov.ru/значение-слова/творческий+потенциал.

2. Социально-культурная сфера в XXI веке: тенденции, проблемы, перспективы / Под ред. Е. Я. Морозовой. – СПб.: Изд-во «Инфо-Да», 2017. – 376 с.

3. Творческий потенциал [Электронный ресурс] / Большая энциклопедия. – Режим доступа: https://820.slovaronline.com/9936-творческий_потенциал.

4. Творческий потенциал [Электронный ресурс] // Словарь-справочник по культурологии. – Режим доступа: https://artap.ru/tvorcheskij-potenczial/.

УДК 028.01

А. Ю. Лыжова,
О. Г. Лукьянченко,
г. Луганск

ЧТЕНИЕ КНИГ КАК СПОСОБ РАЗВИТИЯ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ

Подрастающее поколение стремится быть успешным. Книгочтение формирует в сознании способность видеть мир с разных точек зрения. А значит, способствует развитию креативного склада ума, любознательности, возможности познавать мир в разнообразных его аспектах и получать разнообразный опыт. Это улучшает у ребят качество знаний, повышает уверенность в своих силах и способствует более успешному самоутверждению. Практика показывает, что для успешной реализации указанных направлений развития в школах необходимо объединять усилия всех участников учебно-воспитательного процесса, ведущая роль принадлежит, естественно, библиотекарям, учителям и психологам.

Исследования многих учёных, педагогов, психологов, социологов (Ю. П. Азаров, И. А. Голышева, Е. С. Сбитнева, С. С. Тверская и др.) доказывают, что чтение книг позволяет расширять кругозор, способствует становлению личностных ценностных ориентаций. Стремление же руководствоваться собственными ценностями позволяет взрослеющему человеку взаимодействовать с другими людьми и в дальнейшем вносить свой вклад в развитие общества как в материальном, так и в духовном плане.

Благодаря книгам можно научиться понимать других людей и познавать себя. Литература мотивирует, вдохновляет, удивляет, помогает найти ответ на сложные вопросы. По результатам многих исследований, учёные приходят к выводам: когда ребенок читает или слушает книгу, происходит его интенсивное развитие.

Во-первых, он учится переключать свое внимание с себя на других людей или литературных персонажей, отвлекается от тяжелых мыслей, а иногда даже находит решение своей проблемной ситуации.

Во-вторых, это помогает улучшить воображение, так как в процессе чтения возникают мысленные образы, картинки, которые отлично тренируют мозг и способствуют возникновению оригинальных идей. Также при чтении увеличивается активность мозговых клеток, что положительно влияет на развитие головного мозга.

В-третьих, чтение дает возможность психике отдохнуть, «перезагрузиться», выйти из состояния стресса, что может улучшить и сон человека в целом. Чтение позволяет вернуть психику в нормальное состояние покоя.

В-четвертых, расширяется кругозор, повышается эрудиция, а значит, ребенок чувствует себя более уверенно, владея определенными знаниями.

В-пятых, чтение – это хорошее подспорье для развития внимания, памяти, мышления, словарного запаса, а значит, и общего интеллектуального развития.

В-шестых, погружаясь в мир книг, ребенок развивает свои эмоции, обогащает свой эмоционально-чувственный мир, учится любить, уважать, прощать, т.е. развивает свой эмоциональный интеллект.

В-седьмых, чтение книг способствует процессу социализации, так как дети, читая, узнают суть многих вещей, их назначение, учатся анализировать события, поступки людей, последствия этих поступков.

Анализ проблем современной школы показывает, что учащиеся нашего времени очень отличаются от учащихся конца XX столетия. Меняется мир, темп жизни, инновации, мировоззрение, потребности. Все это влияет на кругозор и мировосприятие детей. Изучив потребности современного подростка, можно вводить моду на чтение книг в жизнь детей. Книги XXI века могут хорошо взаимодействовать в процессе книгочтения с литературой прошлого. Ведь, читая литературу прошлых веков, дети могут больше узнать о своей истории, о жизни и культуре своих предков. Культурное наследие заложило в нас мировоззренческие основы, общечеловеческие незыблемые ценности, актуальные и по сей день.

Опыт работы школьной психологической службы показал, что одной из важных задач психолого-педагогическое сопровождения обучающихся в учебно-воспитательном процессе является психологическое просвещение обучающихся с использованием огромного педагогического потенциала художественной литературы. Чтение художественной литературы – это один из методов воспитания и развития подрастающего поколения. Богатство содержания и мудрость книг помогают родителям и педагогам создавать условия для интеллектуального, нравственного, социального, эмоционального развития детей. В психологии даже есть термин, определяющий этот процесс – «книготерапия».

Но необходимого результата в учебно-воспитательном процессе можно добиться, когда усилия педагогического коллектива объединяются с положительным влиянием родителей. Поэтому родителям мы также предлагаем к чтению психолого-педагогическую литературу по необходимой тематике для психологического самопросвещения, самосовершенствования, по вопросам воспитания детей. Родителям важно помнить об основном назначении книг, если они хотят вырастить достойных и мудрых граждан.

В практике работы педколлектива школы сложилась хорошая традиция – библиотекарь, психолог, учителя предлагают учащимся познакомиться с какой-нибудь книгой, чтобы найти ответ на волнующие вопросы. Как правило, такой призыв находит отклик у ребят. Многовековая мировая педагогическая практика подтверждает, что личный пример взрослых во все времена позволял решать проблемы морально-этического плана, возникающие между взрослыми и детьми. Личность школьного учителя для обучающихся играет огромную роль в процессе развития, поэтому

морально-ценностные ориентации педагогов могут способствовать формированию положительных качеств у детей. Исходя из этих позиций, нашим педагогическим коллективом разработан список художественной литературы, рекомендуемый к прочтению ребятам разных возрастных категорий. Педагоги рекомендуют обучающимся свои любимые книги, которые в школьные годы заинтересовали их и помогли в жизни, повлияли на мировосприятие. В этот список вошли следующие произведения:

– В. Пикуль. «Битва железных канцлеров»;
– Э. Портер. «Поллианна»;
– П. Мельников-Печерский. «В лесах», «На горах»;
– Р. Фраерман. «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви»;
– Э. Войнич. «Овод»;
– З. Воскресенская. «Девочка в бурном море»;
– А. Рыбаков. «Кортик», «Бронзовая птица»;
– Ж. Верн. «Дети капитана Гранта. Путешествие вокруг света», «Пятнадцатилетний капитан», «Вокруг света за восемьдесят дней»;
– Мифы Древней Греции;
– В. Крапивин. «Мальчик со шпагой»;
– Е. Ильина. «Четвертая высота»;
– В. Гюго. «Отве́рженные»;
– Лев Кассиль. «Великое противостояние», «Улица младшего сына»;
– Дж. Голсуорси. «Сага о Форсайтах»;
– И. Ефремов. «Лезвие бритвы»;
– Р. Сабатини. «Одиссея капитана Блада» и «Хроника капитана Блада»;
– Сказки П. Бажова;
– Г. Мало. «Без семьи»;
– Т. Манн. «Будденбро́ки. История гибели одного семейства»;
– Дж. Оруэлл. «1984»;
– М. Булгаков. «Мастер и Маргарита»;
– Д. Дефо «Робинзон Крузо»;
– А. Гайдар. «Сказка о Военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твёрдом слове», «Тимур и его команда»;
– Ф. Достоевский. «Преступление и наказание»;
– П. Мирный. «Хібаревуть воли, як яслаповні?»;
– Т. Драйзер. «Трилогия желаний», «Финансист», «Титан», «Стоик»;
– Ш. Бронте. «Джейн Эйр»;
– Э. М. Ремарк. «Три товарища»;
– В. Беляев. «Старая крепость»;
– М. Митчелл. «Унесённые ветром»;
– Дж. Норман. «Тор»;
– Ли Картер. «Сага о Джандаре»;
– Н. Дубов. «Беглец», «Горе одному»;
– Дж. Лондон. «Морской волк»;
– А. КонанДойль. «Приключения Шерлока Холмса»;
– Агата Кристи, детективные романы;
– Н. Далёкий. «Ромашка»;
– Р. Брэдбери. «Марсианские хроники»;
– В. Пикуль. «Крейсера»;
– А. Дюма. «Граф Монте-Кристо»;
– Г. Марков. «Сибирь»;
– Антуан де Сент-Экзюпери. «Маленький принц»;
– В. Распутин. «Уроки французского»;
– Г. Мало. «Без семьи».

Беседы учителей, библиотекаря со школьниками показали, что список этот впечатлил ребят. В процессе общения по прочитанным книгам педагоги помогают понять значимость чтения, помогают прийти к выводам о том, что когда человек занят чтением, в его душе происходит три очень важных процесса: накопление знаний, созревание его духовности, разума и сердца, понимание ответственности за свою жизнь и жизнь близких. При этом все три процесса обогащаются опытом миллионов прошлых поколений, накопленных человечеством и запечатленных в книгах.

Таким образом, приобщение детей к чтению художественной литературы совместными усилиями библиотекарей, учителей, психологов и родителей является эффективным средством формирования мировоззренческих позиций подрастающего поколения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азаров, Ю. П. Радость учить и учиться / Ю. П. Азаров. – М. : Политиздат, 1989. – 335 с.
2. Голышева, И. А., Сбитнева, Е. С. Детская художественная литература как средство духовно-нравственного воспитания младших школьников // Молодой ученый. – 2016. – №29. – С. 563-565.
3. Тверская, С. С. Концепция развития культуры здоровья через художественную литературу [Текст] / С. С. Тверская // Вестн. ЧГПУ. Сер. 10. Экология. Валеология. Педагогическая психология. – 2005. – № 6.– С. 81-92.

УДК 377:021

О. В. Мельник,
О. Г. Лукьянченко,
г. Луганск

НЕПРЕРЫВНОСТЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КАК ФАКТОР ПОВЫШЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СПЕЦИАЛИСТА В БИБЛИОТЕЧНОЙ СФЕРЕ

Современная активизация всех сфер человеческой деятельности, стремительные темпы роста экономики, развитие инноваций в научной отрасли, информатизация абсолютного большинства процессов жизнеобеспечения общества требуют новых подходов к профессиональной подготовке молодых специалистов.

Стремительные темпы информатизации современного общества, внедрение в работу библиотек инновационных технологий, направленных на ускорение процессов модернизации библиотечно-информационной деятельности, обязывают библиотечных работников быть готовыми к непрерывному совершенствованию своего профессионального мастерства, к поиску новых эффективных форм функционирования библиотек разных типов. Поэтому в современном обществе растёт востребованность не просто на библиотечно-информационных специалистов с высоким уровнем подготовки, но и на профессионалов, способных на постоянное непрерывное совершенствование навыков в процессе трудовой деятельности.

Система знаний и навыков, полученных библиотекарями в профессиональных образовательных учреждениях, в условиях стремительно развивающегося общества и активного развития информатизации, с учётом накапливаемого личного опыта работы нуждается в постоянном обновлении, активизации, активном участии специалистов в культурно-образовательных процессах общества. Такой подход к осмыслению современных библиотечных процессов обуславливает также и новые подходы к вопросам подготовки специалистов библиотечного дела. В формировании кадрового состава все большее значение приобретают такие факторы, как стремление и способность к получению знаний на протяжении жизни, уровень профессиональной культуры, чему способствуют новые подходы к профессиональной подготовке, начиная с уровня ранней профессионализации за счёт организации системы допрофессиональной (довузовской) подготовки абитуриентов. Таким образом, современное профобразование предполагает расширение рамок подготовки специалистов.

Различные проблемы, связанные с профессиональным образованием библиотекарей, отражены в трудах Ю. Н. Столярова, Н. И. Гендиной. Проблемы профессиональной ориентации молодёжи изучены в психолого-педагогических исследованиях (С. Г. Агеева, Г. О. Балл, А. С. Волкова, М. Б. Гельфанд, В. М. Монахов, П. С. Перепелица и др.). Вопросы интересов, мотивов, направленности обучающихся в выборе профессии изучали О. Г. Мороз, А. Ю. Голомшток, В. В. Ярошенко и др.

Особое значение система довузовской подготовки имеет в нашем крае, на Луганщине. Геополитические изменения, повлекшие за собой социально-экономические изменения, потребовали и пересмотра всей системы профессиональной подготовки специалистов. Современное информационное общество нуждается в хороших специалистах, способных собрать, обработать и донести до пользователей нужную информацию. Библиотеки как социокультурные институты являются теми центрами, которые способны решить указанные проблемы. Поэтому так важно подготовить хорошие кадры для работы в библиотеках разного уровня. Но необходимо проводить специальную подготовительную профориентационную работу с выпускниками школ республики, чтобы выбор будущей профессии библиотекаря стал осознанным, пробудить интерес к работе с книгой и желание стать активным участником формирования духовной культуры общества.

В практике профессиональной подготовки специалистов библиотечного дела ЛНР сложилась определённая структура непрерывного образовательного процесса, который организуют с этапа допрофессиональной подготовки. Этот процесс можно представить в следующей схем.

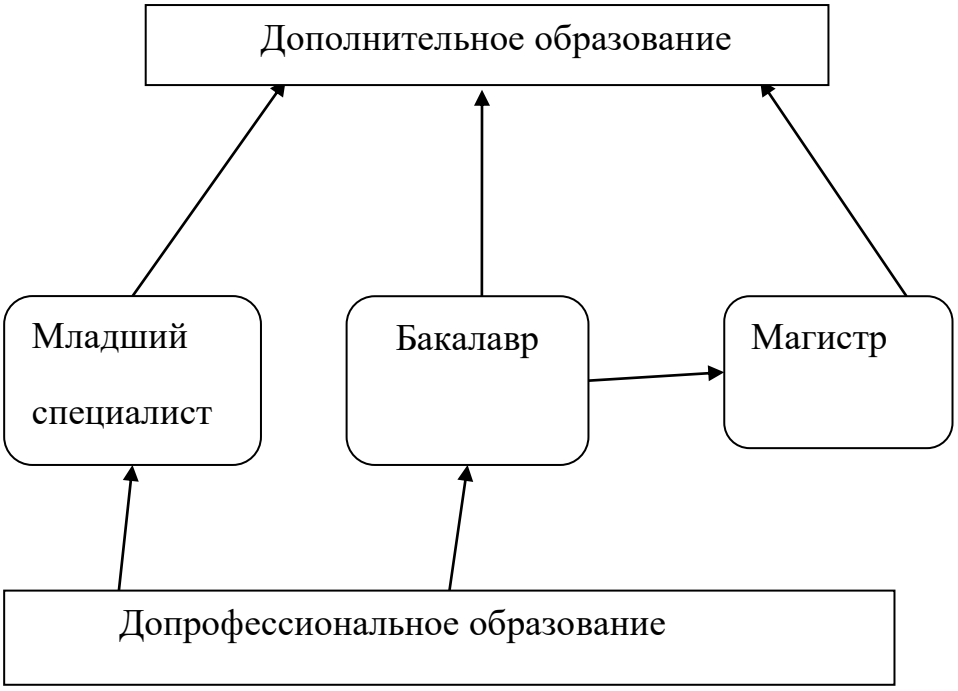


Рис. 1. Структура непрерывного профессионального библиотечно-информационного образования ЛНР.

При этом, рассматриваем допрофессиональную подготовку как I уровень обучения; профессиональную подготовку – II уровень; слушатель системы дополнительного непрерывного образования – III уровень обучения.

Так, в ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» на I уровне допрофессиональной подготовки обучения проводятся планируемые мероприятия выпускающей кафедры библиотековедения и

информационной деятельности: размещение профориентационных афиш академии в библиотеке; проведение профориентационной деловой игры для старшеклассников; информирование о научных конференциях и семинарах, которые проводит кафедра библиотечно-информационных систем и технологий и Академия; распространение профориентационной информации; выступление на учредительном собрании совета молодых библиотекарей ЛНР; мастер-класс «Библиотечные блоги: стратегия развития и эффективность»; online-мастер-класс «Современные технологии создания библиотечной среды. Библиотека 2.0»;размещение профориентационных афиш академии в школах, индивидуальная беседа с учащимися и их развитиями; участие 10-11 классов в Неделе факультета; проведение VII Открытого Республиканского конкурса ученических Интернет-проектов «Библио.com»; мастер-класс для старшеклассников «Реальная безопасность в виртуальном пространстве»; участие в Дне открытых дверей; творческий центр «Красная площадь, 7».

Допрофессиональную подготовку рассматриваем как обязательный компонент последовательности и непрерывности в специальном образовании. Она планируется и осуществляется на этапе профориентационной работы. При этом большая роль принадлежит школьным мероприятиям, когда школа помогает определиться абитуриентам в сознательном выборе профессии, осознать ее особенности, социальную роль в обществе, ускорить адаптацию к будущему учебному процессу в высшем учебном заведении.

На II уровне осуществляется профессиональная подготовка младших специалистов, бакалавров, магистров. В ЛНР подготовка специалистов-библиотековедов осуществляется Луганской государственной академией культуры и искусств имени М. Матусовского. Обучение осуществляется на дневной и заочной форах обучения.

Естественно, второй уровень является базовым, дающим основную профессиональную подготовку. По его окончании молодые люди получают дипломы специалистов библиотечного дела и возможность работать в учреждениях культуры, сформированные во время обучения компетенции дают возможность осуществлять научную деятельность и продолжить самообразовательный процесс. Общекультурные компетенции такие, как способность к абстрактному мышлению, готовность нести социальную ответственность за принятые решения, готовность к саморазвитию и использованию собственного творческого потенциала, способность к коммуникации на государственном и иностранном языках в межличностном и межкультурном взаимодействии помогают организовать трудовую деятельность достаточно эффективно. Это подтверждается на третьем уровне обучения.

На III уровне обучения сотрудники библиотечных учреждений через каждые пять лет проходят курсовую переподготовку на курсах повышения квалификации в системе дополнительного непрерывного образования.

Курсы повышения квалификации организованы на базе Луганского информационно-методического центра, а также в Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского.

Значимым элементом системы непрерывной профессиональной подготовки является самообразование, которое организуется в период между курсовыми переподготовками. Эффективными являются мероприятия, связанные с участием в научно-практических конференциях, проблемных семинарах и других методических объединений, планируемых руководством библиотечного учреждения. Примером системной организации самообразовательного процесса в межкурсовой период является организация сотрудников библиотек Луганщины на участие в ежегодных научно-практических конференциях, проводимых Луганской государственной академией культуры и искусств имени М. Матусовского «Время. Общество. Библиотека». На конференциях рассматриваются актуальные вопросы библиотековедения: «Теория и практика проблем инновационного развития библиотек», «Новые информационные

технологии в области библиотечного образования», «Творческое наследие известных библиотековедов», «Дистанционные формы обслуживания в современной библиотеке», «Формирование фондов краеведческих документов публичных библиотек», «Законодательно-нормативная база внедрения новых технологий в работу библиотек» и др.

Участие в работе таких форумов в значительной степени повышает уровень профессиональных навыков библиотекарей, обогащает их опыт опытом коллег, позволяет более четко определить пути дальнейшего самообразовательного процесса.

Участие в курсовой переподготовке на базе Луганского информационно-методического центра является логическим продолжением непрерывного процесса библиотечного образования. На протяжении пяти лет, прошедших после окончания высшего учебного заведения или очередных курсов повышения квалификации, в практической деятельности появляются новые наработки, осваиваются инновационные формы работы, требующие совершенствования имеющихся или выработку новых профессиональных компетенций, получение которых обеспечивает государственное учреждение. В результате реализации структуры дополнительного библиотечного образования обеспечивается непрерывный процесс самообразования, самосовершенствования библиотечного кадрового состава.

Таким образом, проведенный анализ структуры непрерывного библиотечного образования позволяет сделать выводы о непрерывности профессионального образования как значимом факторе повышения эффективности деятельности специалиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. 1.Балл, А. С., Перепелица, П. С. Психолого-педагогічні засади організації допрофесійної підготовки школярів // Педагогіка і психологіяпрофесійноїосвіти. – 1998. – № 5. – С. 149–159.
2. 2.Иванова, Г. И. Школьный библиотекарь: становление профессии [Текст] / Г. И. Иванова. – М. : Школьная библиотека, 2003. – 288 с.
3. 3.Михальченко, Е. П. Школьная библиотека как компонент педагогической системы [Текст] / Е. П. Михальченко // Школьная библиотека. – 2002. – № 8. – С. 10 – 12.
4. 4.Мороз О. Г. Шляхи забезпеченняна ступності в навчальній роботі старшокласників і студентів-першокурсників // Рад.шк.. – 1973. – № 12. – С. 12–19.
5. 5.Олифер, С. В. Современная школьная библиотека в контексте проекта стратегии «Наша новая школа» [Текст] / С. В. Олифер // Научное обеспечение системы повышение квалификации кадров. – 209. – № 1. – С. 109 – 118.
6. 6.Столяров, Ю. Н. Библиотекарь, он же учитель [Текст] : о взаимосвязи библиотечной и педагогической профессии / Ю. Н. Столяров. – (Повышаем свою квалификацию) // Школьная библиотека. – 2008. – № 1. – С. 40 – 43.

УДК 021:005

Н. В. Мулькова,
г. Горловка,
Э. Г. Абрамова,
г. Луганск

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВЫБОРА РАЦИОНАЛЬНОЙ СТРАТЕГИИ ИЗУЧЕНИЯ ОРГАНИЗАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ БИБЛИОТЕКИ

Основная цель изучения организационной культуры библиотеки связана с тем, что знание ее особенностей позволяет оценить степень стабильности организации, её конкурентоспособность, предположить возможные направления управленческих решений, а также повысить эффективность в достижении запланированных результатов в условиях современной информационной цивилизации. Сегодня мы можем говорить об организационной культуре, как о новой форме социальной и деловой культуры, о новом уровне менеджмента, который предлагает решение многих управленческих

библиотечных проблем с помощью определенных методологических баз исследований и накопленного практического опыта [3, с. 3].

Методология изучения организационной культуры базируется на многих областях знания, таких как философия, культурология, социология, психология, экономика, теория организаций, менеджмент. Философия и культурология изучают организационную культуру в рамках культурно-исторического подхода, где предметом рассмотрения становятся закономерности развития организации и изменение человеческого отношения к ней в процессе трудовой деятельности. Здесь большое значение имеют *методы герменевтики*, заключающиеся в анализе документов организации и *методы семиотики*, где происходит изучение и расшифровка смыслов ее символической системы, традиций, верований, убеждений, национальной ментальности, оценка истины и способы ее обретения человеком. Эти исследования применимы для изучения глубинного уровня организационной культуры.

Такие науки, как теория организаций, менеджмент и психология, соотносят свои методы с изучением небольших, конкретных трудовых сообществ, с их специфической организационной культурой. Эти методы зарождались в рамках социально-психологических концепций XX века и были представлены в работах таких ученых, как М. Вебер, Т. Парсонс, Э. Шейн. В работах Э. Шейна была обоснована необходимость изучения культуры организации на трех ее уровнях: «поверхностном» (внешние артефакты), «подповерхностном» (провозглашаемые ценности) и уровне «базовых представлений» [4, с. 36]. Первые два уровня и являются сферой изучения менеджмента. Исследование начинается с уровня объективной культуры: инфраструктуры, технологий, внешних церемоний и заканчивается вторым уровнем – субъективной культурой: миссией, целями, моралью, этическими взглядами, кодексом поведения, взаимоотношениями. Именно на втором уровне и формируется основа культуры и стиля управления, отношения в коллективе, делегирование полномочий, мотивация персонала.

Спецификой методологии изучения организационной культуры является также тесная взаимосвязь теоретических и эмпирических подходов. Теоретические предпосылки являются основой построения эмпирических методик диагностики организационной культуры, а полученные с их помощью данные исследований, наполняют теоретические подходы к проблеме. Знание и использование эмпирических методов и инструментов анализа организационной культуры первоочередно. К таким методикам относятся: наблюдение, опрос, тестирование, контент-анализ.

Наблюдение основано на сборе наблюдателем первичной информации об организации с фиксированием поведения людей, их реакцией на события, происходящие в коллективе. Опытный наблюдатель может определить уровень осознания корпоративных интересов, миссию организации, ее стратегические интересы и способы их достижения. Недостатком метода является зависимость оценки происходящего от опыта и квалификации наблюдателя, не исключая также и субъективность таковой.

Опрос состоит из определенного количества вопросов, в устной или письменной форме, обращенных к респонденту и представленных в форме интервью или анкеты. Может проводиться периодически с целью наблюдения за динамикой организационно-культурных процессов. С помощью тестирования можно определить то, что недоступно непосредственному наблюдению: стиль руководства, ценностные и мотивационные приоритеты, другие значимые аспекты организационной культуры. Метод может быть использован для изучения субъективного уровня культуры (подповерхностного).

Контент-анализ – стандартный метод, заключающийся в исследовании содержания документов, имеющих материальную форму. При этом изучаются не только официальные тексты: инструкции, планы, законы, но, и все, что стало коммуникацией: статьи, объявления, фотографии, лозунги, логотипы. Смысл изучения конкретных источников состоит в выведении основных концепций организации, анализе ее истории,

идеологии, философии, методов управления. Контент-анализ помогает «вписать» содержание документов в социальный контекст.

Для получения теоретических знаний об изучаемом объекте используют *метод моделирования*, суть которого заключается в выявления внутренних закономерностей и факторов, влияющих на динамику изменений. Модель – упрощенное представление объекта о возможных вариантах изменений и путях их достижения. Параметры изучаемой оргкультуры выявляются в результате диагностики и их сравнения с уже имеющимися образцами, типами культур.

Среди большого количества известных методик, методика представителей «школы моделирования» К. Камерона и Р. Куинна – одна из популярных и носит название «Рамочная конструкция конкурирующих ценностей» (Organizational Culture Analyze Instrument – OCAI). Она позволяет выяснить желательное (идеальное) состояние организационной культуры и, определив её сегодняшнее (фактическое) состояние, принять решение о тех действиях, которые будут способствовать ее переходу из сегодняшнего состояния в желательное. Рассматриваемая классификация осуществляется по парам «конкурирующих ценностей»: 1) внутренний контроль и интеграция – внешний контроль и дифференциация; 2) гибкость и индивидуальность – стабильность и контроль [1, с. 82–86]. Эта методика позволяет выявить степень предрасположенности персонала библиотеки к изменениям и определить желаемый уровень этих изменений в организационной культуре. Подобный подход, позволяет наиболее основательно разобрать структуру организационной культуры, выявить влияние ее отдельных элементов и культуры в целом на эффективность труда. Также аргументом в пользу использования данного подхода является наличие разработанной теоретической базы, большого числа моделей, применяемых на практике. Эффект этой методики также в ее наглядности.

Таким образом, можно констатировать, что для изучения такого сложного системного образования, как организационная культура библиотеки наиболее целесообразен комплексный подход, имеющий в основе эмпирические и теоретические методы изучения содержания каждой конкретной культуры и осуществляемого способами: анкетирования, контент-анализа документации, включенного наблюдения, интервьюирования и моделирования. Рассмотренные методики будут способствовать глубокому изучению и анализу организационной культуры каждой конкретной библиотеки, а значит, и выявлению наиболее рациональных направлений ее поддержания и совершенствования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грошев, И. В. Организационная культура [Электронный ресурс] : учебник / И. В. Грошев, А. А. Краснослободцев. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 535 с. – Режим доступа : http://www.iprbookshop.ru/66239.html.

2. Грудистова, Е. Г. Практические методы формирования и развития организационной культуры / Е. Г. Грудистова // Научный результат. Технологии бизнеса и сервиса. – Т.2, №4. – 2016. – С. 60–67.

3. Мамина, Р. И. Корпоративная культура и ее методологическое значение для библиосферы / Р. И. Мамина, М. Д. Ронзина // Библиосфера. – 2010. – №1. – С. 3–6.

4. Шейн, Э. Х. Организационная культура и лидерство / Э. Х. Шейн ; пер. с англ. под ред. В. А. Спивака. – СПб. : Питер, 2002. – 336 с. : ил. – (Теория и практика менеджмента).

УДК 304.04:37.03

М. В. Небоженко,
г. Луганск

РОЛЬ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ФОРМИРОВАНИИ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ОРИЕНТИРОВ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

Рассмотрим социокультурные ориентиры студенческой молодежи на примере такого социокультурного явления, как политическая культура. Политическая культуры – это многогранное и сложное явление. Мы остановимся лишь на ее основных видах и уровнях.

Как закрытые, так и открытые виды политической культуры формируются на основе многоканального усвоения человеком самой разнообразной информации. Причем природа вырабатываемых при этом ценностных ориентаций такова, что они связаны не только с политическими, но и общесоциальными интересами. Поэтому было бы крайне ошибочным относить к политической культуре исключительно специализированные ценностные воззрения, раскрывающие отношение молодежи к государству, партиям, общественно-политическим движениям, методам управления и т. д.

Ведь определяясь в своем мнении по поводу программных документов той или иной партии, молодой человек неизбежно сопоставляет заявленные в них цели со своим нравственным выбором, отношением к закону и праву, а также другими мировоззренческими позициями.

Все это говорит о том, что политическая культура представляет собой многоуровневое явление и в структуре ее ценностных отношений целесообразно выделять общекультурные ориентации, отношение к власти и отношение к специфическим политическим явлениям.

Вопросы политической культуры и ее роли в формировании ценностных ориентаций были предметом исследования как отечественных, так и зарубежных ученых. Понятию и структуре политической культуры посвящены труды Г. Алмонда, С. Вербы, И. Гердера, Л. Пая, У. Розенбаума. Отечественные учёные А. С. Панарин, А. И. Соловьёв, Ю. С. Пивоваров, А. Ю. Брегеда, В. В. Журавлев, К. С. Гаджиев, Ю. В. Ирхин, Э. Я. Баталов, В. А. Щегорцев раскрывают как методологические проблемы изучения политической культуры, так и особенности современной политической культуры.

Значение общекультурных ориентаций для политической культуры определяется тем, насколько выбор политических позиций человека зависит от испытываемых им предпочтений к индивидуальным или коллективным ценностям. Первый уровень политической культуры характеризует отношение людей к власти как публичному центру господства и принуждения. Любой человек, вступающий в политическую жизнь, неминуемо формирует свою оценку способностей и пределов власти в издании законов, суде и принуждении к исполнению норм, а на этой основе – и отношение к своим гражданским правам и обязанностям. Для любого включенного в политическую жизнь человека его внутренняя убежденность в справедливости безграничной власти государства над личностью или же, напротив, в безусловном приоритете прав личности по отношению к государству, как правило, является значительно более глубокой и значимой, нежели его партийные и политико-групповые пристрастия. Второй уровень политической культуры раскрывает содержание ценностных отношений человека к различным политическим явлениям: от отношения к государству и межгосударственным связям, вплоть до отношения к самому себе как субъекту политической власти [4, с. 131]. Сложный и многообразный характер формирования ценностных ориентиров на каждом из названных уровней обусловливает нередко встречающееся явление внутренней разнородности политической культуры. На разных уровнях она способна одновременно

содержать в себе передовые и архаичные, традиционалистские и модернистские, патриархальные и авангардные элементы.

Являясь одним из способов деятельности субъектов политического пространства, политическая культура показывает уровень их политической активности и зрелости, готовности к гражданскому и политическому участию. Она включает различные компоненты: культуру отношения субъектов к осуществлению политической власти; культуру электорального процесса; культуру формирования политических и гражданско-политических институтов; культуру политического поведения и общения; культуру политического сознания; культуру политического мифотворчества; культуру политической символики, то есть распространяется на всю сферу политической жизни общества [5, с. 358].

Массовое вовлечение широких слоев общества в политическую деятельность обуславливает необходимость ее высокого уровня. Политическая культура имеет большое значение для современной молодежи, способствуя формированию политических взглядов и принадлежности молодого человека к тем или иным политическим сообществам. Являясь ориентиром в политических явлениях и неприятии крайних политических идей, прививает навыки нормального политического поведения, помогает сохранению традиционных ценностей, коммуникации студенческой молодежи в разнородной политической среде, поиску общих точек зрения и нормализации общественных отношений. Политика как одна из важных публичных сфер жизни общества имеет ценностно-нормативное измерение, в котором выражаются представления граждан об общественном благе, о наиболее справедливом устройстве общества. Политическая культура выступает частью механизма реализации социальных интересов и фокусируется на вопросах государственной власти и управления. Ее главное предназначение состоит в обеспечении демократического функционирования власти и поддержании политического единства [4, с. 76].

Политическая культура зависит от духовного состояния культуры, являясь интеллектуальным потенциалом обществ, представляя собой единство политики и общественного сознания. В общественной жизни она является важным средством взаимодействия личности и политической власти. Содержание политической культуры отображает совокупность духовных ценностей, представлений, ценностных ориентаций, связанных с отношением субъектов к политической власти и системе, что отражается в политической, управленческой деятельности и политическом поведении социальных групп и личностей, в частности. Она основывается на общей культуре как историческом уровне развития общества и личности, которая включает в себя [3, с. 358]: знания о политике, знакомство с фактами, интерес к ним; оценку политических явлений, оценочные суждения касательно того, как должна осуществляться власть; эмоциональную строну политических позиций; принятые в данном обществе примеры политического поведения, которые определяют и показывают, как можно и как нужно действовать в политической жизни [1, с. 259]. Являясь одним из способов деятельности субъектов политического пространства, показывает уровень политической активности и зрелости студенческой молодежи, ее готовности к адекватной оценке тех или иных политических процессов. Она включает различные компоненты: культуру отношения субъектов к осуществлению политической власти; культуру электорального процесса; культуру формирования политических и гражданско-политических институтов; культуру политического поведения и общения; культуру политического сознания; культуру политического мифотворчества; культуру политической символики, то есть распространяется на всю сферу политической жизни общества [3, с. 360].

Следовательно, неотъемлемыми компонентами гражданской культуры общества являются: политическое поведение, политическое сознание, политический стереотип, политический миф, политические символы. Так, К. С. Гаджиев рассматривает особенности политической культуры в их неразрывной связи с человеческой

субъективностью. Таким образом, она выступает не политическим процессом в его реальном воплощении, а комплексом представлений определенной общности людей, в данном случае студенческой молодежи о мире политики. Понятие политической культуры можно трактовать как нормативно-ценностную систему, ценности которой разделяются большинством членов политического сообщества [2].

Без наличия в обществе политической культуры, ее ценностных и структурных элементов, народ превращается в толпу, в предмет манипуляций корыстолюбивых политиков. Поэтому, политическая культура, являясь опорой существующей политической системы, служит объединяющим фактором всех слоев населения, делает правящий класс сильным, при этом обеспечивает поддержку политической системы большинством. От того, в какой мере молодые люди постигают и приобщаются к политической культуре, зависит будущее общественно-политического развития нашего общества.

Таким образом, особое внимание политическая культура акцентирует на степени усвоения человеком имеющихся в обществе политического опыта и традиций, реализация которых обеспечивает преемственность политической жизни. В этом случае политическая культура как бы воплощает единство настоящего, прошлого и будущего, то противоречие между ними, которое может быть разрешено лишь за счет творческих способностей человека, его умения критически переосмысливать общественное и личное, искать выходы из нетипичных ситуаций, проектировать будущее. В силу этого главным условием воспроизводства, а равно и трансляции культурных ценностей выступает человеческая индивидуальность. В процессе становления политической культуры неизбежны и даже естественны многочисленные противоречия между убеждениями и поступками гражданина, его идеалами и конкретными установками политического поведения, а так же между мыслью и действием. Следовательно, политическая культура нашего времени – это итог освоения богатств современной цивилизации, политического образования, политической сознательности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вятр, Е. Социология политических отношений. – М.: «Прогресс», 1979. – 456 с.
2. Гаджиев, К. С. Политическая культура: концептуальный анализ // Политические исследования. 1991. № 6. С. 69–83.
3. Мухаев, Р. Т. Политология: учебник для студентов юридических и гуманитарных факультетов. Издание второе, дополненное. – М.: «Издательство ПРИОР», 2002. – 432 с.
4. Пугачев, В. П., Соловьев, А. И. Введение в политологию. М.: Аспект Пресс, 1997 – 447 с.
5. Политология: Учебник/ И. С. Дзюбко, В. П. Андрущенко и др... – К.: Высшая шк., 1998. – 415 с.

УДК 37.015.3

И. Д. Пастушкова,
Г. Ф. Плешакова,
г. Луганск

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО УСПЕХА

Мы не говорим педагогам: поступайте так или иначе; но говорим им: изучайте законы тех психических явлений, которыми вы хотите управлять, и поступайте, соображаясь с этими законами и теми обстоятельствами, в которых вы хотите их приложить. Не только обстоятельства эти бесконечно разнообразны, но и самые натуры воспитанников не походят одна на другую.

К. Д. Ушинский

Выбор настоящего эпиграфа не случаен. Он лучше всего определяет задачи, которые стоят перед педагогами, – снабдить их четкими и объективными знаниями по психологии и указать возможные пути использования этих знаний в процессе своей деятельности.

Работа преподавателя образовательной организации (учреждения) среднего профессионального образования связана с целым рядом объективных и субъективных трудностей. Успешное преодоление *объективных* трудностей во многом определяется особенностями протекания психических процессов и проявления личных качеств.

Хороший преподаватель быстро и точно ориентируется в пространстве, благодаря широкому полю зрения, большому объему внимания, хорошему его распределению, быстрому переключению. Он отличается большим объемом двигательной памяти, а также четкой зрительной памятью, интенсивностью и скоростью протекания мыслительных процессов: воспринимая постоянно меняющуюся, очень динамичную обстановку занятия, он должен уметь быстро и правильно ее анализировать, также быстро и правильно принимать решения. Его характеризует высокая эмоциональная стойкость, выдержка, самообладание, настойчивость, инициативность [3, с. 15].

Объективные трудности требуют от преподавателя быстрых и довольно глубоких знаний в различных областях. Он должен иметь определённый набор умений и навыков на профессиональном уровне не только по своему непосредственному предмету, но и по общей,

педагогической и социальной психологии.

Субъективные трудности, встречающиеся в деятельности педагога, можно разделить на две группы.

Первая группа – это трудности, связанные с индивидуальными особенностями личности, которые могут усложнять выполнение деятельности. К таким особенностям относятся, например, свойства нервной системы и темперамента, а также черты характера.

Субъективные трудности мешают в работе, в значительной степени препятствуют достижению поставленных перед педагогом задач. Очень важно знать свои субъективные трудности и, постоянно работая над собой, постепенно преодолевать их.

Вторая группа субъективных трудностей связанна со спецификой деятельности (например, преподаватель физкультуры). Преодоление этих субъективных трудностей зависит, во-первых, от мастерства педагога (от его умения своевременно использовать разные пособия, объяснения) и, во-вторых, от авторитета среди студентов и преподавателей, который определяется высокой профессиональной компетентностью, знаниями и умением применять эти знания на практике, творческим отношением к занятиям.

Авторитет преподавателя создается также теми чертами его личности, в которых проявляется отношение к делу, – трудолюбием и трудоспособностью, а также отзывчивостью, доброжелательным, уважительным отношением к студентам, независимо от возраста, и в то же время, высокой требовательностью и справедливостью оценок.

Педагоги – основа успешной деятельности всех ОО(У) СПО и ВПО, их авторитета и гордости.

Педагогическая деятельность в своей структуре насчитывает около 250 компонентов. Трудно найти профессию, которая бы включала такое же количество компонентов.

Остановимся на таких компонентах, как: конструктивный, коммуникативный; организаторский; гностический или познавательный [5, с. 526].

Однако, в зависимости от специфики преподаваемой учебной дисциплины, психологическое содержание этих компонентов во многом различается.

Конструктивный компонент – это умение преподавателя проектировать,

прогнозировать, конкретно планировать развитие своих студентов, а также формирование их личности, и, прежде всего моральных и волевых качеств. Без такого перспективного планирования, без тщательного отбора учебного материала «зависают в воздухе» стратегические задачи их обучения и воспитания.

Важнейшим психологическим условием эффективности конструктивной деятельности преподавателя является развитое творческое воображение и аналитическое мышление, которое помогает предусматривать возможную реакцию студента на тот или иной способ воздействия. Проектирование развития каждого обучающегося возможно при условии, если преподаватель будет работать в тесном контакте с куратором группы и другими преподавателями.

Коммуникативный компонент предполагает налаживать общение в условиях педагогической деятельности. Искренность, доброжелательность, терпеливость, тактичность преподавателя с обучающимися положительно влияют, прежде всего, на дисциплину, на отношение к занятиям, на прочность усвоенных знаний и навыков.

Педагогическое общение рассматривается как разновидность творческой деятельности. Творчество в процессе общения обнаруживается в нескольких планах: в умении предвидеть возможные действия и поступки студентов, в организации непосредственного воздействия на них и, в конце концов, в управлении собственным поведением в условиях той или иной педагогической ситуации.

Не менее важным проявлением коммуникативной стороны деятельности преподавателя является уважение к каждому студенту, отношение без предубеждения, без неприязни. Недопустимы грубость, повышение голоса, употребление бранных слов. Это унижает самого преподавателя, подрывает его авторитет, может привести к длительным конфликтам.

Организаторский компонент предполагает умение целеустремленно, по плану организовать образовательный процесс, рационально распределить свое время и силы, четко подготовить и провести любые мероприятия, зарядить своей энергией других. Он проявляется также в деловитости, распорядительности, хозяйственности. Уметь организовать – значит в каждой ситуации оценить обстановку, принять правильное решение и добиться его выполнения.

Организаторский компонент деятельности предъявляет высокие требования к психике педагога, его личным качествам. Чтобы эта деятельность была эффективной, он должен обладать гибкостью и критичностью ума, быть энергичным, инициативным, требовательным, настойчивым, решительным, трудоспособным и организованным.

Гностический компонент – это познание и понимание основных условий, явлений, связанных с педагогической деятельностью. В этот компонент входят:

− анализ, познание собственной педагогической деятельности, собственной личности, своих достоинств и недостатков;

− анализ, познание особенностей подготовленности личности студентов, их интересов, склонностей, жизненных идеалов, семейного положения, успеваемости, межличностных отношений;

− анализ опыта учебной, внеаудиторной и воспитательной работы.

Все эти составляющие гностического компонента находятся в тесной взаимосвязи и дополняют друг друга.

В процессе профессиональной деятельности каждый преподаватель должен соблюдать педагогический такт, т. е. проявление чувства меры, выбор наилучшей формы и содержания педагогических влияний в процессе работы. Педагогический такт не имеет готовых рецептов – это творчество педагога. Основу его составляют:

– внимательность, которая проявляется в любви и чуткости к студенту, в умении понять его переживания, психические состояния, в стремлении помочь ему;

– высокая требовательность и уважение к личности студента [2].

Проявление педагогического такта всегда связанно со знанием возрастных и индивидуальных психологических особенностей воспитанников. Эти знания педагог добывает не из книг, анкет и характеристик, а в результате развитой профессиональной наблюдательности.

Для выполнения перечисленных структурных компонентов педагогу необходимо не только развивать свои личностно-профессиональные качества, но и думать, и сохранять своё физическое и психическое здоровье, так как увеличенная продолжительность рабочего дня, психоэмоциональное напряжение, профессиональная ответственность за результаты образовательного процесса и прочее – все это влияет на здоровье преподавателя.

Кроме того, необходимо еще определить, что работа педагога с родителями, студентами, общественностью требует от него не только профессионализма, коммуникативной культуры, компетентности, но и высокой эмоциональной стойкости. Образ жизни педагогов, переутомление являются причинами того, что у них чаще, чем у представителей других профессий системы «человек-человек» возникают различные нарушения в психической деятельности, невротические нарушения, а на их фоне развиваются психосоматические заболевания (гипертония, гастрит и др.).

Результаты исследований сложной природы психосоматических заболеваний работников образования, свидетельствуют о стойкой взаимосвязи их возникновения и обострения со спецификой профессиональной деятельности. Кроме того, они меньше всего обращаются за медицинской помощью.

Особенности педагогической работы, отношение педагогов к своему здоровью свидетельствуют о давно назревающей необходимости изменения логики и содержания профессиональной подготовки педагога в целях предоставления будущим педагогам систематических знаний по теории и практике формирования, сохранения и укрепления физического и психического здоровья.

Все должны понимать, что психическое здоровье – это такое состояние интеллектуально-эмоциональной сферы, основу которой составляет ощущение душевного комфорта, что обеспечивает адекватную поведенческую реакцию.

Существуют групповые и индивидуальные психологические методы повышения стойкости к стрессам, расширения психологических резервов организма преподавателя.

Первая группа методов – это методы психической саморегуляции, с помощью которых человек может самостоятельно влиять на свое эмоциональное душевное и физическое состояние. Это: релаксационно-дыхательная гимнастика, прогрессивная мышечная релаксация, аутогенная тренировка, медитация [1].

Вторая группа методов – это методы психологической коррекции [4]. Их использование направлено на смену тех черт характера человека, которые способствуют возникновению и поддержке эмоционального напряжения. Такими чертами характера являются, например, неумение находить понимание с другими людьми, некритическое отношение к себе, мстительность. Эти черты повышают эмоциональное напряжение, так как порождают конфликты с людьми, мешают установлению взаимопонимания, раскрытию способностей и достижению поставленной цели.

Поэтому педагогам, которые стремятся к совершенному психическому здоровью, необходимо приложить силы, чтобы усвоить способы психотехники, соблюдать профилактические меры профессиональных заболеваний [3, с. 101].

Педагог – это человек, который не останавливается на достигнутом, учится у старших и прислушивается к мыслям молодёжи, анализирует, творит…

И здесь можно вспомнить слова немецкого педагога А. Дистервега (1790–1866), который написал: «Развитие и образование каждого человека не могут быть предоставлены или сообщены. Каждый, кто хочет к ним приобщиться, должен достичь этого собственной деятельностью, собственными силами, собственным напряжением. Внешне он может получить только возбуждение...».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гунзунова, Б. А. Применение методов психической саморегуляции в профессиональной педагогической деятельности [Электронный ресурс] / Б. А. Гунзунова. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/primenenie-metodov-psihicheskoy-samoregulyatsii-v-professionalnoy-pedagogicheskoy-deyatelnosti/viewer.

2. Етерская, Н. А. Педагогический такт – неотъемлемая часть мастерства современного учителя / Н. А. Етерская. – Режим доступа : https://moluch.ru/conf/ped/archive/99/4731/#:~:text=Педагогический%20такт%20–%20это%20умение%20педагога,с%20учетом%20признанных%20принципов%20воспитания.

3. Професія педагога: розвиток та самозбереження [Текст] / упоряд. Л. Галіцина. – К. : Шк. світ, 2010. – 128 с. – (Бібліотека «Шкільний світ»).

4. Психологическая коррекция [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/ Психологическая_коррекция#Методы_психокоррекции.

5.Столяренко, Л. Д. Основы психологии [Текст] / Л. Д. Столяренко. – Ростов н/Д. : Феникс, 2007. – 671 с.

УДК 021.3:004.738.5

Т. В. Серищева,
г. Луганск

БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННАЯ КОММУНИКАЦИЯ В СОЦИАЛЬНЫХ МЕДИА

Вопросы анализа библиотечного представительства в информационном интерактивном пространстве, коммуникации с пользователями через социальные сети в различных аспектах исследовались многими учеными.

Несмотря на научный интерес к проблеме, поле исследований столь широкое и динамичное, что на сегодня в научном пространстве еще не сложилась ни системная практика анализа библиотечных страниц, ни произведенные методики, и даже понятийный аппарат. Соответственно, выявление эффективных методик анализа библиотечных страниц в социальных медиа (как адаптация методов, используемых в маркетинговых исследованиях, так и выработки собственных библиотековедческих) является сегодня актуальной научной и практической проблемой.

В процессе измерения эффективности библиотечного представительства в сети Интернет для библиотечных специалистов объектом исследования выступает библиотечная страничка в социальных медиа, система таких страниц и отдельные публикации, интеракции, совокупность которых формирует контент исследуемой страницы.

В зависимости от цели и задач библиотеки относительно представления в социальных медиа, эффективность может быть определена с помощью следующих показателей:

- количество и темп роста читателей представительства библиотеки в социальных медиа;
- количество и содержание публикаций страницы библиотеки;
- контентная взаимодействие библиотечного сообщества (через описанный выше показатель взаимодействий);
- взаимодействие страницы библиотеки и тому подобное [2].

Если задача библиотечного представительства в социальных медиа – привлечение читателей на страницу библиотеки, формирование лояльности аудитории, включение в коммуникацию, то именно взаимодействие является показателем достигнутой цели. Соответственно, эффективность библиотечной страницы в социальных медиа должна определяться эффективностью сообщений.

Так, если продвижение библиотечных событий, услуг или ресурсов является задачей библиотеки, то определение посещения событий, пропагандируемых через

социальные медиа и сравнение их с результатами, которые не были рекламированы через социальные медиа, или сбор статистических данных по использованию рекламной услуги после ее продвижения и будет эффективностью для библиотеки. Так, другим показателем эффективности может быть увеличение количества посетителей сайта библиотеки с помощью использования социальных медиа.

Выбор необходимых показателей эффективности имеет большое значение, так как они помогают проверить достижения библиотеки в интерактивном пространстве. После того как показатели проанализированы, можно проводить корректировку стратегии и тактики представления библиотеки в социальных медиа [1].

Например, если количество пользователей не растет или растет медленно, необходимо изменить векторы, с помощью которых библиотека хочет достичь эффективности. Если уровень заинтересованности меньший, чем ожидался, необходимо избрать новую тактику и стратегию публикаций; изменить ответственного за работу в социальных медиа; изменить контент или другие параметры публикации контента библиотекой.

Библиотека должна видеть результаты и достичь хотя бы части поставленных целей и задач, то есть, должны быть определены цель и задачи. Например, если сообщество библиотеки в социальных медиа не растет больше чем на один процент после шести месяцев постоянного размещения сообщений, она должна пересмотреть цель, задачи и выявить причины, почему установила это направление.

Определение эффективности библиотеки в социальных медиа это достаточно сложный процесс, потому что отсутствуют стандартные способы измерения эффективности, поскольку у каждой библиотеки есть свои цели и задачи. Любая работа библиотеки в сети Интернет требует времени и привлечения сотрудников, а также четкой цели и задач библиотечного представительства в социальных медиа и определение его эффективности. Возможно, лучшим показателем эффективности библиотеки в сети может быть создание библиотекой содержательного библиотечного сетевого представительства.

По содержанию библиотечные публикации можно анализировать при наличии хэштэгов, которые наиболее часто употребляются библиотекой. Обнаружение хэштегов в публикациях библиотечной страницы можно осуществлять с помощью автоматического и ручного поиска. В этом случае выборка может определяться с тегированием или без тегирования представленной публикации.

Хэштег – это ключевое слово или фраза, перед которыми ставится символ # и которые используются в публикациях в социальных сетях [5]. Использование хэштэгов облегчает общий и тематический поиск. Поэтому логичным является вывод, что интенсивное развитие социальных медиа порождает удобство в использовании интерактивных медиа-ресурсов –операбельность. Применения и правильный подбор хэштэгов – это один из эффективных способов привлечения читателей на библиотечную страницу. Как следствие, аудитория не ограничена имеющимися читателями, а контент могут найти пользователи, которым интересны определенные тематики публикаций.

Создание, наполнение, модерацию библиотечного представительства и определение его эффективности организовывают именно библиотечные специалисты. Только при трансформации библиотечного специалиста становится возможным развитие библиотечного представительства, который сегодня нуждается пользователь.

Итак, для формирования, наполнения эффективного функционирования библиотечного представительства в социальных медиа:

- библиотеки должны определить цель и задачи;
- библиотечные специалисты должны обладать специальными знаниями, необходимыми для работы с социальными медиа (формирование и наполнение библиотечного контента требует соответствующих профессиональных навыков);

• пользователи должны участвовать в формировании библиотечного контента.

Критерии оценки эффективности библиотечного представительства в социальных медиа: интерактивность, направленность публикаций; тип контента; гипертекстуального; периодичность обновления; охват аудитории; активность пользователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белякова, Д. А. Электронные информационные технологии и Интернет средства повышения престижа чтения и расширения круга читателей (современный опыт библиотек Германии) / Д. А. Белякова // Открытый доступ : Библиотеки за рубежом. – М. : Рудомино, 2007. – С. 67–90.

2. Воєводін, О. П. Основи загальної теорії інформації : навч. посіб. / О. П. Воєводін, Ю. Ю. Полулях. – Луганськ : СНУ ім. В. Даля, 2013. – 224 с.

3. Древетняк, Е. В. Роль библиотеки в современном информационном пространстве / Е. В. Древетняк // Записки Таврического национального университета В. И. Вернадского. Философия. Культурология. Политология. – 2013.– Т. 24 (65). – № 3. – С. 101–106.

4. Лещинская, В. В. Перспективы развития библиотек в информационном обществе XXI века [Электронный ресурс] // Режим доступа : www.conf.cpic.ru/upload/eva2004/reports/doklad_325.doc/.

5. Редькина, Н. С. Качество онлайн-услуг библиотек / Н. С. Редкина // Научные и техн.б-ки : науч.-практ. журн. – 2014. –№ 8. – С. 18–27.

6. Шевченко, Т. В. Библиотечные блоги как средство формирования профессиональной среды / Т. В. Шевченко // Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи : матеріали VI Всеукр. наук.-практ. конф., Луганськ, 23-25 берез. 2011 р. – Луганськ, 2011. – С. 94–99.

УДК 18.78.01

Е. В. Сидорченко,
О. Г. Шматова,
г. Луганск

ИННОВАЦИОННЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ ШКОЛЬНЫХ БИБЛИОТЕК И ИХ РОЛЬ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

В наше время среди огромного разнообразия развития ребенка важным неизменным носителем точной информации являются школьные библиотеки. Таким образом, актуальность темы обусловлена изменением парадигмы образования, а также необходимостью обеспечения его инновационными формами и методами донесения информации в современном образовательном процессе. Именно благодаря трансформации системы образования в современном мире, связанной с изменениями в обществе, его информатизацией, интенсивным развитием технологического процесса, а также в связи с нынешней ситуацией, которая привела образование к дистанционному обучению, определяет не только стратегию школ, но и стратегию школьных библиотек. Использование инновационных информационных технологий переносится в библиотеку образовательного учреждения.

На сегодняшний день именно инновационные формы школьной библиотеки являются не только информационным центром сопровождения образовательного процесса, но и вполне полноправным партнером педагогического коллектива в образовательной и воспитательной деятельности. В связи с тем, что в настоящее время внутри школы происходят интеграционные процессы, которые тесно связывают школьную библиотеку со многими очень успешно достигаемыми целями, задачами современного образования. дает возможность оценивать и рассматривать деятельность библиотеки не только как ресурсно-информационного цента, но и реализовывать на базе школьной библиотеки инновационные проекты, которые просто необходимы для прогрессивного общества в 21 веке.

Школьная библиотека как подсистема школы реагирует на стратегически важные изменения, происходящие в учебном заведении. Она выполняет важную роль в учебном процессе. Происходящие социальные и технологические трансформации влияют на школьные библиотеки столь решительно, что меняют не только всю систему

библиотечного труда, но и ставят вопрос о дальнейшем существовании традиционных школьных библиотек. Все эти явления требуют поиска новых моделей библиотечного развития, обеспечивающих жизнеспособность школьной библиотеки как необходимого явления в учебно-воспитательном процессе.

Самыми основными задачами библиотекаря становятся новые задачи, направленные на инновационная работу, внедрение новых информационных технологий, укрепление материально-технической базы, управление библиотекой (повышение квалификации, планирование и отчетность, координация работы с другими организациями и учреждениями), создание каждому учащемуся условия для развития, формирования творческого потенциала благодаря решению основных и важных задач, как «научить познавать», «научить действовать», «научить жить в обществе», «научиться жить» [9, с. 12].

В связи с информатизацией школьной библиотеки становится первоочередной задачей внедрение в ее деятельность информационно-коммуникационных технологий и тем самым делая библиотеку более эффективной, доступной.

В последнее время во многих школьных библиотеках из-за быстрого развития телекоммуникационных технологий и сетевого взаимодействия поспособствовало разработке и внедрению в библиотечную практику новых форм и методов работы, которые можно включить в свою деятельность, используя компьютерное оснащение библиотеки.

Именно благодаря инновационным формам школьной библиотеки на этом фоне ее роль и значение существенно возрастает, так как именно она способна обеспечить развитие читательской, информационной, образовательной, социальной и культурной жизни учащихся. Как отмечают Е. Л. Кудрина и Т. В. Чудинова, что современная мировая концепция образования в корне меняет парадигму, нацеливая образовательные организации на создание каждому ребенку условий для формирования и развития творческого потенциала через решение таких важных задач, как «научить познавать», «научить действовать», «научить жить в обществе» и просто – «научиться жить» [9, с. 12].

Современная школьная библиотека сегодня требует новых педагогов-библиотекарей. Необходимое развитие кадрового потенциала может быть реализовано через активизацию системы повышения квалификации и переподготовки кадров. В связи со сменой образовательного «ландшафта» и с новыми ценностями образовательной культурной среды требует абсолютно новых ценностей школьных библиотекарей. Такими ценностями стали культурные и профессиональные компетенции, умение генерировать новые идеи, использование аналитики в развитии библиотечно-информационной деятельности, участие в изменениях и процессах преобразований в образовательной организации, умение обосновывать интеллектуальные и выдвигать интеллектуальные новации, активное формирование корпоративной культуры сообщества [11, с. 30].

Таким образом, в связи с информатизацией школьной библиотеки становится первоочередной задачей внедрение в ее деятельность информационно-коммуникационных технологий, тем самым делая библиотеку более эффективной, доступной. Следственно, на первый план выводятся такие задачи, как накопление, обработка, распространение информационных ресурсов и материалов в различных форматах; ведение информационно-поисковых систем и библиографических баз данных, позволяющих оперативно и полно находить необходимую информацию; создание и наполнение баз данных по методике и образованию; помощь учащимся и педагогам в определении ресурсов и использовании информации; систематическое обучение учащихся информационно-поисково-аналитической деятельности; воспитание культурного и гражданского самосознания, помощь в социализации школьников, развитие их творческого потенциала.

Для качественной реализации целей устойчивого развития общества и личности, что способствует продвижению универсальной грамотности. Следовательно, обеспечивает образовательный процесс в медийной и информационной, а также навыки цифровой грамотности. Тем самым как следствие заполняют пробелы в доступе к информации и помогают правительству, гражданскому обществу лучше понять местные информационные потребности, развивают цифровую инклюзивность с помощью доступа к ИКТ, благодаря сотрудникам, обучающим пользователей навыкам цифровой грамотности; сохраняют и предоставляют доступ к культуре и наследию мира.

Из этого следует, что мы можем выделить три основных направления интеграции информационно-коммуникационных технологий в деятельности школьных библиотек. Это расширение информационного пространства библиотеки, автоматизация библиотечных процессов, использование ИКТ для повышения эффективности педагогической деятельности школьного библиотекаря[6, с. 4].

Следовательно, эти направления включают уровни, на основе которых предоставляется возможность внедрения информационных технологий в деятельность школьных библиотек. Путем расширения спектра библиотечных услуг и предоставления доступа к электронным ресурсам; внедрения автоматизированных информационно-библиотечных систем; накопления и организация электронных ресурсов; создание собственных цифровых ресурсов; создание собственных цифровых ресурсов; создание сайтов/электронных библиотек; использование технологий для продвижения любви к чтению и самой книге; формирование информационной грамотности (обучение с помощью технологий); интеграция библиотечных продуктов и услуг в информационно-образовательное пространство школы.

Соответственно и специалисты на сегодняшний день всё больше уделяют созданию и развитию электронных ресурсов, таких как электронные книги, журналы, учебники, научные статьи, реферативные издания и другая необходимая литература, которая доступна на сайтах электронных библиотек различного формата и назначения предназначенных для детей, подростков, родителей. Создаются различного характера сайты, содержащие эту информацию и создателями этих ресурсов являются библиотекари, педагоги, издатели и распространители разнообразной литературы. Разрабатываются и совершенствуются новые системы навигации, позволяющие детям, подросткам для лучшего ориентирования в адресованной им литературе. Также инновации произошли и в массовых мероприятиях. Они, безусловно, являются эффективными формами библиотечной работы. Эти формы дают возможность проявить библиотекаря как творческую личность и профессионала в своем деле. Проведение инновационных массовых мероприятий: интернет-каникулы, обзоры новых ресурсов Интернета, электронные выставки, дайджесты, виртуальные экскурсии по библиотекам, слайд-лекция, компьютерные презентации, мастер-класс по внедрению новых ИКТ (для пользователей), премьеры дисков, мультимедиа-просмотры, посещения виртуальных музеев мира, электронная игротека, конкурс мультимедиа-сочинений, видеобеседы, кьюар коды, интерактивные игры и интернет – экспозиции позволяют библиотекарю развивать коммуникативные и конструктивные умения и навыки, оттачивает мастерство, повышает творческий потенциал и профессиональное самосознание [7, с. 10]. Эти мероприятия направлены на целевое и читательское назначение и тем самым осуществляет задачу поставленную в федеральном государственном стандарте начального общего образования значительное место отведено требованиям к условиям реализации стандарта. Внимание акцентируется на создание комфортной, развивающей образовательной среды учебного заведения. В трактовке стандарта для этого понятия подразумеваются такие качества образования, как открытость, доступность, и привлекательность. В новом стандарте внимание концентрируется на комфортности образования, как для учащихся, так и для всего педагогического коллектива и это могут обеспечить инновационные проекты в школьной библиотеке.

Изучение данной темы и рассмотрение литературы по этому вопросу исследования показало, что внедрение инноваций и их продуктов значительно повышает работу библиотеки в образовательном процессе. Школьная библиотека как социальный институт в последние десятилетия исследуется достаточно активно. Система форм и методов школьных библиотек на фоне стремительно развивающегося общества и активного развития информатизации, нуждается в постоянном усовершенствовании в культурно-образовательных процессах учащихся. Конечно, необходимы также и новые подходы в развитии культурно-образовательными учреждениями. Создание новых видов различных форм и методов работы школьных библиотекарей позволит решить проблемы читательской и информационной культуры [1, с. 4].

В современной школьной библиотеке в осуществлении профориентационной деятельности сегодня во многом помогают ресурсы Интернет и медиатека. Благодаря этому можно донести необходимую информацию, которая нужна для развития различных личностных качеств. В этом помогает электронная справочная база, созданная на основе ресурсов Интернет. На рабочем столе компьютера библиотекаря одной из самых востребованных папок является та, которая содержит сведения о порталах и сайтах учебных заведений нашей республики.

В настоящее время из-за технологического прогресса наметилась тенденция изменения библиотек за счет инновационных проектов преобразуя их в новые более доступные и качественные продукты получения информации для педагогического коллектива и учащихся.

Ряд исследователей А. Дмитриева, Т. Бурина, Е. Кудрина, З. Серганова, А. Третьякова, В. Чудинова и др. рассматривают различные аспекты развития школьников, воспитания культурного самосознания учащихся с помощью инновационных технологий. Ученые отмечают, что деятельность библиотекарей в системе образования является очень важным звеном для получения необходимой информации. Её цель это создавать условия и отношения, формирующие социально активную, стремящуюся к развитию личность, способную не только приобщаться к культуре и потреблять её, но и творить её.

Главный аспект нашего исследования состоит в необходимости изучения образовательного процесса в современных школах и развития личности учащихся благодаря инновационным технологиям школьной библиотеки.

В век технологий для этого необходимо создать в школьной библиотеке необходимые условия. А именно библиотека должна быть информационным центром, с компьютерами, сложными программами, инновационными формами работы с учащимися. Должна осуществляться системная работа учителя и библиотекаря на базе библиотеки. С помощью инновационных форм и методов работы, которые заставляют читателя мыслить, рассуждать, отстаивать свою точку зрения. Такая работа позволяет вовлечь учащихся и педагогов в общую деятельность во время проводимых мероприятий [5].

Необходимо отметить, что в первую очередь школьная библиотека является библиотекой учебной. Не случайно в новом стандарте предписывается обеспечить школьные библиотеки: «учебниками и (или) учебниками с электронными приложениями, являющимися их составной частью, учебно-методической литературой и материалами по всем учебным предметам основной образовательной программы» [11, с. 102].

Проблемы инновационной деятельности школьных библиотек, как мы уже отметили, актуальна на сегодняшний день. Теория инновационной деятельности библиотек в различных структурных организациях развивается сегодня активно. В последнее десятилетие известно большое количество научных и практических работ, раскрывающих инновационную деятельность публичных и школьных библиотек ее возможности, восприятие ее пользователями и самими библиотекарями. Тема

инновационной деятельности библиотек отражена в публикациях А. Н. Ванеева, Н. С. Карташова, Е. Ю. Качанова, Т. В. Пантюхова, К. Э. Патрика, Е. Е. Чочишвили и других исследователей. Они акцентировали на том, что в настоящее время из-за технологического прогресса наметилась тенденция изменения библиотек за счет инновационных проектов преобразуя их в новые более доступные и качественные продукты получения информации для педагогического коллектива и учащихся.

Инновационные формы и методы деятельности школьной библиотек дают возможность расширить спектр библиотечных услуг, доступ к электронным ресурсам. Эта деятельность очень важна для решения проблем правильного использования Интернет-ресурсов школьниками В Интернет-пространстве много профессиональных информационных ресурсов для сопровождения образовательного процесса. К сожалению, наличие недоброкачественных и опасных материалов в Интернете сегодня также не редкость. Для этого роль библиотеки просто необходима так как она выполняет функцию обучения, чтобы фильтровать, отбирать, систематизировать качественные ресурсы для формирования фондов электронных материалов (текстовые материалы; файловые архивы; мультимедиа, аудио, видеоматериалы; графические иллюстрации; компьютерные программы; развивающие игры; тестовые задание и др.).

Развитие и уровень автоматизации библиотечных процессов предполагает внедрение автоматизированных информационно-библиотечных систем (АИБС) и требует активного включения библиотекаря в процесс освоения компьютера и программного обеспечения. Основной задачей внедрения АИБС в работу библиотек является обеспечение интеллектуального доступа к информации на более высоком уровне, а также создание информационных продуктов (электронные каталоги, электронные картотеки, библиографические указатели литературы, списки новых поступлений и др.). На сегодняшний день многие школьные библиотеки внедряют АБИС («Марк SQL – школьная библиотека», «1С: школьная библиотека») для автоматизации библиотечных процессов, создания библиографических баз данных и совершенствования информационно-библиографического обслуживания [11, с. 102].

Современная деятельность библиотек с помощью внедрения ИКТ позволяет библиотекарю создавать собственные информационные продукты, которые помогают читателю/пользователю ориентироваться в информационно-образовательном пространстве. Например справочные базы данных, списки внеклассного чтения, рекомендательные списки литературы, аннотированные иллюстрированные картотеки, памятки, буклеты, путеводители по фондам и др.. Они создаются с помощью известных приложений Microsoft (MS PowerPoint, MS Excel, MS Publisher) [7, с. 22–25].

Благодаря существованию бесплатных сервисов школьные библиотекари могут создавать функциональные сайты, но это требует от библиотекаря умения профессионально пользоваться ИКТ. Для этого современные библиотекари получают профессиональное и качественное образование. Поэтому сейчас все большее число школьных библиотекарей начинает создавать собственные сайты. Таким образом, в каталоге библиотек на справочно-информационном портале Library.ru насчитывается уже немало сайтов школьных библиотек. Благодаря инновационным проектам создалась положительная среда для использования технологий в педагогической деятельности библиотекаря. Ведь школьные библиотеки содействуют воспитанию и общему развитию школьников через поощрение чтения, разработку и проведение массовых мероприятий. Информационно-коммуникационные технологии позволяют не только углубить и расширить эти направления работы, а также внедрять новые инновационные формы. С помощью огромного количества сервисов и программ, библиотекарь может использовать в учебно-воспитательном процессе такие, как: компьютерные публикации – для создания брошюр, буклетов, листовок, книг, газет; презентационные программы – для создания портфолио и презентаций учащихся и педагогов; блоги – для создания дискуссий, обсуждений, рекомендаций; карты знаний для упорядочивания знаний, систематизации

материала; веб-квесты – для формирования навыков информационно-аналитической деятельности; подкастинг – для развития навыков устной речи; социальные медиасервисы – для повышения мотивации учебной деятельности; интерактивные карты.

Применение современных информационных технологий во всех сферах деятельности позволяет вывести информационно-библиотечное обслуживание на качественно новый уровень и стать привлекательной для обучающихся в школах.

Наиболее популярным и перспективным направлением работы с учащимися являются интерактивные технологии Web 2.0. У этих технологий принцип доступности, открытости, интерактивности, взаимодействия и позволяют пользователю реализовать свой творческий и социальный потенциал. Кстати. В. П. Чудинова исследовала достоинства и недостатки Интернета, где она подчеркивает, что это «самый мощный инструмент для развития личности, который когда-либо существовал» [9 ,с. 40–50].

Огромным потенциалом для организации работы в работе со школьниками обладают вики-сервисы. Большим достоинством вики коллективно создавать, хранить, структурировать документы, материалы и информационные ресурсы. Кроме того, к плюсам относятся простота, гибкость, безопасность, скорость. Вик-технологии можно использовать для создания сайтов, коллективных исследовательских проектов школьников, банков учебных материалов платформы для организации библиотечных уроков, организации справочных и фактографических баз данных, инновационных проектов по поощрению чтения (литературные веб-сайты), платформы ученических конференций, интерактивной доски, дискуссионной платформы.

Наконец, в настоящее время пришло понимание о том ,что школьная библиотека является универсальным объектом подачи необходимой и нужной информации в интересной форме (презентации, тематические выставки, креативные презентации новых книг и др.), а не только местом выдачи книг и выполнения библиографических справок. В современной школьной библиотеке в осуществлении профориентационной деятельностисегодня во многом помогают ресурсы Интернет и медиатека. Благодаря этому можно донести необходимую информацию которая нужна для развития различных личностных качеств. В этом помогает электронная справочная база, созданная на основе ресурсов Интернет. На рабочем столе компьютера библиотекаря одной из самых востребованных папок является та, которая содержит сведения о порталах и сайтах учебных заведений нашей республики.

В заключение, изучив материалы исследования, хочется отметить, что современные технологии обладают значительным потенциалом для продвижения книги и литературы, для приобщения к чтению, и могут использоваться как в массовой, так и индивидуальной работе с учащимися и не менее популярным становится создание инновационных библиотечных сайтов. Благодаря таким сайтам и интерактивным технологиям для поощрения чтения и продвижения литературы и ресурсов является одним из наиболее перспективных направлений работы с учениками формируют навыки информационной грамотности, групповой работы и сотрудничества между библиотекарем и педагогами Они безусловно являются эффективными формами библиотечной работы. Эти формы дают возможность проявить библиотекаря как творческую личность и профессионала в своем деле. Проведение инновационных массовых мероприятий позволяет библиотекарю развивать коммуникативные и конструктивные умения и навыки, оттачивает мастерство, повышает творческий потенциал и профессиональное самосознание. Эти мероприятия направлены на целевое и читательское назначение. Следовательно, благодаря инновационным мероприятиям дети получают специальные знания с учетом возрастных особенностей учащихся, раскрываются в динамике от класса к классу, по ступенчатому принципу, обеспечивая преемственность в обучении. В своей работе работники школьных библиотек ставят следующие цели: научить учащихся рациональным приемам работы с книгой (учебной и другими видами литературы), поиску, анализу, синтезу информации, привить им умения

и навыки информационного самообеспечения их учебной деятельности. Они заставляют детей анализировать, осмысливать материалы и уметь делать выводы. что тоже способствует социализации в обществе. К таким навыкам относятся: умение задавать грамотно вопрос; знание источников информации и умение ими пользоваться; умение правильно применить найденную информацию. Именно инновационные формы школьного библиотекаря в учебно-воспитательном процессе позволяет учащимся сократить интеллектуальные и временные затраты на выполнение домашних заданий, повысить качество знаний за счет овладения более продуктивными приемами учебного труда.

Рассмотрев вышеперечисленные формы и методы инноваций школьной библиотеки в заключение хотелось отметить, что для получения качественного образования и развития личностных качеств, школьника библиотеки в современных общеобразовательных учреждениях нашли форму для возможности реализации донесения культурной информации, которая заключается в проведении комплексных массовых мероприятий направленных на различные направления воспитания и максимального прогрессирования ученика как интеллектуальной и незаурядной личности. Делая вывод можно утверждать, что функционирования школьной библиотеки в контексте современного образования является очень важной составляющей в формировании, воспитании личности ученика именно инновационные технологии. Использование различных инновационных форм донесения информации в зависимости от возрастных категорий, а также акцент на работе с педагогами и проведении более эффективных мероприятий, что поспособствуют инновационные продукты, электронные ресурсы. Таким образом, формирование современного школьника напрямую зависит от инновационных технологий в школьной библиотеке, что способствует более продуктивной и качественной работе учителей и библиотекаря в учебно-воспитательном процессе .для достижения задач и целей мероприятий школьной библиотеки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурина, Т. Б. «Возможности школьной библиотеки». – М., Вестник московского образования, № 17, 2015.
2. Ванеев, А. Н. История библиотечного дела и библиотековедения: сб. ст. / проф.,д-р пед.наук А. Н. Ванеев.– Санкт-Петербург: Изд-во «Российская национальная библиотека», 2012.
3. Качанова, Е. Ю. Инновации в библиотеках [Текст] / Е. Ю. Качанова; науч. ред. В. А. Минкина; СПбГУКИ. – СПб.: Профессия, 2003.
4. Качанова, Е. Ю. Инновационно-методическая работа библиотек: учеб. пособие / Е. Ю. Качанова; ХГИИК; научный ред. А. Н. Ванеев. – СПб.: Профессия, 2007. – 336 с. – («Библиотека»).
5. Патрик, К. Э. Школьная библиотека – это информационный ресурс школы, а не «вспомогательная» структура [Текст] / К. Э. Патрик // Библиотековедение. – 1999. – № 1.
6. Столяров, Ю. Н.(профессор). Библиотекарь, он же учитель [Текст] : о взаимосвязи библиотечной и педагогической профессии / Ю. Н. Столяров. – (Повышаем свою квалификацию) // Школьная библиотека. – 2008. – N 1.
7. Третьяков, А. Л. Информационные технологии для Новой школы: ориентиры развития // Школьная библиотека: сегодня и завтра.2017. No 6. – С. 22–25.
8. Третьяков, А. Л. Современная школьная библиотека как социальный институт и правовое просвещение обучающихся: теоретико-методологическийи организационный аспекты / А. Л. Третьяков // Инновации в науке и образовании: молодежные инициативы, исследования, трансфер технологий: сб. ст. к Междунар. науч.-практ. форуму (18 ноября 2016 г.). – Оренбург, 2016.
9. Чудинова, В. П. Дети, библиотеки и новые массовые информационные технологии // Библиотекаведение . – 2002. – № 5. – С. 40–50.
10. Чудинова, В. П. Подходы к улучшению уровня грамотности и поддержке чтения детей и семьи: опыт разных стран //Университетская книга. 2017. – Апрель. – С. 44–49.
11. Школьные библиотеки нового поколения: : сб. материалов Второго межрегионального форума, 8-9 сентября 2017 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Информ. Центр «Библиотека имени К. Д. Ушинского» Рос. акад. Образования, Ассоц. Школьных библиотекарей русского мира (РШБА); сост. Д. А. Иванченко. – М.: [б. и.], 2017. – С.30–102.

УДК 378:001.82:004

Т. В. Степаненко,
Л. А. Авчинникова,
г. Луганск

УНИКАЛЬНОСТЬ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫХ РЕПОЗИТОРИЕВ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИНТЕГРАЦИИ НАУЧНЫХ ДОСТИЖЕНИЙ УЧЕНЫХ В МИРОВОЕ ИНФОРМАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО

В настоящее время стремительное развитие технологий и средств распространения информации расширяет возможности доступа к научной информации и побуждает к совершенствованию способов сохранения и упорядочения ресурсов для их использования, в том числе, в образовательной среде. Обеспечение открытого доступа к образовательным ресурсам, культурному достоянию, результатам научных исследований для всех членов общества получило распространение во всем мире. Значительная часть высших учебных заведений и научных учреждений поддерживают концепцию открытого доступа через реализацию модели так называемого институционального репозитория.

Для педагогов и ученых интересен подход, по которому существует возможность доступа к малотиражным изданиям. Обычно такие материалы остаются мало замеченными, поскольку их публикуют в нескольких бумажных экземплярах или на сетевых сервисах, которые имеют персонифицированный доступ.

Сейчас существует несколько определений репозитория.

Репозиторий – это:

1) место в сети для сбора, систематизации, обеспечения сохранности и распространения в электронном формате интеллектуальной продукции учреждения;

2) электронный архив длительного накопления, хранения и обеспечения открытого доступа к результатам научных исследований кафедр, отдельного ученого, студентов;

3) электронное хранилище отраслевой информации, содержащей большой массив научных текстов;

4) электронная структурированная среда, в которой корректно отображается научный профиль авторов, научных групп и коллективов и тому подобное.

Институциональный репозиторий – это сравнительно новый вид электронной библиотеки, фонд которой формируются педагогами, методистами, учеными, сотрудниками библиотек.

Использование такого сервиса в учебном заведении имеет ряд преимуществ:

- является надежным источником актуальных научных исследований, методических рекомендаций, разработок;
- для автора является средой для научной коммуникации и распространения научных идей;
- средством длительного хранения методических материалов и публикации собственных достижений в мировом информационном пространстве, и как следствие, рост индекса цитирования.

По своему составу репозитории несколько отличаются от традиционных библиотек видами сохраненных документов и могут включать части документов: главы и разделы книг; отдельные статьи, опубликованные в научных журналах; неопубликованные материалы (препринты, научные отчеты, дипломные работы). Несмотря на то, что коллекции репозиториев формируются из электронных материалов, они органично включают мультимедийные и аудиовизуальные материалы.

Учитывая сказанное, можно констатировать: уникальность институционального репозитория заключается в том, что он как информационное хранилище одновременно

сочетает в себе функции библиотеки и открытого электронного архива с хранением большого количества текстов и метаданных; является не только удобным средством работы, но и важным элементом в развитии интернет-маркетинговой политики вуза в целом и библиотеки в частности.

Поскольку формирование и развитие репозиториев тесно связаны с онлайновым будущим науки, цель их создания заключается в обеспечении:

1) открытости и оперативности доступа к научным исследованиям ученых разных стран мира;

2) получение научной отраслевой информации и знаний для дальнейшего использования их в научно-практической деятельности;

3) цитирование статей из соответствующих журналах с помощью ссылки на унифицированные идентификаторы ORCID и ResearcherID, которые являются, по сути, составляющей рейтинга ученого;

4) сбора собственных публикаций ученого в едином профиле и идентификации их в международных базах Web of Science, Scopus и др.;

5) повышение рейтинга как самих ученых, так и научно-педагогических учреждений и организаций;

6) интеграции текущих научных публикаций ученых в мировое коммуникационное инфопространство;

7) возможности неограниченного доступа к научным трудам мировой научной общественности, рост популярности и цитируемости научных публикаций;

8) развития науки и отдельной научной отрасли во всем мире.

Можно уверенно утверждать следующее: уникальность репозитория связана с тем, что работы, размещенные в нем, становятся более известными научному сообществу, чем представлены исключительно в каком-то одном издании.

Доказано, что интернет-активность, присутствие трудов ученых в веб-среде повышает их репрезентативность, а репозитории становятся своеобразными «точками» роста цитируемости в среднем в 4-5 раз.

Полезность самоархивации в е-хранилище своих работ заметна не сразу, хотя от этого значение информационного контента не становится меньше, поскольку автор получает, как минимум, три плюса – повышение индекса цитирования работ, постоянное и длительное хранение научных наработок. Необходимо также добавить, что размещение в репозитории результатов исследований в форме статей означает немедленное электронное депонирование научного приоритета автора, а также создает благоприятные предпосылки для 100% представления результатов научных поисков отдельных ученых в открытом доступе, увеличивает читательскую аудиторию в десятки, а иногда и в сотни раз.

На сегодня накоплен значительный опыт создания подобных электронных научных архивов, а репозитории вузов приобрели популярность благодаря открытости и доступности инфоконтента, представленного в них.

Для вузов репозиторий становится качественным ресурсом поддержки, развития научно-педагогической деятельности, источником быстрого обмена отраслевой информацией по тематике исследований и, как следствие, способствует повышению рейтинга отдельных ученых, творческих коллективов, институтов.

Подытоживая, следует отметить, что в современном цифровом мире уже невозможно обходиться традиционными формами и методами обнародования научных достижений, и этому есть объяснение: по многим причинам работы не получают своевременного выхода в печатном виде или вообще могут не увидеть свет на бумаге, как следствие, что-то можно потерять. Для науки и вуза (библиотеки как его составляющей) – это недопустимо. И в таком смысле уникальность и значение нституционального репозитория состоит в свободном предоставлении доступа к массивам информации быстро и из любой точки мира.

Открытость и наглядность ведет к эффективной научной коммуникации, увеличивает научное влияние автора-исследователя определенной отрасли на практическую сферу деятельности. Поэтому создание и развитие нституционального интеллектуального хранилища электронных ресурсов – важная задача библиотек, информационных центров, кафедр, отдельных ученых, взгляд в будущее, а самое важное – вклад в развитие науки.

УДК 021

Т. В. Степаненко,
А. К. Тарарина,
г. Луганск

БИБЛИОТЕКА ВУЗА В ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Современная цивилизация характеризуется глобализацией, динамичным развитием информационного общества, тотальным введением информационных технологий, что требует принципиально новых, модернизированных моделей развития, призванных коренным образом улучшить жизнь социуму во всех его сферах. Модернизированная модель развития библиотечно-информационной сферы определенным образом соединяет в себе культуру, образование, науку, претерпевает влияние экономической и политической систем общества, и одновременно выступает важным фактором их дальнейшего усовершенствования.

Сегодня одним из основных критериев оценивания совершенствования библиотечных технологий является степень удовлетворения информационных потребностей пользователей и эффективность использования разных средств доступа к информации как прямого отображения соответствия библиотечно-информационной ресурсной базы потребностям пользователей.

Формирование информационного общества, базирующегося на принципиально новых технологиях, привело к изменению технологии работы библиотек. На сегодняшний день большое количество информации существует только в электронном виде. Поэтому современный сотрудник библиотеки – это специалист в области новых цифровых технологий, менеджер, маркетолог в информационно-библиотечной среде [3].

Библиотеки включаются в инновационный процесс, но их деятельность имеет отраслевую специфику, которая обуславливается некоммерческим характером библиотечной деятельности, особенностями задач библиотеки. Все это требует адаптации средств и методов инноватики в библиотечном деле, поиска собственных подходов к осуществлению инновационной деятельности.

Внедрение инновационных технологий в информационно-библиотечное обслуживание населения идет в ногу со временем, упрощая работу библиотекаря и предоставляя все больше возможностей получения информации пользователю.

Внедрение в библиотечные процессы цифровых приложений позволяет оптимизировать технологические циклы, резко повысив их производительность при одновременном сокращении трудозатрат.

Эффективность отличается внедрением цифровых приложений в базовые процессы библиотечной деятельности – это каталогизация и формирование фонда.

Оцифровка дает возможность сократить географический разрыв, она предоставляет уникальную возможность расширить доступ к информации во всем мире. Новые формы доступа к информации стимулируют широкое распространение данных, относящихся к социальной, экономической и культурной жизни общества, способствует более активному участию пользователей в этом процессе, и помогают преодолению дискриминации в различных ее формах доступа к информации [2].

Создание электронных библиотек – приоритетная форма организации электронной информации, одна из важнейших составляющих ресурсов современного

общества. В последние годы масштабная работа по созданию электронных библиотек ведется практически во всех странах. Электронные библиотеки существуют как самостоятельные информационные единицы.

Процессы обслуживания библиотечного фонда в их традиционном понимании также утрачивают значение пропорционально увеличению в нём доли электронных изданий. Приобретение подписки на электронные полнотекстовые собрания упраздняет весь блок операций, связанных с технической обработкой и обращением фонда, включая выдачу, возврат и даже расстановку изданий. При этом все полнотекстовые коммерческие коллекции автоматически формируют статистические отчёты об использовании фонда [1].

Функция библиотек состоит, соответственно, в привитии и всяческом развитии и распространении этих качеств среди обслуживаемой аудитории. Её реализация осуществляется в форме текущего консультирования и обучающих программ. Консультирование пользователей при непосредственной работе с информационными массивами должно включать высококвалифицированную помощь в поиске и оценке информации, консультировании по вопросам применения пользовательских цифровых аппаратных устройств и программного обеспечения. Участие библиотекарей в этих процессах обязано приносить ощутимый выигрыш по времени и качеству: читатели должны гарантированно получать оптимально подобранные для каждого из них источники и обретать прочные навыки владения информационными инструментами. Консультирование может осуществляться как в удаленном режиме, так и при личном посещении библиотеки.

Ответственный подход к обучению информационной грамотности требует официального оформления данного направления в качестве непременной составляющей работы библиотек. Это связано с прохождением процедуры лицензирования, сертификации библиотекарей-преподавателей, утверждением учебных программ и, конечно, изменением контрольных показателей их работы [4].

Таким образом, информационные и технологические ресурсы библиотеки являются основой для развития культуры, имеют большой потенциал организации деятельности учебного заведения.

Развитие информационных технологий, стремительный процесс информатизации радикально повлияли на библиотечные технологии. Взаимодействие с интернет-технологиями вывело библиотечную деятельность на более высокий уровень.

Вузовская библиотека – основной информационный центр в системе высшего профессионального образования. Потенциал современной библиотеки оценивается не только по объему и полноте книжного фонда, но и по его актуализации и способности библиотеки предоставить новейшую информацию для пользователей.

В новых условиях развития общества библиотека должна стать информационным ядром и предоставлять самый доступный путь к информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алешин, Л. И. Электронная библиотека и библиотечно-информационное обслуживание в вузах [Электронный ресурс] / Л. И. Алешин. – Режим доступа: http://rcdl.ru/doc/2006/paper_43_v1.pdf.

2. Голубенко, Н. Б. Информационные технологии в библиотечном деле / Н. Б. Голубенко. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2012. – 288 с.

3. Красикова, Е. Г. Библиотека современного вуза: информационные ожидания и особенности информационного поведения пользователей [Электронный ресурс] / Е. Г. Красикова. – Режим доступа: http://www.gpntb.ru/ntb/ntb/2010/6-2010/ntb_6_2_2010-красикова.pdf.

4. Серова, О. Обеспечение доступности информации – важнейшая задача библиотек / О. Серова // Бібліотечний вісник. – 2012. – №5(211). – С. 3–7.

УДК 378.147:021.2

А. К. Тарарина,
Т. В. Степаненко
г. Луганск

ИССЛЕДОВАНИЕ ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИХ ИНТЕРАКТИВНЫХ ФОРМ ОБУЧЕНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ ИНФОРМАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ

В условиях развития современного информационного общества все большее значение приобретает проблема формирования информационной культуры студентов вузов как будущих специалистов. Актуальность проблемы на сегодняшний день заключается в недостаточном уровне формирования информационной культуры студентов высших учебных заведений, которая связана непосредственно с информатизацией высшего образования и ориентирована на личность и высокую информационную культуру будущих специалистов.

Значительное место уделяется роли и содержанию деятельности вузовских библиотек, поскольку они напрямую связаны с качественным обеспечением образовательного процесса. Информационно-образовательная среда вузовской библиотеки способствует созданию информационного единства и взаимосвязи в процессе деятельности библиотекаря и пользователя. Создаются условия для самообразования и саморазвития личности студентов, формируется информационная культура студентов, которая предполагает не только освоение новых технологий, но и использование их для получения личностно и социально перспективных решений. Библиотеки в образовательном процессе активно используют информационные возможности (фонды, информационные ресурсы, СБА) в осуществлении квалифицированной информационной поддержки процесса обучения, а главное – в формировании навыков информационной культуры студентов.

Главной задачей в воспитании информационной культуры студентов является получение знаний, которые необходимы для обеспечения их учебной и научно-исследовательской деятельности и формируют информационную грамотность студентов. Роль библиотеки в формировании информационной грамотности личности зависит от уровня развития самой библиотеки, качества ее технологических процессов.

Быстрое развитие технологий ставит перед образованием новые задачи, начиная от систематизации мировых технических и научных достижений на уровне содержания, приведение в соответствие с этим технологий, методов и форм обучения. Одновременно с принятием новой парадигмы образования возникают обновлённые формы обучения, методы и технологии инновационного характера. С развитием науки возникла необходимость корректировки задач, которые стоят перед развитием образования в вузах.

Интерактивность является центральным моментом в социальном аспекте образования и должна быть первичной целью любого образовательного процесса, той обратной связью между студентом и лектором, которая необходима для развития и улучшения образовательного процесса. Переход на компетентностный подход при организации процесса обучения предусматривает широкое использование в учебном процессе активных и интерактивных форм проведения занятий (компьютерных симуляций, деловых и ролевых игр, разбора конкретных ситуаций, психологических и иных тренингов) в сочетании с внеаудиторной работой.

На сегодняшний день развитие новых педагогических технологий разрабатывается в теоретическом и дидактическом аспектах. Проблема интерактива в учебном процессе обуславливается целесообразностью его применения для усиления эффективности процесса обучения. Интерактивные методы обучения достаточно быстро были признаны действенным средством внедрения новых образовательных технологий. Однако,

использование их в практике образования фрагментарное, несистемное в следствии неразработанности соответствующих технологий.

Современная библиотека как информационно-образовательный ресурс учебного заведения способна активно влиять на организацию учебного процесса, формирование информационной культуры обучающихся. При этом вопросы использования интерактивных форм в библиотечно-образовательной деятельности в научно-методическом аспекте изучена и разработана недостаточно.

Поэтому актуальность исследования продиктована научной необходимостью изучения проблемы использования интерактивных технологий в формировании информационной культуры студентов.

Объект исследования – организация информационно-образовательной деятельности библиотеки высших учебных заведений.

Предмет исследования – использование интерактивных форм обучения как способ формирования информационной культуры студентов.

Главными характеристиками выпускника образовательного учреждения является его культура и мобильность. В этой связи акценты при получении образования переносится на сам процесс познания, эффективность которого полностью зависит от познавательной активности самого студента. Успешность достижения этой цели зависит от того как усваивается информация – индивидуально или коллективно, в авторитарных или гуманитарных условиях; с опорой на внимание, восприятие, память или на весь личностный потенциал человека; с помощью репродуктивных или активных методов обучения.

В условиях реализации новой направленности современного образования, разработки новейших методов всего комплекса научно-исследовательской работы и учебно-воспитательного процесса сложно переоценить роль библиотеки – настоящей сокровищнице знаний, самого надежного источника доступа к информационным базам.

Главной миссией образования XXI века является воспитание ответственной личности, способной к самообразованию и саморазвитию, умеющей использовать приобретенные знания и умения для творческого решения проблем, критически мыслить, обрабатывать информацию.

Поскольку библиотека вуза – обязательное структурное подразделение высшего учебного заведения, то все образовательно-воспитательные задачи, которые предстоит решить высшей школе, трансформируются в задачи и деятельность библиотеки. Современность диктует новую модель библиотеки, требует наполнение ее работы новым смыслом, а именно – повышение информационной, образовательной, воспитательной, познавательной функции, которые включают наиболее полное информационное обеспечение учебно-воспитательного и научно-исследовательского процессов, предоставление информационной помощи студентам, преподавателям и сотрудникам [5].

Стратегия развития библиотеки должна быть, прежде всего, направлена на постоянное совершенствование своей деятельности, которая ориентирована на передовой библиотечный опыт. В современной, постоянно меняющейся информационной реальности, библиотека должна сохранить свое место посредника в коммуникационной среде. Чрезвычайно важна роль библиотеки как информационного центра, который осуществляет хранение и передачу человеческих знаний, культурных и духовных ценностей, зафиксированных на различных носителях информации.

Библиотека вуза, в свою очередь, должна быть максимально включена в образовательный процесс. Вузовская библиотека выступает основным подразделением, обеспечивающим информационную поддержку учебно-воспитательного и научно-исследовательского процессов.

Посредством единого информационного и коммуникационного пространства вуза и собственной информационно-образовательной среды, библиотека обеспечивает

равноправный доступ и рациональный обмен информационно-библиотечными ресурсами, создает условия для самообразования, саморазвития и формирования информационной культуры будущих специалистов [1].

Интерактивные формы обучения – это специальная форма организации познавательной деятельности и способ познания, который осуществляется в форме совместной деятельности студентов и библиотеки. С помощью данной формы обучения все участники взаимодействуют друг с другом, обеспечиваются и обмениваются нужной информацией, моделируют определенную ситуацию для последующего анализа, оценивают действие других и свое собственное поведение, погружаются в реальную атмосферу по совместному решению проблемы.

Использование активных методов в вузовском процессе обучения способствует преодолению стереотипов в обучении, выработке новых подходов к профессиональным ситуациям, развитию творческих способностей студентов. Цель интерактивного обучения состоит в том, чтобы создать базу для работы по решению проблем.

По сравнению с традиционным обучением в интерактивном обучении меняется взаимодействие библиотекаря и студента – активность библиотекаря уступает место активности студентов, а задачей библиотекаря становится создание условий для инициативы.

Активизация умственной деятельности студентов находит свое наиболее полное выражение в проблемной ситуации. Проблемная ситуация заключается в такой управляемой организации учебно-воспитательного процесса, при котором студенты не только воспринимают, фиксируют и запоминают знаки в готовом виде, но и совместно с библиотекарем в условиях проблемной ситуации разрешают систему логико-познавательных задач на основе имеющихся знаний, навыков и умений [4].

Интерактивные методы предполагают внедрение в систему обучения наряду с традиционными таких новых методов и технологий, которые отвечали бы новым целям и задачам учебно-воспитательного процесса. К таким новым методам и относятся приемы проблемных ситуаций. Систематическое и целенаправленное применение методов проблемного обучения способствует значительному повышению эффективности самостоятельной познавательной деятельности студентов и активизации творческого усвоения.

Высокий уровень информационной культуры студентов позволяет обеспечить такое состояние интеллектуальной, морально-этической вооруженности человека. Благодаря этому никакие информационные воздействия не в силах вызвать нежелательные последствия на пути стойкого прогрессивного развития студентов [6].

Развитие в социально-экономическом периоде определяется в необходимости значительного повышения качества подготовки специалистов. Все это связано с научно-техническим прогрессом, последствия которого проявляются практически во всех сферах профессиональной и социальной деятельности людей, в том числе и в сфере высших учебных заведений [2].

В данный период времени библиотечное профессиональное сообщество осознало, что перспективы успешного развития есть только у библиотек, которые избирают инновационный путь.

Создание совершенно новых образцов деятельности, выходящих за пределы норм, нерегламентированных, выводящих профессиональную деятельность на принципиально новый уровень все это называется инновациями.

Инновационная деятельность направлена не только на получение нового продукта, но также и на внедрение новых эффективных технологий работы [3].

Важным инструментом в обеспечении конкурентоспособности выпускников становится переориентация системы высшего профессионального образования на инновационную деятельность. Нередко инновационный характер развитие научной,

образовательной и практической деятельности субъектов образовательного процесса заключается в инвестиционной привлекательности высших учебных заведений.

Этико-коммуникационные проблемы взаимодействия библиотекаря и студента являлись предметом кейсов, которые предлагались студентам для обсуждения, поиска путей решения.

Опыт формирования и развития этико-коммуникативной культуры студентов заключается в развитии потребности студентов в самопознании; интерактивных методах, в их многообразии и тесной взаимосвязи с учебно-воспитательным процессом. Развитию студентов способствует их включение в процесс исследования на практике [7].

Интерактивность в обучении можно объяснить как способность к взаимодействию, пребывание в режиме беседы, диалога, действия. Соответственно интерактивным может быть метод, при использовании которого обучающийся является участником, осуществляющий что-то: говорит, управляет, моделирует, пишет, и рисует и т. д., то есть выступает не только слушателем, но и принимает активное участие в том, что происходит, собственно, является активным участником учебного процесса.

Сущность интерактивного обучения заключается в том, что учебный процесс организуется на принципах постоянного активного взаимодействия всех участников.

Главное условие в интерактивном обучении – это четкий план действий и конкретные задания для студентов. Применяя интерактивные формы работы со студентами, организатор ставит перед собой цель, надеясь на определенный результат. Результаты интерактивных форм достигаются через совместное решение проблем на основе анализа обстоятельств и соответствующих ситуаций через использование игр.

Технологии интерактивного обучения делятся на четыре группы: передовые технологии, интерактивное коллективное групповое обучение, ситуационное обучение и обсуждение. Широко используют такие методы интерактивного обучения, как «мозговой штурм», «микрофон», «круг идей», «занять позицию», «пресс-метод», «аквариум», «кейс-стади», «деловые игры».

При использовании технологии и методов интерактивного обучения происходит конструктивное взаимодействие, создается доброжелательная атмосфера в группах, а также значительно повышается мотивация студентов к обучению [8].

Таким образом, интерактивное обучение предполагает необходимость сиюминутного реагирования на различного рода изменения в процессе работы, что способствует выработке умения ориентироваться в сложной ситуации, обеспечивает сотрудничество в группе. Умение взаимодействовать в коллективе, учитывая мнения собеседника; находить компромиссное решение, удовлетворяющее всех участников; быть полезным в совместной работе – это те умения, которые необходимы каждому студенту. Все это делает актуальным внедрение в вузовскую практику интерактивных методов обучения.

Продуктивная мыслительная деятельность, учебно-познавательный интерес у студентов формируются в результате реализации парадигмы личностно-ориентированного, развивающегося обучения, внедрения интерактивных методов и форм его организации.

Обычные формы учебно-воспитательной работы имеют несколько ограниченные возможности в активизации позиции студента, так как она всегда находится в состоянии обучаемого и обучающегося. Чем разнообразнее выполняемые студентом роли и занимаемые им позиции, тем разнообразнее развивается личность будущего специалиста; его мыслительная деятельность приобретает системный характер, формируется творческий, заинтересованный подход к учебно-воспитательной деятельности, вырабатывается гибкость мышления и действий. Значение использования в образовательном процессе интерактивных методов обучения заключается в повышении качества подготовки специалистов.

В условиях интерактивного обучения образование выделяется в самостоятельный социальный институт и становится основным компонентом развития производственных сил, приобретая особую роль в формировании личности, ее развитии, воспитании и социализации в целом. В связи с этим изменяются характер и функции профессионального образования, в процессе которого передаются знания, сформируются умения, развиваются способности к самоопределению, осуществляется подготовка будущих специалистов к самостоятельным действиям и принятию решений, формируется ответственность за себя и свои действия.

Результаты освоения основной учебно-воспитательной программы достигаются только тогда, когда организована познавательная деятельность студентов, в процессе которой они проявляют инициативу, самостоятельность, эмоциональную вовлеченность, познавательный интерес. Организация активной познавательной деятельности студентов предполагает использование определенных, оптимальных способов организации учебной работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гущин, Ю. В. Интерактивные методы обучения в высшей школе / Ю. В. Гущин // Психологический журнал. – Вы. № 2. – 2012. – С. 1–18.

2. Интерактивные методы обучения в высшей школе / Л. И. Тимошенко, Л. А. Кудрявцев, В. А. Тарасов, А. О. Малофей // Философия права. – Вып. № 2 (69). – 2015. – С. 53–56.

3. Ишханова, М. Г. Педагогические технологии (приемы, методы). Формирование информационной культуры у студентов / М. Г. Ишханова, А. Ю. Оршанский // Современные проблемы науки и образования. – Вып. № 1. – 2015. – С. 1–7.

4. Панина, Т. С. Современные способы активизации обучения : учеб. пособие / Т. С. Панина, Л. Н. Вавилова; под ред. Т. С. Паниной. – 4-е изд., стереотип. – М.: Академия, 2008. – 176 с.

5. Панфилова, А. П. Инновационные педагогические технологии. Активное обучение: учеб. пособие / А. П. Панфилова. – М.: Академия, 2009. – 192 с.

6. Современные образовательные технологии: учеб. пособие / под ред. Н. В. Бордовской. – 2-е изд., стереотип. – М.: КНОРУС, 20011. – 432 с.

7. Ступина, С. Б. Технологии интерактивного обучения в высшей школе: учеб.-метод. пособие / С. Б. Ступина. – Саратов : Наука, 2009. – 52 с.

8. Юрловская, И. А. Исследование теоретико-методических интерактивных форм высшей школы / И. А. Юровская // Мир Науки. – Вып. № 1. – 2014. – С. 1–5.

УДК 659.1

Э. С. *Шило,*
О. Б. Левченкова,
г. Луганск

ИСТОРИЯ РАЗРАБОТКИ И ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ

В современной рыночной экономике и конкурентной среде, когда всего в одной стране работает более 500 тысяч предприятий, вопрос фирменного стиля становится для каждого из них наиболее острым, поскольку разработка фирменного стиля - длительный и сложный процесс. Сегодня разработка и использование собственного фирменного стиля становится все более популярным атрибутом стратегии развития все большего числа компаний.

Кто-то разрабатывает фирменный стиль по принципу «иметь фирменный стиль – это модно и современно». Остальные действуют по принципу «я тоже». Некоторым людям может понадобиться фирменный стиль при предпродажной подготовке по желанию инвесторов. Но настоящая потребность в разработке фирменного стиля возникает только тогда, когда реализуются преимущества его использования. Фирменный стиль необходим для того, чтобы обеспечить индивидуальность и единство графических и других особенностей. константы выделяются среди конкурентов,

становятся узнаваемыми (идентификационными) и хорошо запоминающимися. За счет хорошей видимости уменьшается количество денег, потраченных на рекламные кампании. Наличие хорошего фирменного стиля значительно увеличивает эффективность рекламы [1, с. 28].

Понятие фирменного стиля зародилось сравнительно недавно, ему даже не сотни лет, но даже в древности отдельные элементы фирменного стиля использовались довольно часто. Кочевые народы накладывали на скот знак собственности, самые опытные ремесленники отмечали свою продукцию личным клеймом, а покупатели, зная о высокой профессиональной репутации этих ремесленников, стремились приобрести товары с такими знаками. В средние века существовала Гильдия корпоративного бренда. С централизацией производства и расширением географии рынков важность товарных знаков и других отличительных черт брендов постоянно возрастает.

В середине XIX века в Соединенных Штатах и Западной Европе были созданы предпосылки для появления национальных товарных знаков. Крупные производители, накопившие к тому времени значительный капитал, уже не удовлетворялись полным контролем посредников над продажами. В условиях растущей конкуренции и формирования единого информационного пространства производители продукции могли напрямую определять потенциальных покупателей как целевую аудиторию для своих коммерческих коммуникаций. В то же время первоочередной задачей крупного товаропроизводителя стала самоидентификация, выделение себя из общей массы прямых конкурентов.

В постиндустриальную эпоху сфера услуг заняла не менее прочное положение, чем производственный сектор. А для организаций, которые предоставляют услуги уже в начале своего существования, наличие фирменного стиля жизненно необходимо. Западные компании давно признали эффективность фирменного стиля в борьбе за клиентов: достаточно вспомнить такие компании, как Coca-Cola, McDonalds, Nike, Nivea, Sony, Samsung, и сразу возникает узнаваемый визуальный и даже вкусовой образ.

Первым официальным дизайнером, создавшим фирменный стиль, считается Петер Беренс, архитектор, который в начале XX века, занимая должность арт-директора компании в Германии, создал некое художественное лицо компании, соответствующее основные законы формирования стиля. Практическая работа Беренши имела большое значение для формирования нового типа дизайна – деятельности, которая привела к заказу и стилизации промышленных изделий. Во второй половине XX века развернулась целая область маркетинговых коммуникаций – формирование фирменного стиля.

Эволюция коммуникационных технологий за последние полвека прошла следующие этапы:

- Идеология маркетинговых коммуникаций сводится к формированию имиджа бренда. Фирменный стиль является формальным выражением этой идеологии.
- Компании активно демонстрируют и подчеркивают свою индивидуальность.
- Имидж бренда заменяется концепцией имиджа.
- Корпоративная философия находится в авангарде коммуникационных стратегий.
- Фирменный стиль занимает соответствующую позицию необходимого инструмента.
- Осознав отсутствие формальных элементов, были разработаны технологии брендинга, сочетающие инструменты маркетинга и управления.
- Элементы и инструменты фирменного стиля участвуют в формировании брендов.
- Без использования элементов фирменного стиля невозможно сформировать бренд, но не каждый бренд становится брендом в результате маркетинговой деятельности.

Фирменный стиль – это набор приемов, обеспечивающих единый образ для всех продуктов компании и мероприятий; улучшить восприятие и запоминаемость

потребителями не только продукции компании, но и всей ее деятельности; а также позволяют противопоставлять свои продукты и деятельность продуктам и деятельности конкурентов.

Фирменный стиль – это набор цветовых, графических, словесных, типографских и дизайнерских констант, обеспечивающих визуальное и смысловое единство товаров (услуг), всей информации, поступающей от компании, ее внутреннего и внешнего оформления. [1, с. 90]

Среди основных функций фирменного стиля:

Идентификация. Фирменный стиль позволяет потребителю легко узнать желаемый товар (компанию, услугу) по некоторым внешним признакам.

Доверять. Если потребитель однажды убедится в качестве товаров (услуг), то это доверие во многом будет распространяться на все остальные товары компании. К тому же наличие фирменного стиля само по себе внушает доверие.

Рекламное объявление. Наличие фирменного стиля значительно увеличивает эффективность рекламы. Кроме того, все объекты, содержащие элементы фирменного стиля компании, сами по себе являются рекламой.

Цель фирменного стиля – закрепить в сознании клиентов положительные эмоции, связанные с оценкой качества продукта, его безупречности, высокого уровня обслуживания, и обеспечить особую узнаваемость продукции компании и самой компании. Таким образом, наличие косвенного фирменного стиля гарантирует высокое качество товаров и услуг, так как свидетельствует об уверенности его владельца в том положительном впечатлении, которое он производит на потребителя.

Фирменный стиль дает организации следующие преимущества, выполняя следующие функции:

- Повышение корпоративного духа, единства сотрудников и формирование чувства принадлежности к общему делу способствует развитию корпоративного патриотизма.
- Положительно влияет на эстетический уровень и внешний вид продукции и помещений компании.
- Помогите потребителям ориентироваться в потоке рекламной информации, быстро и точно найти нужную компанию.
- Указывает потребителю, что компания берет на себя ответственность за произведенный продукт.
- Показывает общественности стабильность и долгосрочный характер работы компании.
- Снижает расходы на рекламу и PR, одновременно усиливая влияние и создавая сильный бренд.

Если суммировать все преимущества, которые дает использование фирменного стиля, то можно назвать его одним из основных средств формирования благоприятного имиджа компании.

Фирменный стиль на предприятии имеет большое значение и, наряду с другими важными составляющими маркетинга, является отдельным направлением деятельности в области стимулирования продаж и маркетинга:

Элементы фирменного стиля.

Система фирменного стиля включает следующие основные элементы:

1. Торговая марка;
2. Заголовок (логотип) фирменным шрифтом;
3. Фирменный рекламный блок;
4. Корпоративный слоган (слоган);
5. Цвет (а) компании);
6. Фирменный набор шрифтов;

7. Корпоративный герой;
8. Постоянный коммуникант (лицо компании);
9. Брендовая одежда;
10. Прочие фирменные константы.
11. Сломанный знак.

Торговая марка (используются другие названия: знак обслуживания, торговая марка; английская торговая марка) – центральный элемент фирменного стиля. Определение товарного знака как «товарный знак» не совсем корректно.

Товарный знак представляет собой зарегистрированные в установленном порядке изобразительные, словесные, объемные, звуковые обозначения или их комбинации, которые используются владельцем товарного знака для идентификации своих товаров [4, с. 208]. Исключительное право владельца на использование товарного знака обеспечивается правовой защитой со стороны государства.

Основные функции товарного знака:

• облегчить восприятие различий или создать различие;
• давать наименования товаров;
• для облегчения идентификации продукта;
• облегчить запоминание продукта;
• указать происхождение товара;
• предоставить информацию о продукте;
• поощрять желание покупать;
• символизируют гарантию.

Торговые марки отличаются множеством и разнообразием. Существует пять основных типов товарных знаков:

Словесный товарный знак лучше запоминается. Он может быть зарегистрирован как в общепринятой орфографии, так и в оригинальном графическом оформлении (логотипе). Словесный товарный знак является наиболее распространенным типом товарного знака. Примерно 80% всех зарегистрированных товарных знаков принадлежат этому типу. Ценность торговой марки настолько высока, что все направление брендинга, которое называется семонемика (от греч. Семонемика), занято разработкой названия продукта. Семон – знак и немеон – назначение). Другое название этого процесса – неймингнаминговое наименование.

Иллюстрированный товарный знак – это оригинальный рисунок, логотип компании. Например, характерная изогнутая линия как торговая марка Nike, производителя спортивного инвентаря; стилизованная ладья, вписанная в овал – АВТОВАЗ и др. Трехмерный знак, зарегистрированный в трех измерениях, например, определенная форма бутылки Coca-Cola, флаконы для духов также имеют юридическую защиту. Звуковой товарный знак в недавнем прошлом был характерен для радио и телевидения (например, вступительная музыка к песне «Подмосковные ночи – товарный знак радиостанции «Маяк»). В последнее время этот вид товарного знака все чаще используется в т. ч. Рекламная практика фирм, работающих в других сферах бизнеса. Например, вы можете использовать оригинальные музыкальные фразы в корпоративной рекламе. Так, фирменный видеоклип Nestle растворимого кофе «Nescafe» Nestle («Глоток нового дня!») Содержит два зарегистрированных звуковых товарных знака: основную музыкальную фразу и ритмичное постукивание ложкой по чашке. Очень сильный заряд коммуникации несет компания Zippo, которая зарегистрировала щелчок зажигалки в качестве торговой марки аудио.

Комбинированные товарные знаки – это сочетание вышеперечисленных типов товарных знаков, например, сочетание логотипа и объемной скульптурной группы «Рабочий и Колхозница» В. Мухиной – товарного знака киностудии «Мосфильм» [10, с. 108].

Логотип - это оригинальный стиль или сокращенное название компании, группы продуктов, производимых этой компанией, или одного конкретного продукта, производимого ею. Как правило, логотип состоит из 4-7 букв. Примерно четыре из пяти товарных знаков зарегистрированы в виде логотипа. Как и любой другой обычный идентификатор, логотип уникален. Который, кстати, тоже имеет юридическое сопровождение. Например, при регистрации знак будет проверяться на уникальность.

Корпоративный блок – это традиционное, часто упоминаемое сочетание нескольких элементов фирменного стиля. Чаще всего это графический товарный знак и логотип. Блок компании также может содержать полное официальное название компании, ее почтовые и банковские реквизиты (например, на бланках). Иногда бренд-блок также включает слоган бренда.

Корпоративный слоган.

- Слоган компании – это оригинальный девиз, который компания постоянно использует. Некоторые слоганы зарегистрированы как торговые марки.
- Слоган может содержать основные принципы деятельности компании, ее кредо, например, Nike: «Just do it!»; Philips: «Измени свою жизнь к лучшему!».
- Слоган может быть мотивирован заботой о клиентах, например, Johnson & Johnson: «Мы заботимся о Вас и вашем здоровье!».
- Слоган может подчеркнуть исключительные качества компании (рейтинг Xerox: «мы научили мир копировать!») Или подчеркнуть достигнутую мощь, полученный авторитет (Sony Corporation: «это Sony!»).
- Существует множество других подходов к разработке слоганов, соответствующих различным концепциям рекламного обращения: обещание выгоды, лирический, фантастический и т. д.

К рекламному слогану компании предъявляются следующие основные требования:

- Слоган должен органично вписываться в фирменный стиль своего владельца и способствовать формированию его имиджа;
- Слоган обязательно должен учитывать особенности целевой аудитории, клиентского рынка компании, быть понятным и близким к этой аудитории;
- Слоган следует хорошо запомнить - отсюда его краткость;
- Слоган должен быть оригинальным;
- Слоган должен иметь сильную эмоциональную окраску;
- Слоган должен исключать две интерпретации.
- Слоган должен соответствовать образу жизни и системе ценностей, сложившейся на момент его использования.

Например, за более чем вековую историю Coca-Cola сменила более сотни зарегистрированных слоганов. Однако не во всех случаях модернизировать корпоративный слоган. Например, южноафриканская компания De Beers уже более половины столетия демонстрирует приверженность своему единственному лозунгу «Бриллиант навсегда». Этот слоган, разработанный еще в 1947 году, по версии авторитетного рекламного журнала Age, стал «лучшим рекламным слоганом тысячелетия».

Корпоративный цвет также является неотъемлемым элементом фирменного стиля. Цвет делает элементы фирменного стиля более привлекательными, запоминающимися, позволяет оказать сильное эмоциональное воздействие. Для некоторых видов товаров и услуг твердо установлены определенные цвета. В то же время с синим цветом можно назвать устойчивые ассоциации всех видов деятельности, связанных с морем и водой; авиация – с серебром; растениеводство и продукты его переработки – с зеленым и т. д. Наиболее известные примеры использования корпоративных цветов включают сеть ресторанов McDonald's – красный и желтый; Кодак-желтый и золотой.

Цвет товарного знака также может иметь правовую охрану в случае соответствующей регистрации товарного знака в этом цвете. Однако учтите, что если товарный знак находится в цветном варианте, то только в этом цвете он будет защищен. При регистрации товарного знака в черно-белом цвете он защищен при воспроизведении в любом цвете.

Фирменный набор шрифтов может подчеркнуть различные особенности имиджа бренда и способствовать формированию фирменного стиля.

Фирменный набор шрифтов может подчеркнуть различные особенности имиджа бренда и способствовать формированию фирменного стиля.

Шрифт может восприниматься как «мужской» или «женский», «легкий» или «тяжелый», «элегантный» или «грубый», «деловой» и т. д. Задача разработчиков фирменного стиля - найти «свой» шрифт, который впишется в имидж бренда. Существует множество типов шрифтов, которые условно делятся на большие группы: латинские, рубленые, наклонные, орнаментированные и другие. Группы шрифтов включают большое количество гарнитур, различающихся по форме, ширине, насыщенности и т. д.

Корпоративный герой – важная часть формируемого имиджа компании. Коммуникатор как бы олицетворяет себя, вырабатывая постоянный устойчивый образ своего представителя.

Очень часто корпоративный герой наделен некоторыми особенностями, которые Коммуникатор стремится включить в его образ. Noisy rabbitQuickie создан, чтобы рассмешить маленьких любителей какао. Клоун Рональд Макдональдс должен воплотить в глазах юных посетителей ресторана дух веселого праздника с подарками и представлениями.

Корпоративный герой может воплотить фантастический образ потребителя, такой как ковбой Мальборо или авантюрист в рекламе Camel. Курильщик должен идентифицировать себя с этими персонажами.

Наряду с достаточно удачными примерами развития корпоративного героя, или хотя бы логически обоснованными, можно вспомнить неудачу IBM при выборе корпоративного героя – Розовой пантеры из популярного мультсериала. Сейчас сложно определить, чем руководствовались специалисты этой корпорации при принятии такого решения. Однако к моменту обнаружения ошибки права на использование изображения Розовой Пантеры уже были приобретены у студий Warner Brothers, и были тиражированы многочисленные рекламные носители с этим корпоративным героем: футболки, бейсболки, коврики для компьютерные мыши и т. д. Естественно, потери Коммуникатора в результате такой ошибки профессионалов исчислялись многими миллионами [9, с. 74].

Штатный коммуникатор, в отличие от корпоративного героя, – реальный человек. Это конкретное лицо, которое выбирается компанией в качестве посредника в общении с адресатом. Более распространенные определения этого понятия – «лицо компании», «имидж бренда», «икона компании».

Иногда фирма использует внешнюю привлекательность посредника. Однако привлекательный внешний вид – не единственный критерий. В некоторых случаях компанию – Коммуникатор могут привлекать профессиональные качества человека, его компетентность. Затем его особенности проецируются на образ обладателя фирменного стиля.

Фирменный стиль в современной спецодежде свидетельствует не только о принадлежности сотрудника к компании, но и о соответствии параметрам профессии.

Если говорить о банковских служащих, торговых рабочих, учителях или врачах, то к их внешнему виду предъявляются иные требования, чем к промышленным рабочим.

Деловой костюм должен соответствовать ряду требований: использование фирменных цветов и эмблем в одежде; соответствие современным модным тенденциям; цвет одежды выбран не слишком светлый и не черный.

Ряд американских компаний пишут специальные коды на том, какую одежду можно носить. Главное требование: элегантность, консерватизм и чувство меры. В то же время следует помнить, что элегантность – это международное понятие. Достижение единства в разнообразии и разнообразия в единстве – это путь к развитию фирменного стиля в одежде.

При реализации принципов корпоративной культуры нужно быть очень осторожным. Нельзя нарушать проявление индивидуальности сотрудника, особенности его личности. Поэтому попытка одеть всех в униформу и даже в строгие классические костюмы может привести к активному противодействию сотрудников и снижению производительности. В первую очередь это касается творческих организаций и ряда других.

Элементы фирменного стиля также можно назвать особенностями корпоративного дизайна. Например, дизайн решетки радиатора автомобилей BMW долгое время оставался неизменным, несмотря на то, что внешний вид автомобилей этой компании постоянно меняется.

Компания может разработать оригинальные пиктограммы – абстрактные графические символы, обозначающие группы товаров, размещение услуг и другую информацию (например, в фирменной розничной компании).

Некоторые внутренние стандарты фирменного стиля можно отнести к элементам фирменного стиля с некоторыми оговорками. Например, для американского производителя дорожной и строительной техники Caterpillar это гарантийное обязательство доставить любые запасные части для его техники в любую точку мира в течение 24 часов с момента получения заказа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болотина, Л. Р., Дошкольная педагогика: Учебное пособие для студентов средних педагогических заведений / Болотина Л. Р., Комарова Т. С., Баранов С. П. – М.: Издательский центр «Академия», 1997. – 240 с.
2. Выготский, Л. С., Воображение и творчество в детском возрасте. Психологический очерк. 3-е изд. – М.: Просвещение, 1991. – 93 с.
3. Головлёва, Е. Л., Основы рекламы / Ростов н/Д: «Феникс», 2005. – 315 с.
4. Головлёва, Е. Л., Торговая марка: теория и практика управления / – М.: ООО «Вершина», 2003. – 176 с.
5. Гольман, И. А., Практика рекламы / Гольман И. А., Добробабенко Н. С. – Новосибирск: СП «Интербук», 1991. – 142 с.
6. Гольман, И. А., Рекламная деятельность: Планирование. Технологии. Организация / – М.: Гелла-принт, 2002. – 411 с.
7. Горшкова, Л., Воспитание детей совместными усилиями семьи и педагогов дополнительного образования / Л. Горшкова, «Методист»: – №8. – 2009. С. 36–38.
8. Дегтярев, А. Р., Изобразительные средства рекламы: Слово, композиция, стиль, цвет / – М.: Фаир-Пресс, 2006. – 256 с.
9. Денисова, З. В., Детский рисунок в физиологической интерпретации / – Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. – 195 с.
10. Джоунс, Дж., Роль рекламы в создании стильных брендов / – М.: ФаирПресс, 2005. – 496 с.
11. Добробабенко, Н. С., Фирменный стиль: принципы разработки / – М.: Инфра-М, 2009. – 112 с.
12. Душкина, М. Р., PR и продвижение в маркетинге: коммуникации и воздействие, технологии и психология / – СПб.: Питер, 2010. – 560 с.

УДК 39

С. А. Алексеева,
г. Луганск

КУЛЬТУРА ЛУГАНЩИНЫ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЭТНИЧЕСКОГО СОСТАВА НАСЕЛЕНИЯ

Национальный состав населения является одним из важнейших моментов для изучения процессов заселения и культурного развития Луганщины. Изучением вопроса о национальном составе населения нашего края, занимались ученые и краеведы. В данной работе будет рассмотрен национальный состав населения и его влияние на культуру нашего края в кон. XIX – нач. XX в.

Основными источниками по данной теме являются статистические сведения, описания и таблицы по Екатеринославской губернии, Области войска донского кон. XIX – нач. XX в., Большая энциклопедия под редакцией С. Н. Южакова, монографии и публикации.

Характерной чертой населения современной Луганщины является наличие в ее структуре малочисленных этнических групп, поэтому одной из важнейших причин функционирования социокультурного пространства являются межэтнические коммуникации, проблемы сохранения этнокультурной самобытности жителей и межэтнические интеграционные процессы, которые связаны с исторического и этническими процессами происходившими на территории нашего края.

Территория современной Луганщины заселялась на протяжении нескольких столетий, что оказало определенное влияние на формирование ее этнического состава. Для нашего края «разноплеменность» была характерной чертой, начиная с момента его заселения.

В процессе заселения нашего края в сер. XVIII в. здесь появляются сербы – выходцы из Австрии. Первым был генерал-майор Иван Хорват, получивший земли около Днепра. Эта территория стала называться Новая Сербия. Затем прибыли подполковник Иван Георгиевич Шевич с сыновьями Иваном и Петром, и Райко Депрерадович – полковник Словенского гусарского полка. Им были отведены земли в юго-восточной части Бахмутской провинции между реками Северским Донцом и Луганью. «…Они привели сюда свои полки, разделили их на роты и расселили отдельно. Поселения остались под распоряжением военной коллегии. Местность, занятая полками стала называться Славяно-Сербия» [8, с. 2].

В сер. XVIII в. Екатерина II пригласила немцев осваивать наш край. Правительство рассчитывало, что переселенцы привезут с собой передовую культуру производства и своим трудом, промыслом, ремесленничеством будут способствовать развитию этих земель. В кон. XIX в. наблюдается особый наплыв немцев в Луганск, в связи с бурным промышленным развитием города. Также для работы привлекались рабочие из Польши. Таким образом, здесь возникает поселение польских семей.

В 60 – 70-х гг. XVIII в. на земли нашего края из Молдавии, Валахии, Сербии и Черногории переселялись православные, теснимые турками. В основном они селились в Бахмутском уезде. «…Там они пополняли и основывали селения: Троицкое, Привольное, Верхнее и др., которые были образованы на развалинах рот полка Прерадовича. Поэтому в их состав кроме валахов и молдаван вошли и бывшие обитатели рот: сербы, болгары, черногорцы, албанцы, кроаты, поляки. Сюда переселялись, по распоряжению

правительства, пленные турки и крымские татары, затем литвины из Черниговской губернии» [9, с. 25].

По данным переписи 1897 г. представители малых этнических групп составляли 99 % населения Бахмутского уезда, 3,73 % – населения Славяносербского уезда [1, с. 62]. Наличие малых этнических групп на территории этих уездов объясняется аграрными и промышленными миграциями.

Согласно переписи населения в 1926 г. в Луганском округе проживали представители 49 национальностей, а этнические группы составляли 5,6 % от всего населения края [10, с. 15]. Т.о. мы видим, что национальный состав населения нашего края был очень неоднороден в разных его частях и претерпел изменения за период с сер. XIX до нач. XX в. Однако каждая этническая группа, имея собственные отличительные черты, вносила лепту в культурную жизнь края. Долговременное совместное проживание привело к сглаживанию национальных различий и возникновению местных особенностей, которые проявились в языке и культуре. Например, национально-языковую самоидентификацию, группы проживающие на Луганщине, сохранили по-разному. Среди представителей 8 наиболее многочисленных групп национальных меньшинств в наибольшей степени родной язык сохранили татары и немцы, а белорусы и поляки утратили свою лингвистическую идентичность. Среди представителей этнических меньшинств, утративших языковую идентичность, большая часть была русифицирована. Причем, процессы русификации были более интенсивными в городских поселениях и особенно – в г. Луганске.

Среди этнических меньшинств в большей степени сохранить свою культурную самобытность смогли немцы, которые жили в сельскохозяйственных колониях. Сохранению традиционных основ немецкой культуры способствовала замкнутость колоний. На окружном заседании нацменьшинств в 1926 г. говорилось: «…Национальное население замыкалось в колониях, только привыкло платить налог и снимать шапку, вели хозяйство и совершали религиозные обряды… Раньше видеть женщину на собраниях было чудом, ее не пускали туда… Женщины… не выходят дальше кухни» [3]. По религиозной принадлежности большинство немцев-колонистов были лютеранами. В колониях проводились традиционные религиозные обряды. Особое значение придавалось празднованию Рождества.

Наиболее многочисленной группой нацменьшинств в Луганском округе были татары, которые с конца XIX в. в связи с малоземельем уходили из Казанской губернии на заработки на Донбасс. Образ жизни рабочих татар отмечался антиобщественными аморальными явлениями. В докладе о состоянии работы среди татар по Луганскому округу отмечалось: «В быту рабочих в казармах, особенно среди сезонников, царствуют дебоши, пьянки и картежные игры» [4]. Для татар характерен низкий образовательный уровень. Незнание русского языка – доминирующего языка общения в регионе – затрудняло интеграцию татар в рабочие коллективы и служило почвой для конфликтов. С целью повышения образовательного уровня татарского населения в округе организуется система пунктов ликвидации безграмотности [5]. Татары жившие на территории Луганского округа, сохраняли традиционные мусульманские верования. Многие рабочие отмечали праздник Ураза-байрам – праздник окончания поста или малого жертвоприношения, который длится три дня. Основными компонентами праздника являются торжественная молитва, раздача милостыни и праздничная трапеза. Татары, работающие на рудниках, в этот праздник не выходили на работу.

Следующей по численности этнической группой, проживающей на территории Луганщины были евреи. По указу Екатерины II от 23 декабря 1791 г. евреям, несмотря на существующие в России «черту оседлости», разрешалось селиться в Екатеринославской губернии «…в целях развития промышленности в новом крае». По данным церковного учета 1857 года и 10 ревизий 1858 года в Екатеринославской губернии 1,3% евреев проживали в Бахмутском и 0,3% в Славяносербском уездах. В

«материалах для географии и статистики России» за 1862 год лиц иудейского вероисповедания в Славяносербске насчитывалось 153 человека, на Луганском литейном заводе – 156 человек. В дореволюционном Луганске, по данным архивных документов, еврейская община была второй по численности после коренного населения и составляла 5554 человека [2, с. 74].

По переписи 1926 г. в Луганском округе насчитывалось 9999 евреев. Большинство из них проживали в Луганске. По социальному положению большинство евреев были торговцами и служащими. Судя по данным о составе еврейских религиозных общин Луганска, среди евреев были портные, сапожники, кузнецы, пекари, мыловары, фотографы, музыканты и врачи [6]. Таким образом, по роду своей профессиональной деятельности евреи были связаны со сферой обслуживания, успешность которой во многом обеспечивалась их коммуникативными возможностями. Поэтому среди этой группы населения сформировалась большая прослойка русскоговорящих евреев [10, с. 21]. В силу этих обстоятельств еврейских школ в Луганске не было. Уровень грамотности среди евреев был довольно высоким. В 1926 г. в Луганском округе было 6 иудейских религиозных общин и 6 синагог. Три из них было в Луганске: Хоральная, Ремесленная и Литовская [7].

Таким образом, можно сделать вывод, что национальному многообразию способствовало бурное промышленное развитие территории нашего края в кон. XIX в., и проникновение сюда не только иностранного капитала, но и представителей различных европейских народов, что оказывало влияние на культуру Луганщины в тот период.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко, Я. В., Данилова, Н. О. Формування етнічного складу населення Південної Україні (кінець XVIII- XIX ст.) // Український історичний журнал. – 1992, № 9, с. 54-65
2. «Весь Луганск в кармане». Адрес-календарь и справочная книга города и окрестностей на 1912 г. Издание Е. Шнирлина, М. Кулашкина. – [б.м.]: Типография Киевской 2-1 Артели, Б. Владимирская, 43. – 160 с.
3. Госархив ЛНР. Ф. 243. Оп. 1. Д 201. Л. 16-17
4. Госархив ЛНР. П-34. Оп. 1. Д 976. Л. 13
5. Госархив ЛНР. П-34. Оп. 1. Д 90. Л. 9
6. Госархив ЛНР. Р-435. Оп. 1. Д 953. Л. 20-25
7. Госархив ЛНР. Р-435. Оп. 1. Д 144. Л. 13-18
8. Ежегодник-справочник Славяносербского уездного земства на 1914 год. – Луганск: «Типо-Литография С. М. Гаммерштейн», 1914. – 776 с.
9. Сборник статистических сведений по Екатеринославской губернии. – Т. II. Бахмутский уезд
10. Список населенных пунктов Луганского округа. – Луганск: Луганська правда, 1927. – 148 с.

УДК 130.2+82.09

Н. С. Ищенко,
г. Луганск

САКРАЛЬНОЕ И ДЕСАКРАЛИЗОВАННОЕ ПРОСТРАНСТВО ДОНБАССА В ПОЭМЕ ЕЛЕНЫ ЗАСЛАВСКОЙ «НОВОРОССИЯ ГРОЗ. НОВОРОССИЯ ГРЁЗ» (2020)

Важнейшую роль в воспитании и развитии патриотического чувства играет сохранение культурной и исторической памяти о событиях, которые происходили на родной земле. Определяющей для закрепления события в культурной памяти является эмоциональная сторона явления или процесса, которая формируется в ходе эстетической деятельности индивида в обществе. Важнейшие социокультурные смыслы сохраняются с помощью произведений искусства [4, с. 216]. Защита родной земли – одна из важнейших тем поэзии разных народов мира. Эта тема реализована и в русской поэзии. Тема защиты Донбасса во время войны с Украиной в 2014 году в поэтической форме

раскрыта в поэме «Новороссия гроз. Новороссия грёз» (2020) донбасской поэтессы Елены Заславской.

Елена Заславская – донбасский поэт, писатель, журналист. Редактор сайта луганской культуры «Одуванчик». Автор семи поэтических сборников: «Эпоха моей любви» (1997), «Мамині сльози» (1997), «Инстинкт свободы» (2005), «Бдыщь-мен и Ко» (2009), «Год войны» (2015), «Бумажный самолет» (2019), «Донбасский имажинэр» (2020), «Новороссия гроз. Новороссия грёз» а также книг для детей «Необыкновенные приключения Чемоданте, Чи-Беретты и Пончика» (2016), «Собаки-забияки» (2019), «Сказки Подкроватки» (2019), «Мышка-малышка и ее секрет» (2020), «Хармстихия» (стихи Даниила Хармса с комментариями Елены Заславской) (2020). Член СП ЛНР. Редактор газеты «Камертон» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского, преподаватель [1].

Война в Донбассе повлияла на жизнь и творчество Елены Заславской. В 2014 году, когда началась военная агрессия Украины, Елена сделала свой выбор в пользу республик, осталась в Луганске, занимается литературной, преподавательской, общественной деятельностью, особое внимание уделяя культурному аспекту интеграции Донбасса и России. Тема войны, которая пришла в Донбасс после семидесяти лет мира, и защиты родной земли от военной угрозы является постоянным предметом творческого осмысления поэта.

Поэма Елены Заславской «Новороссия гроз. Новороссия грёз» (2020) посвящена событиям в Донбассе в период войны с Украиной. Она создавалась на протяжении военных лет, начиная с 2014 года. В поэме показаны воюющие республики, Украина, Европа, настроения революционеров Майдана и ополченцев Новороссии. Поэма связывает настоящее и прошлое Украины и России, а также повседневный и сакральный планы бытия.

Тема защиты родной земли занимает центральное место в поэме, что подчеркивается семантически сильной позицией текста – одним из эпиграфов. На самой первой странице поэмы читатель видит слова: «Да, у нас строго придерживаются заповеди: «Будь верен духу любви к родине». Кобо Абэ “Женщина в песках”». Тема защиты Родины реализуется в образе Луганска и донбасских городов. Рассмотрим их подробнее.

К образу Луганска Елена Заславская обращалась в своем творчестве неоднократно. Луганск является узнаваемым местом действия как довоенных стихов, так и произведений военного времени. Так, в поэме ‘Nemo’ (2019) центральное место занимает хронотоп города Луганска военного времени, 2014-го года. Луганск – город в степи, однако в поэме он показан как город на дне моря, город, который накрыло волной войны. Архаическая семантика воды и морской стихии как перехода между мирами позволяет поэту интегрировать в хронотопе затонувшего Луганска разные смыслы русской культуры, включая тему смерти, памяти, любви и поэзии [3, с. 34].

В новой поэме образ Луганска обогащается новыми смыслами. Теперь это Святоград – место действия и сакральный центр поэмы. Центральное значение этого образа зафиксировано в первом эпиграфе к поэме:

«13 июня 1905 года явилась Царица Небесная старцу Филиппу и сказала: «…И день сей явления моего граду Луганскому помни, и учи всех чтить его, о граде же сем скажу, что к концу мира наречётся он – Святоград Луганский. И многие люди будут съезжаться сюда в преддверии этих грозных дней, сами не зная зачем».

Житие старца-диакона Филиппа Луганского» [2, с. 4].

Как разворачивается судьба Святограда Луганского в грозные дни 2014 года, показано в поэме.

В произведении дается еще один вариант сакральной трактовки событий: «Как-то в газетах писали укропы, что город наш подобно Содому с Гоморрой должен ответить за грехи его обитателей. Роль Бога они отводили украинской армии...»

[Новороссия, с. 9]. Так, для одних героев поэмы Луганск – Святоград, потому что его жители жертвуют своей жизнью за родину, а для других Луганск – грешный город, который должен быть стерт с лица земли. Две версии происходящего формируют смысловое пространство поэмы.

Для жителей Донбасса и луганчан Луганск с первых же строк поэмы – «край света, край мира, фронтир, где дышит война» [2, с. 7]. В то же время в Луганске находится дом героини, сохранивший довоенный уют: «Взвалить бы его на спину и унести, как уносит улитка, со всеми пожитками, со старыми фотографиями и открытками, с детскими локонами и дипломами, книгами, письмами, записками, со всеми важными датами, впечатанными в альбомы, с родительскими портретами, дедушкиными наградами, с рисунками самыми первыми, сохранёнными мамой, с его очагом и памятью, – всем тем, что зовём мы домом, всем тем, что навсегда остаётся с нами...» [2, с. 9].

Довоенный Луганск задает ориентиры, позволяя героине выстоять и выжить во время войны, в период масштабной трансформации и экзистенциального выбора: «И вдруг я понимаю, что привыкла к безжалостному лику войны, внушающему липкий страх и животный ужас. О, как я раньше боялась, но что-то, видно, внутри сломалось… Я мыслям своим улыбнулась. Я больше не буду пушечным мясом, а буду ядром, снарядом, маленьким жгучим адом, ответкой! Меня заждались, поди уж» [2, с. 14].

Помимо Луганска, в поэме присутствуют и другие донбасские локусы: «Мирной жизни не существует. Это иллюзия и обман. Кони АТОкалипсиса вытоптали Новосветловку, вытоптали Горловку, вытоптали Сутоган. Пронеслись по Донбассу, без жалости, оставляя кровавый след» [2, с. 12].

Городки Донбасса конкретизируются в человеческих судьбах, в реакции людей, там проживающих, на идущую войну. Таким образом автор выстраивает все образы донбасской земли: деревню, пострадавшую от артобстрела, разрушенный завод, затопленную шахту.

«Хаты, побитые градами. Хаты, побитые гадами. Помню, дом с перекошенным ртом дверного проёма застыл в вопле немом после артналёта. Бабулька собирает пожитки: “Жили мы, жили, да ничего не нажили. Только привычку к простору, чтобы выйти в поле и сколько хватает взора – степь: ковыли да маки, и сокол летает, как ангел”» [2, с. 23].

Аналогично строится образ завода в одном из городов Донбасса – локализация места действия дается вместе с комментарием пережившего событие человека: «На заводе прокатных валков – Сталинград. Три дня подряд горел цех разливки стали, когда его обстреляли. “Была бы станина, – мечтает начальник цеха. И руки его от работы черны и огромны. – Станки отстроим. Отремонтировали же домну!”» [2, с. 24].

Одна из многочисленных шахт Донбасса, пострадавших во время войны, также показана в двух аспектах: как символ войны и разрухи, но одновременно как воплощение веры и надежды людей: «Ствол шахты “Знамя коммунизма” затоплен. Грунтовые воды. Старейшая шахта 4-бис. И люди сидят без работы. “Разве это жизнь? Доедаем свои гробовые. Горе, мне горе, – вздыхает бабуля, – а впрочем, и это неплохо. Еще немного, и придут гуманитарные конвои, весна, а там, глядишь, и Победа”» [2, с. 24].

Такое двуплановое построение образа позволяет поэту показать читателю весь Донбасс как землю Святограда, которая оживает и освящается страданием людей, ее любящих, оставшихся на родине, защищающих ее и надеющихся на победу наперекор всему. Именно поведение людей, их любовь к родной земле, стремление работать для ее восстановления, способность пожертвовать за нее жизнью вводят донбасскую географию в сакральное пространство. Без этого вИдения, которое дается сопереживанием, территория Донбасса предстает десакрализованной землей ада.

Такая десакрализованная география показана в монологе украинского добровольца:

«Я отправился на восток. В регион тринадцать. В город, в котором детство моё живёт, в город, в котором мой младший брат остался. Я вырос в сердце Донбасса, среди шпаны и урок. В городе Перевальске, или в городе Парижской коммуны, как раньше он назывался» [2, с. 73].

«О, эти маленькие донбасские города! Как говорят креативные блогеры, депрессивные. Каждый такой, будто чёрная дыра... достал сиги, затянулся, вспоминая пацанов из своего двора. Тоха сторчался, Вовчик спился, Серёгу подрезали в тюрьме... И как эпиграф на пачке надпись “мучительная смерть”» [2, с. 74].

Неспособность противостоять смерти, распаду и аномии, которые герой видит вокруг себя в довоенных депрессивных городах Донбасса, вызвана недостатком душевной силы, веры и любви к людям. Такое мировидение приводит к тому, что человек не может участвовать в преображении мира и нацелен на разрушение, а не на созидание. Сначала он идет на Майдан, чтобы разрушить то, что в его представлении мешает создать новую Украину, потом идет на войну, чтобы стереть с карты Донбасс, который не вписывается в новые реалии. Неспособность увидеть за событиями людей, почувствовать их живые души на разрушенной и бедной земле приводит к тому, что украинский военный не видит сакрального плана событий: «И всё-таки мне невдомёк, на хрена вы воюете тут? На хрена умираете тут? На хрена вы схватились за земли эти корнями и жизнями, которые никуда не ведут?» [2, с. 75].

Противостояние двух взглядов на историю, двух структур сакрального пространства проводится в поэме до самого финал:

«Последний часовой стоит на страже родного града. И над ним проносится чёрная конница – чёртовы дети ада! Он падает замертво, успев понять, что позади пустота – Фата Моргана – нет ни Святограда, ни Новороссии, а только дикое голое поле истории. И поле возделывает простой ополченец, вернувшись с войны. И восходит солнце, дети собираются в школу, липы благоухают, и мне сдаётся: любовь не сдаётся и не умирает! Ведь так, пацаны?!» [2, с. 82].

Итак, в образе Луганска и городов Донбасса в поэме выражены две версии истории – сакральная и десакрализованная. В первой из них Луганск – это Святоград, попавший в сакральное христианское пространство благодаря самопожертвованию своих жителей. Во второй, десакрализованной версии, которую высказывает украинский доброволец, Луганск и Донбасс – безжизненная территория, лишенная смысла, дикое поле истории, на котором ничего нет. Однако это поле засевают люди, превращают его в возделанную землю, создавая смысл своими действиями, чувствами, любовью.

Таким образом, в поэме Елены Заславской «Новороссия гроз. Новороссия грёз» (2020) создан образ родной земли, в котором интегрированы темы памяти, защиты Родины, христианского самопожертвования ради других. Война Донбасса с Украиной в 2014 году показана в ее символическом значении, а художественные образы городов Донбасса в поэме позволяют сохранить военные события в культурной памяти русского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Заславская, Е. А. Биография [Электронный ресурс] // Елена Заславская. Поэзия. Проза. Дневник. – Режим доступа: http://zaslavskaja.com/biografiya

2. Заславская, Е. А. Новороссия гроз. Новороссия грёз / под ред. Ищенко Н. С. – Луганск : Блиц-информ, 2020. – 88 с.

3. Ищенко, Н. С. Хронотоп затонувшего города Луганска в поэме Елены Заславской «Nemo» / Н. С. Ищенко // Культурный ландшафт регионов. – 2020. – Том 2. № 5. – С. 33 – 45.

4. Позднякова-Кирбятьева, Э. Г. Виды и элементы социальной памяти / Э. Г. Позднякова-Кирбятьева // Вестник ЮРГТУ (НПИ). – 2013. – № 2. – С. 214 – 218.

УДК 78.071.1:78

Н. А. Князева,
г. Луганск

ХОРОВАЯ ШКОЛА ЛУГАНСКА

С открытия музыкального училища и отдела хорового дирижирования в 1945 году начала свое формирование профессиональная хоровая школа Луганска. Первым руководителем учебного хорового коллектива и заведующим отделом хорового дирижирования был Мина Михайлович Буряк. В репертуаре хора под его управлением звучали классические хоровые произведения и лучшие образцы оперной хоровой классики.

В течение нескольких лет с учебным хором работали выдающиеся мастера хорового дела – Н. О. Красс, Э. Г. Белявский. В это время хор исполнял сложные программы, в которые входили произведения крупной формы: фрагменты кантаты Й. Гайдна «Времена года», кантата Н. Римского-Корсакова «Свитезянка», оратория Д. Шостаковича «Песнь о лесах». В 1957 впервые в Луганске был исполнен «Реквием» В. А. Моцарта, в сопровождении симфонического оркестра Луганской филармонии. С ростом мастерство хора Э. Г. Белявский вносит в репертуар произведения молодых композиторов, совершенствуя современную палитру звучания коллектива. Концерты хора становятся значительным явлением в культурной жизни города. В 1957 году хоровой коллектив Луганского музыкального училища впервые выступил на фестивале в г. Киеве, где произвел самое благоприятное впечатление на публику.

С 1966 по 1981 г. руководителем хорового коллектива и заведующим хоровым отделом музыкального училища становится О. А. Чирка. Под его руководством хоровой коллектив восстанавливает части из «Реквиема» В. А. Моцарта, исполняет произведения крупной формы: Р. Шумана «Цыгане», хоровую сюиту В. Макарова «Река-богатырь», исполняет сложные программы произведений a’capella П. Чайковского, В. Салманова, А. Давиденко, Р. Бойко и в эти годы хор становится лауреатом конкурса учебных хоровых коллективов в г. Донецке.

Большой вклад в становлении хора внесли преподаватели Н. Н. Иваницкая и П. Т. Мальцев. В это время учебный коллектив принимал участие в творческом отчете Луганской области в Киеве.

С 1984 года хором руководит Н. А. Князева. В это время хор исполнил сложную и интересную программу духовной музыки и получил творческое имя «Благовест». Коллектив много гастролирует и выступает с концертами современной русской и зарубежной музыки в престижных залах города и области. Творчество коллектива характеризуется высоким профессионализмом, изысканностью звучания, большим и разнообразным репертуаром. Хоровой коллектив принимает участие во многих конкурсах, где получает призовые места. Осуществляются гастрольные поездки во Францию, Германию, Польшу.

В репертуар хора вошли произведения крупной формы, впервые исполненные в залах города: «Messa» для хора и органа Ф. Нововейского. Соло на органе К. Шаров. Беларусь, Дж. Перголези «Stabat mater», Й. Гайдн «Missa-brevis in B-dur», Г. Форэ «Requiem» с камерным оркестром «Серенада», рук. Н. Козлова.

В 2002 году, с открытием Луганского института культуры и искусств, выпускники хора «Благовест» продолжили традиции уже в высшем учебном заведении. Хор «Alma mater» под руководством Н. Князевой работает над новым репертуаром и занимает призовые места на Всеукраинских и международных конкурсах. Коллектив становится лауреатом 1 степени на Международном хоровом конкурсе «Виктория», г. Ялта, лауреатом 1 степени на IV Международном фестивале духовной музыки «Магутны Божа», г. Могилев, Беларусь, лауреатом 1 степени фестиваля молодежного творчества «Белые ночи», г. Санкт-Петербург, Россия.

Совместно с хором «Благовест» колледжа культуры и искусств был исполнен «Requiem» Эндрю Уэббера в сопровождении молодежного симфонического оркестра под управлением С. Н. Йовсы» [Впервые в г. Луганске].

С 2004 года к руководству хором «Благовест» колледжа культуры и искусств приступает Л. Н. Пилипец. Коллектив участвует в конкурсах, завоевывая призовые места. Репертуар хора пополняется произведениями крупной формы: «Gloria» Ф. Пуленка, «Messa» Шуберта, «Gloria» А. Вивальди, исполненными в сопровождении молодежного симфонического оркестра под управлением С. Н. Йовсы.

С 2008 г. с хором «Alma mater» работает выпускница Луганского музыкального училища и Харьковского университета искусств Т. А. Кротько. Следует отметить совместные выступления с Молодежным симфоническим оркестром, где были впервые в Луганске исполнены произведения Ф. Пуленка «Stabat mater», Л. Бернстайна, «Чичестерские псалмы».

Хоровой коллектив «Alma mater» принимает участие во многих конкурсах и фестивалях. На Международном конкурс вокальных ансамблей им. Д. Бортнянского, г. Киев – 1 премия; XXX Международном фестивале духовной музыки «Хайнувка – 2011», – 2 премия (г. Белосток, Польша).

В 2013 году коллектив получил Золотой диплом XIV Международного хорового конкурса (г. Будапешт, Венгрия), а в 2017 году стал лауреатом 1 премии в номинации «Студенческий хор» VIII Международного конкурса духовной музыки «Хрустальная часовня» (г. Москва). С 2012 года хор активно сотрудничает с академическим симфоническим оркестром Луганской областной филармонии. Совместно были исполнены премьеры произведений современных композиторов К. Дженкинса «Requiem», дирижер – Заслуженная артистка Украины Виктория Жадько, М. Палмери «Missa a Buenos Aires», дирижер И. Соленая, «Stabat mater» К. Дженкинса, дирижер А. Щуров.

На протяжении всех лет большую лепту в организации концертной и творческой жизни учебных хоровых коллективов внесли концертмейстеры В. Л. Саксонский, Б. В. Раубель, А. Н. Алексеева, А. Г. Ардатьева, М. О. Дунаевский, Т. Н. Буршина, Н. И. Чирка, Т. А. Майер, Н. В. Шепелева. Становлению и развитию хорового искусства в Луганске активно способствовали и способствуют своим беззаветным трудом преподаватели-хормейстеры дирижерско-хорового отдела М. М. Буряк, Э. Г. Белявский, Р. П. Семенова, Н. О. Красс, А. М. Ливентуб, Н. Н. Иваницкая, О. А. Чирко, П. Т. Мальцев, Н. А. Князева, Л. Н. Пилипец, Т. А. Кротько, которые внесли большой вклад в развитие хорового искусства в Луганске.

УДК784.4:398.8

С. С. Оголева,
г. Луганск

РАЗВИТИЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ЛУГАНЩИНЫ

Сегодня, в начале XXI века, остро стоит вопрос о сохранении традиционного наследия не только отдельных регионов но и больших государств в целом. Эта глобальная проблема затрагивает все культурные отрасли социума. Особое внимание требует народно-певческое исполнительство. Песня, рождённая и бытовавшая в сельской местности, практически является изгоем в естественной среде своего бытования, её вытесняет массовая культура. Потеряна связь поколений, потеряны смыслы, которые наполняли человеческие отношения жизненно важными вещами и ценностями. Мировая глобализация общества уничтожает национальную идентичность народа, что приводит к исчезновению традиционного наследия нашего края. На современном этапе развития существенным является вопрос сохранения и трансляции местной традиционной

культуры во всём её многообразии, в особенности народно-певческого исполнительства, как особой формы фольклора.

Народно-певческая культура в аспекте профессионального образования является довольно молодым звеном в образовательной системе Луганского региона. Традиционное исполнительство является составной частью фольклора и неразрывно с ним связано. Наш регион развивался в особой полиэтничной среде, что характеризовало культурно-исторические традиции, песенность и быт, межэтнические связи развили особый культурный облик культуры Луганщины.

Начиная с 30х годов XX века зарождаются новые формы народно-певческого исполнительства, которые были больше связаны с политическими запросами системы государства, нежели были связаны с традицией и фольклором. Бурный расцвет СССР давало новые возможности для культуры и искусства в целом, к сожалению неразрывно связанных с коммунистической идеологией. Появляются два направления в народном искусстве: традиционное народное творчество и культурно-просветительское народное творчество. Эта массовая культура стала тем связующим звеном, которое жестко преобразовало все традиционное наследие народностей заселявших Луганщину. Государственная политика советского государства внесла много новшеств в развитие и становление новой народной культуры, которая уже могла претендовать на звание профессиональной, на уровне с академическим искусством. Менялось время, менялись люди и их вкусы. И так уж устроен человек, что ему интереснее и роднее стало все новое, сейчас мы также можем наблюдать такие тенденции в современном обществе.

Для отдыха рабочего класса повсеместно создаются Дома культуры, в которых все люди государства могли реализовать свой творческий потенциал. Информацию о развитии клубных учреждений и количеству участников художественной самодеятельности мы можем найти в отчете Центра народного творчества «О работе областного дома народного творчества за 1964г.». В нем говорится: « что по состоянию на 1964 год в Луганской области насчитывалось девять сельскохозяйственных районов в них девять районных и семнадцать сельских Домов культуры, а также четыреста два сельских клуба. За этот год было построено двадцать пять новых сельских клубов. В клубных учреждениях области занимались одна тысяча сто тридцать два коллектива художественной самодеятельности». При этом отмечается, что: «основной задачей клубов являлась организация культурно-массовой работы, пропаганда сельскохозяйственных знаний наряду с активной политико-воспитательной работой в массах» [1, с. 1]. Наверное, это и являлось главным отличием новой народной культуры, не имеющей ничего общего с традиционным народным творчеством. Ведь традиция всегда существовала независимо от политических установок глав государства, она создавалась для души для формирования семейных ценностей.

Создание новых культурных центров требовало наличие квалифицированных кадров для работы с населением. Как отмечено в отчете Центра народного творчества за 1964 год, кадровый вопрос в Луганской области был очень тяжелым. До создания в городе Луганске культурно-просветительного училища, подготовкой кадров для культурных организаций с 1959 года занимался Луганский центр народного творчества, при котором проходили «Курсы подготовки массовых кадров руководителей художественной самодеятельности», которые после курсов имели право работать: «руководителями коллективов художественной самодеятельности, а особо талантливые могли работать на профессиональной сцене» [1, с. 6]. И эта программа успешно давала свои плоды. Особой популярностью пользовалось хоровое искусство, так как оно являлось «наиболее действенным средством приобщения широких масс к серьезной музыке» [1, с. 7], что приводит к зарождению многих хоровых коллективов. Так на 1964 год действовали такие хоровые коллективы: Нижнедуванский хор (руководитель А. Гасинский), насчитывающий семьдесят человек; хоровой коллектив Сватовского РДК (руководитель А. Шмелева), в составе шестьдесят человек и другие.

На основании решения исполкома областного Совета депутатов трудящихся по приказу Министерства культуры Украинской ССР от 7 сентября 1965 г. «Об открытии культурно-просветительного училища в городе Луганске» в Луганске было открыто культурно-просветительное училище. Первый набор проводился по специальностям: «Клубный работник – руководитель оркестра народных инструментов», «Клубный работник – руководитель хорового коллектива», «Клубный работник – руководитель драматического коллектива», «Клубный работник – руководитель духового оркестра». Всего – 60 человек.

Подготовка профессиональных кадров дала новый толчок в развитии художественной самодеятельности области. Поступая в училище без какой либо подготовки студенты за время обучения получали музыкальное и профессиональное образование в зависимости от выбранной специализации. Что же касаемо дирижерско-хоровой специальности, она долгое время служила для развития академического хорового искусства, народная культура была представлена хореографическим направлением и оркестровым.

Только начиная с 1982 года при дирижерско-хоровой специализации, открывается направление «Народное пение». Возглавила это новое направление Полеха Любовь Павловна, будучи на то время преподавателем дирижерско-хоровых дисциплин, она с большой ответственностью и интересом подошла к преподаванию новой дисциплины. Для профессиональной подготовки студентов Любовь Павловна не однократно проходила курсы повышения квалификации в г. Харькове и г Киеве, где своим мастерством с ней делились выдающиеся деятели народной хоровой и вокальной культуры, такие как: И. Бидак, В. Хоменко, Н. Матвиенко, П. Павлюченко и др.

На протяжении многих лет Л. П. Полеха воспитала множество специалистов народно-песенного жанра. Своим мастерством и жизнерадостностью она зажгла любовь к народной песне в сердцах студентов, многие из которых продолжают развивать это направление в культурном пространстве не только своей страны, но и за рубежом. Самыми яркими выпускниками являются: Николай Бородин – руководитель фольклорно-этнографического ансамбля, Татьяна Донченко – Заслуженная артистка Слобожанщины, Марина Гольченко – Заслуженная артистка России и Украины, Марина Комарова – Заслуженный деятель культуры Украины, Денис Оголев – руководитель фольклорного ансамбля «Луганцы» и многие др. Не все выпускники остаются в профессии, но в каждом хранится искорка любви к народному творчеству, зажженная любимым преподавателем.

Большое влияние в развитие академического народно-песенного искусства, внесло создание на базе Луганского культпросвет училища в 1983 г., ансамбля песни и танца «Луганские узоры», инициатором и руководителем которого стал Заслуженный работник культуры Украины, Владимир Михайлович Петраченко. Появление коллектива такого жанра, в то время, являлось «новинкой», его становление проходило в течение года, начиная с инструментальной группы, а далее вокальной и хореографической. Благодаря профессиональной работе руководителей, В. М. Петраченко и В. С. Шепелева, к 1985 г. ансамбль достиг высокого уровня и представлял Луганскую область на Международном фестивале молодежи и студентов в городе Москва, имел большой успех на местном уровне, а также гастролировал по всей территории Украины и России. В 90-х годах происходит смена руководителей коллектива (А. И. Князев, В. С. Шепелев, Л. П. Полеха), но это не отразилось на профессиональном росте ансамбля песни и танца «Луганские узоры». На данном этапе ансамбль радует зрителей новыми концертными программами.

Шло время, менялась политическая идеология государства, новые веяния вносили новые коррективы в развитие культуры. Государство начало поднимать национальные вопросы. Так с целью возрождения и популяризации традиционного народного творчества Луганского края, большую работу, параллельно друг с другом, ведут

Луганский колледж культуры и искусств, созданный в 1997 году на базе трех учреждений Министерства культуры Украины: училища культуры, музыкального и художественного, а также Луганский областной центр народного творчества. Колледжем было организованно ряд фольклорных экспедиций под руководством преподавателя по фольклору Т. И. Теремовой. Более организованно они прошли в 1999–2001 гг. на территории Беловодского Марковского, Новоайдарского, Новопсковского и Троицкого районах Луганской области.

Областной центр народного творчества, как указано в отчетах «О работе центра народного творчества» за 2003 г. и до нынешнего времени постоянно проводит работу по возрождению и внедрению народных праздников и традиций, а также по сбору традиционного песенного материала во многочисленных фольклорно-этнографических экспедициях по Луганщине [2]. Важным направлением работы клубных учреждений становится изучение народных традиций, праздников и обрядов. Во многих районах области создаются при клубах фольклорно-этнографические формирования, которые занимаются собиранием, обработкой местных традиций и обрядов. Так как Луганская область являлась одной из самых многонациональных регионов Украины, на ее территории было зарегистрировано сто двадцать три национальности. Многие из них организовали национально-культурные объединения. В 2004 г. их насчитывалось около двадцати.

Начало XXI столетия имеет достаточно противоречивый характер развития культуры. С одной стороны, в нем прослеживается динамика научно-технического прогресса, а с другой – утрата гуманистических идеалов, трансформация ценностных ориентаций, кризис духовности. Все обозначенное в комплексе является вызовом традиционной культуре нового тысячелетия. Возможно у некоторых возникнет вопрос, для чего нужно такое пристальное внимание к прошлому, к давно исчезнувшему укладу жизни народа. Но знание и понимание того, что существовало до нас необходимо, не нужно отрицать важность сохранения традиционной культуры, которая является неотъемлемой частью духовной культуры любого народа и должна органично входить в жизнь современного человека.

8 апреля 2002 года по решению Кабинета министров Украины в городе Луганске был создан Луганский государственный институт культуры и искусств. Так на музыкальном факультете института было открыто направление подготовки «Искусство народного пения», которое готовит специалистов в отрасли народно-певческого исполнительства, народно-академического направления. Первыми преподавателями на специализации «Сольное народное пение» стали бывшие выпускники отделения культуры ЛККИ Комарова Марина Витальевна, Оголева Светлана Сергеевна, Евтушенко Марина Сергеевна, которые получив высшее образование остались на родной земле пропагандировать народно-певческую культуру.

Сегодня ЛГИКИ переименован в Луганскую государственную академию культуры и искусств имени М. Матусовского. Преподавание студентам специализации основывается на изучении традиционного звука, прививается любовь к традиционно-песенной народной культуре региона, понимание и изучение своих корней, той песенно-житейской основы, которая была заложена в наши гены много лет назад. Так же студенты изучают методику постановки голоса академической народно-певческой школы на примерах лучших образцов исполнителей в этом направлении: Н. Плевицкой, Л. Руслановой, М. Мордасовой Л. Зыкиной и др. Такая образовательная певческая школа дает возможность выпускникам реализовать себя не только в преподавательской деятельности, но и стать артистами-вокалистами профессиональных и государственных народных коллективов. На сегодняшний день многие выпускники специализации занимаются артистической и преподавательской деятельностью: профессиональный ансамбль песни и танца «Легенда» г. Ростов-на-Дону, РФ, полностью состоит из выпускников специализации; Шеремет Инесса – Заслуженная артистка республики

Крым, солистка Кубанского казачьего хора, г. Краснодар, РФ; Лапкина Анна – солистка вокального ансамбля «ФедораFolk», г. Белгород, РФ; Ансамбль песни и танца «Раздолье» Луганской академической филармонии, г. Луганск, ЛНР, в полном своем составе состоит из выпускников, а так же многие другие выпускники, которые достойно несут звание выпускника ЛГАКИ имени М. Матусовского.

У многих понятие «народная традиционная культура» ассоциируется только со сказками, сказаниями, частушками. А ведь это и образ жизни, и система ценностей, устные традиции, нормы и правила общения и поведения, верования и обряды. Образцы народной культуры отражают житейскую мудрость, передающуюся из поколения в поколение. «Традиция – это та часть нашего прошлого, которой мы помогаем перебраться в будущее» (Виктор Кротов). Для сохранения идентичности нашего региона, нашей нации, сейчас нужно внимательней относиться к традиционным истокам народной песни, только там «спрятана» правда нашей культуры. Только изучение традиционной культуры в комплексе, начиная с детского возраста, может привить людям любовь к Родине. Возможно, изучение фольклора на базе общеобразовательной школьной программы воспитает нового человека, который будет знать свое прошлое не только с политической стороны, он будет смело идти в будущее, неся знания о своей культуре новым поколениям.

Наш край разнонациональный и здесь важно сохранить традицию каждой народности нашего региона, ведь пройдя столетия каждая из культур ассимилировалась, заимствовала друг у друга какие-то элементы. Это отличительная черта нашей территории и важно сохранить эту особенность изучая песенную культуру Луганщины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Отчет о работе областного Дома народного творчества за 1964 г. ЛЦНТ. 1964. С. 12.
2. Отчет о работе областного Дома народного творчества за 2003–2009 гг. ЛЦНТ. 2009. С. 25.

УДК 766+7.044

И. А. Постыка,
г. Луганск

ПЛАКАТЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В КОЛЛЕКЦИИ ЛУГАНСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ КАК КОМПОНЕНТ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ МОЛОДЕЖИ

Патриотизм – один из основных факторов определяющих гражданина. Патриотизм выражается в чувстве любви, гордости, признания своему Отечеству, его истории и культуре, традициям, в осознании гражданского долга перед ним, в готовности к защите его интересов. Патриотическое воспитание, является составной частью общего воспитательного процесса, на которое направлена работа Луганского краеведческого музея.

Луганский краеведческий музей является одним из центров патриотической работы на территории Луганщины. Музей обладает огромным образовательно-воспитательным потенциалом, так как он сохраняет и экспонирует подлинные исторические документы. Эффективное использование этого потенциала для воспитания молодого поколения в духе патриотизма, гражданского самосознания, высокой нравственности является одной из важнейших задач музея.

Музей насчитывает более 300 тысяч единиц хранения, среди них важное место занимают плакаты. Всего в коллекции музея насчитывается более 2 тысяч предметов, среди них плакатов времен Великой Отечественной войны – около 200.

Вопросам изучения коллекции должного внимания не уделялось, есть общие материалы, где рассмотрена история плакатного искусства, в том числе и периода Великой Отечественной войны. Среди них книга В. Б. Корецкого «Товарищ плакат.

Опыт, размышления», где автор художник-плакатист на собственном опыте рассказывал, как создавались плакаты, прибегал к примерам из творческой практики и других художников. В своей работе В. Б. Корецкий приходит к выводу, что плакаты Великой Отечественной войны звали на подвиг, поднимали советских людей на борьбу с фашизмом [1].

В альбоме «Русский плакат. XX век. Шедевры» представлено изображение 152 плакатов различной тематики с конца 1890-х до 1990-х гг. Вступительная часть к альбому кратко характеризует место плаката в жизни страны в XX в. Задача альбома – собрать воедино лучшие произведения русской плакатной графики, показав ее жанровые богатства и стилистическое многообразие [2].

Наиболее распространенной формой агитационного искусства Великой Отечественной был плакат, в котором нашли отражение основные события войны, самые важные идеи и чувства, волновавшие народ и армию. В плакате звучал требовательный, повелевающий призыв – вести борьбу «до последней капли крови». Над созданием плакатов с первых дней войны работали художники Москвы, Ленинграда, Баку, Еревана, Киева, Харькова, республик Средней Азии. Плакаты печатались миллионными тиражами, они расклеивались на стенах домов, в цехах предприятий, на вокзалах, действующих армейских частях. «В то суровое для Советской Отчизны время мастеров политического плаката, так же, как и писателей, справедливо называли инженерами человеческих душ и добавляли: посланцы изобразительного искусства с передовой линии огня» [1, с. 29].

Плакаты составляли обширную летопись Великой Отечественной войны. Созданные художниками в начальный период войны, они сыграли огромную роль в мобилизации советских людей на борьбу с фашистами.

Самый значимый плакат, хранящийся в музее, И. М. Тоидзе «Родина-мать зовет», изданный в 1941 г. «Он зажигал зрителя пафосом патриотического призыва, отвечал мыслям и чувствам советского народа в дни тяжелый испытаний» [2, с. 8]. Работу над ним художник начал в момент сообщения Совинформбюро 22 июня 1941 г., а в середине июля плакат был известен уже всей стране. Автор выбрал форму однофигурного монументального плаката, героиня которого обращается к зрителю с патриотическим призывом. Художник объединил в этом образе облик советской женщины с символическим обобщением, позволяющем воспринимать изображение как образ матери – Родины. Плакат «Родина-мать зовет» Луганскому краеведческому музею был передан на хранение из Московской публичной библиотеки имени В. Ленина.

В 1941–1942 гг., когда враг захватывал все новые города, уничтожая миллионы советских солдат, художникам было важно внушить уверенность в победе, в том, что фашисты будут побеждены. Сюжеты первых плакатов были насыщены атаками и подчеркивали всенародность борьбы, связь народа с армией, они призывали уничтожить противника. Так, в плакате В. Одинцова «К оружию, славяне!» изданный в 1941 г. идет призыв к населению о необходимости вставать на защиту родного края.

Плакат Кукрыниксов (содружество трех художников М. Куприянова, П. Крылова и Н. Соколова) «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!» был создан 22 июня 1941 г., а уже 24 июня издательство «Искусство» стало печатать его многотысячными тиражами. В этой лаконичной композиции художники удачно обыграли как невысокий рост Гитлера, так и вероломство его нападения на СССР. Противопоставление гигантского воина Красной Армии миниатюрному Гитлеру должно было придать уверенности в скорейшей победе, уверить в собственных силах, способности отразить удар. Карикатура выполняла психотерапевтическую функцию в масштабах всей страны.

Плакат К. Вялова «Дадим фронту больше танков», изданный в 1942 г. состоит из двух рисунков: на первом – рабочие в цехе завода монтируют танки, на втором – советские солдаты идут в бой против фашистов на танках. В этом плакате идет призыв к населению, находящемуся в тылу, производить больше танков для борьбы с

фашистскими захватчиками.

Плакат А. Кокорекина «Все для победы», где изображена в центре женщина в рабочем комбинезоне правой рукой опирается на бомбу, внизу слева 4 снаряда, призывает тружеников тыла изготавливать больше орудий и снарядов.

Художники призывали бойцов быть стойкими и мужественными, мстить врагу за убитых и замученных советских людей. Так, плакат В. Дени «Убей фашиста изувера» 1942 г. издания, где изображена замученная женщина, рядом искаженное лицо фашиста, призывает бойцов Красной Армии еще сильнее бороться с врагом.

Победа под Сталинградом продемонстрировала всему миру несгибаемую силу бойцов и мощь Красной Армии, сумевшей противостоять многотысячной немецко-фашистской армаде и отбросить врага от Волги. В Луганском музее хранится плакат «Слава героям Сталинграда!» изданный в1943 г., где изображена скульптура «Родина-мать», установленная на вершине Мамаева кургана, слева и справа на плакате 10 фотоснимков Сталинграда (Волгограде) в дни войны, внизу справа дарственная надпись Героя Советского Союза И. Н. Веремея – участника Сталинградской битвы и освобождении Ворошиловграда.: «Бывший красноармеец, герой СССР Веремей через 30 лет 8 февраля 1973 г. при встрече Ворошиловградскому краеведческому музею». Именно И. Веремей передал его в дар музею.

После разгрома врага под Сталинградом от художников потребовалось создание жизнеутверждающих работ. В плакатах появляются оптимизм и юмор. Среди таких плакатов: листовка-плакат Б. Мухина «Фашистский танк не страшен русскому солдату», 1943 г. где изображен бой советского солдата с немецкими танками. Плакат С. Соловьева «Фашистскому тигру минерский гостинец!», 1943 г., где на переднем плане изображены два советских солдата закапывающих мину, на заднем плане – взрыв на минах танка. Плакаты были переданы на хранение Московским государственным историческим музеем в 1968 г.

Мужество и героизм советских бойцов вдохновлял художников на создание ярких, выразительных плакатов, в художественной форме выражающих стремление воинов Красной Армии к Победе, призывали к окончательному уничтожению фашистов. Это плакаты В. Правдина и Н. Денисова «Добьем фашистов» и Л. Головина «Дойдем до Берлина», Н. Аввакумова «По вражьей земле вперед к победе», где изображен советский воин, идущий в наступление на врага, П. Мальцева «Вперед за полный разгром немецко-фашистских захватчиков» на плакате отражено наступление советских войск военно-морской эскадры, А. Кокорекина «Добьем немецко-фашистских захватчиков в их берлоге», Н. Ватолина «Вперед! Победа близка», где отражен момент атаки советских войск. Все эти плакаты, изданные в 1944 г.

В плакатах завершающего периода войны отражены героизм и мужество бойцов Красной Армии. Плакаты наполнены оптимизмом и радостью ожидания победы. Так, в музее хранятся плакаты В. Корецкого «Прицел у нас один – Берлин», Н. Ватолина «Ждите с Победой», который был передан Центральным музеем Советской армии в 1964 г. Плакат И. Тоидзе «Освободим Европу от цепей фашистского рабства» – получен из Москвы в 1975 г. из Публичной исторической библиотеки. На этом плакате изображен советский воин, разрывающий цепи фашистского рабства. И конечно же плакаты, посвященные Победе: В. Коновалов «Родному воину – радостная встреча», Л. Головин «Родина, встречай героев», получен из Публичной исторической библиотеки РСФСР, А. Кокорекин «Победителю – салют», А. Голованов «Красной Армии – слава!».

Плакаты, бичующие злодеяния фашизма, были прежде всего обращены к чувствам красноармейцев о необходимости скорейшего освобождения порабощенных сограждан. Один из самых эмоционально сильных плакатов художника В. Корецкого «Воин Красной Армии, спаси!» (1942 г.). Основу плаката составила фотография женщины, защищавшая своего ребенка. На переднем плане на них беззащитных направлен окровавленный штык фашиста, остриё которого находится в центре плаката, а путь

штыка проходит сквозь голову ребенка. Плакат сделан в двух цветах – черном и красном, притом красный – только в виде крови на штыке фашиста, тем самым подчеркивая кровавую сущность врага. Это произведение вызывало особенную ненависть у солдат Красной Армии к врагу. «Воины нашей армии понимали символику плаката, видя в героине образ матери, жены, дочери, сестры, в общем всех близких, на кого фашизм поднял меч» [1, с. 22].

Судьбу военнопленных отображают плакаты В. Иванова «Дни и ночи ждем тебя, боец», где за решеткой изображен советский военнопленный и плакат В. Корецкого «За муки, за раны я отомщу немцам!», на котором отображен момент освобождения военнопленных. Освобождение военнопленных отображено в плакате В. Иванова «Возвращайтесь скорее на Родину!», где изображена женщина с распростертыми в стороны руками, вверху текст: «Освобожденные советские люди! Вы избавлены от гнета фашисткой неволи».

Развитие плакатного искусства пошло по пути глубокого психологического решения патриотических тем. Герои плакатов – воины разных родов войск, запечатленные в жарких схватках с врагом, были подлинными представителями всего советского народа, грудью вставшего на защиту Родины [1, с. 29].

Таким образом, плакаты времен Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. призывали всех людей необъятной страны выступить против фашизма. Искусство агитационного плаката внесло свою лепту в формирование чувства патриотизма людей того времени. В самых ярких и наглядных образах они показывали весь ужас войны и всю бесчеловечность фашизма, который решил покорить себе весь мир. Плакаты во время войны были одним из массовых побуждающих средств агитации, действуя наравне с газетами и радио. Многие из этих плакатов стали настолько известными, что используются сегодня и считаются настоящими шедеврами искусства плакатного дела. Эти плакаты могут тронуть сердце, пробудить особые чувства сейчас, когда прошло много десятилетий после той ужасной войны, которая унесла жизни миллионов солдат и мирных жителей. Сегодня они являются одним из компонентов для патриотического воспитания молодежи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Корецкий, В. Б. Товарищ плакат. Опыт, размышления / В. Б. Корецкий. – М.: Плакат, 1981. – 128 с.

2. Русский плакат. XX век. Шедевры / А. Е. Снопков, П. А. Снопков, А. Ф. Шклярук. – М.: Контакт-Культура, 2000. – 176 с.

УДК 18.75.01

А. В. Скубак-Залунина,
г. Луганск

ГОНЧАРНОЕ ИСКУССТВО КАК КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН НА ЛУГАНЩИНЕ

Ремесленные работы появились вместе с возникновением человека на земле. Изготавливались предметы обихода из подручных материалов, они были востребованы, но кроме функциональности человек стремился добавить еще и красоты, украсить предметы обихода. Так выработались неписаные правила, которые передавались от мастера к ученику, из поколения в поколение, так же передавалась рецептура, ее секреты и приемы в разных видах ремесла. Таким образом, складывались традиции, которые становились уже своеобразным каноном.

На Луганщине с ранних времен развивались свои народные промыслы и кустарные школы. В основном в нашем регионе было распространено ткачество, ковроделие, вышивка, но, пожалуй, самый интересный феномен декоративно-прикладного искусства – это гончарное искусство, которое включает в себя и керамику. Еще со

времен неолита на Луганщине возникла керамическая посуда. Керамическая посуда периода неолита (да и энеолита) изготавливалась на каждом стационарном поселении и предназначалась, за редкими исключениями для использования отдельных общин. Заимствование элементов гончарных традиций в неолите было возможно только вследствие тесных контактов древнего населения, прежде всего посредством смешения браков. Эти факторы определяют роль керамики как важнейшего источника при изучении и этнокультурной ситуации, и идеологических представлений обитателей неолетической Луганщины [1, с. 227].

Остановимся подробней на гончарном искусстве и его школах на Луганщине.

Уже в IX веке наши предки стали использовать гончарный круг. Сама модификация гончарного круга прошла много преобразований и уже в X веке у восточных славян появился ножной гончарный круг.

Гончарное искусство берет свое начало в с. Пархоменко (Краснодонский район). Село Пархоменко расположено на правом берегу Северского Донца, с 1660 года известен как Суходольский казачий пикет. В XIX веке школа гончарного искусства была известна на всем Донбассе и за его пределами.

Феномен гончарного искусства с. Пархоменко возник не случайно, а обусловлен как природно-географическими, так и историческими факторами. Именно в этом регионе были найдены залежи глины, причем хорошего качества и пластичности. Глина – это горная порода, которая как правило находится у водоемов. Местные гончары добывали глину вдоль реки Северский Донец, а обжигали ее в печах, которые называли горнами. Горны выкапывали и строили так же вдоль речки.

В селе Пархоменко была открыта кустарно-промышленная школа, которая просуществовала около восьми лет (1927–1935). На тот момент на 300 дворов приходилось 239 гончаров, более 100 000 изделий они выпускали в год. Коллекция керамических изделий гончаров хранится в различных музеях Луганска и Луганской область).

Керамическая кустарно – промышленная школа. являлась единственным учебным заведением в регионе где готовили гончаров, мастеров гончарного дела, которые осваивали технику и технологию изготовления изделий на гончарном круге. В керамической кустарно-промышленной школе изучались такие дисциплины, как технология и материаловедение изделий, графическая грамота, политграмота, математика, практическая работа в мастерской и родной язык.

На протяжении всего XIX века в с. Пархоменко был стремительный рост гончарного искусства. Глиняные изделия местными гончарами с. Пархоменко изготавливались для разного предназначения: посуда, изделия для семейных атрибутов, которые участвовали в календарных обрядах, черепица для крыш домов, детские игрушки (свистульки, лошадки и т. д.). Со второй половины XIX в. ассортимент посуды расширяется и становится достаточно разнообразным: «глечики» («молочники»), «горщики», «макитры», «миски», «кухли» (кружки), «барыло». Керамические изделия местных гончаров художественные, с красивыми формами и пропорциями, а не промышленные. Глиняные изделия славились более формой, чем роспись.

Глиняная посуда отличалась совершенной формой, с четко выверенными пропорциями. Глиняные изделия мастеров славились больше своей формой, чем росписью или другими видами декора

Чуть позже мастера начали применять различные способы декорирования: роспись ангобами (цветными глинами), нанесение узоров методом оттиска различными предметами, лощение (предать блеск изделию). Применялись только экологически чистые материалы, роспись глазурями не использовалась, так как содержит вредные металлы.

Очень ценно, что сохранилась художественная мастерская гончарства, где по сей день работают и преподают мастера. Гончарной школе уже более 300 лет. В настоящее время существует художественная мастерская по гончарству «Макаров Яр». Заведующая мастерской Т. В. Блюм рассказывает, что местные мастера и местные жители стараются чтить свои обычаи, традиции и сохранить самобытность гончарного искусства.

Руководителями и участниками гончарного центра «Макаров Яр» ведется исследовательская работа по изучению и возрождению гончарного ремесла, проводятся творческие экспедиции, интересные экскурсии и мастер-классы (как в самом селе, так и в Луганске

В городе Лутугино тоже развито гончарное дело. В Лутугинском Доме детского и юношеского творчества, одним из ведущих педагогов является Владимир Иванович Воронов – народный мастер Луганщины, почетный житель города Лутугино. Вот уже 16 лет он является учителем, наставником, благодаря труду мастера его воспитанники достигли больших высот в сфере декоративно-прикладного искусства, особенно в гончарном деле и керамике. Мастер работает в области станковой живописи и в совершенстве владеет другими видами декоративно-прикладного искусства. Именно Владимир Воронов положил начало гончарному промыслу в Лутугинском районе. Он серьезно изучал технологию работы с глиной и работу на гончарном круге. Раннее ездил в «гончарную столицу» в пгт. Опошню (Украина), учиться мастерству местных гончаров. В начале 90-ых годов не было на Лутугинщине гончаров вообще. В. И. Воронов твердо решил развивать это направление на родной земле, что и делает с большим успехом по сей день.

В. И. Воронов виртуозно владеет гончарным кругом, создавая свои эксклюзивные формы сосудов, светильников. В его копилке насчитывается около 400 работ. Применяет различные техники обработки и обжига глины: молочение, чернение (дымление), лощение, роспись ангобами. Супруга мастера, Людмила Витальевна, так же занимется керамикой, она больше работает в тематике народной игрушки. Сын В. И. Воронова тоже пошел по стопам отца, он народный самодеятельный мастер декоративно-прикладного искусства, член народного клуба «Левша». В 1993 г. В. И. Воронов открыл гончарный кружок «Гончарик» в Доме творчества в Лутугино. В 2007 г. кружку присвоили звание Народный художественный коллектив «Гончарик».

Всей семьей Вороновы принимают активное участие в Российских выставках в Санкт-Петербурге, Симферополе и т. д., а так же научно-практических конференциях и симпозиумах.

Как говорит В. И. Воронов, что его цель развиваться дальше, осваивать технику работы с местными глинами. Планирует тесно сотрудничать с художественной мастерской по гончарству «Макаров Яр», которая находится в селе Пархоменко – центре гончарства Луганщины.

Большой вклад в развитии декоративно-прикладного искусства внесли наши земляки, члены Союза художников Украины – С. Жидель и В. Симоненко, к сожалению недавно ушедшие из жизни.

Жидель Сергей Петрович закончил Луганское государственное училище, затем Киевский государственный художественный институт монументальное отделение. Работал в жанрах мозаики, росписи, витража и керамики. Участник и лауреат 2 премии Всеукраинского симпозиума «Гончарство на площадях и парках Украины. В пгт. Опошня он сделал ансамбль парковых скульптур под названием «Танец». Участник Международного симпозиума «Раку-керамика». Его самые известные работы это керамическое панно, которое находится в банке Антрацита. Вместе с художником-монументалистом В. Симоненко делали мозаичную отделку «Апостолы» на памятнике «Божьей матери» возле храма Умиления в Луганске.

Симоненко Владимир Александрович родился в 1949 г., окончил Харьковский художественно-промышленный институт (1971–1977), отделение монументально-декоративного искусства. Работал в области монументально – декоративного искусства, станковой живописи, графики. За свою жизнь В. А. Симоненко внес большую лепту в развитии и организации предметно-пространственной среды архитектурных объектов города Луганска с культурно-эстетической стороны.

Художник создал керамическое панно, мозаики для многих общественных зданий города Луганска. Одна из самых известных работ - это монументально –декоративный горельеф «Мир» в фойе кинотеатра «Мир», выполненный из шамота с росписью поливами в 1985 году. Так же было сделано в фойе Луганского академического русского драматического театра имена Павла Луспекаева декоративные керамические панно – медальоны, выполненные из шамота, украшенные белой эмалью с позолотой. Рельеф назывался «Музы» и состоял из двух панно – медальонов – «Трагедия» и «Комедия», созданных в 1987 году. В холле Луганского академического театра кукол мозаика с керамическими вставками. К сожалению много работ В. Симоненко не сохранилось до наших дней и только сохранились на фотографиях, которые хранятся в архиве Союза Художников ЛНР.

Рассмотрев историю развития гончарного искусства и керамики, мы можем сделать вывод, что состояние луганского изобразительного и декоративно – прикладного искусства разнообразно, богато и неоднозначно. Выросло не одно поколение мастеров, традиции которых необходимо сохранять и популяризировать, так как изобразительное и декоративно-прикладное искусство является неотъемлемой частью культурной жизни Луганщины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Малая родина. Сборник статей Луганского областного краеведческого музея / отв. за выпуск В.В. Рябых. – Луганск: «Шико», - 2007. – 792 с.

РАБОТЫ ПОБЕДИТЕЛЕЙ ОТКРЫТОГО КОНКУРСА, ПОСВЯЩЁННОГО МЕЖДУНАРОДНОМУ ДНЮ РОДНОГО ЯЗЫКА

С чего начинается Родина? …
С той песни, что пела нам мать,
С того, что в любых испытаниях
У нас никому не отнять.

Открой нам, Отчизна, просторы свои,
Заветные тайны открой ненароком…
Строки из известных песен
М. Л. Матусовского

Наш выдающийся земляк Михаил Львович Матусовский ушёл из жизни до 2000-ного года – даты, когда по решению ЮНЕСКО был учреждён Международный день родного языка, однако прославленного луганчанина с полным можно причислить к людям, непосредственно причастным к возникновению этого праздника. Те глубина и многогранность, краски и оттенки и многое другое, что обретает в произведениях Михаила Матусовского русский язык – родной для этого поэта, писателя, военного корреспондента, филолога-исследователя (имеющего учёную степень кандидата филологических наук), – поражают и восхищают одновременно им присущей искренностью и торжественностью, простотой и величием, предназначенностью только для тебя и в то же время обращённостью ко всему человечеству.

Творчество Михаила Матусовского – ярчайший пример не только преданного и бескомпромиссного служения родному языку – миссии, выполнение которой Судьба доверяет лишь избранным, – но и необыкновенно бережного, чуткого, трепетного обращения с великим даром родной речи, которым наделены все мы.

Все работы, которые были представлены на открытый конкурс, объявленный в преддверии Международного дня родного языка, – это в той или иной мере «прикосновение» к таинствам великолепного, уникального Его Величества Родного Языка, ещё далеко не познанного нами в своей сути и многообразии проявлений.

В работах, которые, по мнению жюри, оказались в данном случае лучшими, авторы проявили себя не только как знающие свой родной язык, но и как стремящиеся оберегать его, сохранять все накопленные им богатства и в то же время всячески его развивать и по мере сил совершенствовать.

Мы не сомневаемся, что знакомство с этими работами позволит и вам более внимательно и творчески отнестись к своему родному языку.

МОЙ РОДНОЙ ЯЗЫК – РУССКИЙ!

НОМИНАЦИЯ «ЭССЕ»

Гилевская Анастасия

Южно-Уральский государственный университет
Россия, г. Челябинск

НЕ: РУССКИЙ ЯЗЫК БЫЛ РОДНЫМ ДЛЯ ОДНОЙ ЧЕТВЕРТИ МОЕЙ СЕМЬИ

Прадедушка выучил его за неделю, потому что его семья голодала, а за письменную работу больше платили. В семье говорили только на корейском.

Дедушка писал мне письма с постоянными вкраплениями польских слов. Иногда польское слово просто казалось ему более точным.

Бабушка пела мне колыбельные на украинском, и на нём же – застольные на семейных торжествах.

Многоязычие в семье оттеняет звучание русского языка, позволяет взглянуть на него немного со стороны. Позволяет сравнивать идиомы, задавать правильные вопросы, более ясно представлять то, как «работает» язык. В детстве отделяешь слова, контрабандой завезённые в твою речь родственниками из других стран, от родных слов – и учишься понимать: это **не** русский язык.

Я точно знаю, каким не является русский, вероятно – в разы больше того, чем он является. Кажется, с родным языком всегда так: он инструмент в большей степени, чем предмет созерцания. Мы всматриваемся в отдельные слова и словосочетания в детстве, но останавливаемся даже не на каждом двадцатом. Только слушая и изучая другие языки, мы начинаем чувствовать, что русский язык – «не»:

Русский язык не требует округления губ и придыхания для произнесения звуков – он менее напряжённый.

В русском языке нет такого количества шипящих – он менее резкий.

В русском языке нет дифтонгов и не используются диграфы – что это говорит о нём?

Русский язык – точка отсчёта, инструментальная конструкция, которая живёт в голове, не-познанная, не-рефлексируемая, часто не-замечаемая, иногда не-отделимая от процессов познания, речи, письма. Неотделим от себя: мышление и самопознание на русском, разговоры с собой на русском, описание себя на русском. Каждая новая языковая личность при познании формируется на основе личности родного языка, как от ствола расходятся новые веточки.

Русский язык не был родным для трёх четвертей моей семьи. Он родной для меня. Я – часть русского языка.

«На» – это корейский, а не русский язык.

«Ай» – это английский, а не русский язык.

«Мен» – это казахский, а не русский язык.

«Я» – это русский язык. Я – русский язык.

Рябова Елена

Луганский государственный
педагогический университет,
Луганская Народная Республика, г. Луганск

МОЙ РОДНОЙ РУССКИЙ ЯЗЫК

Владимир Владимирович Маяковский почти 100 лет назад произнёс: «Я русский бы выучил только за то, что им разговаривал Ленин». Да, никто не оспаривает величие Владимира Ильича. Но в наше время не по нему «чистят жизнь». Я говорю по-русски. Я думаю по-русски. Русский язык – моё прошлое, настоящее и будущее! Почему? Попытаюсь сложить картину «Родной язык» из мозаичных кусочков моих воспоминаний.

Самое раннее: мне четыре года, сижу на огромном диване (ноги не достают края) и слушаю сказку, которую читает мне бабушка. О чём была книжка – не помню, но уверена – на русском языке: бабушка моя – Галина Васильевна – убеждённая (по-другому не скажешь) донская казачка. Она говорит на русском, поёт русские песни, предпочитает русское – и гордится своими убеждениями. А я – её внучка.

Кстати, о песнях (добавлю еще один камешек в мозаичное полотно). Помню время, когда все мои родственники были молодыми, сильными, здоровыми. 9 Мая… Под цветущими вишнями огромный, во весь двор, стол. За ним сидят дорогие мне люди. Они поют! Песня льётся, рвётся, клокочет, парит – царствует: «А что ж это у Лугани за закон: стоит хата без дверей, без окон…» Потом закружила мелодия, подняла певцов на танец. Русская песня… Какая в ней мощь и сила – и в лирической, и в озорной, и в трагической! Когда за столом завели: «Ревела буря, гром гремел…» – мороз побежал по коже, дыхание перехватило, хотелось плакать и смеяться одновременно. Да, так петь могут только сильные духом, уверенные в себе люди.

Когда у моего великого земляка Владимира Ивановича Даля спросили, к какой нации он себя относит, прозвучал ответ: «Человек относится к той нации, на языке которой он думает. Я думаю по-русски». Каждый русский человек – не одинокая былинка в поле, это часть великого народа. Это огромная честь, но не меньшая ответственность: за свои слова и мысли, совершённое и несделанное. (Слишком серьёзного «цвета» оказался новый камешек в мозаике…).

Не хочу показаться нескромной, но я горжусь своей семьёй, своим родом, уходящим в глубь веков. Не числятся среди моих предков цари и вельможи, были они простыми людьми: казаками Войска Донского, воинами, пахарями. Но на таких, как они, держалась и держится Земля. На русском звали женщины маму, рожая на свет Божий младенцев, с криками «Ура», приправленными солёным словцом, уничтожали врага на поле брани казаки, первое «люблю» и последнее «прости» было тоже на русском языке. (С этими мыслями добавляю к разноцветью картины самое яркое стёклышко – красное – цвета любви, ярости, крови, победы).

Я люблю свой родной язык, осознаю его величие и красоту, но уважаю и другие языки, в каждом из которых бездна мудрости, красоты и изящества. (Тут уже одним камешком не обойтись – выкладываю радужный узор – кайму на мозаичном полотне). Кто-то из великих сказал: «Ты столько раз человек, сколько языков ты знаешь». Мудрые слова! Но начинать своё становление как культурного человека нужно с родного языка. Стыдно косноязычно говорить, безграмотно писать на любом языке, а на родном – недопустимо!

Картина моя далека от завершения, но уже сейчас радует глаз её удивительная палитра, яркость, чёткость линии. И это всё о нём – родном – РУССКОМ – языке!

Закончить свои размышления хочу почти по-Маяковскому: «Я русский бы выучила только за то, что на нём разговаривали мои предки!» И я этим горжусь!

Савостьянова Анастасия

ОСП Политехнический колледж ЛГАУ,
Луганская Народная Республика, г. Луганск

МОЙ РОДНОЙ ЯЗЫК – РУССКИЙ

Задумывались ли вы когда-нибудь над тем, как много язык значит для нас?

Существует легенда, что когда-то все люди на Земле понимали друг друга – они владели одним и тем же языком. Благодаря этому они освоили много разных умений, особенно в строительстве: научились обжигать кирпичи и складывать из них фундамент. И вот однажды, окрылённые своей успешностью, люди задумали построить высокую башню – такую, чтоб добраться до самого неба. Вы, конечно, уже догадались, какая башня имеется в виду – Вавилонская.

Так вот, Бог узнал об этом и рассердился, решил наказать гордых и тщеславных людей. Ну, ещё бы, ведь они задумали добраться до самого Господа! Но не смертью решил он их наказать… Однажды, когда люди вышли к недостроенной башне, они не смогли больше понимать друг друга – каждый говорил на своем, непонятном другому, языке. Это были предки современных языков: испанского, итальянского, китайского, английского, арабского, французского, турецкого и, конечно, русского.

Конечно, это всего лишь легенда, но независимо от того, правда ли в ней говорится, прекрасно то, что именно нашей нации выпало пользоваться русским языком. В подтверждение этого нельзя не вспомнить слова Ивана Сергеевича Тургенева: *«Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, – ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя – как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома? Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!»*

Иван Сергеевич, с несомненно присущим всем русским писателям и поэтом умением наделять слово силой и верой, как нельзя более точно определил сущность нашего языка. «Поддержка», «опора», «великий», «могучий», «правдивый» и «свободный» – это не просто эпитеты, за ними стоят реальные обоснования. Давайте разберёмся. Мы давно знаем, что язык состоит из многих-многих «слоёв»: фонетика, орфография, морфемика, лексика и фразеология, морфология, синтаксис. Язык может представать в виде метафор и сравнений, стихов и прозы. Неоспоримо, что главнейшая его функция (кстати, повсеместно реализуемая в речи) – это функция общения. Но только ли возможность общаться даёт нам язык? Если мы обратимся к лингвистическому словарю, то прочтём в нём о том, что у языка четыре основные функции.

О первой, коммуникативной, мы уже сказали. Благодаря второй, когнитивной, мы обмениваемся опытом, учимся, получаем и отдаём знания; третья функция призвана реализовывать так называемые социальные потребности – если, к примеру, мы хотим поступить в колледж или в университет, мы приходим в приёмную комиссию и, пользуясь официально-деловым стилем языка, пишем заявление с просьбой о зачислении в учебное заведение.

Четвёртая функция заключается в том, что наш язык является инструментом накопления и передачи исторических и культурных сведений. Вот поэтому русский язык «опора и поддержка» – он запечатлевает людей и события, с которых мы можем брать пример; он поддерживает нас в наших начинаниях и целях; он духовно обогащает нас, когда мы обращаемся к литературе и истории, узнаём о великих личностях,

прославивших наш язык и нашу Родину. В галерее таких людей – Михайло Ломоносов, автор первой «Российской грамматики»; Александр Пушкин, превративший русский язык в благозвучное народное достояние; Владимир Даль, создавший «Толковый словарь живого великорусского языка», который является не только выдающимся лексикографическим трудом, но и в определённом смысле энциклопедией русской народной жизни. Среди личностей, прославивших собой русский язык, есть и учёные, и изобретатели, и военные: Князь Владимир, Петр Первый, Дмитрий Менделеев, Петр Чайковский, Владимир Вернадский, Иван Павлов, Юрий Гагарин, Николай Пирогов, Георгий Жуков и многие другие, о ком можно с гордостью сказать: русские, имея при этом в виду не только национальность, а и также то, что русские – те, кто говорят на русском языке! И, перефразируя Владимира Маяковского, хочется сказать так: «Я бы русский выучил только за то, что на нём говорили столько великих личностей!»

«Правдивый», «могучий» «свободный» даже тогда, когда его угнетают (стоит вспомнить период немецкой оккупации, когда немцы, захватывая территории, запрещали пользоваться русским языком). Русские поэты считали своим долгом закрепить навеки в сердцах современников и потомков величие и славу своего языка. Анна Ахматова, величайшая поэтесса двадцатого века, сравнила наш язык с мужеством в одноимённом стихотворении:

Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова, –
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово!

Русский язык – действительно наше достояние; часть души, отнять которую невозможно, а если такое вдруг случается – ты как будто теряешь себя, ведь отнимают на самом деле не язык – отнимают мысль и чувство.

Что ещё подтверждает величие нашего родного языка?

В начале XX века на русском языке говорили около 150 миллионов человек – в основном это были подданные Российской империи. В течение следующих ста лет количество увеличилось до 350 миллионов (286 из них проживали в СССР, в котором русский был государственным и родным для большей части населения; кроме того, более 70 миллионов человек – на территориях восточноевропейских, балканских и некоторых азиатских стран также владели русским языком).

Значимости русскому языку добавляет ещё и то, что он является рабочим языком стран СНГ, одним из шести официальных языков ООН и одним из рабочих языков ОБСЕ. Учитывая, что на сегодняшний день русский – язык общения для примерно трёхсот миллионов человек по всему миру, это довольно внушительный факт для признания его солидности.

Отдельно хочется сказать о том, что наш язык выполяет в функции «языка науки» – средства общения учёных разных стран, является необходимой принадлежностью мировых систем коммуникаций (радио- и телепередач, космической связи и т. д.). Кроме того, русский язык входит в четвёрку самых переводимых языков мира. В марте 2013 г. русский язык стал вторым языком после английского, наиболее часто используемым в Интернете.

Да, я горжусь. Я горжусь своим языком, который сопровождает меня всю мою жизнь, взрослея вместе со мной. Из года в год мой язык «подстраивался» под меня, каждый раз даря то, что мне необходимо именно в этот момент: колыбельную песню, сказку, стихотворение на утренник в детском саду; доклад по биологии и сочинение по литературе в школе; курсовой проект в колледже; роман или стихотворение тогда, когда мне необходим единомышленник; тёплое слово друга, когда необходима поддержка. Это всё – наш родной русский язык. Гордимся. Бережём. Сохраняем.

Степанченко Илона

Колледж Луганской государственной
академии культуры и искусств
имени М. Матусовского,
Луганская Народная Республика, г. Луганск

ДОСТОЯНИЕ НАШЕГО НАРОДА

Человек рождается, взрослеет, умирает… На всех этапах его жизни с ним рука об руку следует родной язык. Несмотря на возможные переезды, путешествия, никто не забудет речь, которую слышал с малых лет. Мамина колыбельная, наставления и поговорки бабушки, уроки русского языка в школе: всё это звучит на понятном, родном языке, учит жизни, пониманию мира. Мы не придаём этому какого-то особенного значения, но если задумаемся, то поймём, насколько наша русская речь прекрасна и многогранна. Кажется, что у неё нет автора. Хотя это не так. Есть – это сам народ: каждый из нас может привнести в неё что-то своё, милое, правильное, полноценное – то, что отразится на будущих поколениях русскоговорящих людей.

Сложно сосчитать все произведения русских авторов, в которых слово играет важную роль, формирует менталитет, сознание, основы орфографии и авторский стиль. Чего стоят слова Л.Н. Толстого: «Русский язык! Тысячелетия создавал народ это гибкое, пышное, неисчерпаемо богатое, умное поэтическое … орудие своей социальной жизни, своей мысли, своих чувств, своих надежд, своего гнева, своего великого будущего… Дивной вязью плёл народ невидимую сеть русского языка: яркого, как радуга вслед весеннему дождю, меткого, как стрелы, задушевного, как песня над колыбелью, певучего… Дремучий мир, на который он накинул волшебную сеть слова, покорился ему, как обузданный конь».

Я уверена, что приобщение к творениям русских классиков позволит обогатить речь говорящего, поскольку о родной речи никто не может рассказать так прекрасно, как слова И. Тургенева, С. Есенина и многих других.

За последние 20 – 30 лет язык сильно преобразился. В разговорном варианте всё чаще стали появляться заимствованные слова, аналоги которых есть и в русском языке. Стал модным так называемый сленг (молодежный, профессиональный). Из-за этого очень часто возникает конфликт между разными поколениями – родителям бывает трудно понять, о чём говорят дети. Повседневная речь у большинства жителей нашей страны обильна жаргонами, матерными выражениями и всем иным «мусором», и это плохо.

Я считаю, что границы нашего словарного запаса нужно расширять. Так, слово «прикольно» используется в речи моего окружения довольно часто и уже прочно вошло в обиход, хотя у него есть много наших, родных синонимов: уморительно, забавно, комично, здорово, знатно, занимательно, поразительно. Я считаю, родные русские лексемы звучат гораздо лучше. И это не единственный пример, в своей жизни я слышала множество подобных нелепиц. Так зачем же засорять свою речь заимствованиями и ненормативными разговорными формами?

В наше время доступны самые разнообразные ресурсы для обучения. Согласитесь, что у предков не было стольких возможностей. А у нас они есть, только мы не хотим ими пользоваться. И обращаемся к современному кладезю разнообразных знаний – Интернету – не в тех целях. Совершенно не в тех.

Я не хочу в своём эссе обвинить наше поколение в нелюбви к родному слову и повесить на него ярлык невежд и безграмотных. Нет, сегодня много талантливых, умных молодых людей, которые ценят родной язык, заботятся о его чистоте, красоте. Я уверенна, с правильным настроем и мотивацией можно изменить не только свою речь,

но и речь окружающих. И я буду идти к этому, начну с себя. И всех призываю: Меняйтесь, развивайтесь и верьте в себя, любите свой родной язык, русскую речь за её чистоту, историю, красоту и многообразие, за её неповторимость и удивительные сочетания лексем. У вас всё получится!

Головачёва Даниэла

ГУ ЛНР «Луганское общеобразовательное учреждение − гимназия № 60 имени 200-летия города Луганска»
Луганская Народная Республика, г. Луганск

МОЯ ГОРДОСТЬ – РОДНОЙ ЯЗЫК

С самого раннего детства жизнь человека неразрывно связана с языком. Родной язык – это тот, на котором мы произнесли своё первое слово, прочли первую книгу, обучаемся и познаём этот огромный мир. У всякого народа язык свой, но каждый прекрасен и по-настоящему уникален. Для меня родным языком стал русский. По-русски говорю я, мои друзья, родные и близкие. По-русски говорили мои предки. В нашей семье любовь к родному языку передаётся из года в год, из поколения в поколение.

Я родилась в Португалии, куда ещё в начале 2000-х забросила судьба моих родителей, русских по крови людей. Но, спустя два месяца после моего рождения, мама с папой решили вернуться в родные пенаты – в Луганск.

Русский язык очень сложен и многогранен. На сегодняшний день он признан самым богатым языком в мире и пятым по числу считающих его родным в разных странах Земли. Им восхищались во все времена. Вспомним знаменитое тургеневское стихотворение в прозе: «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, – ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя – как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома? Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!». Вспомним, как великолепно говорил Ломоносов о русском языке при сравнении его с другими европейскими! Но особенно мне по нраву слова Алексея Николаевича Толстого: «Русский народ создал русский язык – яркий, как радуга после весеннего ливня, меткий, как стрелы, певучий и богатый, задушевный, как песня над колыбелью. Что такое Родина? Это весь народ. Это его культура, его язык».

К сожалению, многие почти ничего не знают о своей родной речи, никогда не слышали её истории и даже не интересовались этим. К великому огорчению, есть и такие люди, которым вдруг стало стыдно называться русскими. Вправе ли они нести высокое звание гражданина родной страны? Нет! Я полностью поддерживаю мнение К.Г. Паустовского, что «по отношению каждого человека к своему языку можно совершенно точно судить не только о его культурном уровне, но и о его гражданской ценности».

Русский язык хранит память о великих людях, которые считали себя истинно русскими по духу. Карл Гаскойн и Пётр Клодт, Иван Крузенштерн и Витус Беринг, Варфоломей Растрелли и Пётр Первый, Александр Суворов и Екатерина Вторая, Александр Пушкин и Владимир Даль, Владимир Ильич Ленин, Иосиф Виссарионович Сталин, Дмитрий Менделеев, Юрий Гагарин… Эти люди повернули историю в другое русло, а значит, изменили жизнь и каждого из нас.

А как относится к родному языку поколение цифрового XXI века? Современный мир социальных сетей и смартфонов пагубно влияет на наш язык. Мои сверстники (и даже дети помладше) настолько сокращают и искажают слова, что написанное становится просто не пригодным для чтения. Меня, например, это очень пугает. Если

такое продолжится, то в перспективе все будут не только писать, но и мыслить так же скупо. А вот Достоевский утверждал, что «нет таких звуков, красок, образов и мыслей – сложных и простых, – для которых не нашлось бы в нашем языке точного выражения». Ни в коем случае нельзя допустить, чтобы наша речь обеднела, перестала быть осмысленной! Мы должны сохранить родной язык во всей его красоте и таким передать следующему, уже совершенно новому поколению.

Я горжусь тем, что я – носитель моего родного, прекрасного в своём великолепии, русского языка!

Грибоносова Мария

ГУ ЛНР «Луганское общеобразовательное учреждение − гимназия № 60 имени 200-летия города Луганска»
Луганская Народная Республика, г. Луганск

БУКЕТ ИЗ РОДСТВЕННЫХ СЛОВ ДЛЯ МОЕЙ РОДИНЫ

*Много мам на Земле, но **род**ная – одна,*
*Много есть языков, но один лишь **род**ной…*

Казалось бы, борьба племён, **род**ов за свои территории, язык и культуру давно в прошлом. Увы, и в XXI веке жителям Донбасса приходится сражаться не только за **род**ную землю, но и (чтобы не стать без**род**ными!) за **род**ной язык, полученный от предков и бережно хранимый **род**ителями. В своей справедливой борьбе донбассцы верят в слова Александра Суворова: «Мы русские, и потому победим!»

Мне всего пятнадцать, а я почти половину из них живу со статусом «дитя войны», поэтому ощущаю теснейшую связь со своей малой **род**иной – с Луганским краем, с донбасским на**род**ом. При**род**а этого **род**ства **рожд**ает патриотизм, жажду мира и благоговение перед русским языком, который и стал своеобразным паролем для защитников Луганской и Донецкой народных республик:

Знают все дети с первого класса:
Русский язык - святыня Донбасса!

А то, что людям свято, создаёт особую ауру любви к нему. На память приходят слова К.Г. Паустовского: «Истинная любовь к своей стране немыслима без любви к своему языку».

Я люблю русский язык, потому что он для меня синоним самой большой страны на Земле – России, которая протянула нашим героическим республикам руку дружбы и помощи; потому что он для меня эстафета веков красоты славянского мира, переданной с молоком матери, ведь на нём написаны мои любимые с детства сказки Пушкина; потому что он для меня неразрывно связан с именами Лермонтова и Гоголя, Тютчева и Льва Толстого, Чехова и Булгакова, а главное, потому что он – мой **род**ной.

Наш земляк поэт Михаил Матусовский давно вывел формулу ассоциативной связи малой и большой **Ро**дины:

*С чего начинается **Род**ина?*
С картинки в твоём букваре,
С хороших и верных товарищей,
Живущих в соседнем дворе.
А может, она начинается
С той песни, что пела нам мать,
С того, что в любых испытаниях
У нас никому не отнять?

Родной язык – песню **род**а – не отнять у нас никому! А если кто-то попытается это сделать, то люди Донбасса с оружием в руках отвоюют право говорить на своём **род**ном, русском, языке. Именно говорить, потому что мыслить на **род**ном языке никто не в силах запретить. Когда-то у великого нашего земляка Владимира Ивановича Даля, у которого мать была немкой с французскими корнями, а отец – датчанином, спросили, к какой национальности он себя относит. Даль ответил просто: «Я русский». И пояснил: «Кто на каком языке думает, тот к тому народу и принадлежит. Я думаю по-русски».

Наши внутренние монологи – наша глубинная суть. Они-то и определяют кровную связь отдельного человека с **пор**одой, с **род**ом.

Мне сегодня приснился сон: дерево с множеством зелёных листочков, которые прямо на моих глазах добавлялись и добавлялись, проклёвываясь из весенних почек. Я поняла ассоциативный посыл удивительного сна! Дерево это – **род** человечества. **Род**ные языки – листочки одного дерева. Большого. Ветвистого. К сожалению, в его кроне есть и листики (и даже целые ветви!) засохшие – это мёртвые или исчезнувшие языки… Но я верю, что листочек, символизирующий русский язык, будет зелёным вечно! В моём **род**ном языке от пра**род**ителей сохранился за**род**ыш добра и силы, красоты и мощи, который с каждым поколением раскрывается в уникальном сочетании жизнеутверждающего величия, безграничной любви к миру и веры в свою звезду.

НОМИНАЦИЯ

«ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ»

Горбачевская Кристина

Луганская государственная
академия культуры и искусств
имени М. Матусовского,
Луганская Народная Республика, г. Луганск

ЛИНГВИСТИКА ВОСПИТЫВАЕТ В ЛЮДЯХ ДЗЕН

В один прекрасный момент своей жизни я полюбила чтение. Это стало моим хобби, особенно «коллекционирование» книг (правда, иногда от такого занятия страдает мой кошелёк!). Меня привлекали не только истории, в них заключённые, но и факт, что от чтения улучшится грамотность и обогатится словарный запас. Я узнала, как правильно ставить ударение в слове «звонИт», что нужно говорить «надеть», если говоришь о том, что хочешь что-то надеть на себя, и прочие тонкости. Однако одно мне не давало покоя – я не любила кого-то исправлять. Какое-то время я пробовала это делать, но потом чувствовала муки совести и слышала звучащий в голове вопрос: «Человеку было важно, чтобы ты его услышала или поправила неправильно поставленное ударение?».

В последующем, продолжая изучение языков в Академии, я всегда слышала фразу: «Ой, не переживай, англичане и сами проглатывают или опускают артикль, а некоторые времена даже не используют». И сама наблюдала, как иностранцы в своих родных языках часто используют сокращения, связки, вместо основных глаголов используют фразовые, для использования конверсии просто не паханное поле возможностей, особенно с появлением неологизмов.

С изучением лингвистики пришло понимание того, что язык развивается по своим законам. Нет, лингвисты и филологи не придумывают эти законы, они могут только наблюдать и фиксировать изменения, дополнять и корректировать словари. Понимание того, что человек легко впитывает изменения языка, очень освобождает от мысли, что вы можете исковеркать язык.

Если вы, например, рассказываете историю, и на эмоциях вдруг ошиблись – это только ваша ошибка. Если вы захотите говорить красиво, точно соблюдать все грамматические нормы, это ваше право. Дерзайте! Это похвальное стремление. Но если вы ошиблись, а вас при этом поняли, то ничего страшного, коммуникация же прошла успешно. Ведь язык это не цель, а средство общения.

Только невоспитанный человек будет смеяться над вашими ошибками и возмущаться тем, что вы можете использовать «новомодные словечки» – так называемые заимствования, которые «засоряют» язык. Как ни возмущайся, если большинству удобнее сказать «погуглить» вместо «искать в интернете в приложении Google», то рано или поздно, это войдёт в язык в виде нормы. Если человек хочет использовать феминитивы – пусть использует, если не хочет – вполне может не использовать.

Вы – гибкая языковая личность? Так это изумительно! Вы спокойно можете говорить с бабушкой на диалекте или суржике, вести переписку с друзьями, использовать заимствованные слова и эмодзи, а в обычном разговоре вести глубокие философские беседы за чашечкой чая. Это ли не жизнь?!

Губина Анастасия

Луганская государственная
академия культуры и искусств
имени М. Матусовского,
Луганская Народная Республика, г. Луганск

КРАСОТА СЛОЖНОГО ЯЗЫКА

На семь миллиардов человек всего одна планета, пять континентов и семь тысяч языков. Что же разделяет людей больше: расстояния или то, что мы говорим на разных языках? И то, и другое, но всё же в большей степени – языковой барьер. Это существенно ограничивает нас в общении, но создаёт нашу индивидуальность. В 2021 году человечество всячески пытается бороться с этим барьером и поэтому популяризирует изучение иностранных языков. По своей структуре языки бывают разные, но всё же по мировой статистике можно выделить тройку сложнейших языков: китайский, арабский и русский.

Говорить с рождения на одном из них – это подарок, который нужно беречь и прославлять. Русский язык одновременно сложный и красивый, даже его носители изучают этот язык большую часть своей жизни. В русском языке сорок два звука, тридцать три буквы, десять частей речи, шесть падежей, три времени, три рода, три склонения, два спряжения, три лица, двести девяносто семь правил, четыреста шестнадцать слов исключений и около пятисот тысяч слов. Главной сложностью изучения этого языка является его необъятность, но это и делает его предметом гордости для тех, кто уже им владеет. Не зря ведь великие люди, такие как Пушкин, Толстой, Менделеев, Попов, Ломоносов, Чайковский и Станиславский говорили на этом языке. Они, как и сам язык, сильны, многогранны и значимы. Но для того чтобы прочувствовать в полной мере силу нашего языка, нужно затратить немало усилий.

Я счастлива, что владею этим языком. Мне хотелось бы, чтобы как можно больше людей оценили его красоту и захотели погрузиться в изучение русского языка.

НОМИНАЦИЯ

«СТИХИ»

Пенизова Алина

Филиал МГУ им. М.В. Ломоносова
в г. Севастополе
Россия, г. Севастополь

РАСШИФРОВКА

Жар дыханья. Холод рук.
Ритм рисует сердца стук.
Вдох и выдох запиши:
Стих – транскрипция души.

Я пытаюсь вновь и вновь
Знаком выразить любовь.
Символ – мысли, образ – чувства:
Уравнения искусства.

Рифмы мне благоволят:
Встанут тайно в стройный ряд
И любви сплетут этюды.
Слово – истинное чудо…

ПРОРОК

Восстань, пророк, и виждь, и внемли…
А.С. Пушкин

Багряные уста пророка
Иссохли, солнцем опалённые.
Блуждает он, молвой пленённый,
В пустыне дикой одиноко.
Неверие сразить не в силах,
Устал считать теченье длинных
Дней и ночей. Лишь Божий глас
Назвал его одним из нас.
В один из летних душных дней
Явились юноши с закатом.
Дают пророку воду: «Пей!
Не верили тебе когда-то
Мы, но каемся! Уста твои
Глаголят истину для мира!
Мы прочим: в агнцы нас прими,
Учи любви своею лирой!»

ЧИТАЮ БРОДСКОГО

Дышит веранда свежестью,
Зной отступает с дождём.
Мечется скрипка в бешенстве
В замкнутом мире своём.
Вторя страдалице жалобно,
Боль выдыхая с жаром,
Тихая флейта усталая
В строках исходит паром.

Струны гитары листаются
Холодом ветерка.
Книга, увы, закрывается –
Музыка прочтена!

Полянских Игорь

Россия, г. Липецк

ПОСВЯЩЕНИЕ УЧАСТНИКАМ И ВЕТЕРАНАМ ВОВ

Посвящается **ВСЕМ** участникам и
Ветеранам ВОВ...

Память вечна у нашей России
про отвагу и доблесть солдат!
Тех, которых живых уже в мире,
Остался лишь малый отряд...

Но Бессмертным военным парадом
Сквозь все страны и все города
Дорогие идут Ветераны!
Вновь Победа и снова – «Ура!»

Победили врага Вы бесстрашно,
Жизнь за нас отдавая сполна!
Нестерпимою болью ужасной!
Вот чем помнится эта война...

Беспросветную мглу расточили,
Пламя страшного зла загасив!
На Земле вы добро утвердили
Справедливость восстановив!

И над нашими головами
Ясно небо сияет сейчас...
Мы склоняемся перед Вами,
В бесконечном «Спасибо» за нас!!!

Милованова Дарья

МБОУ гимназия № 12 «Гармония»
Россия, г. Липецк

***

Нет нового под куполом небесным:
Одни увяли, а другие зацвели;
А между тем, когда-нибудь и мы исчезнем,
Как мамонты, с поверхности земли...

Мы дети; все на дикой карусели.
В круженье бешеном вся жизнь заключена.
Здесь наше всё; лишь изредка постели
Могильным эхом оглушают небеса.

И всё по кругу, ничего не ново:
Мелькает смерти тень и жизни суета;
А ведь когда-нибудь для нас призывным звоном,
Как эхо жизни, разразится высота....

Там, где солнечный луч
Обрамляет листву,
Там, где души
Сольются дуэтом,
Там, где небо распахнуто
Я нахожу
Для озябшего сердца просветы.

И срывает природа
Лохмотья с сердец,
Перед ней восхищённых,
Бессильных,
И неведомый ранее чудо-певец
Осторожно коснётся
Струн пыльных..

И немыслимы станут
Без пения птиц
И без тихих озёр
Наши души...
И когда-нибудь здесь
Ветер влагу с ресниц
Нежным, лёгким дыханьем
Осушит...

Сегодня вечер
Очень душный
Хоть ветер
Рвётся и хрипит..
Сегодня разум
Равнодушно
И назидательно

Молчит...

Этой ночью
Сердцу больно
И не слышен
Мирный стук;
И надежды
Самовольно
Довершили
Вечный круг.

Душной ночью
Слезла краска
С полноты
Красивых фраз;
И с себя
Стянули маски
Все актёры
Первый раз...

И завеса
Приоткрылась,
Обнажив
Пустой порог..
И дорога
Появилась,
Что открыл
Мне ночью
Бог..

МАЙ 45-ГО

На ветви корявой. Над гладью воды.
Вдаль смотрит поэт. Молодой. И старательный.
Теперь. Когда нету уж пепла войны.
Теперь он поэт. Молодой. И мечтательный.

Теперь. Когда можно спокойно вздохнуть,
При этом не чувствуя копоти. Дыма.
Теперь. Лишь сейчас у воды отдохнуть.
Счастливо краснеть. От столь дивного вида.

Раскрыт вдохновеньем открытый дневник.
Давно он лежал. В вещмешке позабытый.
Раскрыт! И захлопнут! Ликующий крик
Не может вместиться в страницах открытых!

Я тут посижу. Потом успокоюсь.
Потом запишу. Ликованье души.
Немного безумен? Чуть-чуть беспокоен?-
Я просто стал счастлив. В свободе. Тиши.

Токмачев Дмитрий

ГУ ЛНР «Луганское общеобразовательное учреждение − гимназия № 60 имени 200-летия города Луганска»
Луганская Народная Республика, г. Луганск

***

Я праздную юности время.
Детство уйти торопил.
С детской любимою книгой
Плакал, смеялся – я жил.
Многое с верной подругой узнал…
И первое слово по-русски
Я в ней по слогам прочитал.

***

Зачитался сегодня…
Рассвет все белей и белей…
Так загадочна магия тайны свиданья
С Главной книгой на несколько дней!

Кружева русских слов
В узоры сплелись,
В сказки, были, и даже сны.
Звон хрустальных колоколов,
Запах свежий русской весны.
Книга русская мне подсказала,
Стала истинной мысль, неизменной:
Жизнь – есть крошечный бриллиант
На ладонях великой Вселенной.

Зачитайтесь сегодня…
И Вас встретит заря.
Помолитесь по-русски Богу.
Пусть русская книга по жизни ведёт
Завтра снова в дорогу, в дорогу!

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамова Эльвира Геннадьевна, преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций; аспирант кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Авраменко Елизавета Андреевна, студентка группы ИГД-2.2 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)*

Авчинникова Людмила Александровна, магистрант II курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Степаненко Татьяна Валентиновна,* заслуженный работник культуры ЛНР, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Агапова Алина Сергеевна, магистрант II курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Дышловая Юлия Георгиевна,* кандидат философских наук, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Акименко Андрей Алексеевич, магистрант группы МП-ИКГ направления подготовки «Графический дизайн» кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Мала Татьяна Васильевна,* кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Алексеева Светлана Александровна, младший научный сотрудник научно-исследовательского отдела истории дооктябрьского периода ГУК ЛНР «Луганский краеведческий музей» *(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)*

Баранникова Ольга Валериевна, студентка группы МЭДП-2 специальности «Эстрадно-джазовое пение» 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)*

Басаев Анатолий Николаевич, студент группы СКИ-3 специальности «Теория и история искусств» 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)*

Белик Валентина Александровна, преподаватель кафедры иностранных языков ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный университет имени Владимира Даля» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Бельчикова Наталия Валентиновна, преподаватель дисциплин общего гуманитарного и социально-экономического цикла (русский язык и литература) ОСП «Политехнический колледж ЛНАУ» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Беляева Людмила Андреевна, студентка IV курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика);*

научный руководитель – *Абрамова Эльвира Геннадьевна,* преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Березина Алёна Сергеевна, магистрант группы МП-ИКГ-2 направления подготовки «Графический дизайн» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика);*

научный руководитель – *Гоголева Ольга Александровна,* член международного Союза педагогов-художников, старший преподаватель кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Бобрышева Александра Владимировна, кандидат наук по социальным коммуникациям, доцент, заведующая кафедрой библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Борзенко-Мирошниченко Алина Юрьевна, кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Бурым Владислав Марленович, аспирант ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *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)

Бутенин Игорь Владиилович, студент IV курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Бобрышева Александра Владимировна,* кандидат наук по социальным коммуникациям, доцент, заведующая кафедрой библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Войтенко Анна Анатольевна, магистрант II курса направления подготовки «Дирижирование» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Кабанова Вероника Андреевна,* заведующая кафедрой вокала, кандидат философских наук, доцент кафедры хорового дирижирования ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Войтенко Каролина Анатольевна магистрант II курса направления подготовки «Дирижирование» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Кабанова Вероника Андреевна,* заведующая кафедрой вокала, кандидат философских наук, доцент кафедры хорового дирижирования ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Войтенко Ксения Анатольевна, магистрант II курса направления подготовки «Дирижирование» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Князева Наталья Александровна,* профессор, заслуженный работник культуры Украины, преподаватель кафедры хорового дирижирования ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Волкова Юлия Викторовна, студентка группы МФ-2 направления подготовки «Инструментальное исполнительство (по видам инструментов)» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *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)*

Гальченко Кристина Александровна, преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Гармашова Наталия Сергеевна, магистрант группы МП-И-1 направления подготовки «Теория и история искусств» 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)*

Герман Ольга Геннадиевна, старший преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Гоголева Ольга Александровна, член Международного союза педагогов-художников, старший преподаватель кафедры графического дизайна 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)*

Гончарова Виктория Глебовна, магистрант II курса направления подготовки «Изящные искусства» 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)*

Гончарук Надежда Петровна, доцент кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Гребеник Екатерина Николаевна, аспирант кафедры культурологии, старший преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Воеводин Алексей Петрович*, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Гурская Ольга Владимировна, старший преподаватель кафедры кино-, телеискусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Гусельникова Ольга Леонидовна, учитель русской филологии высшей категории, учитель-методист ГУ ЛНР «ЛОУСОШ № 13 имени А. Молодчего» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Данькова Ольга Николаевна, заведующая отделом аспирантуры ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Декань Екатерина Романовна, магистрант группы МП-МФ-2 направления подготовки «Музыкально-инструментальное искусство» 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 фортепиано ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Дышловая Юлия Георгиевна, кандидат философских наук, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР

«Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

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)*

Емельянова Наталия Николаевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» *(г. Донецк, Донецкая Народная Республика)*

Емельянова Яна Игоревна, учитель ГБОУ «Школа № 491» *(г. Москва, Российская Федерация)*

Ермилова Татьяна Алексеевна, преподаватель кафедры искусства костюма и текстиля ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Жуля Лилия Анатольевна, студентка IV курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Абрамова Эльвира Геннадьевна,* преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Журавлева Надежда Викторовна, старший преподаватель кафедры менеджмента ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Заволодько Екатерина Владимировна, заведующая библиотекой ГОУ СПО ЛНР «Луганский колледж строительства, экономики и права» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Заславская Елена Александровна, преподаватель кафедры рекламы и PR-технологий ГОУ СПО ЛНР «Луганский колледж строительства, экономики и права» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Захарова Людмила Николаевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры менеджмента туризма и гостиничного бизнеса ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры» *(г. Тюмень, Российская Федерация)*

Звёздова Галина Васильевна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры межкультурной коммуникации и иностранных языков ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Зимкина Алина Олеговна, студентка группы КР-1 направления подготовки «Режиссура театрализованных представлений и праздников» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *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)*

Зосыменко Людмила Владимировна, библиотекарь ГОУ СПО ЛНР «Луганский колледж строительства, экономики и права» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Зюзина Татьяна Афанасьевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(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, кандидат философских наук, доцент кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Капичина Елена Алексеевна, доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Карамова Екатерина Маратовна, преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Князева Наталья Александровна, заслуженный работник культуры Украины, профессор, профессор кафедры хорового дирижирования ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Ковальчук Евгений Михайлович, студент группы КРТ-1 направления подготовки «Телевидение» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *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)*

Кожушко Андрей Валерьевич, ведущий научный сотрудник научно-методического отдела ГУК ЛНР «Луганский краеведческий музей» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Колошва Елена Анатольевна, магистрант II курса направления подготовки «Изящные искусства» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Гончарук Надежда Петровна,* доцент кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Комиссаренко Анастасия Николаевна, магистрант II курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Дышловая Юлия Георгиевна,* кандидат философских наук, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Компаниец Дарья Андреевна, студентка группы МЭДП-4 направления подготовки «Эстрадно-джазовое пение» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская*

Народная Республика);

научный руководитель – *Серджан Дарья Анатольевна,* и. о. заведующей кафедрой музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Корнейчук Инна Сергеевна, магистрант группы МП-И-1 направления подготовки «Теория и история искусств» 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)*

Корнилова Ирина Игоревна, преподаватель кафедры искусства фотографии 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)*

Кочетова Валерия Владимировна, магистрант группы МП-И-1 направления подготовки «Теория и история искусств» 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)*

Кошель Иван Юрьевич, руководитель АХП, преподаватель ГБПОУ РК «Керченский технологический техникум» *(г. Керчь, Республика Крым, Российская Федерация)*

Крузе Сергей Александрович, студент III курса кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет, институт культуры и искусства» *(г. Липецк, Российская Федерация)*;

научный руководитель – *Шопина Людмила Павловна,* кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры Музыкальной подготовки и социокультурных проектов ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет, институт культуры и искусства» *(г. Липецк, Российская Федерация)*

Кузьмич Юлия Владимировна, магистрант группы МП-ИКГ-2 направления подготовки «Дизайн» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Мала Татьяна Васильевна,* кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Куракова Лилия Игоревна, студентка группы 3/2ж специальности 54.02.05 «Живопись (по видам)» ГПОУ «Донецкий художественный колледж» *(г. Донецк, Донецкая Народная Республика)*;

научный руководитель – *Корниенко Неля Викторовна*, заместитель директора по учебной работе, преподаватель истории мировой культуры ГПОУ «Донецкий художественный колледж» *(г. Донецк, Донецкая Народная Республика)*

Кинякин Владимир Александрович, магистрант II курса направления подготовки «Социально-культурная деятельность» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Борзенко-Мирошниченко Алина Юрьевна,* кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Левченкова Ольга Борисовна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Леоненко Александра Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры межкультурной коммуникации и иностранных языков 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)*

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)*

Лохматов Сергей Алексеевич, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Любчик Оксана Юрьевна, магистрант II курса направления подготовки «Социально-культурная деятельность» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Журавлева Надежда Викторовна***,** старший преподаватель кафедры менеджмента ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Лыжова Анастасия Юрьевна, практический психолог ГУ ЛНР «ЛОУСШ № 1 имени профессора Льва Михайловича Лоповка» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Макшанцева Инна Михайловна, старший 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, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Мала Татьяна Васильевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Малеева Валерия Алексеевна, преподаватель высшей категории ГПОУ «ДМК им. С. С. Прокофьева» *(г. Донецк, Донецкая Народная Республика)*

Малхасян Аревик Саркисовна, заведующая кафедрой искусства костюма и текстиля ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Мельник Оксана Владимировна, магистрант II курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Лукьянченко Ольга Григорьевна,* кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Моисеенко Сергей Сергеевич, магистрант группы МП-ТИ-2 направления подготовки «Театральное искусство» 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, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Мулькова Наталья Вячеславовна, студентка IV курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Абрамова Эльвира Геннадьевна,* преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Небоженко Марина Владимировна, преподаватель ОСП «Политехнический колледж ЛГАУ» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Невесенко Юлия Игоревна, студентка группы СКМК-2 направления подготовки «Арт-продюсирование и межкультурная коммуникация» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Соловьёва Оксана Сергеевна,* старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Никодимова Гульмира Мухамедовна, магистрант группы МП-ТИ-2 направления подготовки «Театральное искусство» 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, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Новак Никита Игоревич, кандидат философских наук, преподаватель кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Оголева Светлана Сергеевна, старший преподаватель кафедры вокала ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Олейникова Елена Александровна, преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Оноприенко Марина Сергеевна, начальник международного отдела ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Отина Анна Евгеньевна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры философии ГОУ ВПО «Донецкий национальный технический университет» *(г. Донецк, Донецкая Народная Республика)*

Пак Екатерина Романовна, студентка группы СКМК-2 направления подготовки «Арт-продюсирование и межкультурная коммуникация» 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)*

Пастушкова Ирина Дмитриевна, заместитель директора по воспитательной работе ОСП «Политехнический колледж ЛГАУ» *(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)*

Пахоленко Юлия Александровна, преподаватель кафедры иностранных языков ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный университет имени Владимира Даля» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Перепечаенко Альбина Владимировна, преподаватель кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Петрова Екатерина Анатольевна, магистрант группы МП-МИ-СНП-2 направления подготовки «Искусство народного пения» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Деба Светлана Владимировна*, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Плахотник Алла Николаевна, старший преподаватель кафедры философии, правоведения, социальных и гуманитарных наук ГУ ЛНР «Луганский государственный

медицинский университет им. Святителя Луки» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Плешакова Галина Филипповна, практический психолог ОСП «Политехнический колледж ЛГАУ» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Поздрякова Елена Сергеевна, магистрант II курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика);*

научный руководитель – *Бобрышева Александра Владимировна,* кандидат наук по социальным коммуникациям, доцент, заведующая кафедрой библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Попова Александра Олеговна, магистрант группы МП-ТИ-2 направления подготовки «Театральное искусство» 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, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Постыка Инна Александровна, заведующий научно-исследовательским отделом истории края с 1917 года ГУК ЛНР «Луганский краеведческий музей» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Протазюк Анна Ивановна, преподаватель ОСП «Политехнический колледж ЛГАУ» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Русанова Екатерина Сергеевна, преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Сафонова Анастасия Анатольевна, студентка группы МЭДП-4 направления подготовки «Эстрадно-джазовое пение» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Макшанцева Инна Михайловна,* старший преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Сенченко Алексей Геннадиевич, социальный педагог ГБСУ РК «Керченский МСРЦН» *(г. Керчь, Республика Крым, Российская Федерация)*

Сенчук Алина Ивановна, магистрант группы МП-ТИ-2 направления подготовки «Театральное искусство» 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, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Серджан Дарья Анатольевна, и. о. заведующей кафедрой музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Серищева Татьяна Владимировна, аспирант кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Серостанова Оксана Борисовна, преподаватель кафедры межкультурной коммуникации и иностранных языков 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)*

Сидорченко Елена Владимировна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Скубак-Залунина Анна Викторовна, преподаватель кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Солдатова Валерия Игоревна, заведующая научно-исследовательским отделом Государственного учреждения культуры «Донецкий республиканский художественный музей» *(г. Донецк, Донецкая Народная Республика)*

Степаненко Татьяна Валентиновна, заслуженный работник культуры ЛНР, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Таловеров Даниил Русланович, магистрант II курса направления подготовки «Социально-культурная деятельность» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Таран Марина Михайловна, студентка 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)*

Тарарина Анна Константиновна, магистрант II курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Степаненко Татьяна Валентиновна,* заслуженный работник культуры ЛНР, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Толстоусова Аделина Николаевна, студентка группы КР-2 направления подготовки «Режиссура театрализованных представлений и праздников» 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)*

Федотова Екатерина Юрьевна, магистрант группы МП-ХИ-2 направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Потемкина 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)*

Филь Леонид Максимович, заслуженный деятель искусств Украины, доцент, заведующий кафедрой искусства фотографии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Харченко Екатерина Дмитриевна, студентка группы ИА-3 направления подготовки «Изящные искусства» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *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)*

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)*

Цой Ирина Николаевна, заслуженный работник культуры ЛНР, кандидат педагогических наук, доцент, первый проректор ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Цховребова Джульетта Ароновна, аспирант кафедры теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», старший преподаватель кафедры философии Юго-Осетинского государственного университета имени А. А. Тибилова *(г. Цхинвали, Республика Южная Осетия)*;

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)*

Червакова Олеся Анатольевна, магистрант группы МП-ТИ-2 направления подготовки «Театральное искусство» 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, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Черникова Мария Викторовна, студентка группы СКМ-2 направления подготовки «Социально-культурная деятельность» 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)*

Шаповалова Ирина Владимировна, 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)*

Шатилов Вадим Вадимович, магистрант группы МП-И-1 направления подготовки «Теория и история искусств» 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)*

Швыдкий Андрей Иванович, заслуженный художник ЛНР, доцент кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Шевченко Анастасия Игоревна, студентка группы ИГД-2.2 направления подготовки «Дизайн» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Соловьёва Оксана Сергеевна,* старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Шило Эмма Сергеевна, студентка группы СКР-4 «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Левченкова Ольга Борисовна*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Шматова Ольга Геннадиевна, магистрант II курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Сидорченко Елена Владимировна,* кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Шопина Людмила Павловна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет, институт культуры и искусства» *(г. Липецк, Российская Федерация)*

Щевич Кристина Сергеевна, студентка II курса ПП «Магистратура»,

специализация «История» ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» *(г. Донецк, Донецкая Народная Республика)*;

научный руководитель – *Пенькова Оксана Борисовна,* кандидат исторических наук доцент, заведующая кафедрой истории России и славянских народов ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» *(г. Донецк, Донецкая Народная Республика)*

Щетина Евгений Андреевич, магистрант группы МП-ИКГ-2 направления подготовки «Графический дизайн» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*;

научный руководитель – *Гоголева Ольга Александровна,* член Международного союза педагогов-художников, старший преподаватель кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Юсеф Юлия Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры философии, правоведения, социальных и гуманитарных наук ГУ ЛНР «Луганский государственный медицинский университет им. Святителя Луки» *(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)*

Ярмоц Екатерина Александровна, преподаватель кафедры иностранных языков ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный университет имени Владимира Даля» *(г. Луганск, Луганская Народная Республика)*

Научное издание

МАТЕРИАЛЫ XIV ОТКРЫТЫХ МАТУСОВСКИХ ЧТЕНИЙ (20 апреля 2021 г.) и КРУГЛОГО СТОЛА «ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ ЛУГАНЩИНЫ: ОПЫТ МАСТЕРОВ И СОВРЕМЕННЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА» (23 апреля 2021 г.)

Ответственный за выпуск:
Е. А. Капичина

Корректоры – *О. Г. Лукьянченко,*
Т. А. Дьякова,
Н. Б. Литвинова,
О. С. Соловьева
Компьютерный макет – *Л. А. Рыбальченко*

За достоверность изложенных фактов, цитат и других сведений несут ответственность авторы

Подп. к печати 30.07.2021. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 30,05.

Издательство
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»
Красная площадь, 7, г. Луганск, 91001.

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела
в Государственный реестр издателей, изготовителей
и распространителей издательской продукции
ДК № 4574 от 27.06.2013 г.
Тел.: (0642) 59-02-62