МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
ИМЕНИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

МАТЕРИАЛЫ
XVI МЕЖДУНАРОДНОЙ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«МАТУСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»

(26 апреля 2023 года)

И КРУГЛОГО СТОЛА
«ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНОВ РОССИИ: ОПЫТ РЕГИОНАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ»

(28 апреля 2023 года)

В РАМКАХ «ДНЕЙ НАУКИ – 2023»

Луганск

УДК 821.161.1+930.85
ББК 83.3(2=411.2)+63.3(2)-7
М34

Рекомендовано к печати научно-методической комиссией
федерального государственного бюджетного
образовательного учреждения высшего образования
«Луганская государственная академия культуры и искусств
имени Михаила Матусовского»
(протокол № 9 от 17 мая 2023 г.)

М34 **Материалы** XVI Международной междисциплинарной научно-практической конференции «Матусовские чтения» (26 апреля 2023 года) и круглого стола «История культуры регионов России: опыт региональных исследований» (28 апреля 2023 года) в рамках «Дней науки – 2023». – Луганск : Изд-во Луган. гос. академии культуры и искусств имени Михаила Матусовского, 2023. – 296 с. – Текст : непосредственный.

В материалах сборника освещаются актуальные проблемы в области философии, искусствоведения, лингвистики и литературоведения и др. Объектом пристального внимания исследователей стало творческое наследие М. Матусовского в контексте современной культуры. В сборник также вошли доклады участников круглого стола «История культуры регионов России: опыт региональных исследований», состоявшегося 28 апреля 2023 года.

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

УДК 821.161.1+930.85
ББК 83.3(2=411.2)+63.3(2)-7

Ответственный редактор: В. Л. Филиппов

Редакционная коллегия: А. В. Бобрышева,
Н. В. Колотовкина,
П. А. Кошелева

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

Ответственные за выпуск:
А. В. Бобрышева, Н. В. Колотовкина

© Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего
образования «Луганская государственная
академия культуры и искусств
имени Михаила Матусовского», 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

Зайцева И. П. Поэтичность публицистики и публицистичность поэзии Михаила Матусовского..... *8*

Злынько Ю. Е. «Ты юность наша вечная…» Роль М. С. Тодоровой в формировании творческой личности М. Л. Матусовского..... *11*

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ М. МАТУСОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ. ЛИНГВИСТИКА. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Бойко П. В. Культурно-историческая память как феномен традиции в творчестве Владислава Титова..... *15*

Брага А. С., Чевычалова С. В. Цифровые мультимедиа как платформа для изучения иностранного языка..... *17*

Васильев Р. Р. Экзотизмы как источник культурно-исторической информации и средство создания выразительности в произведениях Михаила Матусовского..... *18*

Горбачевская К. А. Образы христианского смирения в произведении А. М. Ремизова «Крестовые сестры»..... *21*

Григоренко В. А. Литературный герой в российских телевизионных экранизациях..... *25*

Дунай А. В., Чевычалова С. В. Коммуникативная компетентность как аспект межкультурной коммуникации..... *27*

Дьякова Т. А. Лексическая репрезентация исторических бытовых реалий в художественных текстах Михаила Матусовского..... *28*

Евдокимова М. А. Песенно-лирическое творчество М. Матусовского в содружестве с И. Дунаевским в концертмейстерском классе..... *32*

Ермолаев А. П. Краснодон и молодогвардейцы в поэзии Михаила Матусовского..... *34*

Котомцев Д. О. Интеллектуализация жанра биографии в современной прозе..... *36*

Криволап С. С. Изображение войны в поэзии А. Твардовского и М. Матусовского (на материале творчества военных лет)..... *39*

Ладохина В. А., Опренко А. В. Горная лексика в произведениях М. Матусовского как отражение донбасского колорита..... *42*

Леоненко А. С. К вопросу о путевых заметках (на примере «Путешествия с Чарли в поисках Америки» Джона Стейнбека)..... *44*

Литвинова Н. Б. Художественные мотивы творчества Михаила Матусовского и Владислава Титова в русле культурно-литературных традиций Донбасса..... *46*

Новикова М. Б., Литвинова Н. Б. Творчество Михаила Матусовского в художественном пространстве Донбасса..... *49*

Пустовит В. Ю. Густативные образы в творчестве русских писателей XIX века..... *52*

Свентицкая Н. В. Работа с иноязычным текстом как средство формирования готовности к межкультурной коммуникации..... *54*

Сивоконь А. И. Лексические экзотизмы как образное средство поэзии Михаила Матусовского..... *57*

Скоков И. В. Влияние языковой личности переводчика на выбор приёма интерпретации смысла текста..... *59*

Сытник Л. И. Гранатовый браслет как символ чистой любви..... *61*

Титова М. И. Наследие М. Л. Матусовского в контексте современной культуры..... *63*

Федоренко Н. В. «Все мы родом из детства» (Михаил Матусовский и его родители)..... *64*

Чевычалова С. В. Использование практико-ориентированных технологий в процессе преподавания зарубежной литературы..... *66*

Шаталова Т. П., Литвинова Н. Б. Патриотическое начало в лирике о Донбассе Михаила Матусовского..... *68*

Шикина Е. С., Зайцева Е. В. Лингвистика и литература: место встречи..... *70*

ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ

Ермолаева И. Н. К проблеме современной интонологии (обзор философско-эстетических теорий)..... *73*

Ищенко Н. С. Разрушение автономии политического в украинском общественном сознании в 2014–2023 гг. *77*

Кожемякин А. В. Историческое развитие фонетической системы английского языка с позиции лингвосинергистического подхода в философии..... *79*

Лосинская А. Ю. Аналитическая теория цивилизаций С. Б. Переслегина и российская цивилизационная идентичность..... *83*

Москалюк В. М. «Кажимость» как одна из характеристик современного человека: философский аспект..... *87*

Патерыкина В. В. Полисемантика сказки А. М. Литвинова (Вени Д’ркина) «Тае Зори»..... *89*

Петрик В. В. Синхронизация явлений музыкально-художественного порядка и «омузыкаленность» научного мировидения Л. Гумилева..... *91*

Творогова Е. Р. Выразительность в контексте онтологии всеединства русских философов..... *93*

Яковлева В. В. Древнекитайская и древнеславянская мифология: сравнительный анализ картины мира..... *95*

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Бакулин А. В. Художественные принципы и образы советских плакатов, характерных для 1985–1991 гг. *99*

Баранова Е. В., Левченков Д. А. Византийские изобразительные корни в живописи В. Васнецова и М. Нестерова..... *102*

Басаев А. Н. О значении системы обратной перспективы в русской иконе..... *105*

Воеводина Л. П. Ключевые понятия теории музыкального восприятия..... *108*

Возная Т. В. Роль искусства в формировании общекультурных компетенций обучающихся..... *110*

Воротынцева Л. А., Буханова В. Ю. Рефлексия и язык музыки..... *112*

Гашина В. И. Виртуальная реальность в художественной сфере..... *115*

Головкова Л. П. Сакральность камнерезного искусства Луганщины..... *118*

Гордеева М. Н. Проблема атрибуции эскизов декорации к опере А. А. Оленина «Кудеяр» на сцене оперы С. И. Зимина..... *120*

Капустина И. В. Пути эволюции синтеза музыкального и изобразительного искусства в России (на примере проекта «Настройки» в «ГЭС-2»)..... *123*

Карташова Т. В. Сравнительный анализ систем музыкальной культуры Южной и Юго-Восточной Азии..... *126*

Кочнева М. С. Символика экслибрисов Альбрехта Дюрера..... *128*

Легейда В. Ю. Инфографика и особенности её применения в учебных изданиях для детей младшего школьного возраста..... *130*

Леоненко А. С., Лащенова М. Ф. Тенденции современного российского кинематографа..... *132*

Медведева Д. Д. Особенности молодежной аудитории как потребителя телевизионного контента..... *134*
Михалева Е. Я., Олейникова Л. Н. Трансформация жанровой модели в творчестве Л. Бетховена (на примере Сонаты № 31 ор. 110 As-dur)..... *137*
Нестерова И. А. Христианская символика в кантате «Проповедь, притча и молитва» И. Ф. Стравинского..... *140*
Олейникова М. В. История возникновения игры. Развитие игрового жанра..... *144*
Решетняк О. Р. Торс как основа содержания танца М. Каннингема..... *146*
Старецкий Т. В. Мифологический аспект в отечественной культуре кино XX века..... *148*
Тюменцев Т. В. Мультфильм как динамичная форма пространственно-временного визуального повествования..... *152*

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Афанасьева А. П. Тенденции развития современного театрального искусства в условиях метамодерна..... *155*
Боцуляк Е. В. Театральные фестивали в современном театральном пространстве..... *157*
Гончаров Ю. С. Проблема формирования чувства патриотизма средствами хореографического искусства..... *161*
Загребайло М. С. Мультикультурные различия между Востоком и Западом..... *163*
Королёва Г. И., Ефанова Д. С. Мемориальный комплекс «Могила Неизвестного солдата и памятник Героям Советского Союза: живая история Луганщины..... *165*
Куличенко Д. П., Титова В. Н. Сущность и содержание интерактивных подходов в организации представления..... *167*
Куличенко М. Ю., Титова В. Н. Суть метода театрализации: теоретический аспект..... *169*
Левашова М. Ю. Ассоциативный монтаж в режиссуре театрализованных представлений..... *172*
Макшанцева И. М. Эстетика рок-музыки и специфика ее проявления в эпоху постмодернизма..... *175*
Медведева М. С. Специфические особенности современной массово-зрелищной культуры..... *177*
Рубель Н. В. Фольклорный театр как особая форма зрелищного искусства..... *180*
Серова В. И. Хореографические традиции Луганщины..... *183*
Степаненко А. А., Титова В. Н. Влияние театрального репертуара на систему аксиовекторов зрителя..... *185*
Титова В. Н. Проблема режиссёрской интерпретации в философско-культурологическом дискурсе..... *188*
Федечко Л. В. Эстетическое воспитание как целенаправленный процесс формирования будущих работников культуры..... *190*
Шаталова Т. А. Рефлексия ретроспективы и перспективы в искусстве Луганщины..... *192*
Шатилов В. В. Культуротворческая функция институций современного арт-рынка..... *193*

СОЦИАЛЬНЫЕ И МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ КОММУНИКАЦИИ

Абрамова Э. Г., Карлова С. В. Теоретические аспекты развития организационной культуры в современном библиотечном деле..... *197*
Абрамова Э. Г., Медерова Т. К. Модельная библиотека как центр культуры и информации в условиях глобализации..... *200*
Абрамова Э. Г., Сидорина В. Э. Проектная деятельность библиотеки – вектор перспективного развития..... *202*

Бобрышева А. В., Зачиняева С. С. Перспективы развития информационных технологий в современной библиотеке..... *204*
Дейниченко А. В. Инфографика как средство визуальной коммуникации..... *206*
Дербенёва Н. С., Серищева Т. В. Роль краеведческих ресурсов в патриотическом воспитании школьников..... *208*
Дышловая Ю. Г., Истомина Е. В. Система административных и технических средств защиты информации в публичной библиотеке..... *211*
Ермилова Т. А. Направления и перспективы организации профессиональной подготовки специалистов искусства костюма и текстиля..... *214*
Заволока А. В., Свентицкая Н. В. Приёмы культурной адаптации досугового контента..... *216*
Залманова М. И., Серищева Т. В. Грантовая поддержка библиотек как современное направление государственной политики в сфере культуры..... *219*
Костычева И. А. Роль педагога в процессе самообразования обучающихся СПО..... *221*
Левченкова О. Б. Архетип и мифологема в современной рекламе..... *224*
Левченкова О. Б., Лыбань К. В. О некоторых аспектах рекламной и PR-деятельности в современной индустрии моды..... *227*
Муромцева О. Ю. Ценностно-смысловая сфера студентов творческого направления профессиональной подготовки (теоретические основы)..... *230*
Николайчева В. В., Свентицкая Н. В. Особенности развития новых профессий в межкультурной коммуникации..... *233*
Пак Е. Р., Леоненко А. С. Культурные клише в англоязычных сериалах..... *236*
Рыжикова Л. А., Свентицкая Н. В. Продюсирование музыкальных проектов на ТВ (на примере шоу «Маска»)..... *238*
Серостанова О. Б. Тенденции развития связей с общественностью в условиях цифровизации общества..... *241*
Степаненко Т. В., Порубай Т. В. Информационно-поисковая система библиотеки вуза..... *243*
Цимбаленко Д. Г. Проблемы создания объединённых электронных ресурсов библиотек Донбасса..... *246*
Чевычалова С. В., Голованева Д. А. Значение невербальных форм коммуникации в межкультурном диалоге..... *248*
Шпаковский Я. С. Влияние занятий физической культурой на профессиональную подготовку студентов-пианистов..... *250*

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА
«ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНОВ РОССИИ: ОПЫТ РЕГИОНАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ»

Анпилогова Т. Ю. Историко-краеведческая деятельность студентов как фактор формирования этнорегионального самосознания населения поликультурных регионов (на примере Луганской Народной Республики)..... *253*
Волохова Н. В. Многоаспектность поля культуры в условиях современной российской реальности..... *255*
Деба С. В. Поэтическая и музыкальная лексика лирической песни Луганщины..... *259*
Козлова А. В. Образы Пресвятой Троицы, Спаса и Богородицы в формировании духовности региона..... *262*
Кудымова О. Н. Специфика освоения обрядового пения в системе народно-певческого образования..... *265*

Кузнецова Н. С. Электронная карта «Этнокультурное наследие Белгородчины»: к проблеме систематизации архивных материалов и научных публикаций..... *267*
Лукина Н. М. Культуротворческий процесс I половины XX века в городе Ровеньки..... *272*
Лысикова Н. П. Сохранение культурного многообразия в полинациональных регионах..... *276*
Михалева Е. А. Музыкальная культура Луганска периода 1945–2013 гг. *279*
Уразаев Д. Р. Культурный вклад старообрядцев братьев Анисима и Паисия Мальцевых в развитие Саратовской губернии..... *282*
Финогеева Т. Е. Формирование представлений о народных традициях Луганщины у учащихся 5–7-х классов на уроках предмета «Технология»..... *285*
Сведения об авторах..... 288

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

УДК 811.161.1’271’38:82-1

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

ПОЭТИЧНОСТЬ ПУБЛИЦИСТИКИ И ПУБЛИЦИСТИЧНОСТЬ ПОЭЗИИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

Михаил Матусовский, как известно, проявил себя во многих жанрах и *словесно-художественного*, и *публицистического* (прежде всего – *художественно-публицистического*) творчества, которое во взаимодействии и взаимовлиянии – в рамках всего творческого дискурса автора, или, иначе говоря, в рамках *сверхконтекста* (этим термином определяет творчество того или иного автора в его полном объёме С. Ш. Чагдуров [9]) – в настоящее время изучено ещё явно недостаточно.

Между тем исследования подобной проблематики могут, как представляется, способствовать более разноаспектному и глубокому осмыслению ряда принципиально важных как для публицистического, так и для словесно-художественного творчества любого автора категорий – таких как ценностные, образно-эстетические и иные аспекты его концепции, в том числе анализируемые с точки зрения отражения в них индивидуального своеобразия; ценностно-образные формы воплощения автором гражданственности и / или социально-культурной позиции; особенности его поэтического речевого мышления и т. п.

Публицистичность поэтических произведений М. Матусовского – стихотворений и поэм, включая и песенные тексты, прежде всего – военной тематики, обращая внимание на различные грани этого феномена, отмечают практически все исследователи его творчества: это проявляется в чётко выраженной гражданской позиция писателя, в актуальности изображаемых событий и – нередко – в их документальности, когда героями произведений являются реальные личности, а место и время произошедшего легко устанавливаются, и т. п. Таковы, к примеру, многие стихотворения, которые написаны во время Великой Отечественной войны, когда Михаил Матусовский за четыре года работы военкором дошёл с Красной армией до Германии. Этот путь отражён и в произведениях, которые вошли в его поэтические сборники, и в стихотворениях, публиковавшихся во фронтовых газетах – чаще всего по самым что ни на есть актуальным поводам. В этих стихотворениях ценностно-образно осмысливаются тяжелейшие бои, которые нередко велись за очень небольшие, крошечные населённые пункты. Таково написанное в 1943 году стихотворение «В телефон ругаясь хрипловато…»:

В телефон ругаясь хрипловато
В бога, в душу, в мать,
Отдал комполка приказ комбату:
Чириково взять!

Записал комбат на память что-то
В школьную тетрадь.
Приказал он своему комроты:
Чириково взять!

Здесь на минном поле нет прохода,
Только топь да гать.
И сказал тогда бойцам комвзвода:
Чириково взять!

Что-то там горит и догорает
Третью ночь подряд...
Чириково – это два сарая
И десяток хат [4, с. 83].

Приведённое стихотворение по стилистике и тональности, скорее, напоминает фронтовую сводку, в которой по определению должны отсутствовать любые оценочные и образные элементы. Но это, безусловно, художественное произведение, обладающее всеми присущими ему особенностями: образностью, экспрессивностью, наличием подтекстовой информации и т. п., в данном поэтическом произведении вербально оформленными в характерной для лирики М. Матусовского творческой манере – манере «поэтики безыскусности», о которой нам уже не раз приходилось писать в связи с лирическим творчеством этого автора [см., в частности, работы: 1; 2]. В подобных случаях образность в стихотворении, как правило, не декларативна, она преимущественно «прячется» в *подтекст* (подтекстовый слой произведения), а в собственно вербальном слое (*содержательно-фактуальном*, по выражению И. Р. Гальперина) присутствует «пунктирно» – лишь в некоторых «штрихах».

Однако степень экспрессивности словесно-художественной структуры в подобных случаях ничуть не снижается, а во многих случаях и возрастает, что можно наблюдать и в приведённом стихотворении, в тексте которого тропы отсутствуют, а используемая лексика принадлежит преимущественно к общеупотребительной. Исключение в последнем случае составляют несколько разговорно-просторечных единиц, объединённых в однородный ряд (*ругаясь… в бога, в душу, в мать*) и соединительный союз *да*, который по сравнению с синонимом – союзом *и* – отличается несколько большей архаичностью и обращённостью к русскому фольклору.

При этом – что нередко свойственно лирическим произведениям поэта – существенную роль в придании тексту экспрессивности играет синкретичная стилистическая фигура, в данном случае – **восклицание**, введённое в **эпифору**: *три* из *четырёх* строк стихотворения заканчиваются выражением ***Чириково взять!*** Эпифора – приём, используемый современными поэтами (в отличие от классиков) не очень часто, – принадлежит к группе стилистических фигур, сущность которых состоит в обеспечении последовательного градационного усиления или ослабления семантики в результате повторения одного и того же слова или выражения в конце каждого периода, строки или (как в рассматриваемом случае) *строфы* [6, с. 282]. Когда повторяемая единица поэтической речи представляет собой восклицательную конструкцию, в которую к тому же введено ключевое для лирической структуры обозначение – наименование реально существующего населённого пункта, топоним ***Чириково***, – это, вне всякого сомнения, лишь повышает степень экспрессивности лирического пространства, одновременно свидетельствуя о мастерстве автора-поэта.

Талант Михаила Матусовского как публициста находит проявление во многих особенностях созданных им в рамках этой функционально-стилистической разновидности произведений, которые так же, как и его тексты иной принадлежности, как правило, отличаются индивидуально-авторским своеобразием. Во-первых, публицистические произведения этого автора в большинстве случаев относятся к *художественной* публицистике, в которой, однако, выраженный образно-оценочный план никогда не нарушает документальности, а лишь расширяет смысловое пространство текста, «сопровождая» изображаемые события, прежде всего – придавая им глубоко личностный характер. Это можно наблюдать в приводимом далее фрагменте из главы «Снимал ваш корреспондент» автобиографической художественно-публицистической повести «Семейный альбом», где описывается реальное географическое место, в котором военкор Михаил Матусовский встретил Победу в мае 1945 года: «*День Победы застал нас в Померании. Редактор газеты требовал, хоть кровь из носу, стихи в номер, посвящённый Победе. А я марал листки блокнота и не мог написать ни строки. Так всё перекипело и выгорело внутри,*

так долго мы ждали этого, что все слова казались пустыми и немощными. В садике, сплошь покрытом белыми цветами, будто и чужая весна безоговорочно капитулировала и сдавалась нам на милость, прямо на траве разбросали мы несколько плащ-палаток и выставили на них батарею бутылок разных калибров» [5, с. 187].

В данном фрагменте художественно-публицистического произведения чётко обозначено и место, и время описываемого события – читатель понимает, что речь идёт о дне **9-го мая 1945 года**, дне победы в Великой Отечественной войне, и что действие происходит в одной из земель тогдашней Германии – в **Померании**. При этом изложению присуща очевидная *образность*, находящая выражение как в *отборе* автором языкового материала, так и в активном использовании **тропов**, причём явно индивидуально-авторского свойства.

Так, в небольшом по объёму фрагменте из пяти фраз использовано два *фразеологизма*, которые функционируют в несколько трансформированном виде: (*требовал*), ***хоть кровь из носу*** (*стихи в номер*); (*весна… **сдавалась нам на милость*** (ср.: «**Кровь из носу** (прост.) – несмотря ни на какие трудности» [8, с. 124]; «**Сдаться (сдаваться) на милость победителей** – сдаться неприятелю без всяких условий» [Там же, с. 150]), – априори являющиеся (подобно другим фразеологизмам) языковыми единицами с повышенной экспрессивностью. Помимо этого, в рассматриваемый контекст включено стилистически маркированное слово ***марать***: *я марал листки блокнота* (ср.: «**Марать** … (разг.). … 3. *что*. Плохо рисовать, писать, сочинять» [7, с. 429]), – которое автор (конечно, в неправомерно уничижительном значении) использует для характеристики своего состояния – невероятного волнения от наконец свершившегося события – Победы, имеющей для него и всех его фронтовых товарищей грандиозное значение.

Весьма примечательна насыщенность рассматриваемого фрагмента тропами; это прежде всего ***метафоры***: *всё перекипело и выгорело внутри*; *слова казались пустыми и немощными*, – а также синкретичный *тропеический комплекс*, включённый в последнюю из фраз и состоящий из «переплетения» ***эпитета*** (*садик… сплошь покрытый белыми цветами*) и двух ***метафор*** (*весна безоговорочно капитулировала и сдавалась нам на милость*), функционирующих в составе развёрнутого ***сравнения***, формальным показателем которого является сравнительный союз *будто*.

В публицистическом произведении (в первую очередь, безусловно, в *художественно*-публицистическом) образность и оценочность, формируемые в процессе создания текста, в большинстве случаев способствуют более явному конкретно-образному воплощению *ценностных* смыслов, которые, как правило, присутствуют (в том или ином виде) в коммуникативно-речевых образованиях, принадлежащих к этой функционально-стилистической разновидности. В приведённом фрагменте сформированный образно-оценочный «каркас» текста образно конкретизирует внутреннее состояние автора, переживающего долгожданный приход Победы, и с высокой степенью экспрессивности позволяет передать испытываемое в этот момент чувство – поистине безмерную радость от свершившегося, долгий путь к которой прошёл через множество испытаний, трагедий и страданий. При этом с помощью искусного «переплетения» в изложении образности и оценочности автору удаётся не только придать тексту глубоко личностный характер, но и установить более тесный контакт с адресатом, вовлекая последнего в *со*-размышление и *со*-переживание по поводу изображаемого.

Публицистика М. Матусовского, таким образом, в полной мере воплощает в себе черты, которыми отличается художественно-публицистическая деятельность журналиста: «Коммуникативная активность журналиста, которая осуществляется с использованием художественной образности, отличается глубиной и широтой авторских обобщений действительности, акцентом на эмоциональном воздействии» [3, с. 249].

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайцева, И. П. «Жить не украдкой, жить не ползком, подобно горной лететь лавине…» (о магии поэтического слова Михаила Матусовского) / И. П. Зайцева // Духовность и ментальность: экология языка и культуры на рубеже XX–XXI веков: сборник статей по материалам Международной научно-практической

конференции, посвящённой педагогической и научной деятельности проф. Галины Васильевны Звёздовой и приуроченной к её юбилею. – Липецк: ЛГПУ имени П. П. Семёнова-Тян-Шанского, 2017. – Ч. 2. – С. 45–51.

2. Зайцева, И. П. О виртуозном воплощении принципа стилистического контраста в лирике Михаила Матусовского / И. П. Зайцева // Международный научно-художественный журнал «Collegium». Вып. 26. – Киев: Издательский дом Дмитрия Бураго. – 2016. – С. 119–126.

3. Коньков, В. И. Художественно-публицистическая деятельность журналиста / В. И. Коньков // Медиалингвистика в терминах и понятиях: словарь-справочник / под ред. Л. Р. Дускаевой; редкол.: В. В. Васильева, Ю. М. Коняева, А. А. Малышев, Т. Ю. Редькина. – М.: ФЛИНТА, 2018. – С. 249–255.

4. Матусовский, Мих. Слушая Москву / Мих. Матусовский. – М.: Московский рабочий, 1948. – 179 с.

5. Михаил Матусовский о жизни. И жизнь о нём: сборник / под общ. ред. О. В. Приколоты. – Луганск: Максим, 2010. – 400 с.

6. Полубояринова, Л. Н. Фигуры риторические / Л. Н. Полубояринова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 281–282.

7. Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / РАН. Институт русского языка им. В. В. Виноградова, отв. ред. Н. Ю. Шведова. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2011. – 1175 с.

8. Фразеологический словарь русского языка / сост. А. Н. Тихонов (рук. авт. кол.), А. А. Ломов, Л. А. Ломова. – 3-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз. – Медиа, 2007. – 334 с.

9. Чагдуров, С. Ш. О выразительности слова в художественном произведении / С. Ш. Чагдуров. – Улан-Удэ, 1959. – 89 с.

УДК 81'374.2:82-1

Ю. Е. Злынько,
г. Луганск, РФ

«ТЫ ЮНОСТЬ НАША ВЕЧНАЯ…» РОЛЬ М. С. ТОДОРОВОЙ В ФОРМИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ М. Л. МАТУСОВСКОГО

«Что сделало меня литератором, что заставило взяться за перо, что продиктовало насущную необходимость писать стихи и прозу или складывать песни?» – такими вопросами начинает Михаил Матусовский вступительную статью к одному из сборников своих стихов. И сам же дает ответ – «город с южными улицами, решительно сбегающими вниз […], город с духовым оркестром, игравшим в… саду имени Первого мая, от чего летние вечера были обычно задумчивыми и грустными; город, где я родился, земля с сизыми пирамидами терриконов и степными оврагами, именуемыми здесь „балками”. Ворошиловград тогда назывался Луганском…» [2, с. 3]. Но в первую очередь город детства для поэта – это люди, навсегда определившие его «взгляды, вкусы, привязанности», как замечал сам поэт [Там же, с. 7].

Всегда интересно проследить влияние на творца его окружения, тем более когда речь идет о таком талантливом человеке – известнейшем поэте-песеннике, лауреате Государственной премии СССР Михаиле Матусовском. В своей автобиографической книге «Семейный альбом» Михаил Львович с благодарностью вспоминает о многих людях, которые, по сути, стали его «учителями» в разных жизненных ситуациях. Но сегодня речь пойдет о школьной учительнице поэта; возможно, именно благодаря ей русская литература пополнилась чудными песнями нашего земляка. *Актуальность* темы обусловлена тем, что 2023 год Указом Президента Российской Федерации объявлен Годом педагога и наставника, а Указом Главы Луганской Народной Республики – Годом русского языка и литературы.

Роль учителя и наставника в жизни каждого человека сложно переоценить. Все талантливые, достигшие профессиональных высот люди обязательно вспомнят того педагога, который в нужный момент словом или делом направил их, сформировал определенное отношение к профессии, направлению их деятельности. У Михаила Матусовского первым таким человеком стала Мария Семеновна Тодорова – учительница русского языка и литературы в трудовой средней школе № 13, располагавшейся в Полтавском переулке Каменного Брода. Показать роль М. С. Тодоровой в формировании

творческой личности М. Л. Матусовского сквозь строки автобиографической книги «Семейный альбом» и личной переписки поэта является *целью* данной работы.

С большой теплотой поэт вспоминал свою учительницу: «Круглолицая, да и вся какая-то кругленькая, невысокая и легкая… Это теперь, задним числом я прикинул и сообразил, что была она в ту пору совсем молоденькой женщиной, но нам наша учительница казалась солидной, взрослой, чуть ли не пожилой… Портфель у Марии Семеновны был тоже крепенький, черной кожи, круглый, набитый книгами и нашими диктантами так, что не выдерживали никакие застежки. Она предпочитала его таскать открытым…» [Там же, с. 83].

С нескрываемым удовольствием вспоминал Михаил Львович уроки русской литературы. В то время, когда советская идеология требовала присвоения определенных ярлыков персонажам литературных произведений, Мария Семеновна ухитрялась излагать свой предмет очень образно, так, что ученики ясно видели, как неловко бежит Евгений по мокрой брусчатке и не может уйти от своего преследователя, как сквозь дым и слезы смотрит Тарас с высоты на врагов своих, различая в пыльной степи смутные очертания всадников… Все эти люди были не просто персонажами из книг, литературными героями, по вине которых можно было схлопотать неуд. По воспоминаниям М. Матусовского, они говорили и думали о них как о знакомых, близких людях, живших и страдавших когда-то на свете. Мария Семеновна говорила негромко, но слышно ее было даже на «камчатке» (на последних партах), и в классе стояла тишина – умолкали и заворожённо слушали даже самые неугомонные ученики, которые с презрением относились к литературе и школе вообще.

Уроки русского языка тоже отзывались в памяти поэта-песенника приятными воспоминаниями: «В настоящий праздник превращались для меня уроки, на которых Тодорова разбирала наши домашние работы. Мария Семеновна умела сделать так, что даже самая нудная, набившая оскомину тема „Как я провел летние каникулы” или „Кем я хочу стать” оживала, освещалась новым светом, приобретала изначальное значение. Признанное лучшим сочинение читалось в классе вслух, публично обсуждалось – и это было высшей наградой для автора…» [Там же, с. 84].

Такой подход М. С. Тодоровой к проведению уроков дал свои плоды. М. Матусовский вспоминает: «Боже, как я резво писал в то время! Сколько измарано бумаги, сколько изведено простых и общих тетрадок…» [4, с. 109].

Не было жанра, в котором Михаил не пробовал бы свои силы: он писал лирические стихотворения, сочинил пародию на «Евгения Онегина», задумал огромный роман-трилогию и даже начал над ним работать, написал бытовую комедию. «Лет одиннадцати я стал работать над воспоминаниями о пережитом и прожитом, создавая серьезную конкуренцию „Былому и думам”, – вспоминает поэт. – Меня лимитировало только кризисное положение с бумагой: будь побольше писчей бумаги, я бы смог справиться и с этой задачей» [2, с. 85].

Михаилу Матусовскому не было еще 12 лет, когда в газете «Луганская правда» сочли возможным опубликовать его стихотворение «Велопробег». Сам поэт спустя много лет с высоты своего таланта очень самокритично замечал, что печататься стал довольно рано и, к сожалению, очень легко, хотя свои первые стихи считал беспомощными даже со скидкой на возраст. Самокритичность, как правило, присуща именно талантливым людям. С юмором автор вспоминал, как скупил целую кипу газет и открывал каждую на странице, где было сверстано его стихотворение, абсолютно не обращая внимания на то, что ниже было сверстано стихотворение его брата: «Мне казалось, что стихи, перешедшие из состояния рукописного в печатное, стали гораздо лучше, весомее, а это является серьёзной ошибкой многих начинающих авторов…» [Там же, с. 86].

Первым же критиком и почитателем творчества Михаила стала М. С. Тодорова, проявившая себя истинным педагогом: «Мария Семеновна терпеливо выслушивала и прочитывала мои многочисленные труды и с большим тактом возвращала меня на землю. Она не давала мне бесполезных советов, не рекомендовала учиться у классиков, но всегда, уходя от нее, я уносил с собой какую-нибудь стоящую книгу» [Там же].

И тогда, и, конечно же, спустя много времени, с высоты прожитых лет Михаил Львович будет безмерно благодарен своей учительнице.

Класс Михаила Матусовского был первым выпускным классом М. С. Тодоровой [1, с. 11]. На выпускных ранее использовали тайную почту: часть ребят были почтальонами – им передавали письма без подписи, указывая, кому их передать. Михаил не пользовался особой популярностью и получил только одно шуточное письмо. После этого он решил использовать свое право на переписку и «стал писать прощальное письмо Марии Семеновне. Я писал, что в этот последний день мне хочется сказать то, чего мы ей никогда не говорили. Я писал, что у учительницы за всю жизнь бывает много учеников, и, конечно, она не обязана их всех помнить, но у нас-то учительница только одна, и мы навсегда сохраним память о ней. Я не подписал эту записочку, быстро сунул ее встречному почтальону и, ни с кем не прощаясь, навсегда выбежал из школьного зала» [2, с. 88].

Когда спустя много лет, в 1950 году композитор Исаак Дунаевский предложил Михаилу Матусовскому написать песню о школе, первым человеком, о ком он вспомнил, была Мария Семеновна. Поэт не знал, жива ли его учительница, но ему казалось, что песня непременно должна найти Марию Семеновну, где бы она ни оказалась. Так и случилось. Однажды поэт получил письмо: «Если Вы тот самый Миша Матусовский, который учился в Луганске, в школе № 13, и если Вы помните свою учительницу русского языка и литературы… откликнетесь, очень Вас об этом прошу…» [Там же, с. 91]. Между ними завязалась переписка. Письма Марии Семеновны переполнены гордостью за своего ученика: «Горжусь Вами, Михаил Львович! Рада, что не ошиблась в Вас, когда на педагогических советах школы говорила о Ваших больших способностях и стремлении к самостоятельному творчеству» [6, с. 2]. Или вот еще строки письма, наполненные приятными переживаниями за своего воспитанника: «Когда на экране телевизора я читаю: „слова Матусовского”, я радуюсь так же, как радуюсь успехам моего сына…» [7, с. 1].

Мария Семеновна – настоящий учитель, педагог с большой буквы, человек, даже можно сказать, с героической судьбой, в годы войны осталась в оккупированной Одессе с двумя детьми, но при этом стала участником подполья, помогала военнопленным советским солдатам. М. С. Тодорова так писала в одном из писем поэту: «Уходя защищать Родину, мой муж наказывал мне беречь детей и жить тихо. „Жить тихо” я, конечно, не могла» [6, с. 2]. Михаил Матусовский восхищался своей учительницей на страницах «Семейного альбома» и в своих письмах: «Вы навсегда останетесь для нас образцом мужества, любви к Отечеству, верности слову и делу» [5, с. 1]. И в этих словах – все отношение ее бывших учеников. А для самой Марии Семеновны они навсегда остались ее воспитанниками, людьми, близкими ей по духу, за которых она по-учительски переживала, как за собственных детей: «Рада Вашему письму, очень рада, но почерк… – словом, почерк не изменился… Значит, и не изменился и его владелец, чему я тоже рада бесконечно» [7, с. 1].

И еще цитата: «Миша! Если даже надоело читать – слишком уже много написано – все равно еще напишу о моих луганских питомцах: в Донецке виделась с Кирой Шульгиным, он работает в Политехническом ин-те. В Киеве вижусь с Шурой Кухтенко. Он – член-корреспондент Академии наук. В Харькове живет Левушка Галкин – писатель-сатирик…» [Там же, с. 3]. И это Мария Семеновна рассказала Михаилу Львовичу только об общих знакомых. Сам же поэт перефразировал народную мудрость, говоря, что, пока живы ваша мама или первая учительница, вы можете считать себя еще нестарым человеком.

В 1976 году в Колонном зале Дома союзов состоялся авторский вечер поэта Михаила Матусовского. Сам писатель вместе со своей супругой Евгенией Акимовной расположились на местах бокового балкона. Марию Семеновну Тодорову поэт усадил в первый ряд партера, что еще раз подчеркивает скромность Михаила Матусовского и его уважительное отношение к своей учительнице.

Кто знает, возможно, если бы не увлекательные уроки Марии Семеновны, если бы не ее педагогический талант видеть способности учеников и умело развивать их, может, и не существовало бы той тетрадки стихов М. Матусовского, которую он протянул Евгению

Долматовскому и Ярославу Смелякову и получил совет поступать в Литературный институт. Возможно, по-другому сложилась бы его судьба, и мир получил бы хорошего инженера, а не поэта, и никто не написал бы «С чего начинается Родина», «Подмосковные вечера» и еще около 200 песен, так полюбившихся русскому человеку. Неизвестно, приобрели бы что-то от этого технические науки, но то, что русская советская литература потеряла бы талантливого поэта-песенника, не вызывает сомнений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Журавлева, Т. Л. «Здесь начало моей родословной…» (Михаил Матусовский и Луганск) / Т. Л. Журавлева. – Луганск: Луганск-Арт, 2008. – 88 с.
2. Матусовский, М. Л. Избранные произведения: в 2 т. / М. Л. Матусовский. – М.: Худож. лит., 1982. – 2 т. Семейный альбом. – 560 с.
3. Матусовский, М. Л. Стихи / М. Л. Матусовский. – М.: Худож. лит., 1986. – 414 с.
4. Михаил Матусовсский о жизни. И жизнь о нем: сборник / под общ. ред. О. В. Приколоты. – Луганск: Максим, 2010. – 400 с.: ил.
5. Письмо М. Л. Матусовского М. С. Тодоровой. Черновой автограф // Фонды ГУ «Музей истории г. Луганска».
6. Письмо М. С. Тодоровой Матусовскому. 7 июня 1965 г. // Фонды ГУ «Музей истории г. Луганска».
7. Письмо М. С. Тодоровой Матусовскому с конвертом. 1966 г. // Фонды ГУ «Музей истории г. Луганска».

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ М. МАТУСОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ. ЛИНГВИСТИКА. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1

П. В. Бойко,
г. Луганск, РФ

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ КАК ФЕНОМЕН ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИСЛАВА ТИТОВА

В последнее время интерес к исторической памяти заметно возрос во всех областях гуманитаристики, причем особая роль в этом культурном процессе нередко отводится не художественной литературе в целом, а именно мемуаристике и биографиям выдающихся людей в частности.

Владислав Титов, наш земляк, своим творчеством доказывал необходимость сохранения памяти и национально-культурной традиции как основных понятий идентичности современного человека. И хотя литературно-художественное наследие писателя состоит из нескольких рассказов и повестей, каждое произведение прозаика заслуживает глубокого осмысления сегодняшним поколением исследователей и читателей. По сути, творчество, ставшее для бывшего шахтера способом выражения своего оптимистичного отношения к жизни после трагической травмы в 1960 году, несет в себе важные для наших современников постулаты: не сдаваться, не отчаиваться, стремиться к победе.

Для человека XXI века память о Великой Отечественной войне актуальна и важна, ведь не одно поколение каждой советской семьи испытывало последствия и влияние этой трагедия, поэтому чествование ветеранов и память о погибших – наша дань уважения и обязанность перед поколениями будущими.

Мастерство и талант писателя раскрылись в малой прозе – художественной форме, в которой всего на нескольких страницах протекает вся жизнь героев. Например, в рассказе «Сапун-гора», как кадры кинохроники, перед читателями проходят детали повествования о гибели старшего брата. В. Титов в произведении акцентирует внимание на одном лейтмотиве: невозможно говорить о свободе человека, который лишен памяти предков, а без знания исторического прошлого своей державы не построить настоящее и будущее. В силу этого важно сохранить память не только о страшной войне, но и о культурном наследии – тезис, который ярко представлен в произведении и, облеченный в художественное слово, воспринимается как мудрая заповедь читателям.

Проходит время, и меньший брат едет на Сапун-гору, чтобы найти место гибели родного человека. Писатель неоднократно вспоминает о зове крови, вкладывая в уста героя такие слова: «Говорят, есть зов крови. Черт его знает, есть ли он! Если есть, я должен почувствовать, где упал мой брат» [1, с. 156]. Упоминается как беспрерывная связь между поколениями и оберег с пуповиной, известный с давних времен на Руси. Эти два момента писатель постоянно упоминает вместе: «Кто пуповиной чувствует землю, где родился и рос, тот за нее – как за сына» [Там же, с. 160].

Все герои рассказа, каждый по-своему, воспринимают боль потери. Убитая горем мать, меньший брат, любимая девушка, даже собака, которую еще щенком принес погибший. Чтобы передать глубину трагедии, ужас, В. Титов использует весь арсенал выразительных средств: «А почтальон надвигался, как танк…» [Там же, с. 154]. Наличие многоточий свидетельствует о волнении рассказчика, ведь его мысли постоянно путаются, переплетаются в хронотопе прошлого и современности. Многоточие в начале предложения подтверждает задумку автора, а прерванное повествование разделено длительным отрезком времени: «…Сейчас я старше своего старшего брата» [Там же, с. 156].

Нужно отметить смелость автора, не побоявшегося во времена атеизма описать эпизод молитвы: «…мать всю ночь стояла на коленях перед иконами и посиневшими губами шептала: – Господи, сотвори чудо, верни мне сына…» [Там же, с. 155]. Цветовая гамма образа также несет смысловую функцию траура и печали: «...почерневшая старушка с пепельно-белыми клоками волос на голове» [Там же].

С целью воспроизведения народно-культурной атмосферы того времени, иллюстрации близости простого народа к своим истокам и фольклорным корням автор щедро пересыпает текст рассказа символами («ласточка сизокрылая»), уменьшительно-ласкательными словами («Колюшка, детиночка моя»), сравнениями («одни мы теперь, как травиночки на ветру»), метафорическими образами, например, во время свадьбы пели частушки: «Меня били, колотили, / Резали, как борова, / За тебя, моя подружка, / Мне влетело здорово» [Там же, с. 159]. Особенный колорит тексту придает речь простой соседки: «Ишь, хромой черт, назюзюкался! Ишо стакан, и спать хряснется. Гырманист… Лучше бы Митрия позвали. Безотказный мужик. А уж играет… не ровня этому забубенному» [Там же].

Как известно, горе и беда объединяют, иногда достаточно безмолвного поступка, чтобы выразить сочувствие: «Пришла бабка Матрена. Молча положила на стол четыре картошки, испеченную свеклу и, смахнув передником слезу, ушла. На прошлой неделе она тоже получила „похоронную”» [Там же, с. 155]. По тем временам это невиданные дары, ведь из-за войны приходилось голодать и детям, и взрослым.

Ретроспективные картины иллюстрируют тяжелые бои за освобождение Севастополя. В музее под открытым небом экскурсовод приводит посетителям говорящие сами за себя факты: «С каждого квадратного метра после войны было изъято от одной до трех тонн металла» [Там же]. О том, что земля все еще хранит отголоски войны, напоминают и молодые деревья: «Только корни достают войну. Обожгутся об осколок – и в сторону. Глядишь, и лист пожелтел» [Там же, с. 160].

Постоянное переплетение прошлого и настоящего обращено как ключевой показатель к нравственности молодежи. Так, встревоженная память воина оживает, когда он слышит от группы парней джазовую музыку: «Меня фашист к стенке под такую… а ты здесь… на святом месте!» [Там же]. И ниоткуда зазвучала песня «Сапун-гора» как реквием по тем событиям.

Как в зеркале, автор показывает компанию школьных выпускников, у которых большие планы на будущее: кто-то со школьной скамьи идет в армию исполнять свой гражданский долг, учиться защищать Родину, кто-то едет покорять большие города – но все они пришли поклониться памяти воевавших, ценой своей жизни подаривших им возможность жить и мечтать. И завершающим аккордом звучит песня «Бригантина» как символ новой дороги, успешного старта в неизведанный путь.

Малая проза В. Титова пронизана любовью к Отечеству, к людям труда, верой в светлое будущее для всех. И это не идеализация реальной жизни современников писателя, а убежденность в правильности нравственного выбора всех – от шахтера до писателя, – кто стремился сохранить культурно-историческую память поколения созидателей для будущих поколений как феномен традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. От сердца к сердцу. Литературная жизнь Луганщины. – Луганск: [б. и.], 2007. – 230 с.

УДК 004.032.6:811

А. С. Брага,
С. В. Чевычалова,
г. Луганск, РФ

ЦИФРОВЫЕ МУЛЬТИМЕДИА КАК ПЛАТФОРМА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА

В настоящее время актуальность темы изучения иностранного языка через цифровые мультимедиа очень возросла. С развитием технологий и широкого распространения Интернета стало возможным обучаться языку из любой точки мира и в удобное время. К тому же использование цифровых платформ для изучения языка помогает сделать процесс обучения более интересным и увлекательным.

К данной теме обращаются многие исследователи, такие как А. С. Емельянова, И. В. Строкань, С. В. Чевычалова, А. Л. Цветкова.

С учетом возможностей компьютерной визуализации информации процесс представления языковой и, в большей степени, неязыковой наглядности приобретает новые методические и инструментальные решения [2].

Под цифровыми мультимедиа мы понимаем: социальные сети, различные приложения для обучения, видеоблоги.

Социальные сети – это именно то, что мы используем ежедневно, однако даже не задумываемся о том, что это отличная платформа для изучения иностранного языка, а также культуры той страны, язык которой мы изучаем. Примерами могут служить такие платформы, как Facebook, Instagram и Twitter. Многие пользователи социальных сетей используют их для общения с носителями языка и практики говорения на иностранном языке. Например, Facebook позволяет пользователям присоединяться к группам, которые предназначены для обмена языковыми знаниями и практики разговорного языка. Эти группы могут быть национально ориентированными, такими как русский язык для носителей английского языка, или ориентированными на конкретные темы, такие как бизнес-английский.

Instagram и Twitter могут использоваться для практики понимания речи на слух и чтения. Например, пользователи могут подписываться на аккаунты, такие как новостные ресурсы или блоги, которые пишут на иностранном языке. Это позволяет привыкнуть к чтению другого языка в повседневной жизни. Большое преимущество данных платформ – носители языка, с которыми можно общаться. Например, на сайте Tandem можно найти партнеров для общения на иностранном языке и обмена культурной информацией. В целом социальные сети предоставляют пользователям широкие возможности для изучения иностранного языка и практики языковых навыков в неформальной обстановке. Однако следует учитывать, что обучение в социальных сетях не является систематическим и может требовать больше самодисциплины и организации для достижения конкретных целей в обучении [1].

Существует множество цифровых платформ, которые предоставляют возможности для изучения иностранного языка. Например, Duolingo – это приложение, которое позволяет пользователям учиться в игровой форме. Оно включает в себя упражнения на чтение, письмо, говорение и понимание на слух, а также возможность общаться с носителями языка.

Еще одним примером является Babbel, онлайн-платформа, которая предлагает курсы на различных уровнях сложности, включая начальный, средний и продвинутый. Babbel также предоставляет пользователю доступ к различным интерактивным заданиям, которые помогают закрепить знания.

Rosetta Stone – еще одна известная платформа для изучения иностранных языков. Она включает в себя интерактивные упражнения и задания на понимание и использование изучаемого языка. Приложение предоставляет пользователям доступ к различным курсам на основе конкретных тем, таких как деловая переписка, туризм или медицина.

Не стоит забывать о существовании бесплатных онлайн-ресурсов, таких как YouTube, где можно найти множество обучающих видео, а также онлайн-словари и грамматические справочники. Также можно использовать приложения для общения с носителями языка, такие как Tandem или HelloTalk, для практики говорения и обмена культурной информацией.

Исследователи подчёркивают значимость использования интернет-ресурсов в обучении иностранному языку. Интернет-ресурсы, например онлайн-курсы и мультимедийные программы, помогают студентам понимать иностранный язык и развивать свои навыки чтения, письма, говорения и понимания на слух [3]. Это мнение поддерживает и Кэти Дэвис – автор курса Skyeng, который предлагает онлайн-уроки с преподавателями и специальные технологии для изучения английского языка. Он отмечает, что использование различных мультимедийных форматов в обучении помогает студентам лучше усваивать материал и увлеченно заниматься изучением языка [1].

Каждый из этих типов платформ имеет свои преимущества и недостатки, и выбор конкретной платформы должен зависеть от индивидуальных потребностей и предпочтений учащегося. Цифровые мультимедиа предоставляют уникальную возможность для эффективного и интересного изучения иностранного языка, и их использование в сочетании с традиционными методами обучения помогает учащимся достигнуть более высоких результатов [2].

Данная тема очень интересна и требует дальнейшего изучения и развития. Мир технологий не стоит на месте, ежедневно появляются новые платформы для обучения, которые нам ещё только предстоит изучить. Многие педагоги и учёные, в том числе и те, имена которых мы указали в данной статье, поддерживают использование цифровых мультимедиа в обучении иностранным языкам, и это уже становится стандартом в современном образовании. Учитывая эстетическое и эмоциональное влияние медиа, основной задачей медиаобразования является развитие умения критически мыслить. Понимая культурное наследие, знакомясь с разнообразными видами и жанрами медиакультуры, студенты должны уметь правильно интерпретировать медиатекст и анализировать его. Следовательно, в этом случае идет речь не только о духовном развитии личности студентов, но и о формировании профессиональных умений будущих специалистов, одним из которых является обязательное знание иностранного языка [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Емельянова, С. А. Мультимедиапрограммы в обучении лексике английского языка на начальном этапе / С. А. Емельянова// Молодой ученый. – 2013. – № 5 (52). – С. 684–686.
2. Строкань, В. И. Актуальность использования интернет-ресурсов в обучении иностранному языку [Электронный ресурс] / В. И. Строкань // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2017. – № S8. – С. 61–66. – Режим доступа: http://e-koncept.ru/2017/470109.htm.
3. Цветкова, Л. А. Использование компьютера при обучении лексике в начальной школе / Л. А. Цветкова // Иностранные языки в школе. – 2002. – № 2. – С. 43–47.
4. Чевычалова, С. В. Подходы к медиаобразованию / С. В. Чевычалова // Дни науки: сборник материалов по результатам проведения Дней науки (г. Луганск, 15 – 19 мая 2017 г.). – Луганск: Изд-во ЛГАКИ имени М. Матусовского, 2017. – С. 32–35.

УДК 81'2/'42:930.85:82-1

Р. Р. Васильев,
г. Луганск, РФ

ЭКЗОТИЗМЫ КАК ИСТОЧНИК КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ИНФОРМАЦИИ И СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

Среди лексических единиц пассивного фонда языка особое место принадлежит экзотизмам, которыми называют «употребляющиеся в русском языке иноязычные слова, называющие явления жизни (быта, культуры и т. п.) других народов» [3, с. 60],

используемые для «придания речи особого (местного) колорита» [11, с. 392]. Вопросы функционирования экзотической лексики в русском языке в разное время становились объектами изучения в работах М. А. Кузиной, Д. А. Майоровой, Е. В. Мариновой, Л. Г. Самотик и др. Ученые проявляют интерес и к использованию экзотизмов в произведениях художественной литературы, в этом аспекте изучается творчество А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Н. С. Гумилева и других писателей.

Поэзия и проза Михаила Матусовского богаты различными лексическими единицами, среди которых заметную роль играют экзотизмы. *Цель* работы – рассмотреть экзотизмы, представленные именами собственными, выяснить их функции в произведениях писателя.

Бранденбургские *ворота*, нем. *Brandenburger Tor* – сооружение в стиле классицизма на Паризер-плац в Берлине, главный символ города. Во время Второй мировой войны Бранденбургские ворота получили серьёзные повреждения, были восстановлены в 1956 году [1], название памятника используется: 1) для воссоздания исторических реалий: *Поражая внушительным весом, / Глыба камня под краном плывет, – / Смотрят немцы с большим интересом / На ремонт* ***Бранденбургских ворот*** [7, с. 191]; 2) как символ окончания войны для создания образности: *Чтобы дети различных народов / Без боязни глядели вперед, / Чтобы не было лишних расходов / На ремонт* ***Бранденбургских ворот*** [Там же, с. 192].

Лорета, полн. название ***Пражская Лорета***, чеш. *Pražská Loreta* – комплекс исторических построек в Праге на восточной стороне Лоретанской площади в Градчанах [5], наименование использовано для воссоздания локального пейзажного колорита: *Все деревья в Градчанах в белый иней одеты, / Новогоднюю полночь бьют куранты* ***Лореты****. / И является город из-за дымки нечеткой / То какою-то лепкой, то какой-то решеткой* [7, с. 174].

Лувр, фр. *Louvre* – памятник архитектуры и музей в Париже [1], название памятника архитектуры использовано как символ культурного центра для придания экспрессивности речи лирического героя: *Создать подобье* ***Лувра*** *на площади Монмартра – / Кому в башку, скажите, пришла такая блажь?! / От детских примитивов до модного поп-арта – / Все выбросил на рынок ваш скромный вернисаж* [7, с. 532].

Помпиду – полное название ***Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду***, фр. *Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou*, в просторечии Центр Помпиду, Помпиду – культурный центр в Париже, деятельность которого посвящена изучению и поддержке современного искусства и искусства XX века в различных его проявлениях (изобразительные искусства, танец, музыка и пр.) [1], наименование культурного центра служит для воссоздания городского колорита: *Блистательно и чисто, / У мира на виду / Работают артисты / Близ центра* ***Помпиду*** [7, с. 533].

Прадо, полное название ***Национальный музей Прадо***, исп. *Museo Nacional del Prado* – музей в Мадриде, один из крупнейших в Европе [1], название музея использовано в речи лирического героя для воссоздания культурного колорита: *Беспечные бродяги, художники Монмартра, / Веселые питомцы одной большой семьи, / Вы прямо из подвалов под дождь и солнце марта / Выносите мольберты высокие свои. // <…> Но вы живете верой, что существует правда, / Что все-таки однажды подниметесь со дна, / Надеясь, что в проходах* ***Уффици*** *или* ***Прадо*** */ Для вас еще найдется свободная стена* [7, с. 532].

Уффици, полное название ***галерея Уффици***, итал. *Galleria degli Uffizi* – музей во Флоренции [1], название музея использовано в речи лирического героя для воссоздания культурного колорита: *См.* ***Прадо***.

В отдельную группу имен собственных мы отнесли экклезионимы – «собственные имена места совершения обряда, места поклонения любой религии, в т. ч. названия церквей, часовен, крестов, монастырей» [10, с. 149].

Гегард, арм. *Գեղարդ*, [geghárd], досл. '*копье*' – монастырь в Армении, в ущелье р. Азат, в 40 км к востоку от Еревана. Основан в IV в., название связано с хранившимся в обители наконечником копья, которым, согласно местному поверью, был пронзён Христос [1], название архитектурного памятника служит для воссоздания культурно-национального

колорита: *Как мне понять* ***Гегарда*** *мрак / Со всей резьбой его настенною, / Куда автограф свой Галдзаг / Врубил рукою дерзновенною* [9, с. 315].

Джами-Мазжид – ***Джами-масджид***, Соборная мечеть, основная мечеть Старого Дели в Индии [2], наименование архитектурного сооружения служит для воссоздания городского пейзажного колорита: *…но он* [шах Джахан] *построил такие сооружения как дворцы крепости Агра <…>, и видную издалека отовсюду* ***Джами-Мазжид***; *Совсем иные цели преследует гордая* ***Джами-Мазжид****, на которую даже взглянуть снизу, со стороны тесных улочек Старого Дели, и то страшновато* [8, с. 308, 309].

Звартноц, арм. ***Զվարթնոց***, досл. «Храм бдящих ангелов», храм раннесредневековой армянской архитектуры, расположен близ Еревана и Вагаршапата (Эчмиадзина). Был построен в 640–650 гг. В X веке храм из-за слабости узлов опор второго яруса обвалился во время землетрясения. Руины Звартноца открыты раскопками в 1901–1907 гг. [1]. Экклезионим служит в тексте для воссоздания локального культурного колорита: *Спой мне, спой мне, Лусинэ, / спой одна иль с хором вместе, Чтоб ознобом по спине / пробрало от этой песни. <…> // Что здесь: сцена или храм, – / Пусть тебе легко поется, / Как поется по утрам / Ветру древнего Звартноца* [6, с. 81].

Кутб-минар (***Кутуб-Минар*** или ***Кутаб-Минаар***) – самый высокий в мире кирпичный минарет, построенный несколькими поколениями правителей Делийского султаната. Расположен в Дели, является средоточием комплекса исторических памятников разных эпох [4], название архитектурного сооружения служит для воссоздания локального колорита в речи лирического героя: *Особенно ясно я убедился в этом, когда в один из праздничных дней осматривал знаменитый* ***Кутб-Минар****, не то башню, не то колонну, а скорее каменную поэму, состоящую из пяти частей* [8, с. 310].

Сакре-Кёр, полное название ***Базилика Сакре-Кёр***, фр. *Basilique du Sacré-Cœur* или просто *Сакре-Кёр*, досл. ‘базилика Святого Сердца’ (то есть Сердца Христова) – католический храм в Париже [12], название храма использовано для воссоздания городского пейзажного колорита: *Париж внизу, как бездна, не знающая края, / То он к рассвету розов, то он под вечер сер. / И все грехи прощая, и вас благословляя, / Над вами белой глыбой сияет* ***Сакре-Кер*** [6, с. 533].

Сент-Женевьеев-де-Буа – полное название ***кладбище Сент-Женевьев-де-Буа***, фр. *cimetière communal de Sainte-Geneviève-des-Bois*, находится во французском городе Сент-Женевьев-де-Буа парижского региона [13]: «*Сан Женевьев де Буа*» [6, с. 171], наименование вынесено в заголовок – самую сильную позицию текста, а само произведение посвящено памяти соотечественников, по разным причинам оказавшихся во Франции.

Тадж-Махал, англ. *Taj Mahal*, досл. ‘корона дворцов’ – мавзолей-мечеть, находящийся в Агре (Индия), построенный на берегу реки Джамна по приказу потомка Тамерлана, падишаха империи Бабуридов Шах-Джахана, в память о жене Мумтаз-Махал [1]. Наименование архитектурного памятника использовано: 1) для воссоздания исторических реалий: *О шахе Джахане можно сказать, что по его указанию был возведен* ***Тадж-Махал****…*[8, с. 308]; 2) как сравнение для придания выразительности повествованию: *Обгорелый костяк здания, очертания которого знакомы не менее чем загадочная перспектива Парфенона или беломраморная симметрия* ***Тадж-Махала****…*; *И если мои заметки об Индии уходящей, тем дороже и радостнее встречать чистое, мерцающее, как мрамор* ***Тадж-Махала****, утро новой Индии…* [8, с. 328, 337].

Эчмиадзин, ***Эчмиадзинский монастырь***, арм. *Էջմիածնի Մայր Տաճար* – главный монастырь Армянской апостольской церкви, Расположен в городе Вагаршапате, Армавирская область, Армения. Входит в список Всемирного наследия ЮНЕСКО [1]. Наименование употреблено: 1) в описании произведения декоративно-прикладного искусства (гобелена Григора Ханджяна): *Нет, я не верю в то, что картины безгласны и немы <…> Но в пропахшем куреньями сумраке* ***Эчмиадзина****, в наши дни продолжаясь, кипит аварайская битва, и из пятого века мы с вами отчетливо слышим, как железо стучит о железо* [6, с. 142]; 2) для локализации лирического героя: *Багровели холмы, солнце*

жарило рьяно, / Поднимался туман из лиловых низин. / Разгадал я секрет Мартироса Сарьяна / На дороге, несущейся в ***Эчмиадзин*** [7, с. 158].

Ясукуни, яп. *Ясукуни-дзиндзя* – синтоистское святилище («храм мира в стране»), расположенное в Токио. Выполняет функции центра религиозных церемоний религии синто [14], название центра религиозных церемоний служит для воссоздания локального колорита: *Такой уголок мы нашли далеко от центра, в нескольких минутах ходьбы от храма* ***Ясукуни****, в котором когда-то молились летчики-камикадзе…* [8, с. 331].

Как видим, экзотизмы, представленные именами собственными, репрезентируют культурно-историческую картину многих стран и культур. Изучение использованных экклезионимов позволило обогатиться знаниями о других культурах, памятниках и памятных местах других народов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bigenc.ru/fine_art/text/2347639
2. Джами [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Соборная_мечеть_Дели
3. Касаткин Л. Л. Краткий справочник по современному русскому языку / Л. Л. Касаткин; под ред. П. А. Леканта. – М.: Высш. шк., 1991. – 383 с.
4. Кутб [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кутб-Минар
5. Лорета [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пражская_Лорета
6. Матусовский М. Л. Горечь: Книга стихотворений / М. Л. Матусовский. – М.: Сов. писатель, 1992. – 192 с.
7. Матусовский, М. Л. Избранные произведения в двух томах. Т. 1. Стихотворения, поэмы, песни / М. Л. Матусовский. – М.: Худ. лит. 1982. – 639 с.
8. Матусовский, М. Семейный альбом / М. Матусовский // Проза. – Луганск: ООО «Виртуальная реальность», 2011. – С. 7–550.
9. Матусовский, М. Л. Стихотворения. Песни / М. Л. Матусовский. – М.: Худож. лит., 1986. – 414 с.
10. Подольская, Н. В. Словарь русской ономастической терминологии / Н. В. Подольская. – 2-е изд. – М.: Наука, 1988. – 170 с.
11. Розенталь, Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1985. – 399 с.
12. Сакре-Кёр [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Базилика_Сакре-Кёр.
13. Сент-Женевьев [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кладбище_Сент-Женевьев-де-Буа.
14. Ясукуни [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ясукуни.

УДК 821.161.1

К. А. Горбачевская,
г. Луганск, РФ

ОБРАЗЫ ХРИСТИАНСКОГО СМИРЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ А. М. РЕМИЗОВА «КРЕСТОВЫЕ СЕСТРЫ»

В первые десятилетия XIX века эмоциональное отношение к миру выступило в качестве психологической предпосылки формирования рационального осмысления и создания мира «русских» идей. Феномен святости и страстности включает в себя семантическую структуру из подобных смыслов, таких как жизнь и смерть, бессмертие и смерть, эгоизм и самопожертвование. Эти смыслы образуют сердцевину религиозно-философской мысли.

Святость и страстность являются смыслообразующими началами и границами православной телесной, душевной и духовной жизни человека. Феноменология святости и

страстности позволяет переосмыслить такие важные культурно-философские темы как смирение, покаяние, страдание, иночество, соборность, страстотерпие, софийность, праведность. Однако оно также может раскрывать страсти страданий Христовых, помыслов, смертных грехов, плотской страстности разрушающей человека. Образы разрушающей страстности мы можем увидеть в произведениях Ф. Достоевского, Н. Гоголя, Л. Толстого, Н. Лескова, Д. Мережковского и А. Ремизова.

Писатель и драматург Алексей Михайлович Ремизов является представителем школы мифологического реализма. Писатель впитал в себя «всю русскую традицию, от мифологии языческих времен и русифицированных форм византийского христианства до Гоголя, Достоевского и Лескова» [4, с. 541]

Исследователями русской литературы отмечается огромный символизм, наполняющий произведения А. Ремизова, с расстановкой и тщательном выборе разговорных слов и символов. Сказ наполняющий его произведения передает интонацию разговора и обращает полное внимание читателя на предполагаемого рассказчика.

Москвич А. Ремизов, рожденный и выросший на Таганке, как никто другой знает представленную в его текстах бедность, страстность и греховность помыслов людей. Некоторые ужасы этой жизни он отразив своих произведениях «Пруд», «Крестовые сестры».

Творчество А. Ремизова является одним из примеров разнообразности стилей работы писателя. Он мог писать повести и романы как в стиле трагичной, страстной петербургской традиции «Пруд», «Крестовые сестры», так и камерной наивности «В поле блакитном». В произведениях «Сказки Дидона» мы встретим нецензурные образы, а в «Слове о погибели Русской земли» лирическое красноречие.

Как и символисты, А. Ремизов умел воспеть сакральный образ Прекрасной Незнакомки. В его прозе отражен идеал Прекрасного, священного и Вечно Женственного, который отражает религиозно-философский дискурс произведения «Крестовые сестры»»

Объект исследования – продолжение петербургской традиции повесть «Крестовые сестры», *предмет* – анализ христианских образов в произведении.

Цель исследования – выявить в повести А.М. Ремизова образы «святого-страстного», Прекрасного и Вечно Женственного в рамках русской православной философии и литературы.

Задачи исследования:

– объяснить образ-символ креста в названии романа;

– выявить образы христианского смирения и всепрощения в произведении.

Исследователи ремизовской прозы называют повесть «Крестовые сестры» книгой-откровением о выборе «креста» и судьбах русских людей накануне революции и кризиса веры.

В самом названии произведения нам уже представляется символ креста. Тем самым автор наталкивает нас на тематику его работы и ее главную идею. Если раскрывать образ с культурологической стороны необходимо отметить «объединение противоположностей», как одну из распространенных интерпретаций символа. Подобное объединение говорит также о концепции дихотомии «святое – страстное» – двузначная система координат человеческого бытия. Подобной концепции характерно наличие бинарных структур, которые в христианском типе сознания отражают верх и низ, рай и ад; божественное, святое, духовное и мирское, земное, страстное.

Подобно достоевскому герою, в центре подобной дуальной системы находится человек «униженный и оскорбленный», помещенный в реалии начала XX века. Темы проблем нравственного выбора между страстями земными и христианской добродетелью, поиска праведности и покаяния, утраченного в результате грехопадения являются основополагающими для творчества А. М. Ремизова.

Религиозный философ И. А. Ильин отмечал, что для полного понимая идей и смыслов А. М. Ремизова необходимо «сойти с ума» отказаться от своего привычного способа восприятия вещей. Сделать свою душу гибче, податливей и подвижней; дать автору

перестроить уклад своей души по-новому [2, с. 273]. «Сойти с ума» необходимо, чтобы понять полноту меры страдания, которые довелось перенести главному герою рома Петру Алексеевичу Маракулину. Подобно гоголевскому Акакию Акакиевичу он стойко и трудолюбиво работал, однако был подставлен и выгнан со службы. Несмотря на собственные страдания он выносил наблюдения за жизнью жителей Буркова дома, который, был ему как «весь Петербург!». Эти жители, как и Маракулин, являются жертвами обстоятельств, бездушного каменного города с дурной славой и страшными эпидемиями.

Разрушающую силу страстей человеческих писатель показывает через Верочку Вехореву, неудавшуюся актрису, страстную и амбициозную натуру, которая сгорела на костре собственного тщеславия. Ее образ нам показывает вырождающийся архетип femme fatale, причем в пародийном ключе. В то время как библейские образы Самомеи и Юдифь нам показывают стойкость и силу женского духа, образ Верочки – это дама для эскорта или сопровождения, красивая и пустая вещь. Эскортницы сыграют свою роль в романе Ремизова ведь они связаны с темной стороной петербургской «жестокой ночи». В моменте, когда главный герой увидел проституток у Аничкова моста, они напомнили ему клубок змей: «… их было много, все они увертывались от него и снова где-то собирались и словно подползали к нему, темные и тихие, и темное, что-то холодное обвивалось змеей вокруг его сердца» [3, с. 302]. К сожалению, одной из них становится наща Верочка, как глупая бывшая содержанка Вакуева, она не способна отличить искренность ото лжи, любовь от ремесла, чистое от скверны. «Обо мне не надо плакать! – протянула она по-театральному, прищурившись не то с сожалением, не то с гадливостью, и, зонтиком ударив его по руке, сказала и уж слишком сурьезно, даже морщина надулась: – Я великая актриса!» [Там же, с. 246]

На примере Верочки, мы наблюдаем зависимость от служения золотому тельцу, утратой духовных ориентиров и ценностей. «Зависимость возникает тогда, когда женщина теряет осмысленную жизнь и сосредоточивается на том, чтобы заполучить что-нибудь на нее похожее Она утратила способность различать … ощущать истинную природу вещей. Утратив изначальную жизненную силу, она жаждет обрести ее мертвенную копию. В аналитической психологии мы сказали бы, что она утратила свое „Я”» [7, с. 247].

Образы «крестовых сестер» наделены образами древнерусской духовности и терпения, христианского смирения, праведности и всепрощения. В отличие от тщеславной Верочки, ставшей частью темной обезличенной толпы продажных женщин, «крестовые сестры» несут в себе источник света, святости, христианской добродетели. Они представляют собой добровольное изгнание, из провинции в Петербург, и одновременно дорогу к Храму.

В. В. Розанов выделял две России. Первая «Россия видимостей», ей характерны правильные очертания, ласкающие глаз, «Империя», которую описывал Карамзин, законы которой кодифицировал Сперанский. И есть «Святая Русь», законов которой никто не знает, но обладает познанием, что хорошо, а что плохо. Россия непочатой веры, где каждый факт держится не искусственным сцеплением с другим, а силой собственного бытия [5, с. 174].

В романе мы видим значительную разницу между «Россией видимостей» и Россией «существенностей». Первая выступает в романе как символ всего бездуховного, земного, мирского и страстного. В то время как вторая является это провинция, послений праведный оплот Русской земли. «Крестовые сестры» имеют коллективное прошлое в древнерусских городах, которые были стихией православной допетровской Руси. Их прошлое связано с Костринском, городом белых церквей на реке Устюжине, Пурховце, древнем городе на реке Смугра.

Это различие представляется нам на примере повествования о детстве и юности Веры Николаевны и Анны Степановны. В нем два уездных городка, откуда они родом, по сути своей схожи, но различны в звучании: «Костринск … по звону похоронному – первый, плакун-город» и «Пурховец … по пению соловьиному – первый, соловей-город». В романе «музыка» городов противопоставляется «шуму» Петербурга, где «не то человек кричит, не то кошка мяучит, не то душат кого-то, – так всякий день» [3, с. 213]. Музыкальное искусство

Веры Николаевны наполняет героев романа надеждой и утешением, в ее старинах находят свое отражение религиозно-философская и мифопоэтическая тематика романа.

На страницах романа мы также встречаем древнерусскую традицию странничества, почитания блаженных и юродивых. Одной их таких была Адония Ивойловна. «Любит Адония Ивойловна блаженных и юродивых, старцев и братцев и пророков. Была она и у безумствующего старца под Кишиневом, страшные его рассказы слушала о Страшном суде Была она и на Урале у Макария, на птичнике живет старец Была она и в Верхотурье у Федотушки Кабакова, молитвою вызывающего глас с небеси была и у китаевского пророка… И у многих других старцев побывала она на своем веку…» [Там же, с. 217–218].

Роман наполнен сценами духовного и физического насилия над женщинами, что связывает их с биографиями христианских святых, которые приняли крестные муки. Натуралистичность некоторых эпизодов усиливает ремизовский реализм, для примера, вспомним как Глотов ««жену свою законную с третьего этажа на землю выбросил», а в пятой ужасная история насилия и стыда гимназистки Жени, представляет собой череду страданий, через которое способно пройти только несломленное сердце.

Можно сказать, что во всем виновато несправедливое устройство патриархального общества, тогда мы потеряем наш христианский подтекст. Именно в нем мы видим причину принятия мучений героинями. Понятие первородного греха, порожденного изначально из-за женщины. Трагедия «крестовых сестер» является в своем роде искупительной жертвой за грехи человечества, поэтому воспринимаются ими безропотно. Для примера вспомним эпизод, где Женя пытается оправдать насильственные действия Цыганова и собственного брата: «И просила она брата, молила пощадить, не трогать ее. Но он не хотел слышать, а не хотел слышать, потому что ничего не слышал и ничего не замечал… потому что ослеп в ту минуту, а ослеп он, потому что в ней самой было что-то ослепляющее: ведь ничего общего не было в братнин вечер с тем цыгановским опасным и радостным вечером» [Там же, с. 272].

В тот момент, когда, не выдержав стыда, она карает себя в сельской церкви на Страстной неделе: «Тогда подняла она бритву и стала себя резать, полагая кресты на лбу, на плечах, на руках, на груди. И кровь ее лилась на плащаницу» [Там же, с. 274]. О страдании как особом переживании говорил С. А. Франк: «Чистое же существо страдания открывается нам в той форме его преодоления, которая заключается в духовном приятии или претерпевании страдания – в нашей способности выстрадать и перестрадать страдание. Тогда страдание испытывается и открывает себя не как бессмысленное зло, не как нечто безусловно недолжное, даже не как извне наложенная на нас кара, а, напротив, как исцеление от зла и бедствий как желанный Богу и в этом смысле уже сущностно божественный возвратный путь на родину, к совершенству реальности. Одна из самых очевидных закономерностей духовной жизни состоит в том, что вне страдания нет совершенства, нет полного, незыблемо прочно утвержденного блаженства» [6, с. 785–786].

Именно смирение, покаяние и жертвенность являются основными мотивами, которые раскрывают всю природу «крестовых сестер». Единственное, что помогает им выжить и оставаться сильными это вера в Господа.

Другим говорящим эпизодом является «Хождение Акумовны по мукам», в которых, с одной стороны, мы видим отсылку к ветхозаветному апокрифу «Хождение Богородицы по мукам», а с другой – есть предупреждение о грядущей социально-политической катастрофе.

Роман наполнен образами «вольного страдания», непротивления злу, «общинном «узничестве», коллективном переживании в пределах одной веры, что говорит нам о соборности и мессианского сознания русского народа. «Подвиг непротивления – русский подвиг. Опрощение и уничижение – русские черты необыкновенное свойство русского народа – выносливость к страданию, устремленность к потустороннему, к конечному», – писал Н. А. Бердяев [1, с. 17, 24].

Испокон веков Русский народ молился о заступничестве именно Богородице, уповая на ее милосердие. Известно, что она является примером женской жертвенности, смирения, сострадания и любви к ближнему. Приниженность русской женщины в социуме сказалась в

особом теплом характере ее благочестия, а скромность и целомудрие издавна являлись синонимами женской добродетели. «Итак желаю, чтобы на всяком месте произносили молитвы мужи, воздевая чистые руки без гнева и сомнения; чтобы также и жены, в приличном одеянии, со стыдливостью и целомудрием, украшали себя не плетением волос, не золотом, не жемчугом, не многоценною одеждою, но добрыми делами, как прилично женам, посвящающим себя благочестию» (1 Кор. 2. 8–10).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев, Н. А. Русская идея / Н. А. Бердяев. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2004. – 619 с.
2. Ильин, И. А. О тьме и просветлении / И. А. Ильин // Собрание сочинений. – М.: Рус. книга, 1996. – Т. 6, Кн. 1. – 429 с
3. Ремизов, А. М. Крестовые сестры / А. М. Ремизов // Повести и рассказы. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 193–315.
4. Святополк-Мирский, Д. С. Ремизов / Д. С. Святополк-Мирский // История русской литературы с древнейших времен по 1925. – М.: Эксмо, 2008. – С. 539–546.
5. Степанов, Ю. С. Константы. Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М.: Академ. проект, 2001. – 990 с.
6. Франк, С. А. Непостижимое: Онтологическое введение в философию религии / С. А. Франк // Сочинения. – Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. – С. 247–796.
7. Эстес, К. П. Бегущая с волками: женский архетип в мифах и сказаниях / К. П. Эстес. – М.: София, 2010. – 496 с.

УДК 794.43/45:82-31

В. А. Григоренко,
г. Луганск, РФ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ В РОССИЙСКИХ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ЭКРАНИЗАЦИЯХ

В последние годы телевизионные экранизации литературных произведений стали одним из самых популярных жанров в России. Одной из причин этого стало повышенное внимание к классической литературе и культурному наследию страны. В таких экранизациях главные роли играют литературные герои, которые не только переносят зрителей в другое время и место, но и заставляют задуматься над актуальными проблемами современности.

Целью данной статьи является рассмотрение литературного героя как важного элемента телевизионных экранизаций на примере российской культуры. Будут проанализированы особенности литературных героев, их влияние на зрителя и их роль в контексте современности.

Актуальность данной темы заключается в том, что телевизионные экранизации литературных произведений пользуются большой популярностью в России, привлекая широкую аудиторию. Литературные герои в таких экранизациях не только помогают зрителю перенестись в другое время и место, но и позволяют понимать актуальные проблемы современности.

Изучение литературных героев на примере российских телевизионных экранизаций позволяет понять, каким образом литературные произведения влияют на массовую культуру, формируют мировоззрение зрителей и влияют на их поведение в обществе [1, с. 36].

В контексте современных вызовов и проблем в России, таких как бедность, социальная несправедливость и насилие, литературные герои становятся особенно актуальными, напоминая нам о важности бескорыстной любви, справедливости и борьбы за правду.

Таким образом, изучение литературного героя в телевизионных экранизациях является актуальной темой и позволяет лучше понимать влияние литературы на современное общество [2, с. 28].

Один из ярких примеров литературного героя в российской телевизионной экранизации – это Соня Мармеладова из сериала «Преступление и наказание» по роману Федора Достоевского. В этой экранизации Соня – девушка из бедной семьи, которая

зарабатывает на жизнь проституцией. Она знакомится с Родионом Раскольниковым, главным героем романа, и помогает ему найти путь к истинному искуплению вины за его преступление.

Соня Мармеладова является одним из самых популярных литературных героев в России. Она символизирует идеал бескорыстной любви и жертвенности. В телевизионной экранизации ее образ был воплощен в исполнении актрисы Полины Кузьминой, которая сумела передать все тонкости характера Сони и подчеркнуть ее сильную волю и духовную красоту.

Соня Мармеладова является отличным примером того, как литературный герой может стать важным элементом телевизионной экранизации и затронуть сердца зрителей. Ее образ остается актуальным и в современном мире, где проблемы бедности, насилия и социальной несправедливости все еще остаются на повестке дня [3, с. 65].

Таким образом, литературные герои играют важную роль в телевизионных экранизациях, помогая зрителям понимать исторические и социальные процессы, а также проблемы, которые остаются актуальными и сегодня.

Выводы данной статьи подводят нас к осознанию важности литературных героев в телевизионных экранизациях. Литературные герои помогают зрителю понимать сложные социальные проблемы и переживать эмоциональные моменты в процессе просмотра. Они становятся вдохновением для зрителей, помогают найти внутренние силы и принимать верные решения в жизни.

Кроме того, литературные герои в телевизионных экранизациях являются одним из важнейших инструментов формирования культуры и мировоззрения зрителей. Они передают ценности и идеалы, напоминают о необходимости справедливости, любви и борьбы за правду.

Кроме того, важно отметить, что литературные герои в телевизионных экранизациях являются неотъемлемой частью культурного наследия и истории России. Они позволяют нам узнать о жизни и обычаях прошлого, о традициях и образе жизни наших предков.

Телевизионные экранизации литературных произведений также являются способом сохранения и продвижения русской культуры и языка, особенно в условиях глобализации и распространения иноязычных произведений.

В целом, литературный герой в телевизионных экранизациях играет важную роль в обществе и культуре, вдохновляя, уча и помогая понимать мир вокруг нас. Изучение и анализ литературных героев в телевизионных экранизациях помогает нам более глубоко понять их влияние на нашу жизнь и нашу культуру в целом.

Таким образом, телевизионные экранизации литературных произведений имеют большое значение в формировании культуры и мировоззрения современного общества. Литературные герои, выходя из страниц книг, продолжают жить и вдохновлять нас своей судьбой и поступками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова, Е. А. Телевизионный литературный герой: особенности создания и функционирования в современном российском сериале / Е. А. Александрова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2019. – № 3. – С. 36.

2. Белых, М. В. Литературные герои в телевизионных экранизациях: междисциплинарный анализ / М. В. Белых // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2018. – № 2. – С. 28.

3. Габдулхакова, Г. Н. Телевизионные экранизации классической русской литературы как форма сохранения культурного наследия / Г. Н. Габдулхакова // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2019. – № 6. – С. 65.

УДК 808

А. В. Дунай,
С. В. Чевычалова,
г. Луганск, РФ

КОММУНИКАТИВНАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ КАК АСПЕКТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

В мире, где глобализация и мультикультурность являются неотъемлемыми составляющими, межкультурная коммуникация становится все более востребованной. Взаимодействие между людьми из различных культурных и языковых групп является нормой в нашей современной общественной жизни. Однако этот процесс не всегда происходит легко и без проблем. Различия в культуре, языке, коммуникативных стилях могут привести к недопониманию, конфликтам и проблемам в общении.

Одним из аспектов успешной межкультурной коммуникации является коммуникативная компетенция. Коммуникативная компетенция позволяет людям свободно общаться, понимать и принимать друг друга, замечать различия в культуре и языке.

Проблема коммуникативной компетенции в межкультурной коммуникации является активно изучаемой в научной среде. Многие обращались к этой теме и выдвигали свои теории и подходы. Одним из наиболее известных ученых, занимающихся проблемой коммуникативных навыков, является Дж. Хатчинсон. Он определил коммуникативную компетенцию как «умение создавать и интерпретировать сообщения, которые приемлемы с точки зрения правильности и приемлемости в данной культуре» [2].

Также, исходя из статьи С. В. Чевычаловой «Литература как эффективный подход в обучении иностранному языку», мы можем сделать вывод, что человек, который читает литературу, лучше понимает и уважает другие культуры, а также лучше подготовлен к диалогу и взаимодействию с этой культурой. Кроме того, литература может помочь в освоении языков и культуры [5].

Другой известный ученый, занимающийся проблемой коммуникативной компетенции, это М. Канали. Его модель коммуникативной компетенции включает в себя четыре компонента: лингвистические знания, социолингвистические знания, стратегии и компетенции в условиях контекста [1].

Кроме того, следует отметить концепции, имеющие важное значение для понимания роли коммуникативной квалификации в межкультурной коммуникации.

Дж. Холл осуществил исследование «высокого» и «низкого» контекста общения, который определяет, как люди из разных культур используют контекст, чтобы донести свои мысли и чувства до собеседника [3].

Х. Хофстеде разработал модель культурных измерений, которая описывает культурные различия в отношении к власти, индивидуализму и коллективизму, маскулинности и фемининности и т. д. Эти различия свойств по способу восприятия и использования коммуникации в разных культурах [4].

Все эти концепции являются важными для понимания коммуникативной квалификации и ее роли в межкультурной коммуникации, и они используются в современных исследованиях в этой области.

С учетом современного состояния развития проблемы, изучение и совершенствование коммуникативной компетенции является необходимым для успешной межкультурной коммуникации. Развитие коммуникативной компетенции включает в себя развитие лингвистических и социолингвистических знаний, развитие навыков общения и понимания культурных особенностей.

Развитие коммуникативной компетенции может помочь в решении проблем межкультурной коммуникации и установлении более продуктивных и доверительных отношений между людьми из разных культур.

Коммуникативная компетенция является необходимым аспектом межкультурной коммуникации. Развитие этой способности позволяет понимать культурные различия и обеспечивать более продуктивное общение между людьми из разных культур. Изучение и совершенствование коммуникативной компетенции может быть достигнуто с помощью различных методов, и обнаружение в настоящее время невозможно переоценить.

Основной идеей является то, что коммуникативная компетенция является важным аспектом межкультурной коммуникации. Были рассмотрены основные элементы коммуникативной компетенции, такие как знание языка, культуры и общепринятых норм, умение свободно выражать свои мысли и чувства, а также умение слушать и понимать других.

В результате исследования были получены следующие результаты: развитие коммуникативной способности может помочь в достижении более продуктивных и доверительных отношений между людьми из разных культур и снизить уровень недопонимания. Развитие коммуникативной компетенции является процессом, который требует времени, терпения и достижения, однако это важный аспект для успешной межкультурной коммуникации.

Для того чтобы развить коммуникативную компетентность, необходимо отбросить свои ожидания и стереотипы о других культурах, а также стремиться понять их взгляды на мир и общественные нормы. Кроме того, важно учитывать культурные различия в том, как люди выражают мысли и чувства и как они выражают свои предпочтения. Например, в некоторых культурах прямое выражение эмоций может считаться неприемлемым, в то время как в других культурах это может быть воспринято как выражение открытости и честности и по отношению к собеседнику.

Итак, коммуникативная компетенция является важным аспектом межкультурной коммуникации. Развитие этого аспекта может способствовать установлению более продуктивных и доверительных отношений между людьми из разных культур и снижению уровня недопонимания в межкультурной коммуникации. Развитие коммуникативной квалификации может быть достигнуто с помощью различных методов, включая изучение других культур, осознание стереотипов, а также учет культурных особенностей в проявлении эмоций и чувств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Канале, М. Теоретические основы коммуникативных подходов к обучению и тестированию второго языка / М. Канале, М. Суэйн // Прикладная лингвистика. – 1980. – № 1. – С. 47–54.
2. Хатчинсон, Т. Английский для конкретных целей: подход, ориентированный на обучение / Т. Хатчинсон, А. Уотерс. – Кембридж: Издательство Кембриджского университета, 1987. – 183 с.
3. Холл, Э. За пределами культуры / Э. Холл. – Нью-Йорк: Anchor Press, 1976. – 256 с.
4. Хофстеде, Г. Культуры и организации: Программное обеспечение разума / Г. Хофстеде, М. Минков. – 3-е изд., перераб. и доп. – Нью-Йорк: Макгроу-Хилл, 2010. – 300 с.
5. Чевычалова, С. В. Литература как эффективный подход в обучении иностранному языку / С. В. Чевычалова // Вестник Луганского педагогического университета – 2020. – № 4. – С. 45–48.

УДК 81'42:81'373.46:82-1:94

Т. А. Дьякова,
г. Луганск, РФ

ЛЕКСИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ БЫТОВЫХ РЕАЛИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

Современные исследования различных аспектов развития языка свидетельствуют о том, что процессы глобализации, унификации, постоянно обновляющийся слой неологизмов неуклонно ведут к забвению и потере такого значимого лексического пласта, как наименования исторических бытовых реалий, т. е. устаревшей лексики. Исходя из

общепринятого разделения устаревшей лексики на архаизмы и историзмы, последними будем называть слова, «вышедшие из живого словоупотребления вследствие того, что обозначаемый ими предмет уже не известен говорящим как реальная часть их повседневного опыта» [1, с. 185].

Литературное творчество Михаила Матусовского является разновекторным в хронологическом плане: помимо отражения современной для писателя действительности, он обращается и к историческому прошлому. Цель работы – изучить социокультурный компонент историзмов, использованных в художественных текстах Михаила Матусовского. Объектом изучения являются историзмы с социокультурным компонентом, предметом – семантическая и стилистическая специфика их употребления. Учитывая регламент публикации, мы остановимся лишь на отдельных лексических единицах, которые объединяем в тематические группы.

1. Одежда.

Бекеша – один из видов верхней мужской одежды, старинное долгополое пальто сюртучного покроя, теплое пальто в талию со сборками. Наименование образовано по фамилии предводителя венгерской пехоты Каспара Бекеша, носившего такую одежду [4, с. 42]. В художественном произведении слово ***бекеша*** употреблено для воссоздания временнóго колорита, специфики изображаемой среды, является элементом портретной характеристики персонажа: *Он сидел в фуражке, сильно сдвинутой набок, в темной кавалерийской* ***бекеше****, отороченной белым мехом и перепоясанной простым солдатским ремнем* [10, с. 111].

Душегрейка рассматривается как женская одежда: *устар*. ‘женская теплая кофта без рукавов’ [14]. В литературном произведении историзм ***душегрейка*** употреблен, на наш взгляд, не столько для портретной характеристики, сколько для создания эмоционального фона повествования о тяжелых днях обороны города Ржева во время Великой Отечественной войны: *В тот же день артисты, утепливши́сь кто чем мог – тут пригодились и рабочий ватник, и бабушкина* ***душегрейка*** *– отправились в район Ржева* [10, с. 192].

Жупан составлял часть комплекса верхней мужской одежды: *истор*. ‘род полукафтана, верхняя мужская одежда у поляков и украинцев’ [14]. Автор использует историзм ***жупан*** для правдивой социальной характеристики общества определенного исторического периода, создания национального колорита, название является одним из элементов портретной характеристики персонажа: *В тот час гулял в харчевне пан, / Швырял карбованцы повсюду, / Ходил вприсядку, сняв* ***жупан****, / И бил гончарную посуду* [9, с. 46].

Макинтош являлся предметом верхней одежды в XX в.: *ист.* ‘пальто из непромокаемой прорезиненной ткани’. Название произошло от имени шотландского химика Ч. Макинтоша, нашедшего способ изготовления непромокаемых тканей [3, с. 514]. Рассматриваемое слово, образованное путем метонимии, в поэтических произведениях используется: 1) для отражения бытового колорита времени: *Шли пассажиры из темноты, / Перегибаясь под грузом ноши. / Мерцали кожанки и зонты, / Плащи, накидки и* ***макинтоши*** [9, с. 121]; 2) как метафора для описания природного явления: *Шел над крышами над наклонными / Незнакомый унылый* ***дождь, / Облачившийся в свой нейлоновый, / В свой сверкающий макинтош*** [9, с. 200].

2. Приборы, технические средства.

Астролябия – один из немногих астрономических и геодезических приборов, существовавших в старину: *астрон.* ‘инструмент, служащий для наблюдения звезд и для определения их высоты над горизонтом’; *геодез.* ‘угломерный инструмент, применявшийся при межевых работах и съемке планов (заменен теодолитом)’ [13, т. 1, с. 211]. Из приводимого далее контекста, на наш взгляд, не представляется возможным уточнить толкование слова ***астролябия***. Однако лексема может быть отнесена к историзмам, поскольку оба прибора (астрономический и геодезический), упоминаемые в лексикографическом источнике, в современных условиях не используются. Автор применяет данное слово для передачи культурно-исторического колорита времени (Петровская эпоха):

С ***астролябией*** *и отвесом / Из заморских приплыв земель, / Весь пропахший пенькой и лесом, / Он валился в ее постель* [9, с. 336].

Примус являлся привычным атрибутом прошлого века: ‘прибор для приготовления пищи и нагревания чего-н., состоящий из резервуара со впаянной трубкой, по которой поднимается в горелку нагнетаемый насосом керосин’. От латинского *primus* ‘первый’ [14]. В художественном тексте историзм ***примус*** употреблен для: 1) отражения культурно-исторического колорита времени: *...керосинка была несомненным шагом вперед по сравнению с шумным, взрывоопасным* ***примусом*** [10, с. 448]; 2) достоверности изображения быта: *В коммунальной квартире, самой обычной – с* ***примусами*** *на кухне, с очередью на уборку мест общего пользования, с дощечкой в туалете: «Уходя, гаси свет»…* [10, с. 56].

3. Осветительные приборы и приспособления.

Говоря об историзмах-наименованиях осветительных приборов, проанализируем не только их лексическую репрезентацию, но и словосочетания, ставшие историзмами в значении ‘осветительный прибор’. Эта группа историзмов представлена следующими единицами.

Летучая мышь – ни в одном из привлеченных лексикографических источников не объяснено происхождение названия светильника, приводится лишь толкование: ‘керосиновый переносной фонарь’ [3, с. 495]. Однозначного ответа на вопрос об этимологии наименования этого осветительного прибора нет. Высказывается мнение, что такое название родилось спонтанно: подвешенная к потолку керосиновая лампа очень похожа на висящую вверх ногами летучую мышь. Другая версия гласит, что название происходит от слова «Fledermaus» ‘летучая мышь’. Так называлась немецкая фирма, которая в XIX в. создала ветроустойчивый фонарь с керосиновой лампой. Позже так стали называть все подобные светильники [11]. В художественных текстах данная единица употреблена для воссоздания: 1) производственного колорита военного времени (речь идет о периоде Гражданской войны): *Турбины стояли. И все еще не было света. / На станции тускло горели «****летучие мыши****»* [8, с. 60]; 2) правдивого отображения быта времени Великой Отечественной войны: *Так и бродил по замерзающему темному городу, где больше всего ценились керосиновые лампы, фонари типа «****летучая мышь****» и коптилки…* [10, с. 130].

Молния – это ‘разновидность керосиновой лампы’, сохранялась в быту Москвы до сер. XIX в. Обычно была круглой формы [5, с. 296], так называли подвесной осветительный прибор, состоящий из каркаса, припотолочной розетки, противовеса, плафона и керосиновой лампы [7]. В художественном тексте лексема ***молния*** употребляется для создания реалистической характеристики быта н. XX в. (говорится о времени Гражданской войны): *На вбитых в простенки гвоздях колыхались повсюду / Домашние «****молнии****», пятилинейные лампы – / Их ночью спокойно, чтоб не расплескать керосина, / По зову мужей притащили хозяйки сквозь город* [10, с. 60].

Пятилинейная лампа – осветительный прибор времен использования керосиновых ламп: *прил.* ***пятилинейный***, *устар.* 1) имеющий ширину в пять линий, каждая из которых равна 1/10 дюйма (о фитиле к керосиновой лампе); 2) имеющий фитиль такого размера (о керосиновой лампе) [6]. Автор использует историзм ***пятилинейная лампа*** для создания реалистической характеристики быта н. XX в. (речь идет о времени Гражданской войны): *На вбитых в простенки гвоздях колыхались повсюду / Домашние «молнии»,* ***пятилинейные лампы*** *– / Их ночью спокойно, чтоб не расплескать керосина, / по зову мужей притащили хозяйки сквозь город* [8, с. 60].

4. Музыкальные инструменты и звуковоспроизводящие аппараты

Граммофон – популярный звуковоспроизводящий аппарат прошлого: ‘вышедший из употребления механический аппарат с рупором для воспроизведения звука специального пластмассового диска (пластинки)’ [2, т. 4, с. 367]. М. Матусовский употребляет лексему ***граммофон*** для создания социально-исторического и культурного колорита, обращаясь к воспоминаниям детства (именно в доме Паланта находилось фотоателье отца поэта): *Где*

вечную польку хрипит ***граммофон****, / Где нужно при встрече отвесить поклон. / Где дал нам жилище и место под солнцем / Квартирохозяин Палант Соломон* [9, с. 43].

Гусли были элементом музыкальной культуры Древней Руси: ‘старинный русский многострунный щипковый музыкальный инструмент’ [12]. Поэт использует лексическую единицу ***гусли*** как образное средство в составе развернутого компаративного оборота для придания выразительности характеристике природы (речной волны): *Там, где сероватый и неброский, возникает берег новгородский; где звенит волна в широком русле,* ***будто кто настраивает гусли*** [9, с. 436].

Клавикорды являлись атрибутом культурной жизни прошлого: ‘старинный струнный клавишно-ударный музыкальный инструмент (известный с XIV в.), вытесненный в XIX в. фортепьяно’ [2, т. 8, с. 80]. Писатель употребляет историзм ***клавикорды*** для реалистического отражения повседневного быта интеллигенции начала XX в. (речь идет о семье композитора И. Дунаевского): *Музыка всегда жила в доме Дунаевских. Его мать любила напевать песни и романсы, аккомпанируя себе на стареньких* ***клавикордах*** [10, с. 496].

Оркестрион был одним из символов культурной жизни прошлого: ‘вышедший из употребления механический музыкальный инструмент, имитирующий оркестр и напоминающий внешним видом орга́н’ [2, т. 14, с. 108]. Автор применяет лексическую единицу ***оркестрион*** для воссоздания социально-исторического и культурного колорита, описывая повседневные реалии н. XX в. в стихотворении с выразительным названием «Старорусский романс»: *И слыхали мы сквозь сон, / Как сползают гири, / Как гремит* ***оркестрион*** */ За углом в трактире* [9, с. 460].

Патефон – достаточно распространенное звуковоспроизводящее устройство XX века: ‘вид граммофона в форме ящика или шкафика, со скрытым рупором, портативный небольшой граммофон’ [14]. В художественных текстах слово ***патефон*** использовано для передачи культурного колорита времени: *Танцплощадка допоздна открыта, / Я ее законам подчинен. / Хриплая пластинка «Рио-Рита», / С заводной пружиной* ***патефон*** [9, с. 466]; *…не грех сказать доброе слово и о* ***патефоне*** *– душе районных танцплощадок, кумире молодых людей тридцатых годов* [10, с. 447].

Таким образом, рассматривая историзмы в современном русском языке как лингвистические реалии с социокультурным компонентом, можно утверждать, что они являются средством сохранения исторической, национальной культуры. Писатель использует историзмы для реалистического изображения окружающей среды, описания представителей определенных социальных групп, передачи временно́й и локальной характеристики описываемой эпохи, обеспечения эмоционально-экспрессивного фона повествования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – Изд. 2-е, стереотип. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 576 с.

2. Большой академический словарь русского языка: в 30 т. / под ред. К. С. Горбачевича, А. С. Гердта и др. – Т. 1–20. – СПб.: Наука, 2004–2012.

3. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2000. – 1536 с.

4. Глинкина, Л. А. Иллюстрированный толковый словарь забытых и трудных слов русского языка: ок. 7000 единиц / Л. А Глинкина. – М.: Мир энциклопедий Аванта+, 2008. – 432 с.

5. Елистратов, В.С. Язык старой Москвы: Лингвоэнциклопедический словарь: Около 4000 единиц / В. С. Елистратов. – М.: Русские словари, 1997. – 704 с.

6. Ефремова, Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Электронный ресурс] / Т. Ф. Ефремова. – М.: Рус. яз., 2000. – Режим доступа: https://www.efremova.info/word/pjatilinejnyj.html#.YBEPWunVK70.

7. «Лампа-молния» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vm1.culture.ru/muzey_zapovednik_ostrovskogo_

8. Матусовский, М. Л. Земля моих отцов – Донбасс. Стихи и песни о Луганщине и Донбассе / М. Л. Матусовский. – М.: Репаблика, 2011. – 304 с.

9. Матусовский, М. Л. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Стихотворения, поэмы, песни / М. Л. Матусовский. – М.: Худож. лит. 1982. – 639 с.

10. Матусовский, М. Семейный альбом / М. Матусовский // Проза. – Луганск: ООО «Виртуальная реальность», 2011. – С. 7–550.
11. Петров, Р. П. «Летучие мыши» Березников [Электронный ресурс] / Р. П. Петров. – Режим доступа: http://www.museum-berezniki.ru/nauchno-issledovatelskaja-rabota/letuchie-myshi-bereznikov/
12. Словарь русского языка: в 4 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.
13. Словарь современного русского литературного языка в 17 т. / ред. В. И. Чернышов. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1950–1965.
14. 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.

УДК 82-14:78.071.2

М. А. Евдокимова,
г. Луганск, РФ

ПЕСЕННО-ЛИРИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО М. МАТУСОВСКОГО В СОДРУЖЕСТВЕ С И. ДУНАЕВСКИМ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

Михаил Матусовский – поэт, который такими простыми словами заставил нас задуматься над важным жизненным вопросом «С чего начинается Родина?». Великий поэт-песенник, чье творчество удивительно, масштабно и многогранно. Изучению творчества М. Л. Матусовского студентами ЛГАКИ имени Михаила Матусовского отводится важная роль, так его как наследие – неотъемлемая часть нашей истории, истории Луганска, любовь к которому поэт пронес в сердце через всю жизнь и воспевал в своем творчестве. Предмет «Концертмейстерский класс» включает в себя изучение песни, романса наряду с арией и народной песней. Данная тема затронута с целью анализа музыки, ее синтеза с идейно-образным содержанием текстов, музыкальными средствами воплощения композиторами этих идей, для изучения, расширения репертуара и профессионального исполнения музыки, написанной на слова М. Матусовского в концертмейстерском классе.

Литературное наследие Михаила Матусовского многогранно. Большую его часть составляют стихи, которые нашли свое продолжение в музыке. Поэт сотрудничает со многими ведущими отечественными композиторами, такими как Исаак Дунаевский, Вениамин Баснер, Василий Соловьев-Седой, Тихон Хренников, Марк Фрадкин и др. Многие песни стали подлинными шедеврами. Большинство песен Матусовского создано в содружестве с В. Баснером. Их общая работа началась с музыки к кинофильму «Солнце светит всем» (1959) и продолжалась до последних дней жизни М. Л. Матусовского. Среди них «С чего начинается Родина», «На безымянной высоте», «Птицы возвращаются домой». В сотрудничестве с В. Соловьевым-Седым – «Подмосковные вечера», «Солдат – всегда солдат»; с М. Фрадкиным «Прощайте, голуби!», «Вернулся я на Родину»; тандем с Т. Хренниковым – «Что так сердце растревожено?», «Песня верных друзей». Творческая дружба И. Дунаевского и М. Матусовского принесла такие замечательные песни, как «Школьный вальс», «Вечер Вальса», «Скворцы прилетели», «Поручение», «Шумят седые кедры» и многие другие [1]. На стихи поэта создано большое количество песен разных по жанру и тематике. Все песни подкупают напевностью, искренностью, открытостью. В песнях прослеживается удачный синтез музыкальной и поэтической мысли, что свидетельствует о понимании эмоционально-выразительных возможностях стихов. Михаил Матусовский был тонким лириком, словесная ткань его лирических стихотворений, легко и естественно ложившаяся на музыку, находит не только эмоциональный отклик у слушателей, но и придаёт ей «вневременность». В одной из статей тех лет Матусовский писал: «Песня –

самый дорогой для меня жанр, который почему-то принято относить к жанрам малым или легким, но без которого невозможно представить человеческую жизнь».

Исполнителями песен на стихи М. Матусовского были Марк Бернес, Владимир Маркин, Владимир Бунчиков, Андрей Миронов, «Песняры», Владимир Трошин, Леонид Утёсов, Дмитрий Хворостовский.

Значительное развитие лирической линии получила музыка И. Дунаевского в таких песнях, как: «Вечер вальса», «Осенняя песня», «Летите, голуби», «Не забывай», «Песня верной любви».

В первой части «Песни верной любви» композитор вальсом утверждает и воспевает великое чувство любви:

Лес золотой вдали,
Запах сырой земли.
В ясный денек, совсем молодые,
Здесь мы впевые
За руки взявшись, шли.
Шли наугад мы в листопад…
Помню, робея, спел там тебе я
Песню свою.

Вальсовый характер сопровождения позволяет голосу звучать свободно и автономно. Постоянное устремление темы то вверх, то вниз придает неповторимость и яркий колорит. Основная тональность es-moll. Композитор в качестве формы использует куплет, двухчастный по построению. Вторая часть резко контрастирует первой-сменой тонального и ритмического планов. Минор сменяется одноименным мажором, изменяет эмоциональный фон и размер, который из трехдольности меняется на четырехдольный. Четырехдольность смягчается синкопами как в вокальной, так и фортепианной партиях. Тональное чередование еще глубже подчеркивает содержание текста. Характер партии сопровождения становится более фактурным, дублирует голос.

Милая подруга, ты дай мне свою руку.
Нас ждет с тобой немало трудных дней.
Грусть сильна порою, порой сильна разлука,
Но любовь, любовь всего сильней!

Любимым жанром Матусовского стала в послевоенные год песня: «Была б на то моя воля, я писал бы слово «Песня» с большой буквы» [4]. В своих произведениях он с неподражаемым мастерством воспевает свою малую родину.

В песне «Не забывай» раскрывается тема любви к родной земле, которую композитор И. Дунаевский воплощает ритмическими фигурациями, темпом, фактурой строго выдержанными в стиле жанра-вальса. Использования особенностей данного жанра придают песне изящество, утонченность, блеск.

В «Осенней песне» приход осени, желание забыть обиды, ожидание весны в музыке воплощается преобладанием минорного лада, триольной пульсацией, размер 6/8. Такая метро-ритмическая структура в большей мере передает душевные переживания. Лирическим гимном мира стала песня «Летите, голуби», которая посвящена теме борьбы за мир, верой в мирную и счастливую жизнь. Начинается двух тактовым вступлением с аккордовым чередованием тоники и доминанты As-dur, что сразу же погружает в атмосферу торжественности, лиричности и света. Партия фортепиано выполняет роль гармонической поддержки, уходя на второй план, но перед третьим куплетом появление самостоятельной темы усиливает выразительность вокальной партии.

В формировании музыкального материала И. Дунаевский воплощает свое личное мнение о том, что начало песни играет важную роль: начало песни привлекает к себе внимание, настраивать слушателя эмоционально не только мелодикой и ритмом, но и характером сопровождения. Припев в песне играет драматургическую роль и интонационно «прорастает» из предыдущей части. Драматургия песен Дунаевского связана с их формами.

Здесь проявляется новаторство композитора, что способствует наиболее полноценному и глубокому раскрытию образной сферы. Композитор создает такие формы, которые состоят из запева и припева. Проанализированный материал показывает, что в организации текстового пространства в лирике М. Матусовского чаще всего используется стилистический контраст, который И. Дунаевский передает сменой контрастов музыкальных приемов, таких, как: замена минора одноименным мажором, прием смены размеров, ходы на уменьшенную кварту, малую септиму, смена характера сопровождения, применением гармонического мажора, который делает музыку светлой и искренней, с использованием джазовых гармоний. Все это подчеркивает единство поэта и композитора.

Предмет «Концертмейстерский класс» затрагивает не только аспект подготовки концертмейстера-профессионала, обладающего необходимыми знаниями и умениям, но и становления личности с ее духовно-нравственными ценностями. Изучение творческого наследия М. Матусовского, обладающего духовно-нравственным потенциалом, способное обеспечить духовную целостность личности, а включение в репертуарный список вокалиста и концертмейстера песенно-вокального наследия расширяет не только репертуар будущего профессионального концертмейстера, умеющего интерпретировать нотный текст советских композиторов, но и думающую личность, которая четко знает и чувствует такие вневременные понятия: Родина, дружба, любовь, ответственность, правда, семья…

М. Матусовский писал:

Ведь песня людям так нужна,
Как птице крылья для полета! [2]

ЛИТЕРАТУРА

1. Журавлева, Т. Л. «Здесь начало моей родословной…» (Михаил Матусовский и Луганск) / Т. Л. Журавлева. – Луганск: Луганск-Арт, 2005. – 88 с.

2. Матусовский, М. Луганчане: книга стихов и прозы / М. Матусовский, К. Симонов. – М.: Сов. писатель, 1939. – 120 с.

3. Матусовский, М. Как кончалась юность / М. Матусовский // Константин Симонов в воспоминаниях современников / сост.: Л. А. Жадова, С. Г. Караганова, Е. А. Кацева. – М.: Сов. писатель, 1984. – С. 33–39.

4. Михаил Матусовский о жизни. И жизнь о нем: сборник / под общ. ред. О. В. Приколоты. – Луганск: Максим, 2010. – 400 с.

УДК 82-1:37.035

А. П. Ермолаев,
г. Луганск, РФ

КРАСНОДОН И МОЛОДОГВАРДЕЙЦЫ В ПОЭЗИИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

На формирование мировоззрения Михаила Матусовского во многом оказала влияние его военная биография. Мировосприятие Матусовского-фронтовика необычайно выразительно, наполнено личными переживаниями, потому что «*…юности нашей рубеж – двадцать второе июня»* изменил навсегда жизнь его и современников, заставил навечно запомнить все, что пришлось увидеть и пережить: *Где б ни был ты, тебя всегда отыщет / Средь мирных дел и мирной тишины / Тот сладковатый запах пепелища, / Преследующий с первых дней войны* [3, с. 50], а *…дата 22 июня останется для нашего поколения датой, от которой можно будет заново начинать всё летоисчисление, как когда-то люди условились вести отсчет новой истории от рождества Христова* [2, с. 112]. Автор так объяснил свою позицию, отношение к такому повествованию: «*Историю Отечественной войны можно изучать по архивам и документам, газетным подшивкам и сводкам Информбюро, а можно знакомиться с ней и по человеческим судьбам*» [Там же, с. 78]. В творчестве М. Матусовского особое место принадлежит теме Донбасса как малой родины. Для поэта Донбасс – это и родной Луганск, и города Алчевск и Краснодон, и степи, и ковыль. Одна из страниц истории Великой Отечественной войны – мужественное сопротивление оккупантам,

организованное молодежью города Краснодона. И остаться равнодушным к подвигу молодогвардейцев фронтовик Матусовский не мог и как человек, и как гражданин, и как фронтовой корреспондент.

Цель работы – проанализировать место и роль темы Краснодона и молодогвардейцев в поэтических произведениях как составляющей творчества писателя.

Краснодон в поэзии Матусовского – это город-труженик, это его люди, занятые трудной и опасной работой. Так, стихи «Дорога» (1946) представляют выразительную пейзажную зарисовку города: *Как будто в гости к другу своему, / Я шел к огням ночного Краснодона, / Где степь, неразличимая в дыму, / Как море, бесконечна и бездонна. // Где весь Донбасс, светясь, как пароход, / Плывет равниной темной и покатой, / Где каждый незнакомый поворот / Сбивает с толку донником и мятой* [1, с. 113]. А в стихотворении «Рассвет» (1947) автор создает образ города, неразрывно связанного с шахтами и шахтерами: *Я помню, как светало в Краснодоне, / Как пел спросонок утренний гудок, / И предо мною, словно на ладони, / Лежал шахтерский тихий городок. // <…> В бугристых тучах, в клочьях серой пены / Рассвет был хмур и все-таки красив. / Шахтеры возвращались с третьей смены, / Бесчисленные лампы погасив. // И проявлялось небо голубое, / И к их ногам клонились ковыли, / Как будто это утро из забоя / Они с собой на землю принесли* [Там же, с. 125].

Неотъемлемой частью произведений, посвященных Великой Отечественной войне, стали стихи о краснодонских юношах и девушках, отдавших жизнь в неравной борьбе с оккупантами. Просто и проникновенно написано о юных земляках: «*Сыновья Краснодона шестнадцати лет, / Эти мальчики плакать уже не умели… / Вот тропа, по которой ребята брели, / Спотыкаясь, шатаясь от каждого шага… / Всюду вереск, он вырос в песке и в пыли, / На вершине холма и на склоне оврага. / Есть поверье, что вереск растет на крови. / Сколько вереска видели мы в Краснодоне*» [Там же, с. 63–64]. Вереск – традиционное олицетворение пылкой любви и жертвенности, эту символику поэту и удалось связать с историей и трагедией Краснодона.

В нескольких произведениях поэт обращается к образу матери Олега Кошевого, но, по нашему мнению, этот образ можно считать собирательным, обобщающим, воплотившим боль и страдания всех матерей молодогвардейцев. В стихотворении «Дорога» (1946) читаем: *Как будто в гости к другу своему, / Я шел к огням ночного Краснодона, / Где степь, неразличимая в дыму, / Как море, бесконечна и бездонна. // <…> Где за дорогой, в балке, над ручьем / Бушуют ветви тополя живого, / Где и сейчас о мальчике своем / Тоскует мать Олега Кошевого* [Там же, с. 113]. А стихотворение «Мать» (1947) не содержит упоминания имени матери или сына, что позволяет отнести поэтические строки ко всем женщинам (и, с нашей точки зрения, не только краснодонским), чьи дети погибли, защищая Родину. Единоначатие строф придает стихотворению особую выразительность, а хронотоп произведения позволяет автору противопоставить неумолимость времени и надежды матери: *Давно степные суховеи / Запорошили старый след. / Давно уже висит в музее / Его мальчишеский портрет. // Давно увидели солдаты / Своей победы торжество, / И сад, где он бродил когда-то, / Назвали именем его. // Давно на площади в районе / Воздвигли памятник ему, / И есть роман о Краснодоне – / Но мать не верит ничему. // Она не сходит с косогора, / Стоит часами у ворот, / И все ей кажется, что скоро / Из школы сын ее придет* [Там же, с. 124].

Таким образом, тема Краснодона и молодогвардейцев в творчестве Михаила Матусовского является одним из самых выразительных элементов. Созданные в произведениях поэта образы отличаются экспрессивностью, художественной выразительностью, демонстрируют жизненную и творческую позицию автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матусовский, М. Земля моих отцов – Донбасс. Стихи и песни о Луганщине и Донбассе / М. Матусовский. – М.: Репаблика, 2011. – 304 с.

2. Матусовский, М. Семейный альбом / М. Матусовский // Проза. – Луганск: ООО «Виртуальная реальность», 2011. – С. 7–550.

3. Матусовский, М. Л. Стихотворения. Песни / М. Л. Матусовский. – М.: Худож. лит., 1986. – 414 с.

УДК 82.01/.09

Д. О. Котомцев,
г. Луганск, РФ

ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗАЦИЯ ЖАНРА БИОГРАФИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

Постмодернизм – одна из важных и актуальных проблем современной духовно-интеллектуальной и художественной культуры, которая ещё не исчерпала себя. Заявив о себе в середине XX в., постмодернизм, по словам В.М. Яценко, «прошёл на наших глазах определённую **эволюцию** [здесь и далее выделено нами. – *Д. К.*] от игрового эпатажа, деконструкций всего и вся к акцентированию плодотворного звена своих устремлений – погружения к **сопряжению** современности с опытом всей культуры, Истории» [6, с. 126]. И сейчас культура постмодерна не должна ассоциироваться только с игровой поэтикой, «смертью Автора», художественным оскудением, дискретностью как видения мира, так и его изображения. Постмодернизм, как и любое явление культуры, прошёл путь становления и обновления, и сейчас характеризуется тягой к **синтетизму** и **интеллектуализму**. В конце века постмодернизм всё более соединятся с традицией, уходя от негативизма, скептицизма: утверждается вера в объективную Истину, Разум (Т. Стоппард, М. Павич, М. Каннингем, В. Сорокин, М. Берг).

Синтетизм проявляется не только внутри художественного мира постмодернизма, но и в жанрово-стилевой системе. Как и прежде, центральным жанром становится роман. Убеждённость исследователей и критиков в том, что «роман умер», опровергается как продуктивностью этого жанра во второй половине XX в. и в современной литературе, так и высказываниями самих писателей. К примеру, Н. Саррот писала: «Я никоим образом не считаю, что роман в опасности… Как и другие формы искусства, роман не остановится в своём развитии, ибо в этом смысл его существования, он всегда будет находиться в поиске нового содержания новых форм его выражения» [4, с. 38]. Роман, повторяя собственный путь начала XX в., модифицируется. Появляются жанровые разновидности романа: роман-миф, роман-притча, роман-метафора, роман-эссе. **Актуализируется** также жанровая разновидность, образцы которой создали С. Цвейг, А. Моруа, В. Вулф, Л. Стрейчи, В. Набоков, В. Ходасевич, Н. Берберова, – **романизированная биография** или **художественная биография**. В современной мировой литературе жанр художественной биографии продуктивен – об этом говорят произведения П. Акройда, М. Каннингема, Д. Барнса, Т. Стоппарда, М. Берга, Д. Галковского, А. Синявского, Э. Лимонова и многих других.

Однако феномен возвращения художественной биографии в литературный процесс до сих пор осмыслен литературоведением слабо. Не выяснены художественные функции биографии внутри постмодернистского романа, который имеет **двойной сюжет**: рассказ о реально жившем человеке сочетается с историей, которая (как кажется) не связана с биографическим повествованием. Однако это синтетическое единство вымысла и реальных фактов в процессе интеллектуального постижения мира составляет жанрово-стилевую доминанту современной художественно-биографической прозы.

Жанровый тип биографии В.П. Руднев называет «**семиотическим**» [3, с. 270], принципы которого сформулировал Ю.М. Лотман. Суть её в том, что человек может строить свою биографию *знаково*, в том числе и подражая жизни других людей. А.К. Жолковский продолжил эту мысль наблюдением об **инвариантах** в биографии. Инвариант – это повторяющийся мотив, а инвариантный кластер – устойчивое сочетание таких мотивов, набор персонажей и событий, которые соответствуют сюжету [5, с. 4]. (Об этом, впрочем, писала ещё О.М. Фрейденберг в «Поэтике сюжета и жанра», а сама концепция тесно связана

с гипотезой архетипов К. Г. Юнга.) Идея *жизнетворчества* не нова для русской культуры; символисты даже методологически обосновывали модель жизни Поэта (как А. Блок в «Трилогии вочеловечивания» или Андрей Белый в автобиографической трилогии) или переосмысляли её (как В. Брюсов в «Огненном ангеле»). Жизнетворчество позволяло избавиться от разрыва творчества от биографии. М. М. Бахтин писал об этом так: «За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. <...> Поэт должен помнить, что в прошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьёзность его жизненных вопросов. <...> Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности» [1, с. 8].

В эпоху постмодерна биографии известных людей подвергаются причудливой интерпретации. А. Д. Синявский (Абрам Терц) написал замечательную книгу «Прогулки с Пушкиным», в которой буйная речевая стихия подчиняет себе изложение фактов, а глубокое истолкование творчества поэта, доходящее до азарта в своих выводах, сочетается с иронией и демонстрацией внутренних противоречий мыслей и чувств А. С. Пушкина. Однако сам стиль А. Д. Синявского, в котором современники усмотрели неуважение к Пушкину, довольно свободное (а потому – непредвзятое, неискушённое) обращение с личностью поэта, отсутствие «должного пиетета», композиционная неустойчивость и дискретность повествования словно предвещают постмодернистскую деконструкцию жизни и творчества столпов мировой культуры.

Одним из ярких примеров такой деконструкции стал роман Д. Е. Галковского «Бесконечный тупик». В центре повествования – небольшое философское эссе о жизни и творчестве В. В. Розанова (а перед ним – ранний доклад о нём же), которое обросло комментариями почти к каждой фразе, цитате, к примечаниям, фрагментам собственного текста – и так до бесконечности (это соответствует выведенной Д. Е. Галковским концепции **бесконечности** бытия В. В. Розанова в русской культуре). Раздробленность текста (в котором сопрягаются другие тексты, интертексты, объединяясь в итоге в масштабный гипертекст) чередуется с интеллектуальным плюрализмом (который, в свою очередь, отсылает к самому В. В. Розанову; Д. Галковский с восхищением описывает способность философа оценивать предмет с разных точек зрения – в разных изданиях) героя романа – Одинокова, *alter ego* Д. Е. Галковского. Биография В. В. Розанова становится основой для канвы философских рассуждений Одинокова об истории России, философской традиции, религии, русском языке, литературе. Например, любопытны мысли Одинокова о креативности русской литературы: если в культуре возникают такие мощные явления, как «Что делать?» Н. Г. Чернышевского или философские, общественно-политические трактаты Л. Н. Толстого, то писатели (и литература вообще) должны нести ответственность за каждое написанное слово – ведь оно моделирует действительность. «Если бы Достоевского расстреляли в 1849 году, то он бы не написал «Бесов». Но тогда, может быть, не было бы в русской действительности и самих бесов», – приходит к довольно жестокому выводу Одиноков [2]. (Это напоминает рассуждения Ю. М. Лотмана о том, что если бы И. С. Тургенев не создал типаж «тургеневская девушка», то никаких «тургеневских девушек» в реальном мире мы бы найти не смогли.)

Сам текст «Бесконечного тупика» соответствует художественным интенциям постмодернизма: кроме «пересоздания» и осмысления биографии В. В. Розанова, роман построен на бесчисленных предательствах, оборотничестве, «речевом садизме» (В.П. Руднев), попытке превратить текст в реальность – с представлением уже Д. Е. Галковского о русском мире. Жизнь и творчество В. В. Розанова, таким образом, становятся не только фоном для философского комментария, но и «почвой» для текста, в прямом смысле растущего из них. А постмодернистская игра с культурой превращается в попытку изменить современную культуру.

Роман «Часы» М. Каннингема по своей структуре похож на книги А. Д. Синявского и Д. Е. Галковского, однако выдержан в иной нарративной тональности: в основе сюжета –

восхищённая рецепция творчества В. Вулф и её романа «Миссис Дэллоуэй», которая переплетается не с авторской исповедью, прямым анализом или изложением художественно-философской системы идей, а с параллельным романным сюжетом. В «Часах» изображены вариации судьбы Клариссы Дэллоуэй, воплотившиеся в образах Вирджинии Вулф, Лоры Браун и Клариссы Воган. Именно рецепция М. Каннингема жизни и творчества В. Вулф легла в основу романа «Часы». Сама писательница стала одной из главных героинь, а процесс создания «Миссис Дэллоуэй» был подробно описан М. Каннингемом.

В художественном мире романа он показал всю противоречивость не только английской романистки, но и творческой личности вообще. Она характеризуется сложностью, духовным смятением, парадоксальной отчуждённостью от жизни и стремлением к ней. М. Каннингем с помощью Вирджинии Вулф также продемонстрировал свершение творческого акта и источник вдохновения художника.

Героини романа «Часы» – Вирджиния, Лора Браун и Кларисса Воган – это вариации образов Клариссы Дэллоуэй (и частично Септимуса Смита), которые помещены автором в разные времена, социальные, культурные и исторические условия. Что связывает этих героинь?

Они ощущают двойственность мира, каждая из них пытается определиться, в каком же мире находится, но все они делают разный духовный выбор: Вирджиния остаётся на пути творчества; её не беспокоит возможность возвращения болезни: главное для неё – искусство, которое она может созидать, погрузившись в безумную эйфорию Лондона. Лора Браун так и остаётся типичным героем в типичных обстоятельствах, то есть «зажимается» в рамках реализма; её дух погибает, а вместе с ним – и тяга к творчеству. А жизнь Кларисса Воган – это гармоничное «промежуточное» состояние между мирами; телесно она всегда с возлюбленной, дочерью, редакцией, жизнью Нью-Йорка, но духовно – там же, где и Вирджиния: в искусстве, которое порождается памятью. Миры, куда приводят выбранные героинями пути, также различаются: для Вирджинии это искусство и творчество; для Лоры – готовые эстетические миры – книги, в которых она находит то, чего не может дать ей жизнь; а для Клариссы – воспоминания о прекрасном прошлом. Пытаясь проникнуть в данные миры, все три героини реализуют свои судьбы всего лишь в одном дне, словно варьируя один день жизни Клариссы Дэллоуэй, – так роман В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» не застывает на страницах истории литературы, а продолжает жить в романе «Часы».

Таким образом, биография как жанр в эпоху постмодерна переживает «*второе рождение*». Становясь или философским эссе, или основой для романного сюжета, биография известного человека превращается в обширный культурный пласт, который или подвергается деконструкции, растворяясь в интертекстах, или же становится основой для выражения философско-художественной идеологии постмодернистского автора. Переосмысление личности и творчества, новая интерпретация, изменение тональности общения с классикой – вот стилевые доминанты постмодернистской художественной биографии, которая вновь и вновь актуализирует вечное и непреходящее в искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
2. Галковский, Д. Е. Бесконечный тупик: роман [Электронный ресурс] / Д. Е. Галковский. – Режим доступа: http://www.samisdat.com/3/31-bt.htm.
3. Руднев, В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – СПБ.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 864 с.
4. Судьбы романа: сборник статей / сост., предисл. и коммент. Е. Ф. Трущенко. – М.: Прогресс, 1975. – 373 с.
5. Жолковский, А. К. Инварианты Пушкина / А. К. Жолковский // Труды по знаковым системам. 11: Семиотика текста / отв. ред. И. Чернов // Учёненые записки Тартуского государственного университета. – Вып. 467. – Тарту, 1979. – С. 3–25.
6. Яценко, В. М. История зарубежной литературы второй половины XX века / В. М. Яценко. – М.: Флинта, 2015. – 548 с.

УДК 82-1

С. С. Криволап,
г. Луганск, РФ

ИЗОБРАЖЕНИЕ ВОЙНЫ В ПОЭЗИИ А. ТВАРДОВСКОГО И М. МАТУСОВСКОГО (на материале творчества военных лет)

Великая Отечественная война привнесла в поэзию XX столетия новую для литературы тему – войну как социальное явление, объединившее разные слои населения в борьбе против зла и ненависти. За это время множество представителей творческой интеллигенции ушло на фронт. Писатели не оставались в стороне, а принимали непосредственное участие в кровопролитных боях.

В частности, в военную тематику входят такие ключевые моменты, как изображение человека и военного быта, философское осмысление жизни и смерти.

К славной когорте поэтов-фронтовиков принадлежат А. Т. Твардовский, М. Л. Матусовский, Б. Ш. Окуджава, К. М. Симонов, Ю. В. Друнина и другие авторы. Список можно продолжать, но остановимся на военном творчестве двух авторах.

А. Т. Твардовский – участник не только Великой Отечественной, но и советско-финской войны. Именно в этот период из-под пера писателя выходит цикл произведений «В снегах Финляндии».

С ноября 1939 по апрель 1940 года поэт работал в составе группы писателей в качестве военного корреспондента в газете Ленинградского военного округа «На страже Родины». С 1941 по 1945 год Александр Твардовский служил на фронте, параллельно сотрудничая с газетой «Красноармейская правда».

За годы войны создал бессчетное количество произведений, посвященных важным животрепещущим темам. Лейтмотивной темой военного и позднего периодов творчества А. Твардовского стала идея, воплощенная в образах обычных людей, которые в своей жизни нашли место подвигу, но при этом не нуждались в каких-либо наградах и почестях. Именно эти, ничем непримечательные, труженики войны – истинные герои и победители.

В произведении «Армейский сапожник» поэт описывает обычную, будничную работу сапожника, для которого сделать или починить обувь для солдата – дело чести: *Все точно, движенья по счету, /Удар – где такой, где сякой. / И смотрит боец за работой / С одною разутой ногой. / Он хочет, чтоб было получше / Сработано, чтоб в аккурат. / И скоро сапог он получит, / И топай обратно, солдат* [2, с. 78].

В приведенной выше строфе видим само изображение тяжелого и кропотливого процесса изготовлении обуви. В словаре русского языка под редакцией А. П. Евгеньевой приводится толкование определительного местоимения *такой – сякой:* «разговорное, употребляется взамен перечня каких-либо оценочных слов, характеристик (обычно бранных)» [3, с. 335]. В толковом словаре под редакцией Д. Н. Ушакова дается следующее описание: «*разг.-фам*. Употребляется как шутливо-бранный эпитет в значении такой и этакий, то есть плохой, нехороший во всех отношениях)» [4, с. 680]. Изложенные выше толкования данных фраз у поэта совпадают с мнением ученых-языковедов.

А. Твардовский простыми незамысловатыми фразами пытается донести читателю действительно важную мысль: каждый труд должен цениться по достоинству. Примечательно, что автор сравнивает сапожника с доктором, проводящим хирургическое вмешательство. Процесс создания и ремонта обуви – кропотливая и нелегкая работа. Точно так же, как врач реанимирует больного, выполняет работу и фронтовой сапожник, тем самым помогая солдатам, потому что обувь – важная часть обмундирования, без которой солдат просто может стать не пригодным для службы.

Незабвенная память поколений – важная и неотъемлемая часть военной и философской лирики Твардовского. К числу таких стихотворений относится «День победу нам несет», созданное автором за время пребывания на фронте. В центре произведения – рассуждение о

ценности простых человеческих подвигов: *День победу нам несет, / Преклоним же знамя / В память тех, что за народ / Бились вместе с нами* [2, с. 95]. Глагольное словосочетание *преклонить знамя* употреблено поэтом в переносном смысле в значении *'отдать дань уважения, благодарности'*. Александр Твардовский пишет о том, что нужно помнить, чтить и ценить, не забывать о тех, кто дал нам мирное небо над головой. Примечательными являются строки: *Повторим над прахом их / Клятву нашей мести. / Братство павших и живых / Да пребудет в чести* [Там же]. Поэт явно дает понять читателю: несмотря ни на что, честь и отвага советских бойцов останется неизменной, сохраниться для нынешних поколений. Это выражено в заключительном предложении: *Братство павших и живых / Да пребудет в чести* [Там же].

«Когда пройдешь путем колонн» – пример военно-патриотической лирики поэта. Стихотворение было написано в 1943 году во время службы поэта военным корреспондентом. Главный герой произведения – солдат, повествующий о том, что существуют не только отрицательные, но и положительные моменты для бойцов в бытовом понимании: простые радости, о которых мечтает каждый – сон, ночлег, кусок хлеба, вода: *Когда пройдешь путем колон / В жару, и в дождь, и в снег, / Тогда поймешь, / Как сладок сон, / Как радостен ночлег* [Там же, с. 91].

В произведении А. Твардовский повествует о том, что за время пребывания на фронте человек в буквальном смысле переосмысливает жизнь. Для него становится дорого то, о чем в повседневности не задумывался. Автор пытается донести простую мысль: побывав на острие смерти, начинаешь глубоко задумываться: а правильно ли ты жил раньше? Ведь на фронте по-иному видишь мир. Не на словах, а на деле чувствуется значение понятий *долг, мужество, отвага, честь*.

Стихотворение «Две строчки», опубликованное в 1943 году, повествует о событиях советско-финской войны, в которой, как было упомянуто ранее, принимал участие и сам поэт. А. Твардовский пишет о судьбе совсем еще юного мальчишки, который был убит в 1940 году в бою. Главный герой находит старую потертую записную книжку, в которой записано всего лишь две строчки: *Из записной потертой книжки / Две строчки о бойце-парнишке, / Что был в сороковом году / Убит в Финляндии на льду* [Там же, с. 121].

В повествовании лирический герой (мировоззрение которого совпадает с авторским) тяжело переживает описанные события, сравнивая себя с погибшим солдатом: *Мне жалко той судьбы далекой, / Как будто мертвый, одинокий, / Как будто это я лежу* [Там же]. Действительно, каждая потеря для Твардовского являлась тяжелой как личная утрата, потому что знал, как это – быть на фронте, и знал не из рассказов кого-то, а из собственного опыта.

М. Л. Матусовский – участник Великой Отечественной войны. Боевые действия вмешались в его жизнь в июне 1941 года. На это время как раз была назначена защита диссертации, но планам не удалось осуществиться, и Михаил Львович был мобилизован. В годы войны, как и его коллега А. Твардовский, М. Матусовский служил военным корреспондентом. В боях получал ранения, был награжден орденами и медалями. В 1942–1944 гг. из-под его пера выходят сборники «Фронт», «Володя», «Дед», в которых были описаны подвиги людей на фронте и в тылу.

Темы, отраженные М. Матусовским в стихотворениях, различны. Это, к примеру, описание автором ощущения того, ради чего стоит воевать и жить: война идет ради наших близких, родных. Без лишнего пафоса поэт передает свои чувства и эмоции. Данная тема прослеживается в произведении «Залесье», написанном в 1942 году: *Значит стоит жить на свете, в спор вступать с бедой, / Подниматься на рассвете с первою звездой, / Проходить в огне и громе, по ночам не спать, / Чтоб в этом зимнем доме тихо пела мать* [1, с. 181].

В стихотворении «23 июля» (1941) М. Матусовский пишет о праздновании фронтового дня рождения. В этот день ему исполнилось двадцать шесть лет: *Полунощных лесов видения, / Мхи, кустарники, бурелом. / Я отпраздную день рождения / Не за пиршественным столом* [Там же, с. 56]. Произведение наполнено лиризмом, поэт сожалеет, что не может

отпраздновать праздник в кругу родных, но вера в то, что война закончится, радует и вселяет положительные надежды. 23 июля 1941 года – день окончания героической обороны Брестской крепости. Целый месяц крепость оставалась неприступным форпостом для немецких солдат.

Как и у А. Твардовского, так и у М. Матусовского, тема человека и войны занимает особое место во фронтовой лирике. К таким произведениям можно отнести, например, стихотворение «Сестра» (1941) – пронзительный рассказ о медсестре, лечившей больных. Медсестры проделывали колоссальную работу для выздоровления раненых. Это не только медицинские процедуры, но еще и душевное общение с больными. Ведь, по правде говоря, доброе слово помогает быстрее идти на поправку: *И люди, седые, от мук и страданий, / Невидящих глаз не сомкнув до утра, / По-детски тебя беспокоили: «Няня», / По-братски тебя называли: «Сестра!»* [Там же, с. 61].

«Госпитальные странички» (1941) – произведение, написанное Матусовским о буднях солдат, находящихся в госпитале. Как и в предыдущем примере, приводится описание кропотливого труда медсестер, врачей. В конце стихотворения автор задает риторический вопрос: *Только жестче и суровей / Гложет мысль одна: / Сколько в сутки литров крови / Требует война?* [Там же, с. 63–64].

У авторов есть произведения о партизанах – людях, ведущих борьбу в тылу противника. Это – «Партизанам Смоленщины» у Твардовского и «Баллада о партизанской расплате» у Матусовского. В них тесно переплетается основная тема – любой ценой бить врага. Так, к примеру, в «Партизанах Смоленщины» сам автор призывает родной край – Смоленщину, давать отпор захватчикам: *Эй, родная, смоленская, / Сторона деревенская, / Эй, веселый народ, / Бей! Наша берет!* [2, с. 70].

В «Балладе о партизанской расплате» Михаилом Матусовским показана жестокость немецкого офицера по отношению к пятерым ребятам-партизанам – выходцам из Валдая (город в Новгородской области). За это преступление и понес наказание ненавистный офицер: *Когда ж с рассветом патрули / На место казни вновь пришли, / Все так же низкий небосвод был безнадежно сер. / Но им одно пришлось учесть: / Где было пять, там стало шесть –/ Шестым качался на столбе немецкий офицер* [1, с. 76].

Таким образом, военная лирика А. Твардовского и М. Матусовского многогранна и разнообразна по содержанию и проблематике, в лирике поэтов военных лет поднимаются важные темы. Лейтмотивной в творчестве 1941–1945 гг. становится тема войны и человека, изображающая быт солдат, самоотверженность людей в бою с врагами, как на фронте, так и в тылу. В поэзии авторов звучит тема отваги, чести и доблести, стремления сражаться за родных и Отчизну.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матусовский, М. Избранные произведения: в 2 т. / М. Матусовский. – М.: Худож. лит., 1982. – Т. 1: Стихотворения, поэмы, песни. – 639 с.
2. Твардовский, А. Т. Собрание сочинений: в 6 т. / А.Т. Твардовский; [примеч. Ю. Буртина, Р. Романовой]. – М.: Худож. лит., 1977. – 2 т. – 434 с.
3. 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
4. Ушаков, Д. Н. Толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. – М.: Аделант, 2014. – 800 с.

УДК 81'373:82-1

В. А. Ладохина,
А. В. Опренко,
г. Луганск, РФ

ГОРНАЯ ЛЕКСИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. МАТУСОВСКОГО КАК ОТРАЖЕНИЕ ДОНБАССКОГО КОЛОРИТА

Лексический фонд произведений Михаила Матусовского представлен единицами различной степени употребительности. Преобладают, разумеется, общеупотребительные слова, однако, важное место занимает и лексика специальная. Кроме общетехнических, военных, музыкальных понятий, в творчестве писателя нашли реализацию лексемы, связанные с горной (шахтерской) отраслью.

Цель работы – проанализировать использование горной лексики в произведениях М. Матусовского как средство отражения донбасских реалий и стилистические особенности лексических единиц. *Объектом исследования* являются горные лексические единицы, представленные в поэтических и прозаических текстах М. Матусовского, *предметом* – стилистические особенности их использования. Учитывая требования к объему статьи, проанализируем стилистические особенности использования лишь отдельных горных лексических единиц при минимальном количестве иллюстративного материала.

Забой. В толковых словарях пометы определяют слово как специальное / горное: *спец.* 'часть штольни в руднике или шахте; место разработки руды, каменного угля и т. п.' [6]; *горн.* 'постепенно перемещающийся в ходе работ конец горной выработки, являющийся рабочим местом горняка' [1, с. 310]. В приводимом далее контексте рассматриваемое слово отмечено книжной стилистической окраской, рассматривается нами как термин специальный горный, использованный для отражения профессиональных реалий: *Когда рассвет встает над степью, / Горняк спускается в забой / И, как положено шахтерам, берет он лампочку с собой* [2, с. 257].

Клеть. Толкование данного слова сопровождается пометой *спец.* 'подъемное устройство в шахтах' [5, т. 5, стб. 1022]. В приводимом далее контексте слово *клеть* отмечено книжной стилистической окраской, рассматривается нами как термин специальный горный, использованный для отражения профессиональных реалий: *И слова там встречались самые что ни на есть привычные, повседневные, не желающие ложиться в строку, – эстакады, забой, забут, лава, продольная, клеть, ствол* [4, с. 152].

Копер. Слово определено как *спец.* 'горнотехническое сооружение над устьем шахты для установки, укрепления подъемника' [5, т. 5, стб. 1388]. В приводимом далее контексте рассматриваемое слово отмечено книжной стилистической окраской, рассматривается нами как термин специальный горный, использованный для воссоздания локального колорита: *Леса и трубы, мачты и копры / Чернеют в поле сумрачно и строго. / С утра пылит песчаная дорога, / Вся в трещинах от ветра и жары* [2, с. 122].

Лава. В словарях пометы указывают на сферу применения лексемы: *горн.* 'полоса, пласт угля в забое' [6]; *горн.* 'забой большой протяжённости для разработки угольного пласта или других полезных ископаемых' [1, с. 484]. В приводимом далее контексте рассматриваемое слово отмечено книжной стилистической окраской, рассматривается нами как термин специальный горный, использованный для передачи локального колорита, профессиональных реалий: *см. Клеть*.

Обушок. Характер помет к данному слову отличается: *горн.* 'инструмент, служащий для откалывания ломких пород, род кайла' [1]; *спец.* 'орудие для откалывания пластов угля в каменноугольных копях' [5, т. 8, стб. 489]; *в разговорной речи горняков* 'ручной шахтёрский инструмент для откалывания мягких и ломких горных пород' [1, с. 690]. В приводимом далее контексте рассматриваемое слово отмечено разговорной стилистической окраской, рассматривается нами как устаревший специальный горный термин, использованный для отражения исторических профессиональных реалий: *Еще в те годы, когда в шахте на*

четвереньках ползали саночники и уныло посвистывали коногоны, когда обушок был на вооружении шахтера… [4, с. 154].

Плитовой. Лексему сопровождает помета *спец.* ‘горнорабочий, прицепляющий и отцепляющий порожние и груженые вагонетки, откатывающий и подкатывающий их’ [5, т. 9, стб. 1407]. Название горной специальности происходит от *плита* ‘площадка перед выработкой для приёма и отправки вагонеток’ [8]. В приводимом далее контексте рассматриваемое слово отмечено книжной стилистической окраской, рассматривается нами как термин специальный горный, использованный для отражения профессиональных реалий: По одним работам, которые пришлось ему выполнять в юности, можно было бы написать курс истории горняцкого дела: *он был проходчиком и плитовым*…[4, с. 153].

Ствол. Толкование и пометы к данному слову идентичны и четко определяют сферу его использования: *горн*. ‘часть вертикальной шахты от поверхности до дна’ [6]; *спец.* ‘вертикально или наклонно расположенная часть шахты, имеющая выход на поверхность’ [1, с. 1264]. В приводимом далее контексте рассматриваемое слово отмечено книжной стилистической окраской, рассматривается нами как термин специальный горный, использованный для создания локального колорита, передачи профессиональных реалий: *см. Клеть*.

Шахтерка. Рассматриваемое слово в значении, реализованном в тексте, лексикографическими источниками не фиксируется, находим лишь в электронном ресурсе: *разг.* ‘специальный светильник, используемый шахтёрами во время работы в шахте, а также для бытовых нужд’ [7]. В приводимом далее контексте рассматриваемое слово отмечено разговорной стилистической окраской, рассматривается нами как лексическая единица разговорной речи горняков, использованная для отображения профессионально-обиходных реалий: *Какой-то огонек на перекрестке то загорался, то внезапно гас. / Бессонные горящие «шахтерки» отсвечивали в горном хрустале* [3, с. 131].

Штрек. В словарях пометы к данному слову идентичны: *горн*. ‘горизонтальная горная выработка по пласту полезного ископаемого, не имеющая выхода на поверхность’ [6]; *спец.* ‘горизонтальная подземная горная выработка, идущая по пласту полезного ископаемого и не имеющая непосредственного выхода на поверхность’ [5, т. 17, стб. 1576]. В приводимом далее контексте рассматриваемое слово отмечено книжной стилистической окраской, рассматривается нами как термин специальный горный, использованный для создания локального колорита, отражения профессиональных реалий: *Мы усмиряли бешеную воду, мы брали с бою каждый новый штрек* [3, с. 131]; …*разносил по штрекам служившие здесь единственным источником света лампочки* [4, с. 153].

Таким образом, горные лексические единицы, представленные в поэтических и прозаических текстах М. Матусовского, представляют два стилистических пласта: лексику книжную и разговорную. В художественных произведениях они выполняют несколько функций: отражают профессиональные и исторические горные реалии, способствуют созданию локального колорита, отображению профессионально-обиходных реалий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2000. – 1536 с.

2. Матусовский, М. Земля моих отцов – Донбасс. Стихи и песни о Луганщине и Донбассе / М. Матусовский. – М.: Репаблика, 2011. – 304 с.

3. Матусовский, М. Избранные произведения: в 2 т. / М. Матусовский. – М.: Худож лит., 1982. – Т. 1. Стихотворения, поэмы, песни. – 639 с.

4. Матусовский М. Семейный альбом / М. Матусовский // Проза. – Луганск: ООО «Виртуальная реальность», 2011. – С. 7–550.

5. Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. / ред. В. И. Чернышов. – М.–Л. : Изд-во АН СССР, 1950–1965.

6. 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.

7. Шахтерка [Электронный ресурс] // Викисловарь. – Режим доступа: https://ru.wiktionary.org/wiki/шахтёрка.
8. Шахтерский жаргон [Электронный ресурс] // Шахтерская свободная энциклопедия. – Режим доступа: http://miningwiki.ru/wiki/Шахтёрский_жаргон.

УДК 821.8

А. С. Леоненко,
г. Луганск, РФ

К ВОПРОСУ О ПУТЕВЫХ ЗАМЕТКАХ
(на примере «Путешествия с Чарли в поисках Америки» Джона Стейнбека)

Путешествие как экзистенциональное стремление к познанию окружающего мира и себя самого характерно для человека с древних времен. Еще в античности мы встречаем описание странствий, когда греческий философ Павсаний писал о странствиях по Элладе во II веке нашей эры. Целью нашей статьи является рассмотрение и анализ путевых заметок как жанра на примере произведения Джона Стейнбека «Путешествие с Чарли в поисках Америки». Многие литературоведы полагают, что современный жанр берет начало в XVIII веке, когда из печати вышли такие труды как «Путешествие к западным островам Шотландии» (1775) Сэмюэля Джонсона и «Первое кругосветное плавание» Джеймса Кука (1772).

В литературном пространстве существуют различные виды книг о путешествиях: путевые журналы (Эрнесто Че Гевара «Дневники мотоциклиста», Джеймс Кук «Первое кругосветное плавание», Генри Мортон Стэнли «В дебрях Африки»), путевые очерки (Марк Твен «Простаки за границей», Билл Брайсон «Заметки с маленького острова», Илья Ильф и Евгений Петров «Одноэтажная Америка», Александр Радищев «Путешествие из Петербурга в Москву»), мемуары (Элизабет Гилберт «Есть, молиться, любить», Шерил Стрэйд «Дикая», Карен Бликсен «Из Африки») и художественные романы, основанные на личном опыте и выдуманных сюжетах. Так, сюжет этих произведений выдуман, однако в основу легли впечатления, полученные во время странствий и путешествий: «На дороге» и «Бродяги Дхармы» Джека Керуака, «Сердце тьмы» Джозефа Конрада, «Дорога» Джека Лондона. Когда речь идет о таких классических произведениях, как «Дети капитана Гранта», «Вокруг света за 80 дней», «Двадцать тысяч лье под водой» и «Пятнадцатилетний капитан» Жюля Верна, «Затерянный мир» Артура Конан-Дойла, «Морской волчонок» Майна Рида, «Остров сокровищ» Роберта Льюиса Стивенсона, «Отважные мореплаватели» Редьярда Киплинга и «Одиссея капитана Блада» Рафаэля Сабатини, мы понимаем, что многие писатели не покидали собственного дома, а сюжет собственных произведений создавали благодаря своей фантазии.

Американский прозаик Джон Стейнбек получил мировую известность не только благодаря своим романам «Гроздья гнева» (1939), «К востоку от рая» (1952), «О мышах и людях» (1937), но и его путешествиям по всей Америке и в Советский Союз. У Стейнбека все началось со страстного желания увидеть родную страну в 1960 году, что привело к написанию путевого очерка «Путешествие с Чарли в поисках Америки». Это не просто описание автомобильного путешествия с французским пуделем по имени Чарли, это ответ на главный вопрос писателя: что представляет собой американцы в наши дни? Будучи одним из самых популярных писателей в мире, Стейнбек признается читателям: «И вот я вдруг обнаружил, что не знаю своей собственной страны. Я – американский писатель, пишущий об Америке, – работаю, полагаясь только на память, а память и в лучшем-то случае источник ненадежный, того и глядя, получится перекос. Я давно не слышал говора Америки, не вдыхал запаха ее трав, деревьев, ее сточных вод, не видал ее холмов, рек и озер, ее красок, ее теней и света. О переменах, которые произошли в ней, мне известно только из книг и газет. Но мало того, за последние двадцать пять лет у меня исчезло ощущение, какая она, эта страна» [4, с. 5].

На страницах романа Стейнбек рассуждает о ситуации в мире, об американцах как нации, критикует политику США, осуждает ксенофобию. Не удивительно, что «Путешествие с Чарли в поисках Америки» заняло в 1962 году первое место в списке бестселлеров в категории документальной литературы, за несколько месяцев до получения Нобелевской премии по литературе. В своей речи при получении Нобелевской премии за «реалистичное и образное письмо, сочетающее в себе сочувственный юмор и острое социальное восприятие» Стейнбек подчеркнул, что главная задача литературы «выставлять напоказ недостатки и заблуждения, извлекать на свет темные и опасные помыслы – чтобы можно было их преодолеть…», добавил при этом, что Нобелевскую премию присуждают за «обогащение и расширение познаний о человеке и окружающем мире, за постижение сути вещей и передачу ее через слово… и миротворчество, в котором сосредоточены все прочие достижения» [4, с. 155]. Таким образом, творчество Джона Стейнбека дает читателям возможность узнать американца или человека любой другой нации гораздо глубже, постигая при этом смысл жизни в целом.

Путевой очерк Джона Стейнбека разделен на четыре части, в которых он описывает свое путешествие в специально построенном грузовике, названном в честь коня Дон Кихота Росинантом. Отправной точкой является Лонг Айленд, далее писатель посещает штат Мэн, едет в свой родной город Салинас в Калифорнии и возвращается обратно через Техас и Луизиану. Штат Мэн занимает особое место в очерках писателя. Именно там он встречает сборщиков картофеля, чье положение в обществе можно сравнить с трудом переселенцев в его легендарном романе «Гроздья гнева». Стейнбек остро чувствует глобальную тенденцию к глобализации: «Семьи – прежние твердыни, способные выдержать осаду ветров и непогоды, напасти морозов и засухи, и наступление вражеских полчищ вредителей, – теперь норовят прильнуть к груди больших городов…А маленькие города тем временем чахнут и умирают» [2, с. 84].

Особое внимание нужно уделить описаниям природы в очерках. Стейнбек высокохудожественно передает свои впечатления от окружающей его красоты. Отдельно необходимо отметить отношение автора к Монтане: «Я влюбился в Монтану… Монтана – это мощный всплеск величия. Она грандиозна, но не подавляет. Земля ее щедра на травы и краски. А горы! Вот такие я бы и сотворил, если б среди прочих дел мне пришлось заняться и горами. На мой взгляд, Монтана – это почти то же самое, что Техас в воображении маленького мальчика, который наслушался рассказов о нем от техасцев… Мне казалось, что лихорадочной суеты Америки в Монтане не было» [Там же, с. 184].

В характерной для Стейнбека манере он тонко подмечает все недостатки американского населения, где жители города даже не знают своих знаменитых земляков. Лицемерное отношение жителей Сок-Сентра к Синклеру Льюису, первому в США лауреату Нобелевской премии по литературе, оскорбило писателя. «Я проехал целую галактику штатов, таких разных, своеобычных, повидал мириады, сонмы людей, а дальше на моем пути лежал наш Юг, который мне предстояло увидеть и услышать…Встреча с Югом пугала меня. Я знал, что там будет все: страдания, и растерянность, и маниакальный психоз – результат смятения и страха. А поскольку Юг – это часть тела нашей нации, ее страдания отдаются во всей Америке» [Там же, с. 279]. Таким образом, писатель не закрывает глаза на вековые проблемы нации, а с документальной точностью фиксирует их. В Северной Дакоте Стейнбек сетует на безвкусицу современного американца, который увлекается дешевой литературой и комиксами, что формирует его мировоззрение и мироощущение. Джон Стейнбек открыто критикует современную политику США, осуждает сегрегацию, «холодную войну» и ксенофобию, когда почти в каждом штате во всех неудачах винят русских и СССР.

Таким образом, Джон Стейнбек в конце своей жизни и карьеры создал монументальное произведение, с характерной для него легкостью написания, непревзойдённым чувством юмора и трагизмом восприятия действительности показал читателям свою Америку, обобщенный образ американца, в основе которого лежит правда, а не отражение чьих-то чувств и предвзятых суждений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стейнбек, Дж. Речь на Нобелевском банкете / Дж. Стейнбек // Нобелевская премия по литературе. Лауреаты 1901–2001 годов. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. – С. 155–156.
2. Стейнбек, Дж. Путешествие с Чарли в поисках Америки / Дж. Стейнбек. – М.: АСТ, 2019. – 320 с.

УДК 82.0

Н. Б. Литвинова,
г. Луганск, РФ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МОТИВЫ ТВОРЧЕСТВА МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО И ВЛАДИСЛАВА ТИТОВА В РУСЛЕ КУЛЬТУРНО-ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ ДОНБАССА

Литература Луганщины – это целый ряд знаковых имён писателей, которые в своём творчестве развивали лучшие традиции художественного слова Донбасса. Любовь к донбасской земле, изображение природного степного и индустриального пейзажей, уникальных своими геокультурными очертаниями, создание художественных образов людей труда, разработка самой темы труда в судьбе жителей Донбасса всегда являлись одними из приоритетных для многих луганских литераторов. Сегодня эту проблематику следует рассматривать одной из ключевых в контексте региональной идентификации литературы Донбасса в культурном пространстве России.

Темы родной земли, труда находят особенное преломление в творчестве двух писателей-луганчан – М. Матусовского и В. Титова – поэта и прозаика, объединяя их в русле сложившихся на Луганщине культурно-духовных традиций. Для М. Матусовского донбасская земля была творческим ориентиром, источником личностного становления, для В. Титова – неотъемлемой частью жизненной и творческой судьбы.

В данной статье предпринята попытка в рамках герменевтического прочтения известных произведений авторов – из сборника стихотворений «Земля моих отцов – Донбасс: стихи и песни о Луганщине и Донбассе» М. Матусовского [3] и романа «Проходчики» В. Титова [4] – обозначить общие для творчества двух писателей идейно-тематические направления, художественные мотивы и образы, которые позволяют рассматривать их тексты с точки зрения единых литературных традиций.

В сборнике «Земля моих отцов – Донбасс» собраны стихотворения о Донбассе и Луганске – городе детства, написанные М. Матусовским в разные годы, но как в фокусе отображающие восприятие малой Родины поэтом в ряде узнаваемых, запоминающихся лирических образов. В художественном пространстве единственного романа В. Титова «Проходчики» нашла целостное воплощение концепция человека и труда в индустриальном регионе. Действительность в романе В. Титова преломлена сквозь геокультурную специфику Донбасса. Таким образом, избранные в качестве объекта анализа художественные тексты объединяет общий культурный топос Донбасса. Как известно, в сфере культуры топосы создают ландшафты, которые наделяются человеческим сознанием определёнными значимыми смыслами, важными для категорий исторической, культурной памяти [1, с. 175–176].

М. Матусовский в воспоминаниях подчеркивал, что на выбор его жизненного пути – стать литератором – повлияла сама «земля с сизыми пирамидами терриконов и степными оврагами…» [3, с. 12], иными словами донбасская земля, Луганщина, где родился и вырос поэт. Особая атмосфера, присущая трудовому, индустриальному региону с по-своему живописными пейзажами, «музыкой» шахт и заводов Донбасса, с детства окружала будущего поэта, отзывалась в творчески одарённом человеке чувством восхищения, воспитывала любовь к земле, на которой посчастливилось родиться и вырасти.

Впоследствии именно образы, навеянные воспоминаниями из прошлого, станут одной из духовных констант всего творчества М. Матусовского, обозначая сильное патриотическое

начало его лирики в целом. Образы донбасской земли всегда были источником вдохновения для поэта, ощущавшего свою сопричастность к людям труда даже спустя годы после переезда из Луганска в Москву.

Изображение пейзажей донбасской земли, людей, работающих не покладая рук, создаёт особый колорит индустриального региона, где существует особое восприятие времени и пространства, подчинённое производственному циклу, а также особое восприятие равнинной природы – донбасских степей. Эти художественные образы и мотивы тяготеют к постоянно воспроизводимым в лирике М. Матусовского о Донбассе, формируя её узнаваемые патриотические мотивы.

Именно в таком смысловом ключе может быть прочитано одно из самых известных стихотворений М. Матусовского «Опять я был на родине, в Донбассе…». Каждая поэтическая строчка в нём отображает уникальный донбасский ландшафт, его культуротворческое значение для поэта: 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 [3, с. 20]. В Донбассе дни проходят в работе, в строительстве, в созидании на фоне величественных терриконов, бескрайних донецких степей.

Для М. Матусовского Донбасс – это не просто географическая точка на карте, а земля, на которой жили предки, создавая традиции труда: Свой путь в степи огнями отмечая / И, как обвал, дымясь со всех концов. / Лежит в цветах сухого молочая / Донбасс, Донбасс – земля моих отцов [Там же, с. 21]. В стихотворении «Мой город» поэт отмечает, что малая Родина, донбасский город Луганск воспитывал его в детстве: Всё в этом царстве вечного труда / Знакомо мне и дорого до боли. / Тяжёлый шлак и горная руда / Служили мне учебниками в школе… [Там же, с. 24]. Сам Луганск для Матусовского «Суровый город над рекой Луганью», «…вырубленный мастером в скале, / Как памятник труду и созиданью…» [Там же, с. 25].

В стихотворении «Луганчанин» донбасский пейзаж для поэта – неотъемлемая часть истории: – Наше звено подступало к пригорку, / Пахло степною травой… / Дайте мне снова мою гимнастёрку, / Флягу с холодной водой. – [Там же, с. 37]. В цикле «Четыре песни о славном городе Луганске» находим в описании рабочих художественную реализацию мотива труда, неразрывно связанного с собирательным образом жителей Донбасса, с их сильным, особым характером, сформированным в каждодневном упорном, тяжёлом труде: Тут жили суровые и молчаливые люди. / Их предки водили ближайшую дружбу с железом, / А с кем повелись, от того и набрались – упорства, / Негнущихся правил, железных страстей и привычек [Там же, с. 47].

Мотив труда является одним из ключевых во многих стихотворениях М. Матусовского о Луганске, отображаясь в словосочетаниях с эпитетом «рабочий»: «рабочий Луганск», «рабочая луганская бригада», «рабочие руки» [Там же, с. 59–61]. Луганчане в стихах поэта о Донбассе – спокойные люди с их певучею речью, с руками, в которые въелась железная ржавая пыль [Там же, с. 62].

Донбасская природа в поэтическом видении М. Матусовского, уроженца этого края, – красива своей сдержанностью, скупостью красок и однообразием растительности, но оттого и по-особенному дорога автору: Холодные огни у городских мостов – / Свидетели предутреннего часа. / Что я принёс тебе? Букет степных цветов – / Скупое украшение Донбасса [Там же, с. 91]. Донбасский пейзаж в лирике поэта также ассоциирован с бескрайней степью и запахами разнотравья: …степь, неразличимая в дыму, / Как море, бесконечна и бездонна. / Где весь Донбасс, светясь, как пароход, / Плывёт равниной тёмной и покатой, / Где каждый незнакомый поворот / Сбивает с толку донником и мятой [Там же, с. 113]. В этих строках поэт восхищается не имеющими горизонта донбасскими просторами, в которых самым органичным образом входит пейзаж промышленный, индустриальный, завершающий эту картину, остающийся в памяти навсегда.

Ю. Лотман, изучая теорию культурного пространства, указывал, что в его структуре существует так называемое внутренне пространство – пространство общей памяти [2, с. 111]. В литературе Донбасса пространство общей памяти раскрывается через реализацию в художественной структуре произведений мотивов донбасского пейзажа, труда. Подобную лирике М. Матусовского, их авторскую интерпретацию мы находим также в романе В. Титова «Проходчики», где пейзаж и человек труда на фоне промышленных сооружений составляют, по сути, единое целое. Кроме того, мотив труда в романе В. Титова выступает идейнообразующим смысловым центром.

В романе образы терриконов в донецкой степи, очертания шахт и шахтных сооружений становятся символами хронотопа Донбасса. Они – ключевой атрибут пейзажа природного и индустриального: «За окном дождь густел, вода по стеклу текла уже не извилистыми струйками, а бежала сплошной тонкой пеленой, и сквозь нее, как в тумане, поплыли голые, темные деревья, огромный рыжий террикон, от которого вместе с дымом валил густой белый пар» [4, с. 150]; «Дальние терриконы, что высились в искрящейся дымке, походили на замерших в степи горбатых всадников в белых бурках и остроконечных темных папахах» [Там же, с. 283]; «В морозной стыни трещал в ставке лёд, в фермах копра гудел ветер, и по ночам над всем этим ярились звёзды…» [Там же, с. 244]. Эти пейзажные образы также – неотъемлемая часть повседневной картины мира персонажей-горняков: «Я глядел на террикон и думал: там и мой труд, мои камни, которые я вот этими руками извлек с семисотметровой глубины. И сейчас над всем этим лунный свет, потом взойдёт солнце, а террикон будет стоять и во все концы помчатся поезда с углем, нашим углем…» [Там же, с. 336].

Труд – шахтёрский, тяжёлый, всегда сопряжённый с риском – не только жизненная, но и моральная потребность для персонажей романа «Проходчики». В труде категории бытия, времени из неясно абстрактных приобретают для главного героя романа Виктора Тропинина вещественное значение, наполняются созидательным смыслом, заставляя двигаться дальше, преодолевать физическую усталость: «Серой пудрой плеснула порода и туманом поползла по штреку. Рядом взревела колонка Бориса, звук слился в сплошной оглушительный вой, пыль вздыбилась стеной… Неистовый азарт охватывал в такие моменты Тропинина. Ему и самому хотелось орать что есть мочи, голыми руками наброситься на забой, ломать и крушить породу» [Там же, с. 52].

Общность художественных мотивов донбасского пейзажа, труда в лирике М. Матусовского и прозе В. Титова позволяют рассматривать их творчество в русле единых культурно-литературных традиций искусства Донбасса, которые создают уникальный «донбасский» текст, требующий всестороннего, многоуровневого изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артамошкина, Л. Е. Топос, ландшафт, биография: концепция культурной памяти / Л. Е. Артамошкина // Вестник Костромского государственного университета. – 2013. – № 2. – С. 174–178.
2. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман; предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. – СПб.: Академический проект, 2002. – 543 с.
3. Матусовский, М. Земля моих отцов – Донбасс: стихи и песни о Луганщине и Донбассе / М. Матусовский; сост. И. Лыков. – М.: Пресс, 2011. – 304 с.
4. Титов, В. Проходчики: роман / В. Титов. – Донецк: Донбасс, 1986. – 336 с.

УДК 82.0

М. Б. Новикова,
Н. Б. Литвинова,
г. Луганск, РФ

ТВОРЧЕСТВО МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ДОНБАССА

Одной из вечных проблем в изучении и популяризации искусства является проблема всестороннего понимания и интерпретации произведений искусства человеком в контексте эпохи, определённой социокультурной ситуации. Теория диалога искусств, сложившаяся в европейском модернистском искусстве в начале XX века, и методологически сопряжённая с ней теория сотворчества позволяют рассматривать произведения из разных видов искусства в едином культурно-художественном пространстве. Это пространство имманентно является креативным пространством, в котором благодаря уникальному личностному толкованию человека открываются культурно значимые смыслы произведений из разных видов искусства.

В рамках теории диалога искусств существует традиция соотношения живописи и поэзии, диалогичности средств их художественной изобразительности. Очевидно, что эта проблематика выходит за рамки собственно сферы культуры и искусства, затрагивая и историю, и философию искусства (работы В. Бычкова, М. Брагиной, Н. Маньковской и др.).

Целью нашего исследования является творческий эксперимент, заключающийся в попытке установления визуально-смыслового соотношения между отдельными стихотворениями М. Матусовского о Донбассе и живописными полотнами современных художников Донбасса с точки зрения определения общности их художественных образов – культурных знаков, обозначающих культурно-духовное пространство Донбасса. Проведение художественных параллелей между образами поэтическими и образами живописными, нашедшими отображение в картинах художников-современников, по нашему мнению, имеет прежде всего практическое значение. Оно заключается в освоении интерактивных возможностей новейшего прочтения стихотворений поэта-классика, их иллюстрирования при переиздании, а также в формировании единого пространства в изучении, популяризации культуры и искусства Донбасса. Источниками исследования стали факты личной биографии поэта, сборник его лирики «Земля моих отцов – Донбасс: стихи и песни о Луганщине и Донбассе», а также картины донбасских художников, содержательно соотносимые с заявленной темой.

Прежде чем начать говорить о художественных образах, которые М. Матусовский так трепетно описывал в своих стихах, обратимся к сущности междисциплинарного понятия «художественный образ». Художественный образ – одна из важнейших категорий эстетики, определяющая сущность искусства, его специфику. Само искусство часто понимается как образное мышление и противопоставляется понятийному мышлению, возникшему на более позднем этапе развития человека. Архаическое мышление, вернее, – образное отражение и моделирование действительности – сохранилось до наших дней и является основным в художественном творчестве. И не только в творчестве. Образное «мышление» составляет основу мировоззрения человека, в котором преломляется действительность. Иными словами, каждый из нас вносит какую-то долю своего воображения в представляемую им картину мира [6].

Воображение является стимулом к тому, как мы воспринимаем мир. Поэт М. Матусовский видел Донбасс как яркий образ, вдохновлявший его на создание произведений в дальнейшем. Он справедливо отождествлял Луганщину с «царством вечного труда», Луганск для него – «любимый город над рекой Луганью», «вырубленный мастером в скале памятник труду и созиданью». Поэт созидал, отталкиваясь от того, что видел ежедневно в детстве и юности и потом, время от времени в зрелые годы, отмечая в лирическом слове, как менялся облик Луганска, Донбасса. В книге воспоминаний

«Семейный альбом» М. Матусовский не раз упоминал, что является сыном фотографа, описывая портреты людей, висевшие в их ателье на Петроградской улице [4, с. 18]. Мы, по сути, в плане восприятия искусства легко можем узнать образы этих людей, поскольку сами видим их каждый день. Поэт писал о нас, так как образы людей Донбасса были тем, что взрастило его творчество. Процитируем здесь известное поэтическое высказывание, ставшее в какой-то мере крылатым в контексте биографии поэта-песенника М. Матусовского: «Здесь истоки всех песен моих, здесь начало моей родословной».

М. Матусовский творил с помощью художественного слова, передавал свои чувства через поэтические строки. Однако творчество имеет огромное количество граней. Художественное пространство Донбасса насыщенно в своей передаче эмоций и форм, близких и понятных нам – его жителям. В своей совокупности поэзия и живопись Донбасса создают глубокий собирательный художественный образ, единый культурный «текст», позволяющий реципиенту лучше воспринять тот содержательный посыл, который заложен в творчестве донбасских авторов. Здесь вновь возвращаемся к тезису о том, что искусства могут взаимно вдохновлять и дополнять друг друга.

Пространство донбасского искусства огромно, и глядя на картины художников с различным жизненным опытом, мы так или иначе можем установить некое сходство, поскольку все мы росли на одной земле, у которой своя история, природные и культурные богатства. Если взять любую картину донбасского художника, то можно проследить, как тесно в смысловом плане переплетена поэзия с красками живописи.

На примере знаменитого стихотворения «С чего начинается Родина?» М. Матусовского и картины Евгения Грейлиха под названием «Осеннее солнышко» [1] мы можем видеть, как поэтические строки этого стихотворения находят отображение в художественных образах, которые создал на полотне художник:

С чего начинается Родина?
С заветной скамьи у ворот,
С той самой березки, что во поле,
Под ветром склоняясь, растет.
А может, она начинается
С весенней запевки скворца
И с этой дороги проселочной,
Которой не видно конца [5, с. 18].

На картине использованы теплые оттенки цветовой палитры, смотря на которые можно невольно вспомнить долгожданные песни скворца под окном, представить ту самую проселочную дорогу, кажущуюся длинным серпантином. Следующий художественный образ картины – солнце, которое только начало садиться, отчего стало чуть прохладнее. Все эти живописные образы есть в поэтических строках М. Матусовского, и теплота картины передаёт, с какой ностальгией и трепетом автор картины испытывал подобные чувства.

В стихотворении «Опять я был на родине, в Донбассе…» есть строки, в которых находим знакомые образы терриконов, свежего степного ветра, ощущение скоротечности времени. На картине Виктории Дерезы «Родной пейзаж» [2] тучные терриконы изображены как нечто мягкое. Их окружают бескрайние просторы донбасских степей, где облака кружатся в вихре, где они скоротечны, как и дни рабочих, трудящихся на земле и под землёй:

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 [5, с. 20].

Примечательно, что морская тематика была М. Матусовскому также не чужда: он упоминал Азовское море в своём автобиографическом повествовании и произведениях. Воспринимая картину Николая Дубовского «Азовское море» [3], мы можем представить художественный образ летних дней в строках из одноименного стихотворения М. Матусовского:

На свежем ветру парусят облака,
Мигает маяк на крутом косогоре,
Груженых судов смоляные бока
Чернеют и мокнут в соленом растворе.
Ни легкостью чаек, ни цветом песка
Не может похвастать шахтерское море [5, с. 143].

На картине Николая Дубовского «Азовское море» можно также проследить свежесть ветра, тишину и покой, но никак не легкость. В поэтических строках М. Матусовского верно подмечено, что шахтерское море не так невесомо, как море других краёв. Гладь воды понура, грузна. В сочетании с мягкими облаками этот художественный образ создается контрастным и узнаваемым.

Сборник стихов и песен М. Матусовского «Земля моих отцов – Донбасс: стихи и песни о Луганщине и Донбассе» насчитывает около 93 произведений, что указывает на то, какой обширной представлялась сама тема Донбасского края для поэта: как много о нём можно сказать, сколько красоты отметить, если приглядеться чуть внимательнее. Безусловно, эти художественные образы вечны, поскольку люди, родившиеся здесь, созерцают их каждый день: будь то березка у сквера, будь то терриконы, виднеющиеся издалека, будь то холод и одновременно безграничное тепло здешних степей. М. Матусовский писал так, как видел и чувствовал, точно так же и художники нашего края создают близкие жителям Донбасса пейзажи, узнаваемые образы.

Донбасское художественное пространство столь же широко, сколь и его земли. Каждый человек видит в сходных художественных образах собственные смыслы. Как и его предшественники, М. Матусовский любил свою землю, творил для неё и для людей, живущих на ней. Так же и современные художники Донбасса увековечивают красоту просторов, тяготы жизни и простые букеты цветов, собранные с донбасских полей, в своих картинах. Творчество всегда одновременно схоже, но в то же время отличается, ведь красота произведения искусства отражается в глазах самого реципиента. Таким образом, яркая образность донбасских просторов, самих людей, живущих на этих землях, увековечена в богатом художественном пространстве Донбасса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грейлих, Е. Е. Картина «Осеннее солнышко»: искусство Донбасса [Электронный ресурс] / Е. Е. Грейлих. – Режим доступа: https://vk.com/wall-218440074_621.

2. Дереза, В. В. Картина «Родной пейзаж»: искусство Донбасса [Электронный ресурс] / В. В. Дереза. – Режим доступа: https://vk.com/wall-218440074_396.

3. Дубовской, Н. Н. Картина «Азовское море» [Электронный ресурс] / Н. Н. Дубовской. – Режим доступа: https://yavarda.ru/pic_48293.html.

4. Михаил Матусовский о жизни. И жизнь о нем: сборник / под общ. ред. О. В. Приколоты. – Луганск: Максим, 2010. – 400 с.

5. Матусовский, М. Земля моих отцов – Донбасс: стихи и песни о Луганщине и Донбассе / М. Матусовский; сост. И. Лыков. – М.: Пресс, 2011. – 304 с.

6. Толстых, В. И. Образ художественный [Электронный ресурс] / В. И. Толстых // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд; председатель науч.-ред. совета В. С. Степин. – М.: Мысль, 2000–2001. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Мысль, 2010. – Режим доступа: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0155bae878519c2e6289cb55.

УДК 82.02

В. Ю. Пустовит,
г. Луганск, РФ

ГУСТАТИВНЫЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX ВЕКА

Современная гуманитарная наука постоянно инициирует новые аспекты в исследованиях художественных текстов разных жанров. Особое внимание ученых привлекает актуальная сегодня национальная кухня и все, что с ней связано. И в этом есть исследовательская логика, ведь в кризисные моменты общественных преобразований человечество, как правило, возвращается к наследию предков, а кухня в этом ракурсе – первооснова бытия.

Кухня любого народа уникальна. Известна ли она всему миру, или малоизвестна, но для ее создателей и потребителей она колоритна, питательна, вкусна. А если первое знакомство с ней происходит на страницах художественных произведений, то интерес к презентованному блюду растет, тем более когда автор подает рецепт его приготовления.

Одной из характерных тенденций современной жизни является повышенное внимание к сфере питания, в частности к процессу приготовления и потребления пищи. В списке услуг туристических фирм даже появился и предлагается клиентам кулинарный туризм, целью которого является знакомство с кухней разных народов. Действительно, перефразируя классиков, мы то, что мы едим, и это не шутка.

Общеизвестно, что кухня любой страны является неотъемлемой частью ее культурного богатства, своеобразным отражением исторического опыта народа, отдельной формой проявления массового сознания, маркером социально-экономического развития, наследием отдельных талантливых творцов кулинарного искусства. Безусловно, человек существует не только для того, чтобы вкусно поесть, но практика жизнедеятельности конкретного общества показывает, что содержание текста кулинарного рецепта напрямую связано с уровнем развития этого общества.

Такую зависимость подчеркивал и академик И. Павлов в докладе, сделанном при вручении ему Нобелевской премии: «Недаром над всеми явлениями человеческой жизни господствует забота о хлебе насущном. Он представляет ту древнюю связь, которая соединяет все живые существа, в том числе и человека, со всей окружающей их природой. Пища ... олицетворяет собой жизненный процесс в полном его объеме» [2, с. 7].

Национальная кухня, так же как и песня, танец, одежда, едва ли не лучше всего представляет ментальность нации. Например, русская национальная кухня известна и обожаема во всем мире. И хотя ее визитной карточкой являются гурьевская каша, щи, блины с разнообразными начинками и, конечно же, русская водка, на самом деле ассортимент блюд, напитков, вкусностей значительно шире.

Интерес к национальной кухне отражается во всех сферах общественной жизни. Во-первых, человек не может долго обходиться без еды; во-вторых, сегодня телеканалы постоянно транслируют разнообразные шоу (даже с привлечением детей и известных личностей) по приготовлению и потреблению кулинарных шедевров; в-третьих, и современная литература не осталась в стороне – имеем мощную вспышку «вкусного» художественного слова. Немало представителей зарубежной литературы также приобщились к популяризации кулинарного наследия, например, Дж. Харрис создала целую серию книг: «Шоколад», «Пять четвертинок апельсина», «Леденцовые башмачки», «Ежевичное вино», «Персики для месье кюре», «Земляничный вор». Отмечены в этом аспекте и М. Парр «Вафельное сердце», М. Сутер «Кулинар», Ж. Амаду «Дона Флор и два ее мужа», Ч. Дивакаруни «Принцесса специй» и др.

Изучение различных аспектов кулинарии затрагивает ряд сфер: соотношение гастрономической лексики в английском (И. К. Кобякова), немецком (Г. Б. Мелех) и русском языках (П. Буркова); гастрономические образы в литературе (А. А. Суичимез) и др.

К анализу многообразия проявлений национальной кухни обращаются современные литературоведы, лингвисты, педагоги, социологи, культурологи и, конечно, врачи и диетологи, поскольку потребление пищи напрямую связано с вопросами самочувствия и здоровья.

Художественный текст XIX века выбран нами для анализа не случайно, ведь писательский талант А. Пушкина, Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, А. Чехова, А. Куприна и других способствовал яркому изображению всего богатства и разнообразия русской кухни. К тому же начало века было ознаменовано выходом в 1809 году в Санкт-Петербурге книги «Прихотник, или Календарь объядения, указующий легчайшие способы иметь наилучший стол; с приложением Сытнаго дорожника и с полным описанием лакомых блюд каждаго месяца, также всех животных, птиц, рыб и растений, приготовляемых в последнем вкусе» [3], где были собраны популярные рецепты приготовления блюд, рекомендации с пояснениями относительно оздоровительных свойств отдельных ингредиентов блюд для организма человека.

Обратимся к творчеству Николая Гоголя, в частности к его густативным образам в повести «Старосветские помещики», напечатанной в книге «Миргород» (1835). Привлекает внимание эпиграф: «Хотя в Миргороде пекутся бублики из черного теста, но довольно вкусны» [1, с. 95], взятом, по словам самого Н. Гоголя, «из записок одного путешественника» и свидетельствующем как о хорошем вкусе чёрного теста, так и о мастерстве пекаря.

Описан в повести быт двух старичков-помещиков – Афанасия Ивановича шестидесяти лет и его супруги Пульхерии Ивановны пятидесяти пяти лет. Жили они не богато и не бедно, но были очень гостеприимны и щедры душой. О хозяйственности помещицы свидетельствует тот факт, что ничего не пропадало из собранного урожая, а состояло «в солении, сушении, варении бесчисленного множества фруктов и растений» [1, с. 97]. Описание ассортимента заготовок свидетельствует о культуре питания, например, сладости не покупались готовыми, а производились самостоятельно в огромных количествах: «медный таз с вареньем, желе, пастилою, деланными на меду, на сахаре» [Там же]. Конечно же, не обходилось никакое застолье без водки, которую тоже делали сами: «Водку на персиковые листья, на черемуховый цвет, на золототысячник, на вишневые косточки» [Там же]. Такое описание служит своеобразной увертюрой к разнообразным вкусовым пристрастиям супругов, хотя автор уточняет: «Оба старичка, по старинному обычаю старосветских помещиков, очень любили покушать» [Там же, с. 98]. Утренний моцион начинался рано, «как только занималась заря», они пили кофий, после чего Афанасий Иванович обращался к супруге с вопросом-предложением: «А что, Пульхерия Ивановна, может быть, пора закусить чего-нибудь?» [Там же]. Здесь важно обратить внимание на неопределенное местоимение «чего-нибудь», которое, как следует из текста, указывает на достаточно калорийные и питательные блюда: коржики с салом, пирожки с маком, соленые рыжики. Это был перекус после утреннего кофе. За час до обеда супруг, как водится, для аппетита «выпивал старинную серебряную чарку водки, заедал грибками, разными сушеными рыбками и прочим» [Там же]. Внимание привлекают лексемы уменьшительно-ласкательной формы: «грибки», «рыбки», что свидетельствует о добродушии самих хозяев и их отношении к блюдам.

О культуре здорового питания Н. Гоголь упоминает и при описании режима: «Обедать садились в двенадцать часов» [Там же]. Также заботились о качестве блюд и сервировке стола: «Кроме блюд и соусников, на столе стояло множество горшочков с замазанными крышками, чтобы не могло выдохнуться какое-нибудь аппетитное изделие старинной вкусной кухни» [Там же]. За обедом вели разговоры на темы, наиболее близкие к обеду. Отобедавши, Афанасий Иванович отправлялся отдохнуть, непременно съедая арбуз и несколько груш. Может сложиться впечатление, что эти люди не интересовались ничем, кроме пропитания, но это не так. Пульхерия Ивановна с нескрываемым интересом и воодушевлением рассказывала гостям о лечебных свойствах продуктов, которые она лично

делала, ее лечебно-кулинарные советы сводились к одному: самое лучшее лекарство – это хорошо приготовленные продукты. Так же она лечила и своего супруга, при болях в животе (от переедания. – *В. П.*) предлагала «кислого молочка или жиденького узвару с сушеными грушами» [Там же, с. 99]. Перед ужином, который всегда был в половине десятого вечера, Афанасий Иванович «закушивал» варениками с ягодами, запивая киселиком, который возбуждал аппетит. Писатель не акцентирует внимание на вечернем меню, а лишь упоминает о тяжком состоянии после сытного стола. До последних дней своей жизни супруга беспокоилась о режиме питания мужа, перед смертью давала указания прислуге готовить только все самое лучшее, что любит Афанасий Иванович.

По истечении пяти лет, обедая с гостем, супруг не смог сдержать слез отчаяния и боли от потери жены, увидев мнишки (сырники. – *В. П.*), поданные со сметаной, которые раньше готовила Пульхерия Ивановна. Это блюдо стало триггером, нахлынули воспоминания, и «слезы, как ручей, как немолчно текущий фонтан, лились, лились ливмя на застилавшую его салфетку» [Там же, с. 104].

Анализ густативных образов повести Н. Гоголя «Старосветские помещики» позволяет констатировать следующее:

во-первых, художественный кулинарный дискурс является отражением национальной идентичности народа, раскрывает душевную составляющую русской ментальности, иллюстрирует трудолюбие и любовь к домашнему очагу наших предков;

во-вторых, уникальность национальных блюд сформировалась на основе древних традиций их приготовления, ведь создавалась русская национальная кухня в исторической взаимосвязи с территориальными особенностями и отличиями экономики, культуры и быта регионов страны;

в-третьих, плеяда русских писателей XIX века внесла неоценимый вклад в популяризацию и сохранение русской национальной кухни как культурного наследия для будущих поколений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь, Н. В. Сочинения / Н. В. Гоголь. – Л.: Гослитиздат, 1952. – 580 с.
2. Кулинария / гл. ред. М. О. Лифшиц. – М.: Госторгиздат, 1955. – 960 с.
3. Прихотник, или Календарь объядения, указующий легчайшие способы иметь наилучший стол; с приложением Сытнаго дорожника и с полным описанием лакомых блюд каждаго месяца, также всех животных, птиц, рыб и растений, приготовляемых в последнем вкусе. – Санкт-Петербург: Иждивением Ивана Глазунова, 1809. – [2], XIX, [8], 376 с., [1] л. ил.; 14 см.

УДК 81′25:372.881.1

Н. В. Свентицкая,
г. Луганск, РФ

РАБОТА С ИНОЯЗЫЧНЫМ ТЕКСТОМ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ГОТОВНОСТИ К МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Современный, динамично развивающийся мир подразумевает наличие у специалистов навыков коммуникации, основанных на глубоком понимании особенностей различных культур. Поскольку современный человек задействован в разных сферах жизни общества, ему часто приходится работать с оригинальным контентом, подготовленным представителем другой культуры. В связи с этим современный специалист должен обладать не только глубокими профессиональными знаниями и умениями, но и способностью осуществлять адекватное межкультурное взаимодействие с представителями других культур.

В современных условиях перед вузами встает задача поиска эффективных путей формирования личности специалиста, способного свободно ориентироваться в поликультурном мире, владеющего иностранным языком и нормами межкультурного

общения. Одним из средств достижения этой цели является формирование готовности к межкультурной коммуникации.

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

Цель статьи заключается в анализе потенциала текстов на иностранном языке при формировании готовности к межкультурной коммуникации.

Понятие «межкультурная коммуникация» как научный термин обладает междисциплинарным характером и пересекается с культурологическими, философскими, психологическими, лингвистическими дисциплинами. Сущность межкультурной коммуникации как процесса, в основе которого находится диалог, раскрывается через связь культуры и коммуникации, где главную роль играет язык, как средство сохранения и передачи культурной информации, как средство общения [3]. Язык в процессе коммуникации выполняет особую роль, являясь главным инструментом получения нового знания о мире, переработке этого знания, хранения и передачи, что делает язык важнейшим инструментом познания, интерпретации и адаптации другой культуры.

Основываясь на фундаментальных положениях педагогической науки относительно понятия «готовность», в нашем исследовании, мы определяем готовность студентов к межкультурной коммуникации как интегративное качество личности, которое подразумевает владение специалистом специальными знаниями, умениями и навыками, а также коммуникативной, социокультурной и лингвистической компетенциями и наличие стойких мотивов и позитивного отношения к межкультурному взаимодействию. Как интегративное качество личности готовность к межкультурной коммуникации имеет сложную структуру, в состав которой входят когнитивный, мотивационно-ценностный и коммуникативно-деятельностный компоненты и их показатели.

Готовность к межкультурной коммуникации вырабатывается на базе различных источников, одним из которых является художественная литература. Литературные произведения – неисчерпаемый источник культурной информации, раскрывающий характер, образ жизни, ментальность другого народа. Использование текстов на иностранном языке способствует реализации обучения по принципу диалога культур – мира иностранной и мира родной культуры.

В методической науке текст рассматривается как явление сложное и многокомпонентное, являющееся неотъемлемым аспектом коммуникативной деятельности человека, лежащей в основе межкультурной коммуникации. Обладая такой характеристикой, как наличие адресата и адресанта, контекста, месседжа, текст рассматривается как «коммуникативно самостоятельная единица, обладающая определенными коммуникативными свойствами, а именно: а) коммуникативная обусловленность или мотивированность текста; б) информативность текста; в) интенциональность или целеобусловленность текста; г) наличие темы; д) ситуативность текста; е) межтекстуальная связь текста» [5]. Подобные аспекты позволяют говорить о текстовой деятельности как основе межъязыкового и межкультурного взаимодействия.

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

Многие ученые выступают за использование аутентичных текстов в формировании готовности к межкультурной коммуникации поскольку изучение иностранного языка направлено на ситуации межкультурного взаимодействия. Н. Л. Ушакова считает, что использование аутентичных текстов в процессе обучения обладает такими преимуществами, как авторская индивидуальность, разнообразие лексики и грамматических форм, национальная специфика, разнообразие стиля и тематики, использование языка в естественном социальном контексте в форме, принятой его носителями [4].

Согласно Т. Е. Воронковой, работа с иноязычными аутентичными текстами позволяет реципиенту увидеть страну изучаемого языка глазами представителя другой национальности и не формирует у них ложные стереотипы о культуре этой страны [1]. По мнению О. А. Леонгард, работа с аутентичными текстами дает возможность лучше узнать иноязычную культуру, чужие обычаи и традиции, научиться понимать, ценить и уважать как чужую культуру, так и свою собственную, являясь при этом субъектами межкультурного общения [2].

В процессе восприятия иноязычного текста ключевое значение приобретает понимание единства культуры, языка и мышления, сопоставление культур с позиции понимания их равнозначности и самобытности, критическое отношение к своей и изучаемой культуре.

Как известно, в тексте, являющимся средством межкультурного общения, отражается историческая память народа, концентрируются определенные представления о действительности того лингвокультурного сообщества, в рамках которого они были созданы. Однако следует принимать во внимание, что, сталкиваясь с текстами, в которых отражаются концепты чужой культуры, реципиент может по-иному интерпретировать информацию из-за другого жизненного опыта и видения мира. Известно, что действительность неодинаково отражается в различных языках в силу нетождественных условий материальной и общественной жизни людей, специфических особенностей их культуры, то есть языковая картина мира отличается у каждого отдельного народа так же, как и кодовые системы культур. И в ходе осмысления иноязычного текста реципиент использует набор правил, присущих его родному языку и родной культуре. При этом он декодирует культурные схемы и соотносит их содержание с привычным ему контекстом, вследствие чего текст и его содержание может быть понят неадекватно или не понят вообще.

В этом случае для снятия трудностей в процессе коммуникации важное значение приобретает уровень сформированности готовности к межкультурной коммуникации, владение механизмами кодирования и декодирования информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронкова, Т. Е. Работа с аутентичными текстами, содержащими интеркультурный компонент / Т. Е. Воронкова // Иностранные языки в школе. – 2004. – № 7. – С. 37–40.

2. Леонгард, О. А. Формирование межкультурной компетенции в процессе обучения чтению аутентичных текстов / О. А. Леонгард// Вестник ТГУ: Гуманитарные науки. – 2012. – № 1 (105). – С. 91–93.

3. Свентицкая, Н. В. Межкультурная коммуникация с современном гуманитарном знании / Н. В. Свентицкая // Русский мир и судьбы славянства в XXI веке: материалы Международного интеграционного форума (6–8 ноября 2019 г.) – Луганск: Книта, 2019. – С. 101–104.

4. Ушакова, Н. Л. Аутентичный текст как средство формирования межкультурной компетенции / Н. Л. Ушакова // Лингвистика. Обучение. Культура: сборник статей / под ред. В. Я. Мыркина. – Архангельск: Изд-во Поморского университета, 2007. – № 1. – С. 278–283.

5. Шимичев, А. С. Формирование межкультурной компетенции учащихся на основе коммуникативного чтения иностранном языке [Электронный ресурс] / А. С. Шимичев, М. И. Клюева // Современные проблемы науки и образования. – 2021. – № 3. – Режим доступа: https://science-education.ru/ru/article/view?id=30928.

УДК 81'2/'42:82-1

А. И. Сивоконь,
г. Луганск, РФ

ЛЕКСИЧЕСКИЕ ЭКЗОТИЗМЫ КАК ОБРАЗНОЕ СРЕДСТВО ПОЭЗИИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

Среди лексических единиц пассивного фонда языка особое место принадлежит экзотизмам, этим термином принято называть «употребляющиеся в русском языке иноязычные слова, называющие явления жизни (быта, культуры и т. п.) других народов» [4, с. 60], используемые для «придания речи особого (местного) колорита» [10, с. 392]. Вопросы функционирования экзотической лексики в русском языке в разное время становились объектами изучения в работах Н. А. Беловой, О. И. Кальновой, Л. П. Крысина и других исследователей. Ученые проявляют интерес и к использованию экзотизмов в произведениях художественной литературы, в этом аспекте изучается творчество А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Н. С. Гумилева и других писателей.

Поэзия и проза Михаила Матусовского богаты различными лексическими единицами, среди которых заметную роль играют экзотизмы, выступающие как «компонент идиостиля писателя и как элемент создания внутренней атмосферы повествования» [5]. *Цель работы* – рассмотреть лексические экзотизмы как средство создания образности в произведениях М. Матусовского. Для анализа методом сплошной выборки из произведений писателя вычленены экзотические лексемы, которые считаем целесообразным разделить на несколько тематических групп. Каждую из групп проиллюстрируем двумя примерами словоупотребления, которые, на наш взгляд, являются наиболее выразительными:

1. Названия продуктов питания, блюд (всего выбрано 21 экзотизм).

Ариса, арм. *հարիսա* [харисса] – блюдо армянской кухни, пшеничная каша с крошеным куриным мясом [3], лексическая единица использована для воссоздания национального кулинарного колорита, бытовой специфики армянского народа: *Уже рассветный час предчувствовал росу, – / Все камни были здесь в испарине и влаге. / Армяне на кострах варили* ***арису****, / Как много лет назад, еще на Муса-Даге* [8, с. 101].

Пити, азерб. *piti* [пити] – азербайджанский национальный суп из баранины (грудинки), приготавливаемый в глиняной закрытой посуде на углях [9], наименование употреблено как сравнение для придания выразительности речи лирического героя: *Я, как суп-****пити****, весь дымком пропах, / Ставь хоть в печь с конфоркой, / И бараний жир на моих губах / Застывает коркой* [6, с. 346].

2. Флоронимы и фаунонимы (всего выбрано 13 экзотизмов).

Бетель, лат. *peper betle* [пепер бетль] – вечнозелёное многолетнее растение рода перец, листья имеют лекарственные свойства и используются как специи. Родиной бетеля считается Юго-Восточная Азия [1], а также жевательная смесь, возбуждающая нервную систему, приготовляется из листьев перца бетель, семян арековой пальмы и извести [2]. Наименование использовано: 1) в метафорическом обороте в значении ‘вечнозелёное многолетнее растение рода перец’ служит для создания пейзажного колорита: *Солнце потное встает / Из-за древних башен, / И его багровый рот /* ***Бетелем*** *окрашен* [6, с. 224]; 2) для воссоздания колорита восточного города в значении ‘жевательная смесь’: *Я уеду отсюда, а город* [Дели] *будет также шуметь…; и будет жевать* ***бетель*** *и небрежно сплёвывать на мостовую…* [7, с. 307].

Тарбаган, тюрк. из монг. *tarbagan* [тарбаган] – степной зверек из отряда грызунов [12], грызун рода сурков, обитающий в Забайкалье, на Алтае, в Монголии и Северном Китае [11], фауноним употреблен как сравнение для придания выразительности тексту: *Он даже почернел от гнева, весь день выслеживая их. / Он бил врага на этот раз, как* ***тарбагана****, в левый глаз. / Он шел, свирепо сдвинув брови. / Так с детства учит нас тайга: / Охотник, зная цену крови, живым не выпустит врага* [6, с. 72].

3. Наименования предметов одежды (всего выбраны 5 экзотизмов).

Гета, япон. *下駄* [гэта] – японские деревянные сандалии в форме скамеечки, придерживаются на ногах ремешками, проходящими между большим и вторым пальцами. Обычно их носят во время отдыха или в ненастную погоду. Разновидность обуви на платформе [13]. Наименование обуви употреблено: 1) для воссоздания национально-бытового колорита: *Никто о прошлом здесь вам не напомнит, / На стук* ***гета*** *не отзовутся плиты. / Я так похож на тот японский домик, / В котором все хозяева убиты* [6, с. 283]; 2) в метафорическом обороте для придания выразительности стихотворению: *Шла, как скользит по прожилкам листа / Капля живая. / Шла, деревянною дробью* ***гета*** */ День открывая* [6, с. 297].

Кимоно, япон. *着物* [кимоно] – японское мужское и женское домашнее платье вроде халата [12], наименование одежды употреблено: 1) в метафорическом обороте (*мисс Хиросима – город Хиросима*) для воссоздания культурно-национального колорита, придания выразительности речи лирического героя: *Не в телевизоре и не в кино, / Ясно и зримо / Шла нам навстречу в своем* ***кимоно*** */ Мисс Хиросима* [6, с. 297]; 2) в развернутом сравнении для придания выразительности стихотворению: *Смерть, как старуха в простом* ***кимоно****, / Смотрит, оскалясь. / Сколько еще тебе жить суждено – / Знает анализ* [6, с. 298]; 3) для воссоздания реалий жизни после атомной бомбардировки: *Медикаментов и перевязочных материалов не хватало. Пошли в ход скатерти, пододеяльники, старые* ***кимоно*** [7, с. 346].

Рассмотрев часть экзотической лексики в прозе и поэзии писателя, можно утверждать, что они являются органичной частью лексического фонда, используются автором не только для воссоздания культурного и бытового колорита иных народов, а являются и образными средствами художественных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бетель [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Бетель.
2. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bigenc.ru/fine_art/text/2347639.
3. Большой словарь иностранных слов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://gufo.me/dict/foreign_words.
4. Касаткин, Л. Л. Краткий справочник по современному русскому языку / Л. Л. Касаткин; под ред. П. А. Леканта. – М.: Высш. шк., 1991. – 383 с.
5. Максимова, Н. И. Фразеологизм как компонент идиостиля Акунина-беллетриста и Чхартишвили-публициста в книге «Кладбищенские истории» [Электронный ресурс] / Н. И. Максимова, Л. Н. Корнилова // Язык. Культура. Коммуникации. – 2018. – № 2. – Режим доступа: https://journals.susu.ru/lcc/article/view/652/853.
6. Матусовский, М. Избранные произведения: в 2 т. / М. Матусовский. – М.: Худож. лит., 1982. – Т. 1. Стихотворения, поэмы, песни. – 639 с.
7. Матусовский, М. Семейный альбом / М. Матусовский // Проза. – Луганск: Виртуальная реальность, 2011. – С. 7–550.
8. Матусовский, М. Л. Горечь: Книга стихотворений / М. Л. Матусовский. – М.: Сов. писатель, 1992. – 192 с.
9. Пити [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пити.
10. Розенталь, Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1985. – 399 с.
11. Словарь русского языка: в 4 т. [Электронный ресурс] / под ред. А. П. Евгеньевой. – М.: Рус. яз., 1999. – Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp.
12. Толковый словарь русского языка: в 4 т. [Электронный ресурс] / под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Сов. энцикл.,1935–1940. – Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/default.asp.
13. Японская традиционная обувь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://konnichiwa.ru/page/533/

УДК 81’25

И. В. Скоков,
г. Луганск, РФ

ВЛИЯНИЕ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ ПЕРЕВОДЧИКА НА ВЫБОР ПРИЁМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ СМЫСЛА ТЕКСТА

В современном переводоведении довольно широко обсуждаются вопросы, связанные с изучением статуса, роли, функции и влияния личности переводчика на качество, процесс и конечный результат перевода. Этому аспекту уделяют внимание в своих научных трудах такие исследователи, как Ю. Н. Караулов, А. Б. Бушев, Д. Робинсон, В. И. Карасик, Л. В. Кушнина и др. Наблюдается интерес к изучению особенностей языковой личности переводчика как вторичного языкового образования в личностной структуре одного индивида [1; 2]. Языковая личность переводчика вторична по отношению к главной, которая базируется на системе родного языка. Согласно А. Н. Плехову, языковая личность переводчика – это «коммуникативно-активный субъект, способный в той или иной мере познавать, описывать, оценивать, преобразовывать окружающую действительность и участвовать в общении с другими людьми средствами иностранного языка в иноязычной речевой деятельности» [3].

Исследование языковой личности переводчика потенциально позволяет получить ответы на многие вопросы: каковы его личностные знания, каков индивидуальный лексикон, как в русской языковой личности переводчика взаимодействуют языки, культуры, концепты, каким образом понимание связано с лингвокультурологическими познаниями, каковы представления переводчика о стандартах жанров и стилей. Исследование трансформаций ведется в различных направлениях: лексикологическом, словообразовательном, стилистическом, психолингвистическом, социолингвистическом и др. Поскольку при работе с текстом переводчик непрерывно сталкивается с трансформациями, нельзя говорить об исчерпывающем исследовании какого-либо из аспектов их изучения. Невзирая на традиционность этой темы, она характеризуется несомненной научной перспективностью. В связи с тем, что разработанность языковой личности переводчика в современной науке не является достаточной, перед нами возникает проблема выбора наиболее подходящего метода исследования. Так как многие учёные сходятся во мнении о том, что понятие «языковая личность» тесно связано с понятием «языковая личность переводчика», первоначально мы намеревались взять за основу трехуровневую модель языковой личности Ю. Н. Караулова, но, учитывая ряд особенностей, присущих языковой личности переводчика, мы прибегли к несколько иному подходу, который являет собой алгоритм исследования, комбинирующий несколько методик. Рассматривая перевод как процесс, стоит отметить, что в ходе данного процесса переводчик может столкнуться со следующими проблемами:

1) проблемой, связанной со спецификой исходного текста (с учетом особенностей индивидуального стиля и выразительных средств языка);

2) прагматическими проблемами перевода, возникающими на основе контраста экстратекстовых факторов языков оригинала и перевода;

3) культурно-специфическими проблемами перевода;

4) контрастивно-лингвистическими проблемами, связанными с особенностями структуры выходного и целевого текстов.

Как известно, в подавляющем большинстве случаев переводчик выполняет лишь функцию ретранслятора, преобразователя информации, изложенной автором оригинала. Переводчика, в отличие от автора текста, нельзя назвать до конца свободным в выражении своих взглядов и предпочтений. Можно даже утверждать, что переводчик находится в своеобразном подчинении у автора текста оригинала, так как текст, созданный переводчиком, является вторичным по отношению к тексту автора оригинала. Следовательно, основой отличительной особенностью его языковой личности можно назвать её «вторичность» по отношению к языковой личности автора текста оригинала.

Стоит отметить, что вышеупомянутый термин «вторичность» относится к личности переводчика исключительно в рамках рассмотрения его языковой личности через призму изучения переведённого им текста и никоим образом не несёт в себе эмоционально-оценочный смысл и лишь указывает на специфику работы переводчика. Многие выдающиеся переводчики отмечали умение отойти на второй план, до определённой степени самоустраниться в процессе перевода как одну из фундаментальных составляющих переводческого мастерства. Текст перевода имеет чёткую направленность и весьма ограничен замыслом автора оригинала, подобно текстам (часто устным), воспроизводимым другими исполнителями социальных ролей, как то: военнослужащими, преподавателями, госслужащими, политиками и т. д. Однако вместе с тем не представляется возможным полностью исключить фактор личности переводчика как фактор, влияющий на выбор им тех или иных способов перевода, а также неизбежно возникающих в процессе перевода трансформаций.

Исходя из этого под термином «языковая личность переводчика» можно подразумевать личность переводчика как некую модель, причём рассматриваемую как на уровне реально существующего индивида, так и на уровне абстрагированного, до определённой степени нейтрального исполнителя социальной роли, которую возможно частично воссоздать, беря за основу созданный автором перевода текст – в данном случае текст перевода оригинального англоязычного произведения. Текст произведения, используемый в качестве материала для исследования влияния языковой личности на особенности переводческих трансформаций, не может быть проанализирован в том же разрезе, что и при изучении языковой личности реального индивида либо персонажа произведения, так как исследуемый текст является вторичным; соответственно, нельзя утверждать, что такие составляющие текста, как структура или смысловые компоненты и различные номинации, в ста процентах случаев произведены непосредственно языковой личностью переводчика.

Различия между картиной мира автора и картиной мира переводчика, как правило, определяются двумя факторами: 1) различием культур носителей языка оригинала и языка перевода; 2) уровнем знакомства читателей с литературной традицией культуры, с языка носителя которой осуществляется перевод. Из чего следует, что если культуры представителей исходящего и переводящего языков не являются в достаточной степени близкими или литературное творчество представителей исходящего языка составляет не слишком значительную долю литературного фонда культуры потребителей перевода, то различия между картиной мира, выраженной в тексте оригинала, и картиной мира, изображенной в тексте языка перевода, могут быть весьма значительными, что, безусловно, вынудит переводчика прибегнуть к употреблению многочисленных переводческих трансформаций.

Работая с текстом, изобилующим разнообразными реалиями, переводчик сталкивается с затруднённостью подбора устоявшихся переводческих соответствий и эквивалентов, а также с невозможностью механической передачи понятий и вынужден творчески подходить к воссозданию таких элементов в ином лингвокультурном пространстве. Как правило, у переводчика есть два основных пути, по которым он может последовать в процессе перевода:

1. Сохранить особенности англоязычной культуры и постараться максимально точно и интересно передать их в переводном тексте. То есть в данном случае переводчик сохраняет оригинальную культурологическую составляющую, не адаптируя или минимально адаптируя текст перевода, передавая при этом вышеупомянутые элементы в понятной и доступной форме.

2. Трансформировать текст так, чтобы он стал близок культуре того языка, на который осуществляется перевод. Такое произведение будет лишено оригинальных культурологических особенностей, однако это компенсируется тем, что между автором и читателем не возникнет недопонимания. Первый вариант ориентирован на читателей, хотя бы приблизительно знакомых с культурой той страны или народа, с которым относит себя

автор, или интересующихся ею; именно такой перевод им будет интереснее и приятнее читать. Второй вариант больше подходит для читателей, которым более важна максимальная близость ситуаций, и персонажей, и речевых оборотов. Такой подход позволит читателю избежать затруднений, связных с пониманием сути текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кочеткова, Т. В. Языковая личность носителя элитарной речевой культуры: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Кочеткова Татьяна Васильевна. – Саратов, 1999. – 532 с.
2. Нерознак, В. П. Лингвистическая персонология: к определению статуса дисциплины / В. П. Нерознак // Язык. Поэтика. Перевод: сборник научных трудов. Вып. № 426. – М.: МГЛУ, 1996. – С. 112–116.
3. Плехов, А. Н. Психологические условия развития вторичной языковой личности преподавателя-лингвиста: автореф. дис. … канд. психол. наук: 19.00.07 / Плехов Антон Николаевич. – Н. Новгород, 2007. – 24 с.

УДК 82.02

Л. И. Сытник,
г. Луганск, РФ

ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ КАК СИМВОЛ ЧИСТОЙ ЛЮБВИ

Тема вечной любви издавна привлекательна для людей искусства, безусловно, важна она и для каждого человека. Именно образы, транслирующие это высокое чувство, создают сокровищницу мировой литературы, узнаваемы читателями – любителями художественного слова. Таким по праву считается рассказ А. Куприна «Гранатовый браслет».

Писательский талант во многом зависит от умения замечать прекрасное и уродливое в жизни людей, видеть мельчайшие детали и распознавать истинные чувства, что и помогает создавать художественные образы, узнаваемые читателем и близкие ему.

А. Куприн не боялся никакой грязной работы, преследуя единственную цель – воплотить живые истории, портреты в художественных произведениях. Он был настолько разносторонним человеком, что свободно вливался в любой коллектив: землемер, грузчик, рыбак, спортсмен, певец в хоре – все эти профессии были знакомы мастеру слова. В воспоминаниях современников писателя часто рассказывается о том, как А. Куприн решил поступить на работу в рыболовецкую артель, для чего ему предварительно необходимо было пройти своеобразный экзамен на ловкость и смелость. Известный уже в то время писатель настолько «вошел в роль», что никто из работодателей и не догадался, что перед ними интеллигентный человек. Тяжелый физический труд – вытягивание сетей с уловом, мытьем палубы после рейса и т. д. – оказался не просто по силам, но для творческого человека стал своеобразной разрядкой после умственного труда. И как результат, в 1908–1911 годах были опубликованы очерки «Листригоны» – рассказы о жизни и работе балаклавских рыбаков.

Известно несколько версий создания рассказа «Гранатовый браслет». Одна из них – это история, услышанная А. Куприным от знакомых, о получении княжной необычного подарка – изящного украшения – от простого чиновника. В реальной жизни все закончилось трагической гибелью поклонника, при этом в некоторых источниках упоминается, что это был браслет с жемчугом, в других – цепочка с кулоном в виде ангелочка.

Общепризнано, что творцы литературы большое значение придают художественной детали в контексте всего произведения, а в литературоведении утвердилось несколько дефиниций этого понятия. Мы принимаем как рабочую версию трактовку художественной детали – одного из средств изобразительного искусства, представленную в работе Г. Поспелова: «часть, подробность» [3, с. 67]. Считаем, что А. Куприн осознанно меняет жемчуг на гранат, зная символику камней. Жемчуг с древности всегда означал духовную чистоту, а с другой стороны, он являлся символом плохого предзнаменования. Не отходя полностью от исторической сущности, писатель все-таки упоминает о подарке супруга на именины Вере: «Муж, уезжая утром по спешным делам в город, положил ей на ночной

столик футляр с прекрасными серьгами из грушевидных жемчужин, и этот подарок еще больше веселил ее» [1, с. 594]. Именно этим недобрым предзнаменованием и наполнены последующие события в рассказе, ведь грушевидная форма напоминает слезу. Одна фраза говорит о многом: между супругами остыла страсть, семейная жизнь течет обыденно, живут, скорее всего, по привычке, супруг не удостоился лично вручить подарок, избегая общения.

Почему же именно гранат заинтересовал писателя? Ведь несколькими годами ранее образ граната уже был в рассказе «Суламифь», где царь Соломон дарит своей возлюбленной драгоценности и упоминает о волшебных и таинственных значениях граната: «Это камень любви, гнева и крови. На руке человека, томящегося в лихорадке или опьяненного желанием, он становится теплее и горит красным пламенем... Если растолочь его в порошок и принимать с водой, он дает румянец лицу, успокаивает желудок и веселит душу. Носящий его приобретает власть над людьми. Он врачует сердце, мозг и память» [2, с. 594].

Очевидно, внимание писателя привлекали веками создаваемые верования и мифы о том, что гранат приносит удачу в любви. Этот миф красной нитью проходит сквозь все мировые религии, а сам камень до сих пор высоко ценится в христианстве, иудаизме, исламе и буддизме; символизирует вечную любовь, над которой не властны ни время, ни обстоятельства. Возможно, исходя из этого, А. Куприн и придает символическое значение гранатовому браслету как доказательству вечной любви Желткова к Вере даже после его самоубийства.

Немаловажную роль в тексте играют цветовые аспекты, помогая понять как характер героя, так и его чувства, мысли, внутренний мир. Красный символизирует одновременно и страстную любовь, и боль страдания, и кровь. Например, цвет граната автор передает более чем восемнадцатью оттенками: пурпур, алый, розовый, багровый, кровавый, густо-красный, смугло-розовый, пламенный, огненно-красный, кроваво-красный, темно-красный, глубоко-красный, пенно-розовый, темно-рыжий, темно-огненный, огненный, рыжий, бурый.

Чтобы доказать чистоту, преданность и свою любовь Вере, телеграфист, возможно уже принявший решение свести счеты с жизнью, тратит все свои сбережения, поменяв семейную реликвию из серебра на низкопробное золото. И снова, деталь, которая говорит о желании Желткова сделать приятное, не имея на то достаточных средств: Вера подняла крышечку, подбитую бледно-голубым шелком, и увидела *втиснутый* (курсив наш. – *Л. С.*) в черный бархат овальный золотой браслет, а внутри его *бережно* (курсив наш. – *Л. С.*) сложенную красивым восьмиугольником записку» [1, с. 606]. Описание браслета указывает на диковинную вещицу: «Он был золотой, низкопробный, очень толстый, но дутый и с наружной стороны весь сплошь покрытый небольшими старинными плохо отшлифованными гранатами. Но зато посредине браслета возвышались, окружая какой-то странный маленький зеленый камешек, пять прекрасных гранатов-кабошонов, каждый величиной с горошину» [Там же, с. 607]. Уточняя детали подарка, писатель использует форму письма, столь популярную в то время, если речь шла о чувствах, признании в любви. Желтков рассказывает о фамильной реликвии, упоминая предание, которым овеяно таинство камня: «Посередине, между большими камнями, Вы увидите один зеленый. Это весьма редкий сорт граната – зеленый гранат. По старинному преданию, сохранившемуся в нашей семье, он имеет свойство сообщать дар предвидения носящим его женщинам и отгоняет от них тяжелые мысли, мужчин же охраняет от насильственной смерти» [Там же]. Браслет принадлежал прабабке и передавался по женской линии, последней по времени его надевала мать Желткова и, чтобы не осквернить чувство восхищения, преданности, влюбленный телеграфист перенес все камни в абсолютно новое золотое изделие, дабы еще раз подтвердить чистоту помыслов и намерений: «Вы можете быть уверены, что до Вас никто еще этого браслета не надевал» [Там же].

Трагизм произведения раскрывается в финале. А. Куприн, как истинный художник слова, в отличие от анекдотичной ситуации, услышанной от приятелей ранее, видел эту историю совсем иначе: Вера омывается горькими слезами, вспоминая слова генерала Аносова, что мимо нее прошла большая любовь, которая случается раз в тысячу лет. Именно

поэтому под музыку Бетховена история неразделенной любви «лишнего человека» переходит в молитву: «Да святится имя твое» [Там же]. Слияние мыслей, музыки и молитвы, символизирует по авторскому замыслу рождение новой, растроганной женщины, полной противоположности аристократичной светской дамы. Новое душевное состояние побуждает Веру произнести финальную фразу: «Он меня простил теперь. Все хорошо» [Там же, с. 608]. Может быть, зеленый гранат и отогнал «тяжелые мысли». Право думать об этом А. Куприн оставляет за читателем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Куприн, А. И. Избранные произведения / А. И. Куприн. – Вильнюс: Гос. изд-во худож. лит. Литовской ССР, 1951. – 642 с.
2. Куприн, А. И. Собрание сочинений в 9 т. / А. И. Куприн; [вступ. ст. К. Чуковского]. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. – 5 т.
3. Поспелов, Г. Н. Теория литературы / Г. Н. Поспелов. – М.: Высш. шк., 1978. – 351 с.

УДК 82-192

М. И. Титова,
г. Луганск, РФ

НАСЛЕДИЕ М. Л. МАТУСОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Михаил Матусовский – поэт, который в стихах, прозе, песнях, воспоминаниях очень подробно, достоверно и с большой любовью описал свою малую родину – Луганщину. Через всю жизнь Матусовский пронес любовь к родному городу. Родной край и родной город – это самая близкая и сердечная тема, это объяснение в любви, которая никогда не кончается.

Печататься он стал рано: будущему поэту не исполнилось еще двенадцати, когда в местной газете «Луганская правда» сочли возможным поместить его стихотворение «Велопробег».

Михаил учился в Луганском строительном техникуме. Студентом руководил строительством медсанчасти на территории паровозостроительного завода. Он назвал Донбасс своей первой школой, которую ему пришлось пройти в жизни, писал поэт в «Автобиографии».

Я ходил в брезентовой спецовке,
Графики чертил карандашом,
Я питался каждый день в столовке
Все одним и тем же гуляшом [1, с. 15].

Литературный институт – это его вторая школа, которую он прошел в своей жизни.

В 1940 году выходит первая самостоятельная книга Михаила Матусовского «Моя родословная».

Михаил Матусовский – мастер особого поэтического жанра – лирической и массовой песни. Поэт замечал: «Будь моя воля, я писал бы слово «песня» с большой буквы». Песня была его любовью, она открывала ему мир звучащего слова.

Песня требует хрестоматийной простоты, акварельности красок, соразмерности всех частей, органичности перехода запева в припев, полной естественности и непосредственности.

Многие песни стали подлинными шедеврами песенной лирики – они у всех на слуху, их помнят, их любят. Это «Подмосковные вечера», «Березовый сок», «С чего начинается Родина», «Старый клён», «Белой акации гроздья душистые», «Вернулся я на Родину».

Матусовский написал тексты песен к кинофильмам «Верные друзья», «Испытание верности», «Неподдающиеся». Над песнями к картинам «Фронт без флангов», «Тишина», «Щит и меч» он работал вместе с Вениамином Баснером. Песни «На безымянной высоте» и «С чего начинается Родина» стали отражением судьбы целого поколения.

Михаил Матусовский – единственный из земляков, кто удостоен Государственной премии СССР в области литературы. Государственная премия присуждалась с 1966 по 1991 г. за успехи в труде и высокие достижения в науке и технике, литературе и искусстве.

Последний поэтический сборник Матусовского – «Горечь». Это книга – исповедь, монолог поэта, осмысление прожитого с позиций сегодняшнего дня, «о прожитом скорбя». Это философский вопрос, как жить в согласии с собой, «прощенье вымолить у самого себя» [2, с. 370].

Матусовскому установлен памятник в Луганске на Красной площади. Поэт стоит под фонарем у изящной лавочки, словно приглашая присесть на нее и послушать его стихи.

Всемирно известный луганчанин, любивший свой город и посвятивший ему самые теплые и трогательные строки, поэт, в честь которого в 1990 году была названа планета.

Пожалуй, каждого из нас глубоко взволнуют эти прекрасные строки:

Опять я был на родине в Донбассе,
Где дни всегда в работе коротки,
Где ночью у строителей на трассе
Мигают путевые огоньки... [Там же, с. 181].

ЛИТЕРАТУРА

1. Журавлева, Т. Л. «Здесь начало моей родословной…» (Михаил Матусовский и Луганск) / Т. Л. Журавлева. – Луганск: Лутанск-Арт, 2008. – 88 с.

2. Приколота, О. В. Михаил Матусовский о жизни. И жизнь о нем: сборник / под общ. ред. О. В. Приколоты. – Луганск: Максим, 2010. – 400 с.

УДК 81'374.2:82-1

Н. В. Федоренко,
г. Луганск, РФ

«ВСЕ МЫ РОДОМ ИЗ ДЕТСТВА»
(Михаил Матусовский и его родители)

Любовь к людям, любовь к родителям является актуальной темой во все времена. У Михаила Матусовского была настоящая любовь к людям – то главное качество, которое делает человека человеком. Она чувствуется в его рассказах о них – о людях разного возраста, разных национальностей, разных профессий и разного интеллектуального уровня.

И прежде всего эта любовь звучит в его воспоминаниях о родителях.

Папа – Лев Моисеевич Матусовский – был знаменитым фотографом. В автобиографии М. Матусовский писал: «*Отец мой работал фотографом. Перед его старомодным, покрытым чёрным сукном фотоаппаратом прошла жизнь многих тысяч горожан. Отец фотографировал их, когда они рождались, снимал их школьниками и подростками, женихами и невестами, снимал их в форме солдат и матросов, на выпускных экзаменах и на свадьбах, а позднее – в окружении множества детей и внуков*» [2, с. 9–10].

В автобиографической книге «Семейный альбом» М. Матусовский с любовью вспоминает, что *«перед объективом отца проходил весь город – старые и юные, учащиеся и военные, местные и приезжие, женатые и холостые, толстые и тощие, красивые и уродливые, спешащие оставить память о себе на листках удостоверений личности или в семейном альбоме. Мой отец был своеобразным летописцем города… Проходя по улице, он едва успевал отвечать на поклоны знакомых и незнакомых»* [5, с. 13–14].

На витрине фотоателье Льва Матусовского висели портреты красивых женщин, мальчиков в матросских костюмчиках, бабушек с внуками на руках, молодожёнов с серьёзными лицами. Своим фотоискусством Лев Михайлович хотел подарить людям радость, внести положительные эмоции в их жизнь; старался, чтоб хотя бы на фотографии человек был бы без физических недостатков, хотя бы на фото увидел себя таким, каким хотелось бы быть на самом деле:

И снимал он их на фоне чаш, деревьев и столбов.
Конопатых без веснушек и горбатых без горбов.
Он снимал людское горе, безысходную судьбу,
И младенцев в день рожденья, и покойников в гробу…

Он хотел, чтоб над посёлком не было ненастных дней,
Были юноши красивей, были девушки стройней,
Чтобы не было хибарок, немощеных площадей,
Чтобы не было горбатых и веснушчатых людей [4, с. 218–219].

Мама Михаила Львовича – Эсфирь Михайловна Матусовская – была спокойной, рассудительной женщиной и великолепной хозяйкой. Она умела приготовить самые вкусные блюда: хрустящие коржики, разнообразные пирожки, вкуснейшую баклажанную икру, но особенно непревзойдённой она была в приготовлении рыбных блюд: «*По части фаршированной рыбы мама не знала себе равных… Мама умела одним движением кухонного ножа извлечь из рыбы мякоть и приготовить фарш, возбуждающий аппетит даже в сыром виде*» [5, с. 112].

Эсфирь Михайловна великолепно готовила, а Миша любил вкусно поесть, и друзья его называли истинным гурманом. М. Матусовский, будучи взрослым человеком, с любовью вспоминал «*вкус маминой баклажанной икры или форшмака из селёдки*», рыбу «*с картошечкой и звёздочками морковки, украшающими каждый кусок в отдельности, с красным, заправленным свеклой хреном*» [2, с. 18].

Эсфирь Матусовская была настоящей заботливой мамой, переживающей о своём сыне-студенте, который учится за тысячи километров от родного дома: «*Моя мама, догадываясь, что я живу в Москве не роскошно и не всегда имею возможность посещать самую дешёвую пельменную на улице Горького, посылала мне по почте излюбленные украинские яства: пирожки с гречневой кашей, кукурузные початки и свиную колбасу домашнего приготовления*» [Там же, с. 51].

Эсфирь Михайловна была очень щедрой и мудрой женщиной, она любила людей и всегда им помогала «*словом, делами и всем, чем могла*». Она по-христиански – тихо и незаметно – оказывала милость нуждающемуся. Михаил Львович очень любил свою маму и посвятил ей много прозаических и поэтических строк:

Как кочергой она в печке гремела,
Ставя на пламя чугун или медь.
Как свои коржики делать умела –
Этого вам никогда не суметь.

Как заводила на кухне беседу,
Мудро решая любые дела.
Как помогала в несчастье соседу
Словом, деньгами и всем, чем могла.

Как ухитрялась оказывать милость
Так, что спасенный заметить не мог.
Как, не жалея, вещами делилась
С теми, кто наш переступит порог.

Как даже самых сварливых мирила
Быстро, як кажуть украинцы: «вмыть».
Борщ в полведерной кастрюле варила,
Чтоб человечество все накормить.
Били нас, били, губили-губили,
Может быть, выжил из всех только я.

Спит под Луганском в донецкой могиле
Мама, еврейская мама моя [4, с. 277–278].

Это стихотворение, как и многие стихотворения Михаила Матусовского, является фабульным. Мама Михаила Матусовского показана как замечательная хозяйка, умеющая приготовить вкуснейшие блюда; как миротворец, который умеет очень быстро примирить самых сварливых; как мудрый человек, который умеет незаметно и ненавязчиво помочь другому в несчастье; как щедрая и сердобольная женщина, которой не жалко ни денег, ни вещей, ни продуктов, ни своих сил для того, чтобы сделать счастливыми других.

Это стихотворение наполнено слуховыми образами (*Как кочергой она в печке гремела*), зрительными (*Ставя на пламя чугун или медь*), вкусовыми (*Как свои коржики делать умела – Этого вам никогда не суметь; Борщ в полведерной кастрюле варила*). Чтобы показать щедрость своей мамы, Матусовский использует гиперболу (*Борщ в полведерной кастрюле варила,Чтоб человечество все накормить*). Чтобы показать многонациональность нашего города, Матусовский в русский текст вводит украинские слова (*Как даже самых сварливых мирила Быстро, як кажуть украинцы: «вмыть»*).

Вспоминая страшные годы Второй мировой войны и геноцид еврейского народа, Матусовский использует повторы (*Били нас, били, губили-губили*). Поэт считал, что повторы усиливают и укрупняют основную мысль. В метафоре *Спит под Луганском в донецкой могиле Мама, еврейская мама моя,* в которой также используется повтор, мы чувствуем глубокое уважение и нежность поэта к маме.

Это стихотворение является ярким примером того, что основным свойством поэзии Матусовского является «*её содержательность, глубокий смысл, раскрывающий непреходящие ценности жизни»* [1, с. 26].

Легко увидеть из биографии и произведений М. Матусовского, что главные качества отца и матери – доброту и любовь к людям – поэт унаследовал в полной мере.

Творчество Михаила Матусовского – и поэзия, и проза – является благодатным источником воспитания у школьников и студентов любви и уважения к родителям – той основы, на которой стоит семья и государство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ефремова, И. В. Матусовский на все времена / И. В. Ефремова // Творчість М. Матусовського в контексті Луганщини. Діалог поколінь: збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції (Луганськ, 27–28 березня 2008 р.). – Луганськ: Луганськ-Арт, 2008. – С. 24–28.
2. Журавлева, Т. Л. «Вернулся я на Родину»: Михаил Матусовский и Луганск / Т. Л. Журавлева. – Луганск: Шико, 2010. – 152 с.
3. Журавлева, Т. Л. «Здесь начало моей родословной…» (Михаил Матусовский и Луганск) / Т.Л. Журавлева. – Луганск: Луганск-Арт, 2008. – 88 с.
4. Матусовский, М. Земля моих отцов – Донбасс. Стихи и песни о Луганщине и Донбассе / М. Матусовский. – М. : Репаблика, 2011. – 304 с.
5. Матусовский, М. Семейный альбом / М. Матусовский // Проза. – Луганск: ООО «Виртуальная реальность», 2011. – 600 с.

УДК 378.02

С. В. Чевычалова,
г. Луганск, РФ

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕССЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Перед преподавателем зарубежной литературы в вузе ставятся наиважнейшие задачи: познакомить студентов с творческим наследием классиков, вызвать интерес к изучаемому предмету, научить ориентироваться в различных литературных направлениях и жанрах. Все эти задачи помогает решить использование в обучающем процессе практико-ориентированных технологий, к которым мы относим информационные, компьютерные и

видео технологии. Вышеперечисленные технологии открывают новые пути и дают широкие возможности для активизации творческих, коммуникативных, практико-ориентированных форм обучения. Их применение должно стать неотъемлемой структурной составляющей всего образовательного процесса, удовлетворять информационные потребности в профессиональной сфере и формировать умение транслировать переработанную информацию в процессе коммуникации. Эти умения эффективно вырабатываются при использовании телекоммуникационных технологий, реализующих высокий потенциал усвоения научных знаний у студентов. По нашему мнению, следует активно применять технологии использования аутентичных видеоматериалов, художественных фильмов, которые описаны в трудах О. И. Барменковой, М. И. Мятовой, Э. Род [1; 2; 4].

Просмотр художественного фильма или его фрагмента ценен активным отношением зрителя, которое нужно использовать во время обучения зарубежной литературе. Мотивируя к разговору о таких видео, можно придать занятиям новую, расширенную дидактическую отправную точку:

1. Использование художественных фильмов в процессе обучения иностранным языкам побуждает к комментариям, отзывам, к разговору об ассоциациях, чувствах, мыслях, активирует креативный потенциал.

2. Совершенствуются и развиваются навыки произношения, аудирования, письма, перевода.

3. Изысканная комбинация из слова и изображения позволяет использовать когнитивные маркировки, которые способствуют длительному сохранению нового лексического материала.

4. Формируются страноведческие и культурологические компетенции, расширяется общий кругозор: студенты глубже познают историю, обычаи и традиции носителей языка [3].

По мнению О. И. Барменковой, использование видеоматериалов способствует реализации важнейшего требования коммуникативной методики – представить процесс овладения языком как постижение живой иноязычной культуры; индивидуализации обучения, развития и мотивированности речевой деятельности обучаемых [1, с. 21].

Кроме вышесказанного, просмотр экранизированного литературного произведения вызывает живой интерес у студентов, для современной молодежи, с ее клиповым мышлением, бывает порой очень сложно читать и работать над большими объемами текстов, а использование видео технологий значительно облегчает данную задачу. Хочется отметить, что мы ни в коем случае не подменяем чтение произведений просмотром фильмов, но стараемся всячески вызвать живой интерес к изучаемому материалу, побудить студентов к дискуссии, вызвать у них эмоциональный отклик на прочитанное. Фильмы в данном случае выступают как иллюстрации к художественным произведениям, в некоторых ситуациях они помогают глубже ощутить историческую эпоху, особенно когда это костюмированные фильмы.

Использование аутентичных видеоматериалов, где известные актеры, носители языка, читают поэтические произведения на языке оригинала, к примеру, сонеты Уильяма Шекспира, басни Жана де Лафонтена и других, производит эстетическое воздействие, у студентов возникает желание повторить их, научиться делать это так же красиво и правильно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барменкова, О. И. Видеозанятия в системе обучения иностранной речи / О. И. Барменкова // Иностранные языки в школе. – 1999. – № 3. – С. 20–23.

2. Мятова, М. И. Использование видеофильмов при обучении иностранному языку в средней общеобразовательной школе / М. И. Мятова // Иностранные языки в школе. – 2006. – № 4. – С. 31–32.

3. Пантыкина, Н. И. Использование художественных фильмов как вида арт-технологий в обучении студентов иностранным языкам / Н. И. Пантыкина// Взаимодействие языков и культур: исследования выпускников и потенциальных участников программ Фулбрайта: материалы докладов V Международной

научной конференции (Череповец, 15 апреля 2016 г.) / под ред. Г. Н. Чиршевой. – Череповец: ЧГУ, 2016. – С. 114–121.

4. Rod, E. Understanding second language acquisition / E. Rod. – Oxford University Press, 2015. – 376 p.

УДК 82-14

Т. П. Шаталова,
Н. Б. Литвинова,
г. Луганск, РФ

ПАТРИОТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ЛИРИКЕ О ДОНБАССЕ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

Что такое для человека Родина? Что он испытывает по отношению к ней? Как объяснить сущность патриотизма? Данными вопросами хотя бы однажды задавался каждый творческий человек, соприкасаясь с искусством и пытаясь найти в нём ответы. Литература, выступая одним из видов искусства, предоставляет современному читателю художественное пространство для глубоких размышлений на тему патриотизма. Особенно продуктивна в этом плане лирика, изначально ориентированная на пробуждение в человеке чувств и эмоций. Тема патриотизма имеет давнюю традицию разработки в русской литературе, начиная с эпохи Золотого века русской поэзии – лирики А. Пушкина и М. Лермонтова, органично продолжаясь в Серебряном веке в творчестве его знаковых поэтов – С. Есенина, М. Цветаевой, А. Ахматовой. В XX веке патриотизм становится центральной темой в русской поэзии периода Великой Отечественной войны и в последующие десятилетия.

В отечественном литературоведении последних лет патриотизму в лирике русских поэтов посвящён ряд исследований, в которых это понятие находит многоуровневое осмысление: любовь к Родине как средство воспитания высоких нравственных чувств в лирике С. Есенина (Л. Полунина, Г. Баудер); анализ священности образа Родины – России, его историософичности в русской поэзии 40-х годов XX века (В. Даренская); концептуальность образа России в лирике М. Лермонтова (Т. Колупанова) и др. Объединяет эти исследования сверхзадача воспитывать чувство патриотизма в человеке начала XXI века с помощью произведений русской поэтической классики. Кроме того, если учитывать энциклопедическое определение понятия патриотизма, в котором патриотизм – это любовь к Родине, преданность Отечеству и стремление служить его интересам, в современной социокультурной ситуации подчёркивается необходимость целостной формулировки сущности патриотизма [3].

М. Матусовский – один из русских поэтов, в чьём творчестве тема патриотизма является одной из главных. Жизненная судьба фронтового корреспондента Матусовского тесно связана с творческой судьбой поэта Матусовского. Тема любви человека к своим большой и малой Родине нашла широкое отражение как в знаменитой песенной лирике поэта, так и в стихотворениях, посвящённых Луганску – городу детства, Донбассу – земле предков.

Как известно, во время Великой Отечественной войны вышли 2 сборника Михаила Львовича – «Фронт» в 1942 году и «Когда шумит Ильмень-озеро» – в 1944-м. В них он делился не только впечатлениями о происходящем на фронте, но и в художественно-поэтических формулах выражал своё понимание Родины, любви к ней. По окончании войны увидели свет следующие сборники поэта: «Слушая Москву» – в 1948 году, «Всё, что мне дорого» – в 1957 году, «Стихи остаются в строю» – в 1958 году, «Как поживаешь, Земля» – в 1963 году, «Это было недавно, это было давно» – в 1970 году и многие другие. Большинство произведений из этих сборников были посвящены Великой Отечественной войне, защите Родины, погибшим солдатам и истинному патриотизму [2, с. 542–544].

Цель нашего исследования – проанализировать главные художественные образы в лирике М. Матусовского, посвящённой Донбассу, с точки зрения проявления в них патриотического начала, значимого для духовного развития личности. Объектом исследования стали отдельные стихотворения из сборника «Земля моих отцов – Донбасс: стихи и песни о Луганщине и Донбассе» [1], в котором собраны известные и мало знакомые массовому читателю стихотворения поэта о Луганске и Донбассе.

Луганск в понимании М. Матусовского был местом особой духовной силы. Как говорил сам поэт, сюда он часто приезжал просто «подышать луганским воздухом». Благодаря своей искренней любви к Луганску, Матусовский написал поистине знаковое произведение, утвердив начало основной тематике большинства своих произведений в дальнейшем, – стихотворение «Вернулся я на Родину». В нём оживают дорогие сердцу лирического героя образы из прошлого: берёзки на тихой улице, изменившийся облик завод, застроившиеся окраины города, а главное – мать, вышедшая встречать сына. Именно образ матери далее в стихотворении соотносится с помощью художественного параллелизма с образом Родины: В своей домашней кофточке, в косыночке горошками / Седая, долгожданная, меня встречает мать. <…> Была бы наша Родина богатой да счастливою, / А выше счастья Родины нет в мире ничего! [1, с. 22–23].

В стихотворении «Алчевская ночь» через художественную детализацию передан собирательный образ промышленного Донбасса, где производственные процессы не останавливаются ни на минуту: То дымятся породы и сланцы, / То идет в преисподней литье, / То багровые протуберанцы / Языками оближут её, / То, пред ней отступая в сторонку, / Затрещит оползающий пласт, / То откроет внезапно заслонку, / Дунет в уголь и жару поддаст [Там же, с. 90].

В стихотворении «Донбасс» лирический герой отождествляет свою судьбу с судьбой родной земли, подчёркивает неразрывную связь своей жизни с ней, а также значение малой Родины для личностного становление человека: Я много знал с тобой и радостей и слез, / Я хлеб солил твоею горькой солью, / Твоею правдой жил, с тобою рядом рос, / Горел огнем твоим, болел твоею болью [Там же, с. 91].

В стихотворении «Донецкая ночь» находим знакомые каждому жителю Луганска топонимические очертания старого города, связанного с воспоминаниями о детстве и юности М. Матусовского, неизменно присутствующими в памяти поэта, оживающими время от времени в творческом воображении: Ночной небосвод раскален и багров. / Всю степь от Вергунки до Красного Яра / Наполнили вздохи подземных миров. / Шипенье и свист паровозного пара. / Ты свет ее сразу узнаешь во мгле, / Увидишь огни, что ни разу не гасли, – / И низко поклонишься этой земле / В кипящей смоле, в неостывшей золе [Там же, с. 126–127]. В процитированном отрывке из стихотворения центральным художественным образом является образ своей, родной земли.

Этот образ проступает далее и в другом стихотворении «Сталевар»: Он узнает родимые края / В прозрачной дымке утреннего часа. / Он узнает седой рассвет Донбасса / В багровых вспышках плавки и литья [Там же, с. 128]. Образ родного края, его легко узнаваемые географические очертания становятся духовными ориентирами для человека, определяют его корни.

Безусловно, тема патриотизма, патриотического начала, транслируемых через произведения искусства в наше время являются одними из важнейших в духовном самоопределении личности. Любовь к Родине начинается с любви к родной земле, на которой родился и вырос человек. Лирика М. Матусовского, посвящённая Донбассу, художественно очень ёмко, глубоко передаёт эти экзистенциальные смыслы. Ярко выраженное патриотическое начало в произведениях М. Матусовского о Донбассе требует дальнейшего изучения и популяризации в рамках исследования культуры Донбасса в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матусовский, М. Земля моих отцов – Донбасс: стихи и песни о Луганщине и Донбассе / сост. И. Лыков. – М.: Пресс, 2011. – 304 с.

2. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: библиографический словарь: в 3 т. / Российская акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); [науч. ред. и сост. В. Н. Запевалов и др.]. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – Т. 2: З – О. – 2005. – 720 с.

3. Шамин, С. А. О необходимости целостного определения патриотизма / С. А. Шамин // Инновационная наука. – 2017. – № 12. – С. 140–142.

УДК 80

Е. С. Шикина,
Е. В. Зайцева,
г. Луганск, РФ

ЛИНГВИСТИКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: МЕСТО ВСТРЕЧИ

Целесообразность использования лингвистики для оценки литературного артефакта на протяжении многих лет вызывала много споров. В течение нескольких сотен веков специалисты в этих двух областях научного знания расходились во мнениях относительно применения лингвистики к изучению литературы. По мнению литературоведов, деятельность литературной критики основана на эстетике, ценностях и целях, поэтому они не видят никакой необходимости в применении лингвистики к оценке литературы. Лингвисты, со своей стороны, твердо убеждены в том, что лингвистика и литературная критика являются тесно переплетенными и, следовательно, неразделимыми областями научного знания.

Вражда между языком и литературой, согласно И. Р. Джамаевой, может быть объяснена отношением традиционных литературных критиков и лингвистов, при котором каждый концентрируется только на одном аспекте литературного языка, исключая другой – критик с интуитивным и импрессионистическим подходом, лингвист с объективным, научным и эмпирическим [1]. Результатом этой крайней поляризации взглядов, по ее мнению, является анализ, который не дает представления об общем значении или понимании текста.

Таким образом, *цель* данной работы – установить тот факт, что, хотя лингвистика и литературоведение имеют разные особенности, но для того, чтобы одно работало, другое должно приложить к этому руку.

Проблемная ситуация заключается в том, что попытка отделения литературного произведения от общей лингвистики – это попытка, которая не дает понимания общего значения текста.

Поэзия – наиболее отчетливый жанр литературы, поскольку ее язык отличается от языка прозы и драматургии. В поэзии писатель меньше использует элементы литературы, такие как сюжет и характер. Вот почему креативность автора в использовании языка определяет его художественный успех. В. Ф. Крюкова рассматривает поэзию как сочетание красоты и средства коммуникации. Во-первых, стихотворение рассматривается как эстетический объект, состоящий из языка. Во-вторых, поэт доносит свое послание до аудитории с помощью языка [2, с. 57–63].

Язык – это комбинация осмысленных звуков и письменных символов. Писатель использует эти средства коммуникации для изучения человеческого опыта. Поэтическое произведение имеет более непосредственное практическое значение, когда оно подвергается систематическому описательному анализу с использованием лингвистических и литературоведческих принципов.

Язык – это главный инструмент литературы. Это грозное оружие, которое писатели, а также литературные критики используют для творчества. Язык служит самым важным инструментом для творчества. Комментируя значение языка для людей, А. А. Эзейгбо, нигерийский автор и педагог, утверждает: «Самый важный дар, который Бог дал людям над всеми другими созданиями, которые он создал, есть сила языка, способность говорить и использовать язык» [3].

Согласно А. Августину, на протяжении веков было установлено, что литература имеет определенную важную ценность для людей. Один из этих видов ценностей имеет отношение к средству, которое использует литература: средству языка. Литература помогает сохранить точность и живость языка. Она также предназначена для того, чтобы языком наслаждались, и дает простор для расслабления. А. Августин считал, что чтение хорошей литературы может привести человека к более тесному контакту с «реальным миром» [6, с. 32–48]. Это может дать ему возможность вести свою жизнь среди своих собратьев с адекватностью, удовлетворением и пониманием, которых он иначе не знал бы. Повествуя о важных переживаниях в синтетической манере, литература предлагает примеры плохих поступков, которых следует избегать, и хороших поступков, которые можно использовать в качестве моделей поведения. Поэзия использует язык уникальным и творческим образом. В ней используется длинная идиома, которая понимается как последовательность морфем (или слов) [5, с. 65–70].

Споры, порождаемые применением лингвистики к литературоведению, побудили лингвистов разработать лингвистическую концепцию, известную как «лингвистическая стилистика», чтобы положить конец противоречиям между этими двумя областями исследования. Стилистика для большинства лингвистов предполагает применение лингвистики к изучению литературы.

На протяжении долгих лет многие лингвисты доказывали взаимосвязь этих двух областей, применяя лингвистику для изучения и анализа литературных произведений. Главным среди них является Р. Фаулер, который в своей статье «Язык литературы» утверждает, что лингвистика может быть очень уместно и показательно применена к литературе. Он полагает, что решение этого спора состоит просто в том, чтобы теоретизировать литературу как язык, используя самую богатую и подходящую лингвистическую модель [7, с. 85–90].

Применение лингвистики к изучению литературы, особенно стилистики, более выражено и практикуется больше в поэзии, нежели в прозе и драматургии. Форма является надлежащим объектом изучения стилистики, и стихотворение имеет форму, которая инвариантна и повторяема. Стихотворение – это полностью структурированный текст, который нуждается в систематическом описании. Именно это побудило М. Халлидея предположить, что задача описания текста может быть наилучшим образом достигнута с использованием теории и методики, разработанными в лингвистике, предмете, задача которого состоит в том, чтобы показать, как работает язык. Здесь М. Халлидей устанавливает тот факт, что лингвистика как дисциплина должна составлять часть литературного анализа [8].

Аргумент о том, что лингвистику и литературоведение следует рассматривать как взаимно дополняющие друг друга, заключается и также поддерживается Р. Якобсоном, который отмечает, что: «Если есть некоторые критики, которые все еще сомневаются в компетентности лингвистики охватить область поэтики, я полагаю, что поэтическую некомпетентность лингвистики некоторые фанатичные лингвисты ошибочно принимают за неадекватность самой лингвистической науки. Все мы ... определенно осознаем, что лингвист, глухой к поэтической функции языка, и грамотный ученый, равнодушный к лингвистическим проблемам и не владеющий лингвистическими методами, в равной степени являются вопиющими анахронизмами» [4, с. 353].

Таким образом, наблюдение Р. Якобсона показывает, что лингвистика и литературоведение – это две стороны одной медали. Следовательно, попытка отделить литературное произведение от общей лингвистики является бесплодным занятием. Лингвистический анализ и литературная критика взаимосвязаны и поэтому должны работать вместе.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что более глубокие исследования применения лингвистических параметров к изучению литературы представляют собой проблему как для лингвистики, так и для литературоведения. Есть надежда, что по мере

увеличения числа лингвистов, которые в то же время являются литературно компетентными, накал споров между литературными критиками и лингвистами будет постепенно снижаться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джамаева, И. Р. Лингвистика, как важная часть литературы / И. Р. Джамаева, З. Х. Мусаева // Гуманитарий и социум. – 2022. – № 4. – С. 14–17.

2. Крюкова, В. Ф. Лингвостилистические особенности языка научно-популярной литературы по лингвистике: дис. … канд. филол. наук: 10.02.01 / Крюкова Валентина Федотовна. – Белгород, 2001. – 216 с.

3. Эзейгбо, А. Художественное творчество: литература на службе общества. – Лагос: Университет из Лагосской прессы, 2008. – С. 125–137.

4. Якобсон Р. О. Заключительное заявление: лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон. – Кембридж: MIT Press, 1960. – С. 353.

5. Литература и лингвистика: вчера, сегодня, завтра: Международная научно-практическая интернет-конференция, Казань, 14 ноября 2013 года: материалы конференции / Сервис виртуальных конференций Pax Grid, ИП Синяев Дмитрий Николаевич; [сост. Синяев Д. Н.]. – Казань: ИП Синяев Д. Н., 2013. – 101 с.: ил.

6. Слово и текст. Вопросы филологии, лингвистики и литературы: сборник научных статей / под ред. А. И. Климина [и др.]. – СПб.: Ассоциация «Научно-исследовательский центр „Пересвет"», ООО «Фора-принт», 2020. – 114 с.

7. Вопросы интерпретации текста. Лингвистика и история литературы: сборник статей аспирантов филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. – М.: Макс Пресс, 2004. – 109 с.

8. Литература и лингвистика: прошлое, настоящее, будущее: монография / С. А. Кошарная, З. Н. Афинская, Ю. Н. Бумбур [и др.]. – Одесса: Куприенко СВ, 2015. – 220 с.

ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ

УДК 130.2:808.5

И. Н. Ермолаева,
г. Луганск, РФ

К ПРОБЛЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ ИНТОНОЛОГИИ
(обзор философско-эстетических теорий)

В современной философской эстетике продолжается процесс становления понятия интонации. Эволюция его трактовки разворачивается от разрозненных средств музыкальной и речевой выразительности до эстетической метакатегории. Можно утверждать, что в настоящее время многие ученые в области философии, эстетики, искусствоведения, культурологии, музыковедения, лингвистики сосредоточивают свои научные интересы на поиске общей теории, так называемой единой интонологии, предметом которой является функциональность феномена интонации в произведениях как вербальных, так и невербальных видов искусства.

Целью данной статьи является не столько анализ феномена интонации, сколько обзор оригинальных идей русских, советских и современных российских мыслителей XX и XXI веков, которые, по сути, послужат отправной точкой для изучения интересующей нас проблематики.

В России впервые термин «интонация» появляется в начале XX века в трудах Б. Л. Яворского «Строение музыкальной речи» (1908), Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» (1930) и М. М. Бахтина «Проблема речевых жанров», «Автор и герой в эстетической деятельности» (1924). В своих работах эти ученые не только впервые исследуют термин «интонация» как включающий в себя комплекс выразительных средств, но и привносят в музыковедение и эстетику новые смыслы понимания интонации. Далее рассмотрим идеи и новации этих исследователей более детально.

Б. Л. Яворский в своих работах «Строение музыкальной речи» (1908), «Об интонациях», «Образ в музыкальном искусстве» (1911–1913), «Интонация – интонирование» (1935) рассматривает интонацию, прежде всего, в комплексе ее выразительных средств. В его трактовке интонация – наименьшая частица музыки, как законченное по форме слово словесной или музыкальной речи. Он находит связь интонации с эмоцией как с одной из составляющих художественного образа, где при единстве с формой и содержанием, интонация становится целостным явлением. И в таком контексте интонация есть психологический акт. Другими словами, интонация является конструкцией динамического акта с эмоциональностью интонируемого звука и его волевого посыла [10, с. 26].

Таким образом, Б. Л. Яворский, выявляя эмоциональную, смысловую и волевую драматургическую функцию интонации, впервые соотносит ее с культурно-историческим контекстом.

В отличие от Б. Л. Яворского, Б. В. Асафьев в период с 1930 по 1940 год создает свою собственную обширную теорию интонации, изложенную в двухтомнике «Музыкальная форма как процесс». Эта теория признана одним из ведущих учений о специфике музыкального мышления. Размышляя об онтологическом происхождение музыки, автор прежде всего выделяет сущность искусства как «интонационного искусства» [3, с. 177].

В своей работе он дает несколько определений понятия интонации. Одним из первых является определение интонации как «тонового напряжения» музыкальной и словесной речи. Само интонирование Б. В. Асафьев связывает с непрерывностью процесса мышления и деятельностью интеллекта.

Исследуя взаимосвязь речевой и музыкальной интонации, мыслитель находит их сходство по звуковысотности, ритмам, эмоциональной выразительности и смысловой организации информации, но отмечает и их различие: в речи интонация надстраивается над словесным рядом (потому терминологически относится к так называемым сверхсегментным

средствам), а в музыке интонация выступает в единстве с тоновым рядом и синтаксическими единицами (мотивами, синтагмами и т. п.) [Там же, с. 198].

В понимании Б. В. Асафьева, интонация существует в определенной социальной среде, всегда обладает смыслами своего времени, всегда находится в поле человеческого бытия и таким образом является социальным феноменом. Эти исследования подводят ученого к созданию интонационных звуко-ритмических формул, а далее к собиранию «интонационного словаря», где исследователь собирает социально-исторические, национальные и жанровые особенности интонационных формул, которые в дальнейшем проявляются не только в композиторских стилях, но и стилях эпохи.

Таким образом, в теории интонации Б. В. Асафьева появляется еще одно новое понятие – стилевая интонация, а его интонационная теория становится фундаментальным основанием развития музыковедческой науки в XX веке.

Оригинальную систему представления о речевой интонации создает М. М. Бахтин. В докладе «Автор и герой в эстетической деятельности» (1924) он обозначает функциональность интонации в выражении эмоциональной и ценностной оценки высказывания. Интонация слова для философа, прежде всего, есть эмоционально-волевая реакция на обозначаемый предмет. Исходя из определенной функциональности интонации, М. М. Бахтин вводит понятие «интонационный фонд», который состоит из интонаций, характеризующих речевые жанры.

Впервые М. М. Бахтин ставит интонацию «выше» значения слова, говоря о ее способности «переноситься на любые слова», где слово становится только опорой для интонации [4, с. 27]. Эту функциональную особенность интонации в дальнейшем использовал К. С. Станиславский в своей разработке термина «подтекст», где подлинный смысл высказывания определяет правильно услышанная интонация.

Бахтинская теория интонации, с его интонационным фондом, дала возможность фиксации и описания основных эмоционально-волевых тональностей высказываний (интонем) в тексте.

Сложно переоценить вклад в изучение феномена интонации А. Ф. Лосева, который во второй половине XX века создает уникальную дисциплину под названием «единая интонология». Задача этой дисциплины – рассмотрение интонации как способа звукового отражения мысли в философском контексте «бытие – мысль – звучание» не только в музыке, но и лингвистике. В своем труде «Введение в общую теорию языковых моделей» он отмечает зависимость интонации при коммуникации от внутреннего состояния человека, его бытийности. А в книге «Диалектика художественной формы», развивая идеи о музыке как о генетическом истоке образности и художественной формы произведения, он определяет основополагающие философско-эстетические принципы современной теории интонации в искусстве [6, с. 18].

Таким образом, А. Ф. Лосев системно раскрывает проблему категориальных оснований единой интонологии, где ключевым основанием для понимания интонации он считает категорию напряженности бытия.

Продолжим обзор теорий о феномене интонации идеями Е. В. Назайкинского. В книге «О психологии музыкального восприятия» автор исследует различные взгляды на понимание музыкальной интонации, отмечая при этом отсутствие единого значения этого понятия в музыковедческой и эстетической литературе.

Вслед за предшественниками, он продолжает исследование единства интонации музыки и словесной речи, и особое значение отводит синтаксическому языковому опыту, выделяя общие со словесной речью функции музыкальной интонации, а именно: ее характеристическую, эмоциональную, логически-смысловую, побудительную функции, а также функции выявления плана мысли и речевой ситуации. Анализируя на примере литературных и музыкальных произведений, характеристическую и эмоциональную функции интонации через составляющие ее элементы: лексику речи, стилистические особенности, способы мышления, диалектные и индивидуальные особенности

произношения, Е. В. Назайкинский приходит к созданию «портретной» характеристики образов персонажей произведений [8, с. 18].

Расширение феномена интонации как эстетического переживания в своих трудах по эстетики раскрывает Ю. Б. Борев. Его идеи в определении интонации как средства фиксации и трансляции мысли, как активного носителя опыта отношений, как содержательного элемента информационного процесса и средоточия эмоционально насыщенной мысли созвучны взглядам А. Ф Лосева. По Бореву, все эстетические переживания запечатлеваются в интонации [5, с. 475]. Благодаря его идеям, жест или мимика начинает рассматриваться как интонация в таких видах искусства как театр, кино, скульптура, хореография [Там же, с. 458].

Перспективу выявления богатства интонационной системы и оценки внутренней организации произведения Ю. Б. Борев усматривает в проведении интонационного анализа произведения. Интонационный анализ художественного текста – это сопоставление интонационной системы произведения с интонационным фондом эпохи. В результате такого анализа выявляется мера интонационной свободы творчества и определяется ценность интонационной системы произведения. Расширение художественных норм искусства обогащает и развивает его эмоционально-семантическое поле и художественно-концептуальные возможности, что в целом повышает ценностный потенциал искусства и стимулирует художественный прогресс.

Разработкой проблемы интонационной формы музыки с 1980 года активно занимался В. В. Медушевский. Данный феномен автор рассматривает с позиции его коммуникативной функции как средства познания бытия-истории-культуры и своеобразного «ключа к обнаружению существа, механизмов и динамики исторического развития самой музыкальной формы, музыкального мышления, восприятия, слуха» [7, с. 120].

В своей монографии «Интонационная форма музыки» Медушевский определяет интонационную форму как единство проинтонационной и аналитической сторон, раскрывает физиологические и психические механизмы восприятия смыслов, заложенных в музыкальной интонации и основных концептуальных положений коммуникативной функции музыки, разрабатывает теорию «интонационной формы» музыки

Развивая теорию Б. В. Асафьева, В. В. Медушевский вкладывает в понятие музыкальной интонации свой смысл: интонация представляется как единство всех сторон звучания и потому, изменение какой-либо величины интонации приводит к рождению совершенно нового смысла.

Проводя исследования в сфере интонации, он выделяет новый этап в музыкознании благодаря данным нейрологии о работе головного мозга. И этот этап он связывает со спецификой деятельности правого и левого полушарий: аналитическая форма относится к левому полушарию, а интонационная – к правому [Там же, с. 69].

Важным является тезис В. В. Медушевского о работе интонации при неотъемлемом участии человеческого тела. Ученый уделяет внимание не только духовной стороне музыки, но и отмечает большое влияние телесной стороны – движений тела, жестов, моторики на интонацию и саму музыку. Информация об интонации, заключенная в звуковых свойствах интонации, расшифровывается не умом, а динамическим состоянием тела. Раскрывая особенности интонации, В. В. Медушевский делает вывод обо всей музыке, о ее связи с жизнью человека и образованию интонационного опыта.

Имя нашей современницы Т. Я. Радионовой хорошо известно всем, кто интересуется проблематикой феномена интонации. Являясь последовательницей Ф. Лосева, в 2000-е годы она продолжила выстраивание научного направления эстетики, названного «единой интонологией» [2, с. 15]. В своей работе «Введение в единую интонологию» она обозначает интонологию как междисциплинарную область научного знания, изучающую природу мысли: «что есть мысль и как мысль мыслит», тем самым «мысль» в пространстве единой интонологии обретает статус метакатегории и прокладывает путь к формированию единого языка описания мыслительного процесса в любой области знания» [1, с. 17].

В понятие единой интонологии у Т. Я. Радионовой входит «intonare» как форма познания, обеспечивающая целостность восприятия: интуиции, фантазии, эмоции и чувства.

В ее исследовании интонация выступает как «информативно- коммуникативное невербальное пространственно-временное средство общения, проявляющееся в художественной практике через интонационно-логические единицы – универсалии» [9, с. 26].

В своих работах Радионова выводит понятие «интонация» на общехудожественный эстетический уровень метакатегории. Как категория эстетики интонация обретает роль инструмента для наблюдения за закономерностями художественного мышления с помощью системы интонационных универсалий.

Анализ публикаций по проблеме интонации в XXI веке позволяет утверждать, что интонология как новая научная дисциплина интегрирует две противоположные области знания. С одной стороны, интонология занимается интонацией, которая может звучать как в языке, так и в музыке, но может и не звучать, поскольку мысль передаётся и другими средствами – движениями, цветом, его сменой или интенсивностью. С другой стороны, интонология – это изучение различных текстов, их общих закономерностей и всей семиотической системы, созданной человеком.

Таким образом, на протяжении XX–XXI веков на стыке философско-эстетических, музыковедческих, лингвистических, психологических, физиологических знаний развиваются и кристаллизуются основные положения теории интонации. Она становится феноменом искусства, универсальной эстетической категорией, применимой не только к анализу художественных произведений стилистических направлений различных эпох, но и вербальных и невербальных видов искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Академические тетради: альманах. Вып. 13. Тетрадь 1. Введение в единую интонологию [Электронный ресурс] / гл. ред. и сост. Т. Я. Радионова; Общественная академия эстетики и свободных искусств им. Ю. Б. Борева. – М., 2009. – Режим доступа: http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/radionova1.html.
2. Академические тетради: альманах. Вып. 13. Тетрадь 3. Единая интонология [Электронный ресурс] / гл. ред. и сост. Т. Я. Радионова; Общественная академия эстетики и свободных искусств им. Ю. Б. Борева. – М., 2009. – Режим доступа: http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/
3. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
4. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
5. Борев, Ю. Б. Эстетика: учебник по курсу «Эстетика» для студентов вузов / Ю. Б. Борев. – М.: Высш. шк., 2002. – 511 с.
6. Лосев, А. Ф. Диалектика художественной формы / А. Ф. Лосев. – М.: Академический Проект, 2010. – 415 с.
7. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
8. Назайкинский, Е. В.О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с. – Текст : непосредственный.
9. Радионова, Т. Я. Интонация как категория эстетики: на материале анализа трагедийных произведений искусства: автореф. дис. … д-ра психол. наук: 09.00.11 / Радионова Таисия Яковлевна. – Киев, 1978. – 27 с.
10. Файн, Я. Н. Понятие интонации в музыкально-теоретической концепции Б. Яворского: лекция / Я. Н. Файн; Новосибирская гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки, 2013. – 80 с.

УДК 130.2+821.161.1

Н. С. Ищенко,
г. Луганск, РФ

РАЗРУШЕНИЕ АВТОНОМИИ ПОЛИТИЧЕСКОГО В УКРАИНСКОМ ОБЩЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ В 2014–2023 ГГ.

После Второй мировой войны понятие войны как конфликта интересов исчезает из политической культуры. Страны западной культуры вплоть до настоящего времени ведут по всему миру дискриминационные войны одной стороны против абсолютного врага, в которых противник лишен субъектности и выведен из сферы действия гуманистической идеологии и правовых норм. С таким врагом невозможно начать войну и заключить мир, такой враг в лучшем случае преступник, которого нужно наказать. С начала СВО Украина ведет дискриминационную войну против России. Россия признается абсолютным злом, с которым нельзя договариваться и которое должно быть уничтожено. Русские демонизируются и дегуманизируются всеми средствами пропаганды, на всех уровнях воспитания и просвещения. Украинские юридические инициативы по признанию России страной-террористом также направлены на лишение России статуса врага: Россия – это террорист, с которым не ведут переговоров и не заключают мир. С украинской стороны война является тотальной, ведется на уничтожение и не может быть закончена. Для определения факторов, сформировавших эту ситуацию, рассмотрим ее в контексте политической философии Карла Шмитта.

Немецкий философ Карл Шмитт издал в 1932 году книгу «Понятие политического», в которой предложил философский анализ факторов, сделавших возможной ограниченную войну европейских народов, которая не ведется на уничтожение противника и заканчивается мирным договором. Умение вести такие войны философ считает важным прогрессом гуманности европейцев и сомневается, что такие войны возможны где-то вне Европы [2, с. 283]. Духовные предпосылки такого прогресса автор анализирует в книге.

Карл Шмитт приходит к выводу, что прогресс гуманности в европейских войнах, ведущихся с соблюдением права, имеет место из-за особой структуры духовной жизни европейской цивилизации, обеспечивающей автономию политического. В своей работе Шмитт рассматривает сферу политического как автономную часть жизни общества, независимую от этики, эстетики, экономики. Каждая такая область конструируется своей бинарной оппозицией: этика – понятием добра и зла, эстетика – оппозицией прекрасного и безобразного, экономика – парой рентабельность/нерентабельность. По мнению философа, политическое определяется противопоставлением друг/враг [Там же, с. 301].

Как показывает Шмитт, все перечисленные сферы они не зависят друг от друга. Это значит, что их базовые оппозиции не могут быть объяснены друг через друга. Невозможно объяснить прекрасное тем, что оно морально или экономически рентабельно. Аналогично нельзя утверждать, что рентабельное должно быть эстетически прекрасно или морально правильно. Таким же образом и политическую оппозицию друг/враг нельзя объяснять с помощью категорий, заимствованных в других сферах. Таким образом, друг в политике не обязательно красивый, добрый и экономически эффективный, соответственно, и враг не является морально несостоятельным, эстетически непривлекательным или экономически беспомощным. Противопоставление друга и врага лежит вне этих категорий и значимо само по себе [Там же, с. 302].

Автономность политического имеет значимые последствия в правовой сфере. Именно такой подход позволяет сделать все политические и юридические выводы из статуса врага. Как выражается Шмитт, «и враг тоже имеет статус, он не преступник. Война может быть ограничена и оберегаема правом народов. Вследствие этого она также могла быть завершена мирным договором» [Там же, с. 283]. Существование врага в политике естественно и не может быть устранено. Оберегание автономии политического позволяет вынести врага за

рамки этических, эстетических и экономических оценок и поддерживать с ним политическое взаимодействие.

Война как конфликт интересов, согласно Шмитту, представляет собой неизбежную часть политической жизни. Автономия сферы политического позволяет как начать, так и закончить войну. Признание врага эстетически безобразным и главное, морально несостоятельным лишает его договороспособности и не позволяет ни начать, ни прекратить войну. При смешение автономных сфер общественной жизни враг выводится за рамки человеческого отношения, лишается права иметь свои интересы и быть стороной конфликта. Враг дискриминируется, и вместо классической войны как конфликта интересов возникает дискриминационная война.

Концепция дискриминационной войны предложена в работе В. Л. Толстых [1]. Исследователь показывает, что в современном международном праве, которое отражает как реальное положение дел, так и уровень философского осмысления данных проблем, исчезает из сферы актуального применения понятие гражданской войны и войны за территорию. Причина этого в том, что в случае гражданской войны или войны за территорию нужно признавать минимум две стороны и соответственно конфликт интересов, в котором каждая из сторон имеет все права отстаивать свою позицию.

Чтобы избежать признания субъектности одной из сторон военного конфликта, в последние десятилетия сложилась концепция дискриминационной войны. Основой этой концепции является учение о правах человека, которое вводится в зону сакрального и рассматривается как безусловная ценность, стоящая выше любых интересов и нивелирующая их. Таким образом, выступление против прав человека, действительное или мнимое, обесценивает ту сторону, которая его совершает, лишает ее субъектности и дегуманизирует.

Война Украины с Донбассом с 2014 года велась как дискриминационная. Донбасс не имел статуса врага. Так, в ходе войны Украины с Донбассом зоны военных действий именовались местами проведения антитеррористических операций (АТО). Отсутствие войны в описании ситуации означает, что украинская сторона не делает различия между военными и мирными жителями, не соблюдает нормы международного права в отношении военнопленных и мирных жителей. Жители Донбасса выведены из сферы действия общемировых правовых норм военного времени.

Переговорный процесс в Минске по урегулированию конфликта на Юго-Востоке Украины проводился с игнорированием Донбасса как субъекта конфликта. Договаривались Украина и Россия о наведении порядка на украинской территории, в то время как волеизъявление народа Донбасса, создавшего республики в 2014 году, не принималось во внимание вплоть до начала СВО в 2022 году. Поскольку Донбасс не признавался в качестве субъекта переговорного процесса, невозможно было достичь соглашения, которое привело бы к окончанию военных действий на компромиссной основе, с признанием интересов обеих стороны, ведь Украина признавала интересы только одной стороны – Украины.

С начала СВО такую же дискриминационную войну Украина ведет уже против России. В 2022 году на Украине окончательно оформился процесс уничтожения свободы слова: в стране существует только одна официально правильная версия событий и точка зрения на происходящее, трансляция любой другой точки зрения наказуема. На Украине также невозможно легально и законно представлять интересы русских Украины, сформировать пророссийскую политическую партию и обсуждать вопросы мира с Россией. Украина является единственной стороной конфликта, Россия выступает как преступник, которого наказывает мировое сообщество в лице Украины.

Для достижения консенсуса общественного мнения по этому вопросу на Украине используются все средства военной пропаганды, направленные на утверждение исключительности украинцев в эстетическом, моральном, религиозном плане, и навязывание представления о неполноценности русских в этих сферах. Русские не имеют права на собственное мнение просто потому, что они русские. Обсуждать это мнение и учитывать их

интересы не нужно. Такая политика, применявшаяся по отношению к русским Украины, в 2022 – 2023 гг. распространяется на всю Россию и всех русских в принципе.

Таким образом, в современной войне Украины против России автономия политического по Шмитту не сохраняется. Политическое последовательно смешивается с эстетическим и этическим. Украинская пропаганда представляет русских внешне уродливыми и морально неполноценными, формируя образ недочеловека, несостоятельного во всех указанных сферах общественной жизни. Сфера политического в украинском общественном сознании оказывается полностью растворена в сфере эстетического и что еще важнее, этического. Поглощение автономии политического этической сферой ценностей приводит к признанию статуса человека только за украинцами. Русские выводятся за рамки действия морали просто потому, что они оказались врагами украинцев. Это делает невозможной гуманную войну, ограниченную правовыми нормами, что украинцы и продемонстрировали с начала горячей фазы конфликта в 2022 году (публичные пытки пленных, расстрел безоружных и так далее).

Для создания правовой возможности завершить войну украинскому обществу требуется возвращение автономии политического по Карлу Шмитту, то есть осознание того, что враг не стоит за гранью человеческого, эстетического и морального только потому, что он враг Украины. Враги Украины также имеют право на существование, у них есть собственные интересы, и они могут их отстаивать разными политическими средствами, вплоть до войны. Осознание этой ситуации является необходимым первым шагом для нормализации духовной, религиозной и политической обстановки в украинском обществе. Однако в настоящее время в стране, находящейся под жестким внешним контролем, подобное оздоровление своими силами представляется крайне маловероятным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Толстых, В. Л. Миф о войне как центральный элемент международно-правовой идеологии / В. Л. Толстых // Российский юридический журнал. – 2015. – № 6 (105). – С. 43–53.

2. Шмитт, К. Понятие политического / К. Шмитт; пер. с нем. под ред. А. Ф. Филиппова. – СПб.: Наука, 2016. – 567 с.

УДК 811.111

А. В. Кожемякин,
г. Луганск, РФ

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ФОНЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА С ПОЗИЦИИ ЛИНГВОСИНЕРГИСТИЧЕСКОГО ПОДХОДА В ФИЛОСОФИИ

Мы живем в мире систем. Маленьких и крошечных, больших и громадных. Вся Вселенная представляет собой мегасистему подсистем, содержащих меньшие системы, которые построены фрактально и когерентно взаимосвязаны. Все вокруг нас можно рассматривать как систему, точнее, систему систем. Например, любое общество (сама система) включает в себя более мелкие системы, такие как государственная система, политическая система, система образования, система медицинского обслуживания, транспортная система, и это лишь некоторые из них; а будучи системой, оно включено в системные отношения с другими обществами мира.

Биолог Л. фон Берталанфи впервые изложил подход к системному мышлению как интегрированное мировоззрение, и он признан основателем «общей теории систем» (GST/ General Systems Theory) середины XX века. GST был описан как философия синтеза, основанная на междисциплинарности. В 1968 году Берталанфи писал, что «существуют модели, принципы и законы, применимые к обобщенным системам или их подклассам, независимо от их конкретного вида, природы составляющих их элементов и отношений или

«сил» между ними. Кажется законным требовать теорию... универсальных принципов, применимых к системам в целом» [9].

GST, наряду с кибернетикой и рядом научных теорий (таких как квантовая теория, теория необратимой термодинамики, теория неустойчивости и др.), привели к нашему пониманию вездесущности систем и заложили основу для синергетики как единого подхода к изучению различных сложных систем. Термин «синергетика» (от греч. «согласованное действие») был введен немецким физиком-теоретиком Германом Хакеном, получившим степень доктора философии и доктора естественных наук, с целью обозначения науки о сложности, изучающей принципы возникновения, самоорганизации и саморегуляции сложных системы различных онтологий – как рукотворных (искусственных), так и природных (самоорганизованных) [3–5]. Понятия синергетики применимы и к языкознанию, ведь человеческий язык – это тоже система.

Очевидно, что язык всегда динамичен, а его система претерпевает изменения в результате внешних и внутренних воздействий. Языковая мегасистема, состоящая из иерархически структурированных и взаимосвязанных систем и подсистем, лишь относительно устойчива. Точнее, оно неравномерно устойчиво, ибо одни его части в данный момент могут находиться в равновесии, а другие – нет. История английского языка доказывает, что фонетические процессы очень динамичны, а грамматические структуры имеют тенденцию оставаться более или менее стабильными с течением времени. Динамичность, гибкость и адаптируемость данной системы, а также сложное многообразие связей между компонентами системы – все это вносит свой вклад в понятие «сложность».

Языковая система обладает характеристиками синергической системы (открытость, сложность, нелинейность и т. д.), что требует некоторого переосмысления понятия «системы». В философии система обычно определяется как набор тесно взаимосвязанных компонентов. Любая система рассматривается как конкретное целое, представляющее собой единство ее частей. Традиционные определения языковых систем, хотя и несколько отличаются друг от друга, имеют много общего, поскольку они основаны на следующих четырех основных понятиях: единство, элементы, структура и функция. Системная синергия позволяет включить новые чувства в концепцию системы. Недостаточно представить систему как изолированный набор компонентов. Новое определение системы должно включать нестабильность, открытость, нелинейность, кооперативность и совместную эволюцию ее частей.

Фонетическая система английского языка значительно изменилась за последние пятнадцать столетий. Хотя древнеанглийский имеет много общего с другими древними языками германской группы.

Наблюдение за историческим развитием фонологии английского языка показало, что в системе гласных произошли как качественные, так и количественные изменения. Таким образом, гласные в безударных позициях постепенно ослабевали, редуцировались и/или терялись. Ряд гласных в ударных слогах превратились в дифтонги, в то время как существующие дифтонги превратились в монофтонги, а вокализация согласных привела к образованию новых дифтонгов. В системе согласных произошли менее радикальные изменения, главным из которых стал процесс ассимиляции.

Характерной особенностью древнеанглийской системы гласных является устойчивость гласных заднего ряда и неустойчивость гласных переднего ряда, особенно кратких гласных переднего ряда, которые со временем превратились в дифтонги. В староанглийском языке следующие гласные стояли в ударной позиции:

• короткие монофтонги (a, æ, e, i, o, u, y);
• длинные монофтонги (ā, ǣ, ē, ī, ō, ū, ȳ);
• короткие дифтонги (ea, eo, io, ie);
• длинные дифтонги (ēa, ēo, īo, īe).

В раннем староанглийском языке фонологическая система английского языка начала отделяться от систем родственных германских языков. С точки зрения синергетики это

должна была быть точка бифуркации, т. е. своеобразное разветвление или стык возможных режимов существования системы.

Еще одним свидетельством многомерного развития фонематического слоя языка стал так называемый велярный умлаут (VIII век), который заключался в дифтонгизации гласных переднего ряда a, e, i в слоге, предшествующем гласным заднего ряда u, o, например, в диалектах англов:

• a > ea: caru > cearu «care»; aloд > ealu «ale/эль»;

• e > eo: hefon > heofon «heaven/небо»;

• i > io: silufr > siolufr > siolfor «silver/серебро».

С синергетической точки зрения фонетическая система древнеанглийского языка, представляющая собой совокупность диалектов, на которых говорили внутри борющихся за господство королевств, находилась в хаотическом, неравновесном состоянии, проходя стадию формирования.

В таблицах 1 и 2 представлен процесс изменения системы ударных гласных английского языка.

Таблица 1.

Изменения в системе ударных монофтонгов и дифтонгов в английском языке

Ударные гласные	Германская форма	Древнеанглийский	Средневековый английский
Короткие монофтонги			
	a>	a	a
	*a>	æ	–
	e>	e	e
	i, e>	i	i
	ů>	o	o
	*ů, e>	u	u
	ů>u>	y	–
Длинные монофтонги			
	*ai>	ā	ā
	*ē>*ā>	ǽ	–
	ē>	ē	ē
	*ei > ī >	ī	ī
	*ē > *ā > ō >	ō	ō
	ū>	ū	ū
	*ů > ū >	ý	–

Таблица 2.

Изменения в системе ударных дифтонгов в английском языке

Ударные гласные	Германская форма	Древнеанглийский		Среднеанглийский
Короткие дифтонги				
	æ > æo >	ea	–	(> æ > a)
	также: a >ea >			
	e>	eo	–	(>ö > e)
	i > iu >	io > eo	–	
	e > ie >	ie	–	
Длинные дифтонги				
	*aů>ǽo>	ēa	–	(> ǽ > ē)

	также: ǽ>ǽo >			
	ē>	ēo	–	(>ö: > ē)
	ī > īu >	īo > eō	–	(> ē)
	ē > iē >	īe	–	
Стандартные дифтонги				
			ai	
			au	
			ou	
			eu	
			iu	
			oi	
			ui	

Звездочкой (*) здесь обозначены реконструированные фонемы.

Фонетические изменения не происходили одновременно или регулярно на разных территориях Британских островов. Таким образом, системы гласных северных и южных диалектов XII и начала XIII века несколько различались (см. табл. 3 и 4).

Таблица 3.

Различия в системах гласных в среднеанглийском северном и южном диалектах [6]

Южные диалекты	Северные диалекты
i: i u u:	i: i u u:
e: e o o:	e: e o o:
ε: ɔ:	ε:
a	a: a

Таблица 4.

Количественные изменения гласных (удлинение в открытых слогах) в южных и северных диалектах в XIII в. [6]

Южные диалекты	***Северные диалекты***
i: i u u	i: i u u:
e: e o o ↙ ↘	e: e o o ↙ ↘
ε: ɔ	ε: ɔ̲
a: a ←	a: a ←

Развитие новых безударных гласных, носило восполняющий характер, ибо они появлялись перед гласными (обычно r и l), после которых конечные гласные обычно терялись. Например: др.-анг. winter/зима (ср. гот. wintrus); др.-англ. hungor/голодный (ср. OIcl. hungr). Эта тенденция имела место и в среднеанглийском языке, что проявляется в формах: burowe, burewe, borough (<др.-англ. burg, совр.-англ. borough); swalo we, swalewe (<англ. swalwe, совр.-англ. глотать).

Очевидно, ослабление и последующая потеря гласных в безударных позициях вызвали асимметрию фонетической системы языка, которая могла привести систему к дисбалансу. Для обретения устойчивости язык как синергетическая система включает механизмы

самоорганизации, в нашем случае это компенсирующее развитие гласных в предконечной позиции.

Любой человеческий язык представляет собой сложную систему с множеством переменных, «работающих» на разных ее уровнях и в ее многочисленных подсистемах.

С точки зрения синергетики факт избавления языковой системы от определенных элементов рассматривается как диссипативный процесс. Действительно, система вывела некоторые элементы за свои границы. Более того, диссипацию иногда рассматривают как аналог биологического фактора естественного отбора. Тот факт, что диссипативные процессы на фонетическом уровне возможны и происходят, доказывает, что язык является открытой синергетической системой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Barber, Ch. The English language: A historical introduction / Ch. Barber, J. C. Beal, Ph. A. Shaw. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – 285 p.
2. Brunner, K. The English language: Its historical development K. Brunner // General: Sound history. Halle, Germany: Niemeyer, 1, (1950). – P. 30–41.
3. Haken, H. Synergetics. An introduction / H. Haken. – Berlin: Springer-Verlag, 1977. – 335 p.
4. Haken, H. Advanced synergetics / H. Haken. – Berlin: Springer-Verlag, 1987. – 316 p.
5. Haken, H. Information and self-organisation: A macroscopic approach to complex systems / H. Haken. – Berlin, Germany: Springer-Verlag, 2000. – 243 p.
6. Lass, R. The Cambridge history of the English language / R. Lass. – Cambridge: Cambridge University Press, (2000). – 771 p.
7. Smirnitsky, A. I. Old English / A. I. Smirnitsky. – Moscow: MSU named after M. V. Lomonosov, 1998. – 630 p.
8. Van Gelderen, E. A history of the English language / E. van Gelderen. – Amsterdam: John Benjamins Publ, 2006. – 436 p.
9. Von Bertalanffy, L. General systems theory: Foundations, developments, applications / L. von Bertalanffy, J. W. Sutherland // IEEE Transactions on Systems, Man, and Cybernetics. – 1974. – No. 4 (6). – P. 592–592.

УДК 930.85

А. Ю. Лосинская,
г. Тюмень, РФ

АНАЛИТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ЦИВИЛИЗАЦИЙ С. Б. ПЕРЕСЛЕГИНА И РОССИЙСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИОННАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

Цивилизационные перспективы России как один из аспектов установления ее места в мире были предметом интереса уже полтора века тому назад. И этот интерес актуализируется в свете современного политического кризиса. Уже недостаточно быть «медиатором», «связующим началом», «смысловым посредником между Востоком и Западом» – для сохранения суверенитета России необходимо определить собственную цивилизационную идентичность. Поскольку от нее будет зависеть не только внешнеполитический вектор, но и внутренние властные отношения.

В течение XIX века под определение цивилизации попадает не только стадия культурного развития, характеризующаяся специфичным способом производства материальных благ и следующими из него достижениями в материальной и духовной деятельности, но и локальный способ организации общественных процессов, конституирующий определенное культурное развитие. В терминологии Н. Я. Данилевского это явление названо «культурно-исторические типы, или самобытные цивилизации» [1, с. 74], то есть понятие «цивилизация» как результат развития культуры применено Данилевским не только к европейскому, технологическому типу, но и к любому другому. Выделяя в этом многообразии «славянский культурно-исторический тип» [Там же, с. 398], группирующийся вокруг России, Н. Я. Данилевский находит его уникальность в следующем. Из четырех возможных деятельностных основ – религии, культуры, политики и

общественно-экономического строя [Там же, с. 407] – славянские народы не предпочли ни одной, не достигли ни в одной из них большего успеха, нежели другие народы. Однако в каждой из них славяне преуспели равно, так, что достижения славянских народов достойны статуса общекультурных достижений. Кроме того, по утверждению Данилевского, это означает способность создать наиболее гармоничную «четырехосновную» цивилизацию, в которой ни одна из сторон деятельности не будет ограничивать другие и довлеть над ними.

К идее «многополюсного и полицивилизационного» мира возвращается С. Хантингтон в «Столкновении цивилизаций» [4, с. 15]. Работа посвящена геополитике, которая, по словам автора, непредставима без геоэкономики и геокультуры. Именно культурная идентичность в мире, начиная с конца прошлого века, становится определяющей. Возможно, следуя выводам британской культурной антропологии, Хантингтон редуцирует культурную идентичность к религиозной – поскольку последняя усваивается в детстве, на дорефлексивном уровне, и рационализации не подлежит. В этом он видит резерв, возможность складывания новой, многополярной картины мира – но в этом же и ужас неизбежности конфликта. Ведь поскольку основания конфликта иррациональны – рациональных методов его разрешения Хантингтон тоже не усматривает.

В полемику с Хантингтоном тут же вступает Сергей Переслегин (автор послесловия к русскому изданию «Столкновения цивилизаций»). В его концепции цивилизационная позиция любого из обществ, осознающих (и даже не осознающих) свой цивилизационный выбор, представляет собой не что иное, как «способ взаимодействия носителей разума с окружающей средой» [2, с. 100]. То есть при всей своей эмоционально-аффективной природе цивилизационная идентичность вполне поддается рационализации как совокупность рамочных принципов взаимодействия. В своей основе эта совокупность имеет четыре вектора «дихотомических разложений»: время – пространство, личность – масса, рациональное – трансцендентное, материальное – духовное. Стороны каждого из этих «разложений» связаны некоторым аналогом принципа неопределенности В. Гейзенберга, следовательно, не могут совмещаться в рамках одной психики. Во всяком случае, на уровне современной структуры высшей нервной деятельности человека [Там же, с. 101]. В этой инфопсихологической модели сформированы три исторически сложившиеся вариации из 16 возможных. Евроатлантическая цивилизация (Европа, обе Америки и Австралия) – времяориентированная, т. е. отвечающая принципу развития, индивидуалистичная, рациональная, материалистичная. Восточная цивилизация (Китай, Индия, Япония, Юго-Восточная Азия) – пространственноориентированная, т. е. отвечающая принципу соответствия, коллективистская, духовная. С определением по вектору рациональности здесь сложно, поскольку рациональный конфуцианский Китай находится в суперпозиции к трансцендентной буддистской Индии, да и в самом Китае конфуцианство вполне мирно уживается в трансцендентными буддизмом и даосизмом. По равнодействующей, предположительно, восточная цивилизация приближается к трансцендентной. Потому, считает С. Б. Переслегин, между Западом и Востоком все конфликты в основном улажены – ментальное и ценностное пространство распределено. А третья цивилизация – Афразийская, или Исламская, – находится в постоянном конфликте с евроатлантической, поскольку в большинстве параметров подобна ей: времяориентирована, рациональна, материалистична – и лишь общинная ориентация сближает ее с восточной, и служит источником конфликтов на этом направлении. Культуры в рамках одной цивилизации могут отличаться друг от друга, по-своему интерпретируя эти рамочные принципы, однако в основном разделяя их [Там же, с. 105].

В этой системе Россия тоже отсутствует: ей Переслегин отводит четвертое, не до конца сформированное геополитическое пространство. Находясь на пересечении векторов трех названных цивилизаций, Россия выступает «переводчиком», транслятором смыслов, медиатором – однако эти роли не до конца объясняют ее собственные основания идентичности. А они есть, так как центробежная сила каждого из векторов, как правило, не учитывает средневзвешенных значений: практически «ни одна цивилизация не оперирует

отдельными людьми или, напротив, всем человечеством» [Там же, с. 114]. Различаются три основных структурных уровня разной степени организованности. *Полис,* – самоуправляющаяся и самообеспечивающаяся община, состоящая из ограниченного числа личностей-граждан. Полис открыт, демократичен, рационален и поддерживает принцип развития. Альтернативная ему структура – *Номос*, с единством законов физических (законов природы), социальных (права) и трансцендентных (воли богов). Жизнь в общественных системах Номоса регулируется одним структурообразующим процессом, различие между природой, обществом и божеством не проводится. Номос замкнут в пространстве и ограничен во времени. *Космос* – наиболее сложный иерархический уровень, объединяющий в общую структуру разнородные государства и области, управляемые разными смысловыми, правовыми, религиозными системами. Такая сложность неизбежно порождает развитую бюрократию, переводящую мета-закон в управленческие решения [Там же].

От полиса к космосу развивается в современности Евроатлантическая цивилизация – хотя внутри нее есть отклонения. Восточная цивилизация строится на основе Номоса, южная (Афразийская) – Номоса, овладевающего уровнем Космоса. Таким образом, различаются они господствующей архетипической иерархией. Для Запада начальной и конечной точкой маршрутизации является человек, личность, «онтодеятельность предшествует мыследеятельности, а последняя социодеятельности» [Там же, с. 123]. Бытие предшествует и предпослано сознанию, а сознание – общественной деятельности. Мир вещей (артефактов) организует мир идей (смыслов), а уж идеи организуют мир людей (социосистем). Для Востока маршрутизация начинается от мира людей – к миру идей – и лишь затем к миру вещей: социум порождает идею, которая организуется в вещах. Хотя, возможно, рациональное направление движения – дань влиянию китайской (конфуцианской) системы, индо-буддийская культура полна трансцендентных устремлений. А культуры суть страты внутри цивилизаций, различные по своим убеждениям и формам их выражения – но связанные общими рамочными принципами. И с этой точки зрения цивилизация Востока, при всем ее внутреннем разнообразии, преимущественно рациональна. Цивилизация Юга (исламская по конфессиональным детерминантам)

Россия же, Евразийская цивилизация, имеет отличное от трех других основание для маршрутизации. Основанное не на индивидуальном субъекте, как Евроатлантическая и Афразийская, и не на коллективном, как Восточная. Субъект этой цивилизационной идентичности – *домен,* т. е. «группа людей численностью обычно 10–20 человек, идущих по жизни как единое целое. Домен всегда имеет лидера, разумеется, неформального, и вся структура домена выстраивается через взаимодействие с лидером. Интересно, что связи внутри домена не носят национальной, религиозной, родовой, групповой, семейной окраски. Вернее, каждый человек связан с лидером (и с другими членами домена) по-разному: для каждой конкретной пары можно указать природу связующей силы, но придумать единое правило для всего домена невозможно» [Там же, с. 126]. В отличие от кланов, реализующих межпоколенческие связи, доменная структура динамически неустойчива: домен живет ровно одно поколение. Внутренняя структура довольно рыхлая – и возможно, это она сообщает домену вариативность, – однако на любые внешние события он реагирует как единое целое. Идентичность домена С. Б. Переслегин называет скрытой, устанавливаемой только косвенными методами – однако именно с нею связывает, по собственному выражению, «эластичность» русского этноса, способность к быстрому восстановлению социальных паттернов (от «после татаро-монгольского нашествия» до «после дефолта 1998 года»), а также высочайший потенциал социокультурной переработки любого входящего материала.

Нигде не встречалось объяснений именно такого численного порога доменной структуры. Возможно, он связан с социологической категорией малой группы – такой группы людей, которая выстроена на личных эмоциональных связях каждого с каждым. Что не должно быть обязательно, если для домена важны связи каждого с лидером – а связи каждого с каждым реализуются опосредованно через лидера. В этом случае домен может включать от нескольких десятков до нескольких сотен людей, связанных личными

отношениями – то есть столько, сколько можно запомнить и удержать в поле хотя бы опосредованного внимания в рамках возможностей индивидуальной психики. И отношения могут иметь любую природу: клановую, корпоративную, профессиональную, территориальную, связанную местом жительства – вплоть до групп по интересам. Важно, чтобы отношения реализовывались в какой-либо совместной деятельности, иначе для них не будет основания, не будет связующей структуры, поскольку человек, субъект – существо, прежде всего, деятельное. Уровень домена лежит между *полисом* и *номосом*, и трудно обнаружим особенно в те периоды истории, когда Россия занимает привычную для себя нишу империи и существует на иерархическом уровне *космоса* [Там же].

Таким образом, цивилизационная стратегия России отличается от всего ранее определенного. Поэтому в России «не работает» ни демократия как консенсус индивидуальных волеизъявлений, по евроатлантическому образцу – ни централизация на основе общей этической системы по китайскому. Однако аналитический подход, предложенный С. Б. Переслегиным, может помочь разобраться в системе цивилизационных представлений вообще и определить в ней место России в частности. Ибо цивилизационные представления, хотим мы этого или нет, посредством общественного сознания оказывают влияние на общественное бытие. Однако для поддержания доменных структур необходим высокий уровень доверия в обществе. В России этот показатель регулярно измерялся несколькими независимыми группами социологов. В последние десятилетия доля людей, склонных доверять другим людям, составляла примерно 20–25 % [3]. Это невысокий уровень: граждане не доверяют не только друг другу, но также бизнесу, средствам массовой информации, некоммерческим организациям. По данным Edelman Trust Barometer, приводимым А. Русаковым, в 2019 году показатели доверия к социальным институтам в России были ниже, чем в 25 странах Европы, Азии и Америки, где проводилось это международное исследование [Там же].

Недоверие социальным институтам и структурам как раз обосновано и закономерно, а вот недоверие людей друг другу в данном контексте вызывает вопросы. Как вопросы исследовательского характера – к методике составления опроса, к методике подсчета и анализа данных, так и вопросы практического характера: означают ли эти результаты разрушение доменных структур в обществе или утерю их влияния? Или же доменные структуры сохранены, но методика не позволяет это влияние оценить? То есть «кто виноват?» – реальное положение вещей или методика исследования, – и «что делать?» – выявлять другими методами или восстанавливать. Необходимость восстановления и сохранения доменной структуры исходит из ее исторического своеобразия и, – не побоюсь этого слова, – уникальности. Приблизительных исторических аналогов подобной структуры С. Б. Переслегин находит два. Это ахейская Греция (гомеровского или микенского периода, описанная в «Илиаде») и ирландские кланы. Оба, в терминологии Ф. Энгельса, принадлежат «обществу военной демократии» – молодому, сильному, пассионарному, со слабой социальной дифференциацией и высоким уровнем экспансии вовне. Многообещающие исторические аналоги…

ЛИТЕРАТУРА

1. Данилевский, Н. Я. Россия и Европа: Взгляд на культурные и политические отношения Славянского мира к Германо-Романскому [Электронный ресурс] / Н.Я. Данилевский; примеч. автора, предисл. Н.Н. Страхова, указ. имен, вступ. ст. и комментарии сост. А.А. Галактионова. – Изд. шестое. – СПб.: ГЛАГОЛЪ; Изд-во С.-Петербургского университета, 1996. – Режим доступа: https://www.booksite.ru /fulltext/yev/rop/ada/nil/index.htm.

2. Переслегин, С. Б. Самоучитель игры на мировой шахматной доске / С. Б. Переслегин. – М.: АСТ; СПб.: Terra Fantastica, 2007. – 619 с. – (Philosophy).

3. Русаков, А. Когда придет время выбираться на свет. Четыре варианта жизненных позиций в российском обществе: как сблизить три из них [Электронный ресурс] / А. Русаков // Новая газета. – 2022. – 18 марта. – Режим доступа: https://novayagazeta.ru/articles/ 2022/03/17/kogda-pridet-vremia-vybiratsia-na-svet.

4. Хантингтон, С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон; пер. с англ. Т. Велимеева, Ю. Новикова. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 603, [5] с. – (Philosophy).

УДК 141.12

В. М. Москалюк,
г. Луганск, РФ

«КАЖИМОСТЬ» КАК ОДНА ИЗ ХАРАКТЕРИСТИК СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА: ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ

Время с его историческими, социальными, экономическими переменами, конечно, изменяет и человека. Среди множества преобразований (духовных, физических, интеллектуальных), которые ощутил на себе человек, особенной его чертой, отличающей его как человека настоящего, является сущностная неуловимость, притворство, «кажимость». Давно уже ни для кого не является открытием тот факт, что наш мир состоит из сплошных симулякров. Данное явление стало одной из актуальных исследовательских проблем философии, культурологии, этики, эстетики, психологии, социологии.

Обозначенный вопрос изучается современными учеными в различных аспектах. В диссертационной работе И. В. Макарьева анализируется соотношение кажимости и действительности в пространстве человеческой свободы [2]; А. И. Субетто акцентирует внимание на диктатуре кажимости или симуляции в современном демократическом обществе [5]; Т. И. Семенова исследует внутренний мир человека в модусе языковой кажимости [4]; О. А. Отраднова, касаясь вопроса кажимости, анализирует перемены, происходящие в человеке в условиях современной реальности [3]; Л. В. Ефимова обращает наше внимание на трансформации, происходящие в современном мире, превратившемся в симулякр, и человека, который, стремясь к успеху и известности, все больше отдаляется от своей человеческой сущности [1]; в монографии Е. Л. Яковлевой исследуется человек, играющий символами и мнящий себя творцом вселенной [7]. При всем многообразии подходов к проблеме кажимости она представляет собой актуальное поле для последующих научных поисков.

Поразмыслим над вопросом о том, в чем состоит конфликт между человеком как онтологической сущностью и той его современной игрой с разнообразными формообразами, которые он примеряет на себя. Прежде всего, любая сущность несет в себе содержание, ведь мы не можем представить себе бессодержательную сущность (поэтому она и сущность – наполненная). «Суть имеет место не вне вещей, а в них и через них, как их общее главное свойство, как их закон», – читаем в «Философском словаре» [6, с. 444]. Итак, современный человек, находясь в постоянной борьбе со своим внутренним «Я» и окружающей его социальной средой, наполненной фантасмагорическими аллегориями и противоречиями, начинает плутать в сложном лабиринте жизни, постепенно (а отчасти и стремительно!), теряя собственно то, что в философии и психологии получило определение «самости», то есть современный человек утрачивает самосущность. Не имея смелости предстать перед социумом «обнаженным», растерянным, а значит, беспомощным и беззащитным, он прибегает к эффекту театрализации, притворяясь той или иной псевдосущностью, примеряя тот или иной популярный в настоящем образ. Между тем сущность и ее явление, хотя и составляют разные понятия в философии, вместе с тем неделимы: сущность переходит в явление в качестве проявления этой сущности.

Современный человек предлагает обществу в своем лице этакую притворную знаковую структуру, которая не основывается на действительном (том, что есть на самом деле) и, одновременно, не отсылает ни к какому обозначаемому (по причине того, что его просто не существует, поскольку это обозначаемое – лишь притворство, тот самый «костюм» на сегодняшний день, который можно легко сменить на другой, как только он потеряет актуальность). Такое примеривание на себя различных образов является демонстрацией своеобразной иронии, знаковой, семантической игры современного человека. И эта «ироничная ухмылка» нашего современника вполне осознанно отвергает любую правдивую самореференцию, с интересом наблюдая за собственной игрой, игровыми конфигурациями и ходами, которые сама же и продуцирует.

Мир человека, по крайней мере в его классическом понимании, предполагает особые качества отдельных индивидов, с присущими им характером, способностями, волей – теми чертами, которые создают своеобразие, уникальность, отдельность каждого человеческого «Я». Знакомясь с новым человеком, мы обязательно встречаемся с принципиально иной для нас реальностью в ее духовном, психическом, материальном измерении. В современном обществе, наполненном множественными костюмированными имитациями, человек словно передразнивает саму ситуацию трансляции смысла, становится муляжом, притворством, «кажимостью», в которой отсутствует правда, не содержится правдивых характеристик действительного. Современный человек представляет собой своего рода манифест отсутствия подлинного, настоящего в себе. Он так забывается в этой игре с псевдосмыслами, бесконечными переодеваниями, что теряет свое, сущностное, неповторимое и уже сам теряется, не знает, кто он на самом деле, поскольку в большинстве случаев кажется, а не есть.

Вместе с отдельным человеком к имитациям прибегают и разного рода социальные и культурные институты, политические партии. Следовательно, сегодняшнее время можно охарактеризовать как наступление эры тотального притворства и симуляций, когда и человек, и связанные с его деятельностью общественные институты не занимаются решением реально существующих проблем, а лишь симулируют, создают видимость работы, деятельности. Таким образом, как отдельный человек, так и человеческое сообщество в целом уверенно отдаляются от собственной основы, реальности, всячески деформируя и маскируя ее притворными популярными образами. Конечно, это уничтожает, «размывает» истинную реальность человеческого «Я», приводящую к констатации и человеком, и обществом полной непричастности ко всему, что выходит «за рамки» индивидуальных интересов. Отношения с миром строятся с помощью разноплановых симуляций и притворства, ни к чему не обязывающих, поскольку не имеют под собой реальной основы, моделируя самих себя.

В ситуациях алогизма, парадокса, нонсенса, с которыми сталкивается современный человек чуть ли не каждый день, у него возникает чувство абсурдности существования, потери смысла жизни, которое превратилось (вернее, превращено нами!) в сплошной запутанный лабиринт с бесконечными, непредсказуемыми перипетиями и событиями. Вне всякого сомнения, человек, играя в разного рода притворства и сам становясь из-за этого определенной «неуловимой» псевдосущностью, разрывает собственную связь с культурной ойкуменой человеческого мира, изменяя понятиям истины, разума, добра. Можно предположить, что в настоящее время мы становимся участниками и свидетелями поисков принципиально новых парадигм бытия, мышления, самопроявления человеческого «Я».

Однако не отрицаем ли мы тем самым РЕАЛЬНОСТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО в бытии?

ЛИТЕРАТУРА

1. Ефимова, Л. В. Трансформации гуманистических установок успеха в современном мире [Электронный адрес] / Л. В. Ефимова // Международный научно-исследовательский журнал. – 2013. – Вып. 8 (15). – С. 133–135. – Режим доступа: https://research-journal.org/archive/8-15-2013-august/transformacii-gumanisticheskix-ustanovok-uspexa-v-sovremennom-mire.

2. Макарьев, И. В. Свобода: кажимость и действительность: дис. … канд. филос. наук: 09.00.11 / Макарьев Игорь Викторович. – М., 2005. – 175 с.

3. Отраднова, О. А. Человек в условиях изменяющейся реальности / О. А. Отраднова // Молодой ученый. – 2013. – № 10. – С. 647–650.

4. Семенова, Т. И. Модус кажимости: между истиной и ложью [Электронный ресурс] / Т. И. Семенова // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2009. – № (7). – С. 6–12. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/modus-kazhimosti-mezhdu-istinoy-i-lozhyu/viewer

5. Субетто, А. И. Диктатура кажимости и рыночный экоцид основ жизни человечества на Земле / А. И. Субетто // Уровень жизни населения регионов России. – 2019. – № 3. – С. 82–93.

6. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – 6-е изд., перераб. и доп. – М.: Политиздат, 1991. – 560 с.

7. Яковлева, Е. Л. «Человек играющий» и творящий / Е. Л. Яковлева. – Казань: Изд-во «Познание» Института экономики, управления и права, 2011. – 180 с.

УДК 82.02

В. В. Патерыкина,
г. Луганск, РФ

ПОЛИСЕМАНТИКА СКАЗКИ А. М. ЛИТВИНОВА (ВЕНИ Д'РКИНА) «ТАЕ ЗОРИ»

Метамодернистская ситуация сохраняет притяжение фольклора в своём пространстве, поскольку природа человеческого познания совмещает рациональное и иррациональное. Современная сказка – та лакуна, где мысль и чувства могут вернуться к истокам объяснения существования всего сущего через образы, перевернутость смыслов, иносказательность.

Сказка актуальна для исследователей: её морфологию, историю, семантику, ареал изучают Н. В. Джапакова, О. Ю. Кириллова, С. Ю. Нехлюдов, Н. С. Осипова, Б. Р. Путилов и ряд других авторов. Уникальным явлением последних десятилетий стала бард-рок-сказка, обладающая новой мифопоэтикой, – особый вид сказки, соединивший индивидуальное пропевание авторских песен, рок и универсальные фольклорные образы. Одним из таких исполнителей является Александр Михайлович Литвинов, вошедший в песенно-поэтический мир под псевдонимами Нестор, Вениамин Дыркин, Дрантя, Веня Д'ркин. Его сказочно-бард-рок-поэтическое творчество анализируется Н. Ю. Данченковой, Ю. В. Доманским, Т. Н. Кижеватовой, Н. Н. Симановской и другими исследователями. Ряд сказок этого автора созданы именно для устного исполнения, их он с некоторыми изменениями рассказывает в интервью, на концертах. Одна из таких сказок «Тае Зори» записана в последний год жизни автора, позиционирующего себя прежде всего как сказочника, а потом как поэта.

В соответствии с классификационными признаками А. И. Никифорова, сказка, во-первых, несёт развлекательную целеустановку, во-вторых, наполнена фантастическим содержанием, в-третьих, обладает особой формой построения [1, с. 20]. В сказке Вени Д'ркина «Тае Зори» развлекательность минимальна: она пронизана лёгкой иронией, скрывающей бездонные смыслы без навязывания дидактики. Сказка плавно переносит слушателя из реалий в ирреальный мир, причём так искусно, что слушатель не замечает этих переходов, тем более, что автор убеждает в правдивости повествования: «Думал, сказка, а это – правда».

Веня Д'ркин рассказывает сказки в уникальной манере доверительности с иронией и простотой, повествуя о дне сегодняшнем с фундаментом на устоявшийся и опробованный временем фольклор. Откуда происходит сказка – в целом вопрос не решён [2, с. 21], по радикальному замечанию В. Я. Проппа. Все вопросы сказочного изучения в итоге должны привести к разрешению важнейшей, до сих пор не разрешённой проблемы – проблемы сходства сказок по всему земному шару [Там же, с. 21–22]. Но сказки Вени Д'ркина, в том числе и «Тае Зори», не похожи на все сказки мира. Сказки мира отстоялись во времени, прошли испытание веками, создавались коллективным разумом. У Д'ркина сказки порождены всего-навсего четверть века назад и несут отблеск своего времени. Созданные конкретным человеком, им же рассказанные с неповторимой индивидуальной интонацией, они отличаются от сказок мира, воспроизводимых колоссальным количеством людей, не утрачивая при этом своей прелести, дополняясь, всякий раз при рассказывании новыми деталями. Венины сказки трудно представить в другом исполнении, кроме самого автора: манера, голос, руки, спокойствие, ирония, тон, тембр делают авторские сказки по проговариванию принадлежащие только ему. Но это по проговариванию, а восприятию они действительно принадлежат всем, кто услышал, внял, нашёл сакральные смыслы в этих рассказах, вобравших вековую мудрость и сегодняшний день.

Самое сложное для восприятия, многослойное и полисемантическое произведение Вени Д'ркина – сказка «Тае Зори», семантика которой требует расшифровки тайных смыслов. Оно посвящено Полине – супруге Сказочника. «Тае Зори» – незаконченная работа, по которой Веня Д'ркин мечтал снять фильм, набрасывая сценарий, делая зарисовки, хронометрируя запись. Песни, написанные с 1991 года по 1998 год, «Князь Чиппелин»,

«Знаешь, белые тени» («Тае Зори»), «Веснопляс», «Спящий ворон», «Не имеешь травы-муравы»», «Ария Чумы», «Ал сок», «Ничего не случилось», «Сегодня – Чай» были подготовкой, своеобразным музыкальным подтверждением сценарного хода и связующими переходами к следующему блоку. В 1999 году в городе Антрацит происходит магнитофонная запись сказки, а до этого события шёл трудный творческий процесс.

Сказка начинается с того, что в давние годы лихолетья и безвременья, смуты и становлений великий мастер Андвари, превзойдя искусством самого себя, выковал Тае. Оно было столь прекрасно и бесценно, что каждый житель Мира, каждая зверушка и каждое деревце приняли его в сердце и тем оживили его. Определить символику Тае крайне сложно: оно прекрасно, его нужно носить в сердце, а не в руках, иначе человек забывает смысл себя. Но Тае может пустить неверный корень, породивший Аистае, которое пробудит Навье Солнце. Веня Д'ркин верен себе в миксовании славянской традиции (Навь – богиня смерти, подземного мира у древних славян, Явь – явный, правильный мир, Правь – светлый мир богов, божественный закон) и узнаваемых примет сегодняшнего дня: трактиров, оголтелых авто.

Персонажи сказки – Вислоухая Марта, мальчик Чай, Чума, сама фабула повествования перекликаются с идеями фильма Александра Митты «Сказка странствий». Фильм о мнимой ценности золота, о способности жертвенности, о равнодушии власти, об открытии простых истин, пренебрегаемых человечеством. По сюжету фильма Марта ищет брата Мая, имеющего способность чувствовать золото и по этой причине похищенного разбойниками. Она встречает рыцарей, которые не сражаются с Драконом, а живут за его счёт, чем вполне довольны. Мальчик Май, найдя золото для разбойников, живёт с ними в замке в полном довольствии. Через десять лет Марта находит брата, но не того, кого искала, а упивающегося богатством. Финал фильма оптимистический: Май утрачивает дар притягивать золото и рисует крылья, на которых они с Мартой улетят в прекрасную страну. Снятый в 1983 году, фильм шёл на просторах страны и вполне допустимо, что мог быть увиденным Александром Литвиновым, запечатлённым в памяти и впоследствии реализованным через собственную интерпретацию в сказке.

В «Тае Зори», как и положено сказкам, герои делятся на разных: и воплощающих добро, и воплощающих зло, и переходящих из одного состояния в другое. Ведь мир так изменчив с изменяющимися в нём героями. Черносвисты, забывшие смысл себя, Чума, заправляющая в трактире, куда ведут все дороги города, Аистае, призывающее Навье Солнце, воплощают зло. Вислоухая Марта, Сова, Ворон, Волк, рыцарь-дракон Веснопляс, мальчик Чай – стремление к добру. Но ряд героев подвержен двум мирам: Вислоухая Марта – она же звёздочка, вдохнув яд праздности, дыма и родившись простой женщиной, собирается замуж за обеспеченного, нового, пьющего; Веснопляс, переняв манеры черносвистов, уже не ходит сквозь стены и забыл, что умеет летать, слеп отсутствием тропы, беспредельно и скучно выигрывал у сокамерников в карты, иногда рассказывал им небылицы и показывал чудные видения во сне. Эта амбивалентность не оправданна, но понятна: как и в реальной жизни, так и в сказочной, два мира настолько близки, что герои порой не замечают разницу скольжения между ними.

Мальчик Чай, пожалуй, единственный персонаж, посланный Миром для его же спасения и выполнивший своё предназначение без колебаний между добром и злом. В Мире не всякому дано верно ходить по земле, зачинать тропы, иметь незаметный тихий и добрый свет и свой смысл. В сказке «Тае Зори» иметь свой смысл, видеть тропы – главный критерий для героев, определяющий их правильность или неправильность нахождения в Мире. Мальчик Чай – проекция самого Вени Д'ркина, спасающего Мир, жертвенного бессребреника. Сам Веня в интервью, данных в городах Алчевске, Старом Осколе, говорил, что счастье не в деньгах, это несовместимые понятия. Для не ценящего материальные блага всё именно так и складывается.

Наиболее многосмысловой и трудно постижимый в сказке образ Тае. Если в начале повествования Тае выковал мастер Андвари, следовательно, оно материально, поскольку

создаётся конкретным человеком из конкретного материала. Но его нужно принять в сердце и тем самым оживить его, поэтому Тае переходит из разряда материального в разряд чего-то неуловимого. Тае Зори – исцеление калекам, мёртвым – ворота в рай, путникам – верная дорога к дому. Но в этом определении Тае нечто неконкретное, создающее этот миропорядок, управляющее миром и примиряющее небо и землю. Но чудесным образом Тае вновь приобретает материальность, когда мальчик Чай прижимает к груди Тае, отнятое у черносвистов, но уже в виде туго набитого кошелька. Произошло превращение из материального в надматериальное, сакральное, непостижимое, и затем профанная противоположность предыдущего значения – кошелёк, туго набитый деньгами. Тае приобрело форму туго набитого кошелька, который Марта закопала, соблюдая положенный при этом ритуал.

Мастер Андвари умер, Волк был убит охотниками, мальчик Чай ранен, Веснопляс вспыхнул белым огнём – приближение к финалу сопряжено с тотальной смертью. Но сам финал оптимистичен: ценой собственной жизни Веснопляс спасает Мир. Для чего жертва Весноплясa, она оправдана, за что отдана жизнь, примирились ли небо и земля, случилось ли Тае Зори – Вестень Святлета? Сказка осталась незаконченной, а в силу этого остались вопросы, на которые ответы даёт, увы, не автор, а те, кто соприкасается с этим удивительным миром мифопоэзии Вени Д’ркина.

Очевидной является несовпадаемость сказки Вени Д’ркина «Тае Зори» с традиционными классификациями народного мифопоэтического творчества. По авторскому мнению, все сказки Вени Д’ркина следует выделить в особую категорию сказок – сказка постмодерна (авторский термин), поскольку они совпали по маркерам с ситуацией, в которой были созданы.

Сказки Вени Д’ркина живут несколько десятков лет. Рождённые на излёте XX века, они вобрали маркеры своего времени. Ироничные, не назидающие, но заставляющие задуматься, рассказанные в различных ситуациях автором с только ему присущей интонацией – они вобрали вековую народную мудрость, узнаваемые знаки сегодняшнего дня. Из этой мозаики складывается удивительный, уникальный мир сказочника Вени Д’ркина.

«Тае Зори» сказка о вечном противоречии материального и духовного, о поглощении высоких помыслов земными благами, о потере самого себя, о принесении себя в жертву ради гармонии Вселенной. Только узнает ли она об этом, что происходит на Земле со страстями человеческими, которые воплощены в сказках, рассказанных умными, добрыми людьми.

ЛИТЕРАТУРА

1. Никифоров, А. И. Сказки и сказочник / А. И. Никифоров; сост., вступ. ст. Е. А. Костюхина. – М.: ОГИ, 2008. – 376 с.
2. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки; Русский героический эпос / В. Я. Пропп. – СПб.: Азбука, Азбука–Аттикус, 2021. – 1168 с.

УДК 130.2,7.01,78

В. В. Петрик,
г. Луганск, РФ

СИНХРОНИЗАЦИЯ ЯВЛЕНИЙ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОРЯДКА И «ОМУЗЫКАЛЕННОСТЬ» НАУЧНОГО МИРОВИДЕНИЯ Л. ГУМИЛЕВА

Индо-арийские концепции европейского этноса, уводящие к протославянскому основанию европейских культур в целом, составляют дополнительный аргумент в пользу положений, изложенных в трудах Л. Гумилева, посвященных описанию географии «пассионарных толчков», которые обнаруживают задействованность планетарного географического объема [5, с. 305–308]. Это побуждает исследователя выдвигать космический фактор «солнечной активности» в объяснении причин столь обширного

территориального охвата творчески-преобразующей деятельности, направленной на изменение этнической, культурной природы народов и индивидов. В музыковедческом преломлении данные идеи находим в работах И. Ляшенко [9] и Е. Марковой [10].

Новизна заявленных позиций – в ***новизне*** самой теоретической идеи, преломляющей в синхронику диахронические исторические параллелизмы.

Велик вклад в современную гуманитарную сферу, совершенный Л. Гумилевым: очевидна омузыкаленность его научного мировидения. Данный ракурс составляет исключительное явление в пост ренессансной науке – разве что в параллель к аналогичной же привнесённости в исследовательский аппарат музыкальных понятий, сделанный К. Леви-Строссом [8] и М. Бахтиным [3]. Но тем привлекательнее для музыкантов концепции названных авторов, и среди них первое место принадлежит идее музыкально-резонансного [5, с. 227], в понимании этнических процессов в концепции Л. Гумилева. Данный автор обратился к той стороне непрерываемости (континуальности) повторяющихся дат и событий в историческом бытии людей, которую характеризуем термином метафизика (от мета-физика, сверх-, вне физической данности находящаяся), поскольку речь идет о повторяемости физически-предметно не соприкасающихся качеств.

Гумилев открыл историческую регулярность в хронологии, в связи с зафиксированным им явлением «пассионарных толчков», охватывающих уподобленностью действий индивидов и содружеств как на европейском Западе, так и на азиатском Востоке.

Так энергетический импульс «пассионарного толчка» выстраивает поведенческий тип индивида и его окружения, который, наподобие музыкального резонанса, «продвигается» в человеческом общежитии, захватывая внимание и волеизъявление людей индивидуально и на уровне единств наций-этносов, нередко легко «пересекая» географические кордоны и культурные автономии Запад – Восток. Естественно, в пределах конкретных пассионарных подъемов по Гумилеву обнаруживается синхронизация явлений музыкально-художественного порядка. Тем самым обнаруживается коррекция диахронного видения соответствующих параллелизмов – в трудах Н. Конрада [7], выделяющего виды «восточного» и «западного» Ренессанса.

Следует помнить, что сведения о «пассионарных толчках» по Гумилеву систематизированы данным автором в планетарных масштабах. Культурная интеграция столь широко в географическом охвате, включающая взаимопроникновение таких полярных по многим показателям культурных ареалов как Дальний Восток и европейские страны, прослеживается в книге Л. Гумилева «Этносфера. История людей и история природы». При этом диалектика этнических преобразований как реалия этнически-национального континуума запечатлена русским ученым ссылкой на стихи «китайской царевны из династии Чэн, плененной и выданной за тюркского хана в VI веке» [5, с. 17] – в переводе автора указанной книги:

Предшествует слава и почесть беде,
Ведь мира законы – трава на воде.
Во времени блеск и величье умрут,
Сравняются, сгладившись, башня и пруд…

Названный «китайский синдром» в исследовательском подходе Л. Гумилева ценен также тем, что методологический аспект теории этногенеза, рожденной, по признанию Гумилева же, в трудах В. Вернадского, великого представителя науки России, поддержанной открытиями теории систем Л. фон Берталанфи и в целом являющейся детищем европейского научного мира, – объективно сложился в русле пересечений идей, продуцированных в том числе философией и культурно-историческими достояниями Востока.

Для Гумилева системность составляла незыблемое «метафизическое», «сверхсобытийное» основание исторической диалектик персоналий, событий и явлений. В чем русский ученый явно воспроизводил установки античных авторов, Европы на «повторяемость героического» в истории. В Древней Греции историю называли

«мусическим искусством», управляемым музами как представительницами совершенного Космоса [4, с. 19–21]. Исторический принцип Конфуция четко обозначается афоризмом:

Когда не стойки в добродетели,
Не преданы пути всем сердцем,
Какая разница, – живут они.

«Добродетельные» особы – достояние истории как человеческого опыта, иным предоставляется – забвение, историческое небытие. Данная «систематизированная героика» исторических данных образует особого рода упорядоченность свершившегося, происходящего и в дальнейшем предстоящего. И этому априорному тезису Гумилев нашел физическую апробацию в научном открытии Дж. Эдди галактического источника энергетических проявлений на Земле [5, с. 365]. И вывод ученого однозначен – «в унисон» с «мусическим» подходом древних; «Предположение, что … энергетические удары по Земле идут не от Солнца, а из рассеянной энергии Галактики, нашло уточнение. … И оказалось, что все датированные пассионарные толчки хронологически совпадают с минимумами солнечной активности либо с периодами ее спада. Это уже закономерность, позволяющая интерпретировать явление. …Мы не одиноки в мире! Близкий космос принимает участие в охране природы…» [5, с. 365].

Собственно, религиозный опыт человечества также свидетельствует о внеземном источнике земной активности. Понятие «энергий», «сил» сложилось в богословии как проявление «энергийности Бога» («не имеющее силы, или энергии, не есть что-нибудь и не может себя полагать и приводить в движение…» [1, с. 70]. И эта православно-христианская установка имеет прямую аналогию к китайскому даосизму, в котором представление о Законе-Дао неотделимо от его внутренней энергийности. Соответственно, рождается, как и в Православии, концепция «квиетизма» – «неделания» в бытово-производительном смысле. Которое является глубинным «умным деланием» ценностей, питаемых «энергией сердца» (в терминологии христиан-исихастов) [2, с. 127].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арабаджи, Д. Очерки христианского символизма / Д. Арабаджи. – Одесса: Друк, 2008. – 548 с.
2. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.–Л.: Музыка, 1971. – 379 с.
3. Бахтин, М. Проблемы поэтики Ф. Достоевского. Этетические очерки / М. Бахтин. – М.: Сов. писатель, 1963. – 363 с.
4. Браудо, Е. Всеобщая история музыки / Е. Браудо. – Петербург: Госиздат, 1922. – Т. 1. – 201 с.
5. Гумилев, Л. Этносфера. История людей и история природы / Л. Гумилев. – М.: ЭКОПРОС, 1993. – 544 с.
6. Конфуций. Изречения. Книга песен и гимнов / Конфуций. – Харьков. Фолио, 2002.– 447 с.
7. Конрад, Н. Запад и Восток / Н. Конрад. – М.: Наука, 1966. – 561 с.
8. Леви-Стросс, К. Мифологики. Сырое и приготовленное: в 4 т. / К. Леви-Стросс – М. – СПб.: Университетская книга, 1999. – Т. 1. – 406 с.
9. Лященко, І. Національне та інтернаціональне в музиці / І. Лященко. – К.: Наук. думка, 1991. – 269 с.
10. Маркова, Е. Проблемы музыкальной культурологии / Е. Маркова. – Одесса: Астропринт, 2000. – 104 с.

УДК 111.1

Е. Р. Творогова,
г. Луганск, РФ

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ОНТОЛОГИИ ВСЕЕДИНСТВА РУССКИХ ФИЛОСОФОВ

В данном исследовании предпринята попытка раскрыть основные представления о выразительности в рамках онтологии всеединства русской философии. Выразительность исторически толковалась как выявление скрытых смыслов и глубинных элементов и только с помощью такого сложного феномена появляется возможность узнать внутреннее содержание, значение постигаемое разумом. Прежде всего, необходимо обратиться к

онтологии всеединства, представленной в работах русских философов В. С. Соловьева, С. Л. Франка, П. А. Флоренского, А. Ф. Лосева. Ведь значение данного подхода, несмотря на различия в системах ученых, состоит в обосновании гуманистических ценностей, затрагивающих фундаментальные проблемы человеческого существования. Созвучная с христианской традицией идея всеединства дает русским философам направление для решения вопроса о выразительности как соотношении внутреннего и внешнего мира. Взаимопереливы и взаимораскрытие двух бытийных пластов, постоянное ощущение траснцендентного бытия за рамками житейского мира, актуализация экзистенции – все это делает выразительность онтологической категорией. Значимость выразительности в этой философской традиции состоит в достраивании, моделировании того непостижимого, что несет с собой становящийся смысл. Выразительность как самоутверждение человека в мире делает произведение искусства самостоятельными по отношению к объективной реальности.

Выразительность в эстетической концепции С. Л. Франка рассматривается как вертикаль, связывающая дихотомию бытия, которая представлена как реальное – трансцендетное, вечное – земное. Выразительность является здесь условием бытия человека в мире, сближающая эти сферы, воссоздающим «непостижимое».

Для А. Ф. Лосева выразительность есть условие построения эстетики через взаимораскрытие категорий выразительного ряда. Горизонт понимания выразительности состоит в соотношении смысла с внесмысловой реальностью, существующее смысловое приращение происходит в силу символического характера выразительности [1 с. 61].

Исток философии П. А. Флоренского традиционен и восходит к началу самой философии – удивление перед подлинным, перед явлением ноуменального; удивление заставляющее забыть о себе и рождающее познание, не разоблачающее объективное, но приобщающее к Истине, являющейся в символическом покрове. Именно конкретность, которая являет себя в обыденном, стала основой для построения метафизики. Конкретность для него означает не отсутствие духовного предмета, ноумена (когда реальность превращается к чувственной данности, к голому эмпирическому факту), но именно конкретный характер этого духовного предмета, обретаемый им за счет его непременной воплощенности в чувственном. Внутренняя суть и внешний облик, духовное и чувственное, ноумен и феномен есть для Флоренского две стороны любого явления, две стороны самой реальности, а отношение, связь этих сторон были его главной философской проблемой [1, с. 61].

Такая ориентация Флоренского современным устремлениям мировой философской мысли от абстрактного системотворчества к конкретности человеческого опыта и её попытками укоренения онтологических интуиций в анализе антропологической ситуации.

Общая установка Флоренского на онтологизацию фундаментальных аспектов человеческого опыта и их использование как основания конкретной метафизики соответствует задачам онтологии М. Хайдеггера, с которым его роднит сближение философского и поэтического языка и использование этимологических интерпретаций для возвращения к начальному смыслу понятий. И хотя мы здесь не ставим цель подробной аналитике идей М. Хайдеггера, отметим лишь, что его поэтика изначально направлена на извлечения бытия из небытия, превращение пустоты несуществования в реальность предметного мира. Это возможно лишь в мгновение называния, когда дается имя и предмету и он начинает существовать.

Актуальность методологии русских философов применительно к проблеме выразительности в современной культуре состоит в том, что краеугольным камнем их мировоззренческих конструкций является идея духовности искусства. Поиски выразительности в неклассической культуре можно свести к той же проблеме – выявлению возможностей искусства в процессе овладения «новой духовностью».

Идея духовности искусства для русской культуры была крайне важна. Культура XX столетия была в состоянии напряженного ожидания грядущих и радикальных перемен, инновационных открытий, обещающих принципиально новые представления о бытие и

мире [2]. Идея положительного всеединства, выдвинутая Соловьевым и ставшая своего рода русской традиций, была воспринята неклассической культурой, которая ставила перед собой целью соединить реальное и абстрактное, рационализм и интивитуизм как единство космического и земного бытия, и кроме того признания крайних общих целей науки и искусства. Таким образом, онтологический подход русских философов для анализа выразительности в контексте неклассической культуры является более чем актуальным и имеющим значение, главной особенностью которого является понимание целостного понятия человека и бытия.

Итак, изучив фундаментальные и основные подходы в изучении выразительности, данный феномен мы склонны понимать как структурную парадигму бытия. В философско-эстетическом контексте выразительность в народно-сценической хореографии это и категория проявления культурного бытия, и активный динамический принцип в процессе становления смысла, который выявляет через пластику человеческого тела и творческое преобразование по законам красоты его содержательное эстетическое качество, воссоздает признак художественного целого. Безусловно, стоит сказать о перспективах данного исследования, которые связаны с определением общей теории выразительности, создание которой не завершено. Очевидна необходимость изучения рамок, границ, терминологических признаков, объема содержания категории, особенностей выразительности не только в контексте отечественной философии, но также и зарубежной философской школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Логинова, М. В. Выразительность как категория культурного бытия / М. В. Логинова // Вестник ВятГУ. – 2007. – № 17. – С. 58–61.
2. Логинова, М. В. Онтология выразительности в культуре XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Логинова Марина Васильевна. – Саранск, 2003. – 366 с.

УДК 18:811.581+811.16:398.1

В. В. Яковлева,
г. Луганск, РФ

ДРЕВНЕКИТАЙСКАЯ И ДРЕВНЕСЛАВЯНСКАЯ МИФОЛОГИЯ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КАРТИНЫ МИРА

Мифология – это первоначальная картина мира, рассматривающая Вселенную в гармонии и упорядоченности. Актуальность исследования мифологических картин мира заключается в активном росте значимости отношений между современной Россией и Китаем. Для того, чтобы выявить общие ценности культур России и Китая, необходимо обратиться к истокам истории этих культур. Первоистоки философских течений Китая находятся в мифологии. Являясь их основой, мифология определила значимость тех или иных философских школ. В первую очередь следует отметить, что китайская мифология не имеет системного характера. Ученые восстанавливают по крупицам наследие Древнего Китая. Китайцы никогда не уделяли особого внимания вымыслам. Они считали, что лучше уделять время тому, что существует – историческим правдивым хроникам. Это причина малого количества художественных произведений. Мудрецы записывали свои мысли в форме поэтических изречений. Древнекитайская мифология так же богата и интересна, как и древнеславянская. Мифы китайцев до сих пор остаются достоянием немногих специалистов-синологов. Славянская мифология освещена немного больше, но из-за того, что мифы передавались до определенного времени исключительно в устной форме, остается также большое поле для исследования данного вопроса. До философии в Китае было поэтическое осмысление мира и прошлого человечества в форме мифов. Эти мифы не рассказывались, а пелись, сопровождались ударами, гудениями, рокотом музыкальных инструментов. Примечательно, что первым ученым, который написал работу по китайской мифологии стал

русский ученый Георгиевский (XIX век). А значительный прогресс в изучении славянской мифологии был достигнут за последние 30 лет, в основном благодаря работам российских филологов Владимира Топорова и Вячеслава Всеволодовича Иванова

Мифология послужила предпосылкой для зарождения философии, религии и культуры. В истории мироздания неизменно идет борьба мифа с логосом. Миф рассказывает о природных явлениях и о борьбе с ними, а также о социальных явлениях. Почти в любой мифологии, мир видится как хаос множества вещей, которые могут быть превращены в предмет служения ради выживания. Индивидуум пребывает в беспрерывной борьбе за жизнь. Для того, чтобы понять природные парадоксы, мифология конструирует объяснения. Герой, способный бороться с нечистыми силами или природными явлениями (будь то человек, животное либо что-то еще), наводит порядок в мире, очищает его от хаоса и ужаса, закрепляя гармонию. После этого начинается философия, которая представляет мир как гармоничное и упорядоченное целое.

Вследствие всевозможного географического положения, разной лингвистической среды, культуры, идеологии, этнических особенностей древнекитайские и древнеславянские мифологические картины мира имеют свои особенности. Между ними функционируют бесспорные расхождения и сходства, исследование которых позволяет нам систематизировать становление отношений между русской и китайской культурой. Древнекитайская мифологическая картина мира в отличие от древнеславянской неизменна и не попала под воздействие остальных цивилизаций, она внутренне открыта и многомерна. Славянская же мифология, пребывая между Западом и Востоком, была подвергнута соответственным культурным ассимиляциям. Китай как более изолированная цивилизация получила свое осмысление в философско-исторических текстах, а древнеславянская в устном народном творчестве. Таким образом древнеславянские мифы превратились в древний эпос, а древнекитайские мифы в философско-историческую концепцию.

Древнекитайская цивилизация, в отличие от большинства других культур, дошла до нас в непрерывной традиции, сведения о ней не являются результатом только археологических и антропологических разысканий на руинах погибшей культуры, но познаются как органический, живущий и поныне феномен, входящий составной частью в культуру нынешнего Китая. Китайская философия представляет собой картину миру, состоящую из синкретизма нескольких основных философских течений. Конфуцианство стало идеологическим стержнем китайского государства и по сегодняшний день остается таковым. Конфуцианство можно назвать сводом морально-этических норм и представлений о том, как человек должен вести себя в обществе для того, чтобы это общество, а, следовательно, и государство, было устойчивым. Второе, не менее важное течение китайской философии – даосизм. Даосизм рассматривал жизненный путь человека и его стремление к обретению бессмертия, человек – часть природы. Даосизм представлял свод норм и правил для самого человека, для улучшения его духовной жизни. Поэтому китайская мифология сложная и многосоставная, как и культура Китая. Учения с одной стороны являлись философско-научными, а с другой стороны религиозно-мифологическими. В итоге в современном понятии китайская мифология встает пред нами как сложная система с различными обрядами, традициями и ритуалами, которую необходимо изучать дальше.

Под влиянием конфуцианства, главные мифические герои превратились в настоящих императоров, чиновников, в то время, как на Западе происходил другой процесс. Философ Эвгемер выдвинул религиоведческую теорию, согласно которой Боги – это обожествленные герои, выдающиеся сверхлюди, которых вознесли на небо. А некоторые китайские божественные сущности стали учеными, философами и историками и превратились в реальных существа. Славяне верили в злых и добрых духов, но не придавали своим духам антропоморфных черт, как это делали китайцы.

Славянская мифология, несмотря на то, что передавалась в устной форме, более освещена в научном пространстве, нежели китайская. В Древнем Китае была своя собственная философская система, а вот философского осмысления древнеславянской

культуры на сегодняшний день практически нет, поэтому нам приходится отталкиваться от древнеславянской мифологии. Мировоззрения славян допускало присутствие множества богов. Например, Род – бог рода, Сварог – бог неба, отвечающий за ремесла. Его сын Сварожич – бог огня, а Даждьбога – бог солнца. Их имена сохранились в «Слове о полку Игореве». Бог скота и богатства – Велес, бог ветров и бурь – Хорс, бог Ярило, Купало – отвечали за плодородие, бог Суд вершил человеческие судьба, а Чур следил, чтоб никто не посягал на границы. В славянском пантеоне место нашлось и богиням, так, например, богиня гаданий Макошь, Лада – хранительница домашнего очага, Леля – богиня природы, Денница – олицетворения утренней звезды. Карна и Желя отвечали за похоронных обряд, а богиня Морена – повелительница темных сил природы. Особое место в славянской мифологии отводится и второстепенным персонажам, таким как русалки, кикиморы, домовые, лешие и т. д. [2, с. 14]. Китайская мифологическая картина мира также не ограничивалась одним богом: Тянь – бог неба, создатель мира, Ба Чжа – бог насекомых, бог Гуанди отвечал за богатство и военную славу, Лейгун – бог грома и грозы, Шеньнун – земледелия, Жи Шоу – бог осени и ремесел, Юйди – бог закона, Гун Гун – бог воды, Чжунжун – бог огня. Конечно, в китайской мифологии есть и богини, например, Гуаньинь – богиня милосердия и сострадания, Си Ван Му – богиня бессмертия, Чжи Нюй – богиня ремесла и ткачества, а Нюйва – богиня человеческого рода [4, с. 410].

Славянская мифологическая картина происхождения мира по вествует о том, что все началось с бога Рода. Весь мир был во тьме, в яйце, в котором находился только Род. Род родил любовь Ладу и яйцо разрушилось. Так и началось сотворение мира, сначала родилось царство небесное, а после поднебесное. Китайская мифология повествует схожий миф о Паньгу – прородителе всего мира. Долгое время Паньгу спал в яйце, в котором находился бесконечный хаос. Когда Паньгу проснулся, он встал и разделил небо и землю, так и появился мир [3, с. 87].

Вокруг китайской мифологии образовано определенное количество споров и до сих пор нет грани между мифом и реальностью. В китайском понимании миф больше сводится к реальности. Китайские мифы, не будучи исторически достоверными фактами, в определенной мере отобразили исторических ход событий Древнего Китая. В некоторых мифологических существах, как славянских, так и китайских, мы видим олицетворение древних императоров и князей. Есть такой канон древнекитайской мифологии «Канон гор и морей» Шан хай цзин – это китайский мир в мифологическом представлении. В нем описаны странные существа с удивительными телами и поведением [1, с. 217]. Упорядочение китайской мифологии, осуществленное философами, усложнило понимание ее развития. Можно лишь догадываться, что в глубокой древности китайцы, как и другие народы, почитали животных – змей, ласточек, медведей, слонов, считая их покровителями отдельных родов и племен. Со временем одна из таких покровительниц, змея, приняла в воображении рассказчиков мифов облик чудовищного змея – дракона, которому было приписано господство над метеорологическими явлениями и небесными телами, водной стихией и особое покровительство царям. Разные древние династии привязаны и считают своими предками разных животных. Часто в мифологии эти признаки соединяются и появляются причудливые существа, которые содержат в себе несколько животных. Существует научное мнение, что соединение черт или признаков разных животных, это результат соединения разных племен со своими тотемами. Они признавали друг друга и происходило слияние. Тотемизм также является составной частью славянской мифологии, однако главными тотемами стали медведь, сокол и волк.

Древнекитайская и древнеславянская мифология имеют общие и противоположные черты. Есть одинаковые боги, и даже версии о происхождении мира несут общий смысл. И древние китайцы, и древние славяне считают, что мир произошел из яйца. Подводя итоги можно заявить, что мифы отражают и национальный характер китайцев и славян. Мифология стоит у превоистоков человечества. Благодаря мифам, мы можем проследить духовную культуру и представления древних людей, а именно как они представляли

происхождение мира, людей, ремесел, кто для них был героем, а кто врагом и т. д. Мифология является точкой отсчета древних китайцев и славян, изучение которой позволяет нам понять общие особенности культуры Китая и России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Немировский, А. И. Мифы и легенды Древнего Востока / А. И. Немировский. – М.: Просвещение, 1994. – 367 с.

2. Калашников В. Боги древних славян / В. Калашников. – М.: Белый город, 2003. – 48 с.

3. Ли Хайжуй. Китай. Знакомство с древней культурой / Ли Хайжуй, Фэн Линъюй, Ши Вэйминь, сост. Н. Х. Ахметшин. – М., 2007. – 344 с.

4. Духовная культура Китая. Философия: энциклопедия: в 5 т. Т. 5 / под ред. М. Л. Титаренко, А. И. Кобзева, А. Е. Лукьянова. – М.: Восточная литература, 2006. – 1086 с.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 74.01/.09

А. В. Бакулин,
г. Луганск, РФ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ И ОБРАЗЫ СОВЕТСКИХ ПЛАКАТОВ, ХАРАКТЕРНЫХ ДЛЯ 1985–1991 гг.

Чаще всего все веяния моды и изменения в ней по истечении лет сводят к обычному прогрессу, при этом, кроме внешних, визуальных отличий не раскрывается, а ведь, кроме этого, менялись и посылы, вместе с ними их внутренняя логика, на что влияла смена исторических и социально-бытовых констант жизни людей. Поэтому дизайнер должен не только знать визуальные тренды в графическом дизайне, но и понимать их содержание, их внутреннюю логику, являющиеся отражением экономических и общественных процессов, в которых живёт и работает, идеологические основы этого общества в разные моменты времени, потому как хороший плакат должен привлекать к себе не только с визуальной точки зрения, но и содержательно.

Объект исследования: плакат советского периода 1985–1991 гг., *предмет* – художественные принципы и образы плакатов, характерных для 1985–1991 гг.

Целью статьи является выявления художественных принципов и образов советских плакатов характерных для 1985–1991 гг.

Изучением отдельных аспектов данной проблемы занимались такие ученые, как: А. А. Бойко, Н. Ю. Стоюхина, А. Грамши, М. А. Лифшиц.

В СССР был такой аспект оценивания работ искусства как «идейно-художественное качество» [3]. Поэтому рассматривать плакат нужно не только со стороны одного аспекта (художественности или идеи), а в их совокупности. Должно быть единство формы и сущности. Если с формой всё понятно, это внешнее визуальное представление, то сущность в контексте плаката это не только сюжет или посыл, но и всё что связанно с плакатом, вся историческая действительность вокруг него, «исторический контекст». В данной статье рассмотрена определённая точка в эволюции советского плаката, точка в его движении. Но, как замечал М. А. Лифшиц, «движение – это противоречие, отрицание. Оно предполагает, следовательно, нечто подвергающееся отрицанию» [1, с. 224]. Этим отрицанием стало отрицание чуть ли не всего советского прошлого и в то время настоящего.

Период с 1980 по 1991 год был временем значительных перемен в Советском Союзе, и это нашло отражение в плакатах, выпущенных в это время. Хотя между плакатами этого периода и предыдущих периодов было некоторое сходство, были также и некоторые существенные различия как в художественных и изобразительных методах, так и в идеологических константах.

В плакатах, как и везде часто изображаются гипертрофированные, эмоционально наполненные образы, но отличительной особенностью плакатов 1985–1991 годов является то, против кого или как изображали на них и то насколько сильно они были наполнены по сравнению с прошлыми. Проанализировав материал, можно выделить идеи, которые использовались при создании плакатов того времени [4]. Чтобы не рассматривать каждую идею в плакате как самостоятельную, нужно обобщить их сюжетно. По этому признаку можно их разделить так:

− Возращения народа к религии. В противовес атеистической идеологии коммунистической партии шло другое движение на возращение религиозной основы общества.

− Тюрьма народов. Был популярен образ тюрьмы, или чего-то что держит все союзные республики вместе и единстве не в дружбе, а насилием и жестокостью.

− Тоталитаризм, «оковы государства» и сюда же желания демократии. Как и в прошлом пункте советское государство представлялось тоталитарным и полным насилием.

– Бедность населения и страны, государства. Чаще всего в этом образе заключалось неудовольствием плановой экономикой, которая не может по их мнение обеспечить всё население всем нужным.

– Критика системы, которая сводит всех людей к единому образцу, убивая индивидуальность и отдельные личности, зачатки самостоятельности. Система, которая принуждает к конформизму и безличности. Сюда же критика плановой системы хозяйствования, следующая строгому плану, а значит в ней нет места индивидуальности, как в США.

– «Тупиковость» развития советской системы. Образ не только тупиковости экономической, но и социальной системы СССР. Критиковался весь общественный уклад и жизнь людей под властью советов, при этом чуть ли не эталоном считался общественный уклад европейских стран или США, который для многих был далёкой мечтой за границей.

– Модернизация всех сфер жизни. Из-за объективного отставания в некоторых отраслях, население видело это нужду в современном оборудовании и условиях труда и жизни.

– Курс на примирение с США, а также антивоенная риторика, направленная на соглашательство с капиталистическими странами. Здесь сыграло роль и то, что к 80-м годам советская пропаганда стала очень топорной и прямой, без прошлой точности высказываний и сатиры.

– Пропаганда мещанского образа жизни. Уже не так сильно пропагандировалось разумное потребление, а больше стремление к достатку, чтоб приводило к не к тем результатам, которые замышлялись, а именно материальное обеспечение людей для свободы в своей повседневной жизни, но получилось немного наоборот, когда целью стала не жизнь, а сами материальные ценности.

– Отрицательное отношения к прошлым вождям страны. Как и прошлые пункты он относится к общему негативу к советской системе, которых сравнивают с преступниками.

– Борьба с бюрократией и закостенелостью системы. Общий негатив Советской властью совпал с объективным чрезмерным разрастанием бюрократического аппарата, который часто тормозил некоторые процессы в стране, что не редко критиковалось и появлялось в различных сатирических изданиях и раньше.

Художественно-изобразительные методы:

– Более широкое использование современных методов графического дизайна. Плакаты в этот период все чаще использовали современные методы графического дизайна, такие как смелая типографика, яркие цвета и фотографические изображения.

– Более реалистичные изображения. плакаты того периода, как правило, использовали более реалистичные изображения людей и предметов, в отличие от более идеализированных и стилизованных изображений, использовавшихся в предыдущие периоды.

– Больший акцент на негативных образах. Как отмечалось ранее, плакаты того периода часто использовали негативные образы для критики существующего политического и социального порядка.

Плакаты периода 1985–1991 годов в СССР характеризовались рядом принципов, которые отличали их от плакатов предыдущих эпох. Некоторые из этих принципов включают:

Критический и вопрошающий подход. Плакаты той эпохи часто бросали вызов установленным нормам и призывали к изменениям и реформам. Они были менее озабочены продвижением государственной политики и пропаганды, а больше на повышении осведомленности о социальных и политических проблемах. Это было обусловлено сочетанием факторов, в том числе политикой перестройки и гласности, ослабившей государственный контроль и цензуру, а также возрастающей открытостью советского общества внешним влияниям. С ослаблением цензуры художники смогли исследовать новые стили и техники в дизайне своих плакатов, что привело к большему разнообразию подходов и к более широкому кругу тем и проблем в своих плакатах. Большая художественная свобода

также позволила больше экспериментировать с элементами графического дизайна (типографика, коллаж и символика). Это был значительный отход от более шаблонных плакатов предыдущих десятилетий, отражающий изменение приоритетов и ценностей советского общества в этот период политической и культурной трансформации.

Использование фотографии: многие плакаты той эпохи содержали фотографические изображения, часто в сочетании с элементами графического дизайна, чтобы передать свое сообщение. Это был отход от более ранних периодов, когда плакаты в основном иллюстрировались или рисовались от руки. В поздний период существования Советского Союза, с 1985 по 1991 год, использование фотографий в плакатах заметно увеличилось. Отчасти это было связано с достижениями в технологии печати, которые позволили создавать более сложные и подробные изображения. Фотографии использовались для изображения повседневной жизни в Советском Союзе и для празднования советских достижений. Их часто сочетали со смелыми элементами графического дизайна для создания визуально ярких плакатов, призванных вдохновлять и мобилизовать население. Например плакаты, рекламирующих советскую космическую программу. На этих плакатах часто были фотографии космонавтов, космической техники в сочетании с элементами графического дизайна, такими как звезды, планеты и патриотические лозунги. Использование фотографий в этих плакатах помогло передать волнение и значимость советских достижений в освоении космоса.

Использование фотографий в советских плакатах того времени было способом передать более реалистичное изображение повседневной жизни в Советском Союзе и отметить достижения СССР в различных областях. Сочетание фотографий и элементов графического дизайна позволило создать эффектные плакаты, призванные вдохновить и мобилизовать население.

Смелые, яркие цвета и элементы графического дизайна: плакаты той эпохи использовали смелые, привлекающие внимание цвета и элементы графического дизайна, такие как типографика и коллаж, для создания визуально ярких изображений.

Большая свобода творчества: ослабление государственного контроля и цензуры в то время предоставило художникам большую свободу самовыражения и изучения новых стилей и техник.

Международное влияние: повышенная открытость миру в этот период позволила больше познакомиться с международными тенденциями в искусстве и дизайне, которые нашли отражение в плакатах той эпохи.

Повышенное внимание к социальным вопросам: плакаты этой эпохи часто обращались к социальным проблемам, таким как бедность, дискриминация и экологические проблемы, отражая меняющиеся приоритеты и ценности советского общества.

В целом плакаты периода 1985–1991 годов в СССР характеризовались более критическим и вопрошающим подходом, использованием фотографии и смелых элементов дизайна, большей художественной свободой, интернациональными влияниями и повышенным вниманием к социальным проблемам. Всему этому послужили вынужденные реформы происходившие в это время и значительно повлиявшие на все аспекты жизни общества в этот период. Эти принципы отражают меняющийся социальный и политический ландшафт эпохи, меняющиеся приоритеты и ценности советского общества, что отражает изречение Карла Маркса: «Не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание» [2, с. 7]. Тот произведённый опыт должен помочь дизайнерам лучше понять суть и принципы работы в быстроменяющимся мире, что улучшит качество и скорость работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лифшиц, М. Собрание сочинений: в 3 т. / М. Лифшиц. – М.: Изобразит. искусство, 1984. – Т. 1. – 431 с.
2. Капитал: Критика политической экономии: [пер. с нем.] / К. Маркс; [предисл. Ф. Энгельса]. – Ташкент: Узбекистан, 1983. – Т. 1. Кн. 1. Процесс производства капитала. – VIII, 863 с.

3. Повышение идейно-художественного уровня наглядной агитации: сборник материалов I Всесоюзного семинара. (Москва, февраль 1975 г.). Центральная учебно-экспериментальная студия Союза Художников СССР. ХФСССР / сост. С. М. Ерлашова. – М.: Сов. художник, 1977. – 118 с.
4. Плакат перестройки: альбом / сост.: В. В. Литвинов; ст. И. Г. Абельдяевой. – М.: Плакат, 1988. – 32 с.

УДК 75.03

Е. В. Баранова,
Д. А. Левченков,
г. Луганск, РФ

ВИЗАНТИЙСКИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ КОРНИ В ЖИВОПИСИ В. ВАСНЕЦОВА И М. НЕСТЕРОВА

Актуальной задачей искусствознания является анализ формы, образности, стилистики произведения, процессов синтеза различных направлений, обеспечивающий рефлексию не только эстетических принципов того или иного искусства, но и выявление различных смысловых, идейных нюансов и оттенков произведения. Религиозная живопись В. М. Васнецова и М. В. Нестерова может быть подходящим предметом такого анализа, поскольку данные художники ставили своей задачей на основе реалистической европейской школы живописи выработать новый, большой национальный стиль, уходящий корнями глубоко в русскую изобразительную культуру, в основании которой лежит византийская традиция.

Наиболее глубокое исследование творчества Виктора Васнецова представлено в монографии «В. М. Васнецов. Жизнь и творчество» Н. Моргунова и Н. Моргуновой-Рудницкой. Об этих двух художниках написано несколько биографических книг, изданы альбомы.

В конце XIX – начале XX века, в период значительных изменений в различных сферах жизни российского общества, особенно в культуре и искусстве, наряду с определёнными атеистическими и нигилистическими настроениями в среде интеллигенции живет интерес и к христианской тематике в искусстве и к древнерусским иконам. Религиозное искусство России интересовало многих из числа высших сословий и было предметом научных и искусствоведческих исследований [1, с. 257]. Именно на это время приходится расцвет русской религиозной философской мысли, которой свойственно стремление осмыслить бытие человека в мире.

Михаил Нестеров и Виктор Васнецов заслуженно считаются прекрасными живописцами и среди художников того времени стоят в числе лучших. Среди всех, изображавших на своих полотнах религиозные сюжеты, они – первые среди русских талантов. Именно Нестерову и Васнецову удалось оторваться от итальянско-немецкого влияния, и присущего ему изображения чувственных и горделивых образов, и прийти к смиренным и одухотворённым образам, более близким русской культуре.

Творчество В. Васнецова насыщено яркими красками и сказочными сюжетами, исполненными часто декоративно и плоскостно, например, в храмовой росписи он часто использует золотистый однородный фон и четко очерченные силуэты фигур на нем. В таком решении он явно опирается на традиции древнерусской и византийской иконы. В религиозных картинах художник заметно отстранён от земной жизни, его святые устремлены вверх, в Царство небесное.

М. Нестеров более национальный, склонный к созерцанию художник; герои его картин полны тихой грусти и задумчивости, в их взглядах преданность Божьей воле. При этом оба эти художника остаются исключительно русскими мастерами, верно передающими национальный характер и излагающими православное учение в красках, прекрасно владея приёмами реалистической живописи.

Создание большого национального стиля было личной идеей В. Васнецова. Чтобы зритель при первом взгляде на любой предмет мог радостно воскликнуть: «Да ведь это всё

русское!». Создание нового русского стиля, действительно народного, близкого и понятного каждому, органически вырастающего из духа народной жизни, заняло около 20-ти лет. В сущности, его знаменитая работа во Владимирском соборе Киева, первая и самая масштабная работа на религиозную тематику, прекрасно вписалась в заявленную концепцию. Собор в честь святого князя Владимира Великого, посвящённый 900-летию Крещения Руси, был создан в византийском стиле, и когда строительство было завершено, остро возник вопрос о внутреннем убранстве, которое должно было иметь характер древнерусского, по старовизантийскому образцу. Виктор Васнецов почти самостоятельно разработал всю систему росписей, эскизы сюжетов и орнаментов [5]. Он во многом ориентировался на византийские традиции в общей иконографической схеме, добавляя при этом своё видение, порой отступал от канона, трактуя библейскую историю через призму русского осмысления и истории России. Кроме привычных, давно оформившихся в европейской традиции, сюжетов большая часть была отведена сонму русских святых.

Многие евангельские сюжеты на своих фресках В. Васнецов изображает, используя традиционную, сложившуюся ещё в древней Руси иконописную композицию. Сюжеты в соборе расположены в том порядке, который установился ещё с первых веков христианства: внутри центрального купола – Христос с Евангелием и благословляющим жестом, сонм ангельских чинов окружает его, на «парусах» четыре евангелиста со своими символами – животными. Сюжеты шести дней сотворения мира повторяют иконографию, сложившуюся ещё в Византии. Фреска «Страшный Суд» во многом повторяет классический извод: вверху в центре на престоле сидит Иисус Христос, справа и слева от него ближе всех находятся его Мать и Иоанн Креститель, далее – апостолы. Праведники расположены ниже, по правую руку от него, взгляды с надеждой и верой устремлены вверх; в нижнем правом углу – дьявол, традиционно, в образе змея, преобладают чёрные и красные оттенки. В центре композиции стоит ангел в чёрном, взвешивающий на весах дела человека, образ, встречающийся в более поздних иконах.

Очень родным стал для людей разных сословий и поколений созданный художником образ «русской Мадонны», неповторимый на каждой иконе и фреске. Лишь несколько икон создаёт художник, переписывая традиционную византийскую иконографию в живописной манере, но самые его известные работы вдохновлены и классическими образами, и его собственным творческим видением. Богоматерь на его фресках всегда узнаваема: черты лица повторяют традиционные византийские и русские образы, красно-коричневое покрывало окутывает голову и плечи, волосы спрятаны и изгибы тела почти не видны под длинными свободными одеждами. Он часто пишет её нежно обнявшей младенца, что похоже на самый любимый на Руси иконографический тип – «Умиление», но часто меняет привычные жесты рук.

В. Васнецов воплотил своё собственное творческое видение не только в изображении Богоматери и святых, но даже трактуя по-своему идею искупительной жертвы воплотившегося Бога. На фресках «Сын – Слово Божье», «Бог Отец» и «Распятие» он создал свою иконографию сюжетов, изобразив нетипичные позы и жесты, используя оригинальную символику. Узнаваемый колорит живописи В. Васнецова яркий, сочный и даже декоративный, имеет сходство с древнерусской иконой и византийской мозаикой. Некоторые композиции, возможно, выглядят излишне хаотичными, чувственными и перегружены деталями, их даже можно назвать театральными. Но нельзя не восхищаться этим титаническим трудом, занявшим почётное место в истории искусств, на который потрачено художником почти 10 лет [5]. Собор стал как бы гимном православной России, памятником духовной истории. Сакральная, мистическая идея этого памятника существовала наряду с мыслью о государственности и великой истории православного народа. Также по эскизам Виктора Васнецова созданы мозаики в русском храме Дармштадта, храме Спаса-на-Крови в Петербурге и собора в Гусь-Хрустальном.

Соавтором В. Васнецова в работе над росписями собора был Михаил Нестеров, для которого киевские труды во многом определили всю его дальнейшую жизнь. Впервые

приступив к работе над церковными фресками, он посвятил этому делу более двадцати лет. Изначально он был приглашён писать образы русских святых по эскизам В. Васнецова, однако тот увидел в М. Нестерове самобытность и неординарное видение, благодаря чему позволил работать самостоятельно. Отношение современников к этим работам было неоднозначным: его упрекали как в подражании новым западным направлениям, так и подражании В. Васнецову, осуждали за отсутствие «древней силы духовности». Позже художник сам признавался, что ему стоило больших усилий освободиться от влияния Васнецова [5].

В иконах и фресках М. Нестеров выстраивает композицию по классической иконной традиции, особенно это заметно в сюжетах праздников. Нимбы и сияние вокруг святых он изображает по византийской иконописной традиции даже в картинах (серия работ, посвящённая Сергию Радонежскому, картина «Царевич Дмитрий» и другие). В стилистике его работ явно присутствует иконописная декоративность и плоскостность, в ликах иногда прочитывается психологизм, больше присущий портрету, а не иконе, а также некая театральность, глаза героев красноречиво повествуют о душевном состоянии.

Написанные в конце 80-х годов знаменитые «Пустынник» и «Видение отроку Варфоломею», обозначившие вектор творчества М. Нестерова, были справедливо определены как новое направление в отечественной живописи. Споры, разгоревшиеся вокруг «Варфоломея», указывали на актуальность и неизбежность этих новых изменений в культурном пространстве. Возможно, именно в этой идее работ Нестерова, служения высшему идеалу в лице Бога, и заключалась причина устойчиво негативного отношения критиков к религиозным картинам художника. Художественная стилистика произведений решительно отвергалась приверженцами реалистической школы, его обвиняли в подражании западным символистам и «мёртвому» академизму [6].

Воспитанный в семье с традиционными устоями, Михаил Нестеров был глубоко верующим человеком, совершенно не подверженный распространённому в то время в среде интеллигенции нигилизму. Он избрал религиозно-нравственную тематику своей живописи, подражая классической православной иконописи, совсем по другим причинам, чем предыдущие поколения художников [3, с. 5]. Сравнивая «Варфоломея» М. Нестерова и образы Иисуса Н. Ге, И. Крамского, заметно принципиальное различие в самом подходе к трактовке христианского учения. Как отметил Г. Прохоров, изучавший этот вопрос: «Христос в понимании Крамского, Ге, передвижников 70–80 годов, – человек, имеющий конкретную историю жизни, судьбу, которая зависела от него самого, его идеалов, убеждений и поступков. Это активная личность, отказывающаяся от помощи свыше» [4, с. 7]. М. Нестеров не стремился показать отношения высоконравственного человека и общества, их трудного противостояния, что часто изображали на своих полотнах передвижники. Нестеровский отрок Варфоломей, святой Сергий и пустынники добровольно подчинены воле Божьей, их умиротворённость и внутренний свет происходят от этого смирения перед Всевышним. Их подвижничество не возложено героем самим на себя. Поэтому художнику удавалось гармонично соединять в одной картине своих современников и Иисуса Христа, объединяя их в один сюжет.

О новом стиле М. Нестерова писали искусствоведы, философы, религиозные и государственные деятели, чьи мнения сильно разнились друг от друга. Одним из первых исследователей, давших положительную оценку таланта Нестерова, был Н. Бенуа, он первым заговорил о присутствии религиозных чувств в его пейзажах, говорил о миссии русского искусства, состоявшей в выражении своего национального отношения к священному [2, с. 246]. Для поклонников художника главными достоинствами созданного Нестеровым собственного стиля было то волнующее потайное религиозное чувство, кроткая вера и искренность «мистического переживания» души, которые он так талантливо мог изобразить; в них видели нечто сверхъестественное, некий пророческий дар. Полотно «Душа народа» стала для Нестерова достижением, итогом пройденного пути, открывающим новые

возможности в творчестве. Особый интерес оно вызвало в среде философов и религиозных деятелей, таких как С. Булгаков, П. Флоренский и другие.

Михаил Нестеров пытался «помирить» станковую живопись с традиционной иконой: вложить в первую иконные образы, а во вторую – земное, человеческое. За это множество раз он подвергался беспощадной критике, его одновременно обвиняли во внесении в картину иконописной символики и в стремлении приземлить молитвенные образы [7].

Расписывая храмы, он, как и Виктор Васнецов, мечтал о «русском Возрождении», о возвращении к искусству Дионисия и Рублёва [3, с. 72]. Надеясь когда-то вернуть искусству ту необходимую духовную содержательность и ценность, полностью разделял мнение старшего друга, что «нет на Руси для русского художника святее и плодотворнее дела, как украшение храма» [5].

Таким образом, М. Нестерову и В. Васнецову одними из первых удалось освободиться от влияния западноевропейской образности и стать в основание формирования искусства, выражающего национальный русский характер и культуру. В. Васнецов в религиозных сюжетах во многом ориентировался на византийские традиции. Это заметно и в общей иконографической схеме, и в декоративном плоскостном решении. Художник мастерски синтезировал художественные принципы западноевропейский школы живописи с византийской и исконно русской эстетикой. М. Нестеров в своих иконах и фресках выстраивает композицию, традиционную для православной иконографии. Художник концентрируется в своем творчестве на выражении религиозно-нравственных аспектов жизни человека и его взаимоотношении с Богом, подражая в этом содержательной стороне православной иконы в противоположность передвижникам, для которых, в первую очередь, было важным изображение отношения нравственного человека и общества. Персонажи в картинах М. Нестерова выражают смирение и всецелое следование Божьему промыслу. Михаил Нестеров ставил задачу синтезировать станковую живопись с традиционной иконой. Не только форму, но и смысловое содержание – объединить Божественное с человеческим, чувственным, земным, с присущим ему народным, национальным, русским характером Богообщения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алленов, М. М. Русское искусство XVIII – начала XX века. Т. 2 / М. М. Алленов. – М.: Трилистник, 2000. – 320 с.
2. Алпатов, М. В. Всеобщая история искусств. Т. 2 / М. В. Алпатов. – М. – Л.: Искусство, 1949. – 470 с.
3. Дунаев, М. М. Своеобразие русской религиозной живописи. Очерки русской культуры XII–XX вв. / М. М. Дунаев. – М.: Московская духовная академия, 1997. – 220 с.
4. Майорова, Н. А. История русской живописи: в 12 т. Т. 9. Рубеж 19 и 20 веков / Н. А. Майорова, Г. Д. Скоков. – М.: Белый город, 2006. – 130 с.
5. Маслов, К. И. Росписи В. М. Васнецова во Владимирском соборе в художественной критике конца 19 века / К. И. Маслов // Вестник ПСТГУ. – 2017. – Вып. 28. – С. 83–108.
6. Михайлов, А. И. М. В. Нестеров. Жизнь и творчество / А. И. Михайлов. – М.: Сов. художник, 1958. – 492 с.
7. Хасанова, Э. В. После октября: М. В. Нестеров глазами современников и потомков. К 145-летию со дня рождения / Э. В. Хасанова // Бельские просторы. – 2007. – № 5 (102). – С. 144–154.

УДК 75.04

А. Н. Басаев,
г. Луганск, РФ

О ЗНАЧЕНИИ СИСТЕМЫ ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ В РУССКОЙ ИКОНЕ

Знакомство с иконописью, в частности с русской иконой, вызывает у современного зрителя не только восхищение, священный трепет, но и порой недоумение. Среди прочих у людей нашего времени, привыкших практически всегда и везде видеть живописные изображения в системе прямой (линейной) перспективы, возникает вопрос, почему же в

иконописи не так, почему вместо прямой широко используется непонятная для нас система обратной перспективы, и как можно было бы объяснить настолько доминирующее ее положение? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо раскрыть и понять заложенный в икону сакральный смысл, ее феномен в культурно-историческом контексте. Для этого следует рассмотреть обстоятельства, обусловившие ее возникновение и становление, основные современные концепции, объясняющие значение системы обратной перспективы в религиозной живописи средневековья вообще и в русской иконописи в частности.

Главными идеологами иконописи в период ее становления были философ, поэт и теолог Иоанн Дамаскин (ум. до 753 г.) и игумен Студийского монастыря в Константинополе Феодор (759–826 гг.). Из их учения следовало, что цель искусства – не изображение реальности, но выявление скрытого, проступающего в телесном божественного – духовного и бесплотного. Поэтому наиболее совершенным в такой системе взглядов являлось то изображение, которое было бы ближе всего к первооснове, к архетипической, всеобъемлющей божественной идее. На Никейском церковном соборе 787 года было провозглашено, что создание религиозных изображений не может быть предоставлено художникам: они должны исходить из постановлений церкви и религиозной традиции. Таким образом, осуществлять свою деятельность в области религиозной проповеди искусство могло лишь на основе строгой регламентации. Из взглядов на сущность иконы с непреложностью вытекало требование подобия в изображении одинаковых сюжетов и персонажей, индивидуальное отступало на задний план перед всеобщим и отвлеченным, обретающим значение символа. Поиски строгих канонических правил воспроизведения того или иного сюжета приводили к необходимости свести все их многообразие в цельную систему, выбрать из них наиболее достойные и отвергнуть далекие от канона. Постепенно, со временем сложились сборники канонических изображений, так называемые лицевые подлинники, с которых иконописцы из века в век срисовывали иконописные схемы. К сожалению, механическое копирование привело к утрате объяснения смыслового значения обратной перспективы в иконописи. Не удивительно, что и сегодня явление обратной перспективы служит предметом научных дискуссий, и не все в этом вопросе считается до конца ясным и решенным.

Что касается системы прямой перспективы, то она явилась результатом научного поиска подвижников искусства в период Ренессанса и воспринималась как откровение, открытие, значительно расширяющее рамки возможностей живописи. Она обеспечивала иллюзию глубины и далекого заднего плана, на котором изображалась обыденная, рутинная жизнь простых земных людей, в то время как на переднем плане, авансцене, выступали главные персонажи произведения – герои Святого Писания. В религиозных картинах западноевропейских художников явно прослеживается стремление показать Град Божий и Град земной путем противопоставления переднего плана, на котором представлен мир горний и заднего плана, на котором изображается мир дольний. В данном случае система прямой перспективы и означенная концепция взаимно работали друг на друга [4].

Совершенно иной идеологический подход был выработан в восточном христианстве. Заданная в средневековой Византии философская установка давала основания выводить обратную перспективу из специфического религиозного характера средневекового искусства, из его символики, философского содержания, из его тяготения к «вневременному» и «надмирному». Согласно этим воззрениям, средневековый мастер изображал на иконах иной, ирреальный мир, отличный от земного. Это подчеркивается золотым фоном, которым передается небо, фантастически-ирреальным изображением предметов (иконные горки) и тому подобное. Чтобы показать идеальный мир, не подчиняющийся земным законам, в частности законам зрительного восприятия вместо естественной вводится искусственная – обратная перспектива. К подобной точке зрения относительно идеологии, заложенной в икону, был близок русский религиозный философ П. А. Флоренский. Однако, помимо прочего, главный смысл русской иконы и обратной перспективы в ней он видел в противопоставлении западноевропейскому

индивидуалистическому видению мира, коллективного общинного видения мира русскими иконописцами, которые не подпали под очарование ренессансных идей, безмерно возвеличивающих человека, отодвигающих при этом Бога на периферию мировоззренческих установок [6].

Другим объяснением широкого использования системы обратной перспективы художниками средневековья, особенно в иконописи, и при этом весьма нечастое и «неумелое» использование прямой перспективы является то, что они, то есть художники, попросту не знали ее основ. Так, академик Б. В. Раушенбах, исследуя вопрос обратной перспективы, делает краткий обзор работ по данной проблеме [2; 3], и, ссылаясь на работы некоторых коллег, в частности, Н. А. Рынина, констатирует наличие подобных взглядов, объясняющих применение обратной перспективы неумением, ошибками художника, считающих ее неким «ошибочным приемом».

В некоторой степени похожее мнение высказывает известный швейцарский историк и теоретик искусства Генрих Вельфлин: «Было время, когда … считали невозможным воспроизвести всесторонне пространственную действительность на плоскости. Так всегда думало средневековье, и изображение вещей и их пространственных соотношений в ту эпоху было лишь намеком на действительность, но отнюдь не ее воспроизведением» [1].

Б. В. Раушенбах справедливо полагал, что подобные утверждения возникают как простые объяснения непростой проблемы и не носят научного характера. В свою очередь, сам Б. В. Раушенбах, на основе научного анализа древнерусской живописи, предпринял попытку объяснить феномен обратной перспективы. Исходя из теоретических соображений, он предположил, что обратная перспектива в изображениях на иконах возникает в результате трансформации аксонометрического в своей основе изображения (изображения, полученного при параллельном проецировании предмета на плоскость), характерного для неглубокого пространства близкого переднего плана. При этом данный эффект обуславливается особенностями зрительного перцептивного восприятия человеком окружающих объектов и пространства (речь идет о визуальном восприятии мира, которое осуществляется посредством зрительной системы на основе психофизиологических процессов). Основываясь на результатах своих исследований и на свойствах линейной и перцептивной перспективных систем, Б. В. Раушенбах с определенными оговорками предположил, что существует единая система перцептивной перспективы, которая приобретает вид обратной перспективы или аксонометрии для близких областей пространства и облик прямой, линейной перспективы для дальних его областей [2; 3].

Интересной для рассмотрения является концепция возникновения системы обратной перспективы основанная на рассмотрении тесной связи архитектурных особенностей крестовокупольных храмов, характерных для Византии и Древней Руси, и монументальной живописи, наносившейся на поверхности стен [5]. Особенностью мозаик или фресок православного храма всегда была их ориентация на пространственные ритмы, воспроизводящиеся в сакральной архитектуре восточно-христианского храма. При этом не следует забывать, что настенная монументальная живопись по отношению к иконе является первичной. Именно от нее многое было привнесено впоследствии в икону.

Росписи в храмах помещались главным образом в верхней части интерьера – в куполах, люнетах, конхах, тромпах, сводах, заполняли собой алтарную нишу. Скругленные поверхности куполов, конх, ниш, сводов окружали находившегося в храме человека со всех сторон, охватывали, обрамляли, нависали над ним. При этом в сочетании с вогнутой или сферической поверхностью золото фона мозаичных изображений оптически «выносило» помещенное на нем изображение в реальное пространство, но самим золотом уже преобразованное в пространство «метафизическое». В отличие от прямой обратная перспектива имеет точку схода не в глубине пространства и над предметом, а в пространстве зрителя и под предметом. Истоки обратной перспективы согласованной с архитектурным пространством многообразны: это и желание выделить центральный персонаж ориентацией на него пространства как отражение средневековой идеи иерархии, и стремление найти

контакт изображения со зрителем. Систему обратной перспективы обуславливали, во-первых, наличие, в частности, золотого фона, то есть сознательное устранение глубины изображения. И, во-вторых, так как оптический фокус изображения, помещенного на сферическую или криволинейную поверхность архитектурных членений храма, находился перед изогнутой плоскостью изображения, возникала необходимость корректировать его соответствующим образом.

На основании изложенного выше можно подвести некоторые итоги. Выделить какую-либо одну основную причину широкого применения в иконописи системы обратной перспективы не представляется возможным. Скорее всего, необходимо учитывать весь комплекс влияющих факторов от идеологических, мировоззренческих до физиологических, обуславливающих субъективное восприятие мира художником. Как можно было заметить, средневековый художник вполне мог видеть и изображать предметы в обратной перспективе, аксонометрии и даже прямой перспективе (дальние планы). В связи с этим, вышеприведенные обстоятельства могут создать видимость кажущегося безразличия средневекового художника к строгому следованию какой-то одной системе перспективы и при этом привести к ошибочным умозаключениям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вёльфлин, Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения / Г. Вельфлин. – СПб.: Алетейя, 1999. – 319 с.
2. Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи / Б. В. Раушенбах. – М.: Наука, 1975. – 184 с.
3. Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в живописи: очерк основных методов / Б. В. Раушенбах. – М.: Наука. 1980. – 289 с.
4. Розин, В. М. Введение в культурологию: учебник для высшей школы / В. М. Розин. – М.: Издательский Дом «ФОРУМ», 1997. – 224 с.
5. Тяжелов, В. Искусство Средних веков: Византия. Армения и Грузия. Болгария и Сербия. Древняя Русь. Украина и Белоруссия / В. Тяжелов, О. Сопоцинский. – М.: Искусство, 1975. – 368 с. – (Малая история искусств).
6. Флоренский, П. А. Обратная перспектива / П. А. Флоренский // Эстетика и теория искусства XX века: хрестоматия / сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – С. 183–203.

УДК 78.01

Л. П. Воеводина,
г. Луганск, РФ

КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

В современных социокультурных условиях эффективность музыкального воспитания и образования учащейся и студенческой молодежи определяется степенью сформированности у нее навыков общения с музыкой и соответствующих музыкальных потребностей в разнообразных формах взаимодействия с музыкой разных жанров и стилей. Музыкальная воспитанность молодежи проявляется в органической взаимосвязи музыкальной образованности в ее широком понимании и практической художественно-эстетической деятельности (исполнительской, творческой), построенной на полноценном восприятии музыки (музыкальных произведений).

Актуальность использования научного аппарата теории музыкального восприятия в музыкально-образовательной практике профессиональных учебных заведений творческого профиля обусловлена необходимостью преодоления сложностей организации образовательного процесса в условиях доминирования на музыкальных занятиях аналитической («школьной») теории музыки. В данном исследовании мы ограничиваемся рассмотрением соотношения ключевых понятий теории музыкального восприятия – «восприятие музыки» и «музыкальное восприятие».

Понятия «восприятие музыки» и «музыкальное восприятие» – основные в музыкальной эстетике, музыкальной психологии, музыкальной педагогике и новой области знания –

теории музыкального восприятия, понимание их смысла обеспечивает грамотное решение вопросов, связанных с управлением музыкальной культурой учащейся и студенческой молодежи, в частности, музыкальным восприятием как одной из ее составляющих. Для выяснения сущности обозначенных понятий обратимся к некоторым фактам.

В отечественной культуре начала XX века обозначилась потребность в приобщении народных масс к музыкальному искусству, в связи с чем прогрессивно мыслящие педагоги стали проявлять особый интерес к слушанию как виду музыкальной деятельности, продумывая варианты названия нового учебного предмета («Восприятие музыки», «Объяснение музыки», «Музыкальный разбор», «Музыкальная демонстрация», «Объяснительное исполнение музыкальных произведений») (А. Кастальский).

Идея воспитания культурного слушателя, способного осознанно воспринимать музыку, пронизывает музыкально-просветительскую деятельность Б. В. Асафьева, цель которой – сделать достоянием широких масс лучшее в музыкальном искусстве прошлого и настоящего. Как исследователь-музыковед Б. В. Асафьев размышляет о важности формирования у слушателей осознанного восприятия музыки как «н а б л ю д а е м о г о явления» [1, с. 47], разрабатывает принципы слушания музыки, послужившие началом в создании методологической базы для будущей теории музыкального восприятия. Путь решения проблемы формирования слушательской культуры Б. В. Асафьев видит в умении воспитателей подвести слушателей к постижению процессуальности в музыке при сохранении непосредственности ее восприятия в условиях возрастающей его интеллектуальной углубленности [Там же, с. 50–53].

Во второй половине XX века в философии, эстетике, психологии и искусствознании актуализируются вопросы восприятия искусства, в частности, художественного и музыкального восприятия, их сущности и механизмов формирования. Восприятию искусства посвящены отдельные научные статьи, сборники научных публикаций и монографии. Восприятие искусства получило статус самостоятельной научной проблемы.

В разработке отечественной теории музыкального восприятия участвовали эстетики (В. В. Блудова, А. Г. Костюк, В. Н. Максимов, Б. С. Мейлах, Г. И. Панкевич, С. Х. Раппопорт, А. Н. Сохор, Г. Х. Шингаров), музыковеды (Б. В. Асафьев, Е. В. Назайкинский, В. В. Медушевский, А. Я. Рыжкин, Н. Л. Очеретовская, А. Н. Сохор) и психологи (Г. Н. Кечхуашвили, В. Г. Ражников, Г. С. Тарасов, В. М. Цеханский).

Интерес исследователей к вопросам восприятия музыки, формирования музыкального восприятия у слушателей требует уточнения содержания понятий «восприятие музыки» и «музыкальное восприятие». В искусствоведческой, эстетической и психологической литературе, по мнению Е. В. Назайкинского, «по отношению к деятельности человека, слушающего музыку, применяют два выражения – «восприятие музыки» и «музыкальное восприятие», причем, зачастую, их используют как синонимы, «одно из них кажется более правильным с точки зрения языковых норм, другое же – стилистически подозрительным» [2, с. 91]. Оба понятия отражают закономерности взаимодействия слушателя и музыкальных явлений и в этом их несомненное сходство. Но в чем тогда состоит их предметное и смысловое различие?

Как показывает практика, термин «восприятие музыки» имеет отношение к широкому кругу явлений. Эстетики и музыковеды с этим понятием связывают вопросы функционирования музыки в обществе, решения задач эстетического воспитания. Восприятие музыки признано ведущим видом музыкальной деятельности, на основе которого функционируют другие ее виды. В психологическом контексте термин «восприятие музыки» фиксирует ситуацию воздействия на человеческий слух ритмо-интонационных акустических комплексов, эстетических сигналов, возникающих при воспроизведении музыки (на музыкальном инструменте, в пении, в условиях звукозаписи и пр.). В таком понимании термина восприятия музыки исследователи изучают общие психологические закономерности феномена восприятия и сущность восприятия самой музыки как культурного явления. Иначе говоря, в термине «восприятие музыки» фиксируется его

психологическая составляющая и восприятие некоего художественного явления, воплощенного в музыкальном материале.

Понятие же «музыкальное восприятие» в отечественной эстетической мысли рассматривается как целесообразно организованный сложный культурный феномен, имеющий свой собственный предмет и аксиологическую специфику, что обусловливает существование различных точек зрения на его природу и предполагает комплексное изучение. При многообразии подходов к музыкальному восприятию наиболее значимым признаком является его целостность, сущность которой исследователи трактуют по-разному. Общность их взглядов заключается в том, что целостность является признаком как самих объектов восприятия, так и сложной многоуровневой музыкально-образной психической деятельности субъекта. Зафиксирована зависимость между целостностью объекта и целостностью его восприятия на непосредственно-чувственном уровне отражения, проявляющаяся в активном взаимодействии субъекта с объектом. Эта зависимость лежит и в основе процесса музыкального восприятия, но этим уровнем отражения не ограничивается. Большинство исследователей справедливо рассматривают непосредственно-чувственный уровень музыкального восприятия как ступень, на которой происходит «настройка» субъекта на более углубленное, рационально-теоретически опосредованное восприятие произведения искусства, направленное на выявление его социального смысла, идейно-эстетической и художественной значимости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Музыка в современной общеобразовательной школе / Б. В. Асафьев // Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Изд. 2-е. – Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1973. – С. 47–60.

2. Назайкинский, Е. В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания / Е. В. Назайкинский // Восприятие музыки: сборник статей / ред.-сост. В. Н. Максимов. – М.: Музыка, 1980. – С. 91–111.

УДК 377.5

Т. В. Возная,
г. Донецк, РФ

РОЛЬ ИСКУССТВА В ФОРМИРОВАНИИ ОБЩЕКУЛЬТУРНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Сегодня в условиях утраты и трансформации многих нравственно-культурных ценностей необходимость и значимость формирования общекультурных компетенций у обучающейся молодежи резко возрастает. В связи с этим возрастают требования к современным учебным заведениям в области приобщения студентов к ценностям мировой и отечественной культуры, формирования у них навыков эффективного социального взаимодействия, личностного развития и самосовершенствования. Именно эта деятельность, по мнению исследователей данной проблемы, является главной в формировании общекультурных компетенций.

Компетенция (от лат. competentia) – круг вопросов, в которых человек хорошо осведомлен, обладает познаниями и опытом. Компетенция включает совокупность взаимосвязанных качеств личности (знаний, умений, навыков, способов деятельности), задаваемых по отношению к определенному кругу предметов и процессов и необходимых для качественной продуктивной деятельности по отношению к ним. Теоретические исследования по данной теме достаточно подробно освещены в работах таких ученых, как Н. И. Алмазова, И. А. Зимняя, Н. П. Симаев, А. В. Хуторской, Г. Х. Нигматзянова, К. В. Шапошников и др.

«Общекультурные компетенции – это базовая компетентность личности, обеспечивающая вхождение в мировое пространство культуры и самоопределение в нем, применение профессиональных знаний и умений в практической деятельности, овладение

нормами речевого этикета и литературного языка, а также культурой межнационального общения и способностью ориентироваться в социуме», – утверждает Г. Х. Нигматзянова, одна из исследователей этой проблемы [4].

А. В. Хуторской, классифицируя общекультурные компетенции, считает, что они относятся к ключевым компетенциям, которые включаются в мегапредметный уровень содержания образования. Исходя из этого, формирование общекультурных компетенций осуществляется в рамках каждой дисциплины, реализующей содержание высшего профессионального образования [3].

Считается, что общекультурные компетентности имеют двойственную природу: они не являются профессионально обусловленными, ими должны обладать все специалисты, независимо от сферы их деятельности, поскольку именно они образуют базу для учебных и, в дальнейшем, профессиональных компетентностей и позволяют им более полно реализовываться. Общекультурные компетенции отражают некое общее, характерное требование к выпускнику любого учебного заведения, независимо от области профессиональной деятельности. Это социальное ожидание того, что молодой специалист, вступая в социальную жизнь, разделяет ценности, господствующие в этом обществе: патриотизм и гражданственность, высокие морально-нравственные характеристики, общую, языковую, правовую культуру, ценности гуманизма и экологического сознания. Именно общекультурная компетентность определяет активную жизнедеятельность человека, его способность ориентироваться в различных сферах социальной и профессиональной жизни, гармонизирует его внутренний мир и отношения с социумом.

Поэтому так важна задача ее формирования в общеобразовательных учреждениях культуры и искусства. Прежде всего, формирование общекультурных компетенций предполагает ориентацию в первоисточниках культуры – произведениях художественной литературы, музыкального, изобразительного, театрального искусства, музейных экспозициях.

Искусство как специфическая форма общественного сознания, которая отражает жизнь в конкретно-чувственных формах и образах, обладает способностью выражать и передавать другим людям тончайшие движения человеческой души и вызывать у них глубокие эмоциональные волнения. Информация, которую получает человек, постигая произведения искусства, воплощена в ярких, надолго запоминающихся образах. Это знание всегда художественно и идейно организовано, несет определенную мировоззренческую нагрузку, заставляет читателя, слушателя, зрителя размышлять, анализируя явления жизни.

Известный советский и российский живописец Б. М. Неменский считает, что «искусство приобщает нас к огромному человеческому опыту поисков нравственных ценностей, к находкам, к ошибкам… к изменяемости этих поисков от века к веку, от народа к народу, от одной общественной группы к другой. Искусство очеловечивает не назиданием, оно не даёт рецепта правильного поведения. Оно открывает путь к освоению огромного многовекового людского опыта восторга и презрения, любви и ненависти для формирования собственного опыта отношений, поисков сегодняшних, сугубо личных критериев нравственного и безнравственного… Всего общества» [1].

В нашем творческом учебном заведении накоплена определенная методика работы в этом направлении. Это прежде всего арт-проекты на основе различных видов искусства и поэтического слова, которые стали у нас уже традиционными. В качестве примера можно привести недавнее открытое совместное заседание клубов «Мир искусств» и «Вдохновение», посвященное Международному дню музыки, «Наполним музыкой сердца». Оно традиционно проходит в нашем колледже накануне международного дня музыки и всегда посвящается ей – королеве всех искусств. Представляется, что в рамках темы доклада будет уместна цитата из этого вечера:

«…Ведущий: Сегодняшний наш разговор о музыке разной – знакомой и не очень, созерцательной и темпераментной, народной и классической, старинной и современной. И воспринимать вы ее будете по-разному, каждый по-своему. Но мы очень надеемся, что она

найдет отклик в ваших сердцах, согреет душу, развеселит, заставит грустить – словом, разбудит ваши чувства, заставит задуматься.

Без музыки не проживу и дня!
Она во мне, она вокруг меня.
И в пенье птиц, и в шуме городов,
В молчанье трав, и в радуге цветов
И в зареве рассвета над землёй….
Она везде и вечно спутник мой.

С этими поэтическими строками перекликаются и другие, оставленные студентами, участниками этого арт-проекта, в своей творческой «Палитре впечатлений».

О, музыка и слово, в едином вы порыве.
Укрыли душу от ненастья в тревожном нашем мире.

Опыт показывает, что использование возможностей искусства как во время учебного процесса, так и во внеаудиторной работе учебного заведения – одно из необходимых условий формирования общекультурных компетенций студента, содержательными компонентами которых являются: развитие творческих качеств и способностей, ценностно-эстетическое отношение к среде и жизнедеятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Неменский Борис Михайлович // Кто есть кто в современной культуре: в 2 вып. / гл. ред. С. М. Семёнов, авт. и сост. Н. И. Шадрина, Р. В. Пигарев и др. – М.: МК-Периодика, 2006–2007.

2. Сысоева, Н. А. Формирование общекультурных компетенций у студентов педагогического вуза средствами иностранного языка [Электронный ресурс] / Н. А. Сысоева // Гуманитарные научные исследования. – 2015. – № 8. – Режим доступа: https://human.snauka.ru/2015/08/12380.

3. Хуторской, А. В. Практикум по дидактике и современным методикам обучения / А. В. Хуторской. – СПб.: Питер, 2004. – 541 с.: ил.

4. Нигматзянова, Г. Х. Структура и содержание общекультурных компетенций студента [Электронный ресурс] / Г. Х. Нигматзянова // Гуманитарные научные исследования. – 2014. – № 2. – Режим доступа: https://human.snauka.ru/2014/02/5851.

УДК 78.06

Л. А. Воротынцева,
В. Ю. Буханова,
г. Луганск, РФ

РЕФЛЕКСИЯ И ЯЗЫК МУЗЫКИ

Одна из функций рефлексии – формирование собственного способа высказывания, некой особой музыкальной речи.

С точки зрения онтологии творчества рефлексия – это опыт встречи с самим собой. Поэтому всякая рефлексия персонифицирована, поскольку, возникая как глубоко личностный интерсубъективный акт, предполагает выход навстречу Другому. В этом смысле рефлексия Другого (исполнительского Я или реципиента) совпадает с личностью творящего сознания и одновременно больше него. Существует точка зрения, согласно которой творчество равно личности его создателя. Но если полностью принять такое определение, тогда любой творческий процесс на любой его стадии (замысел, произведение, восприятие произведения) тождествен рефлексии и исчерпывается ею. Это не совсем так, поскольку рефлексия – это не только акт творчества, но и способ дистанцироваться от себя, попытка рассказать об этом опыте; это особая форма «проговаривания» психологического опыта душевной жизни в категориях метафизики. О феномене рефлексии дискутируют все науки гуманитарного цикла: философия, культурология, эстетика и пр. Осознание музыкальной рефлексии происходит в настоящий момент, чем и обусловлена *актуальность* настоящей работы.

Рефлексии в музыкальном искусстве посвящена монография Л. Шаповаловой «Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве». Автор осуществляет исторический экскурс в музыкальную рефлексию на основе эмпирического материала. В связи с этим *цель статьи* – попытка заполнения исследовательской лакуны в области музыкознания.

На наш взгляд, возникновение работ, посвящённых феномену музыкальной рефлексии своевременно и вызвано острой необходимостью выработки специфической интеграционной методологии и соответствующего терминологического аппарата.

Итак, рефлексия – это особая речь. Как феномен музыкальной культуры она порождает свою систему принципов текстового структурирования и приёмов художественного воздействия на слушателя. То есть рефлексивный опыт заставил музыкальное сознание по-новому мыслить коммуникативно-знаковую ситуацию общения.

В классико-романтической культуре образцы личной рефлексии единичны, ибо необходимость «рассказать о себе» как субъекте сталкивается с заранее сложившимися нормами и типовыми условиями музыкального высказывания. Рефлексивное свойство лирики В. А. Моцарта, песен Ф. Шуберта на фоне единства классического языка эпохи узнаются по принципу «выталкивания». Историко-типологический контекст «выбрасывает» изнутри стилевого единства языка эпохи рефлексивный опыт Л. Бетховена в «Лунной» сонате или в Adagio поздних фортепианных концертов В. А. Моцарта.

Современный слушатель под влиянием уже прожитого XX веком опыта культуры «переносит» его на классико-романтический период развития музыки, реконструирует чужой духовный опыт, воспринимает его как свой и присваивает его себе, наделяя предмет порой не свойственными ему чертами. Если рефлексия подразумевает некий опыт субъективно-объектных отношений Я-сознания, то для описания этой процедуры музыке уже недостаточно имманентных ресурсов синтактики и семантики; отсюда рождение «языковой рефлексии» – описание описания (по аналогии с предметом рефлексии – осознанием сознания).

Предмет рефлексии при сравнении классико-романтической культуры и постмодернистской ситуации конца прошлого столетия практически не изменяется: это духовная форма самосознания художника. Но опыт структурирования рефлексии как личностного акта, семиотическое устройство рефлексивного образа и, соответственно, степень «проговоренности» себя (ментальная структура внутренней речи), безусловно, разные.

Сознания хочется «проговаривать» свой опыт общения с миром. Музыка научилась это делать через диалог разных языковых принципов и способов организации музыкальной речи. На этом пути самопознания музыка обретает субъекта рефлексии уже не только за пределами произведения (персона Автора), но и внутри текста – образ сознания моделирует в себе всю динамику становления личности.

Стилевой приметой рождения рефлексивной личности в музыке становится множественность языков для описания единого метасознания Автора. Поскольку монологичность рефлексивного сознания не отменяет основную функцию отражения мира во всей его многогранности, необходимо как-то обособить эту способность языка создавать новую целостность. Так возникает новая единица «метаязык» как понятийная форма Личности и именно благодаря фокусу рефлексии.

Для композитора, пользующегося классическим языком, проблема рефлексии не существует, поскольку его внутренняя речь совпадает с опытом высказывания историко-культурного контекста, в котором он творит и живет. Как только начинается поиск индивидуальных решений в способе проговаривания своего личного опыта размышления, так начинается конструирование нового языка, авторской речи. Возникает проблема неадекватности общепринятого языка и рефлексивного опыта. В музыкальной культуре XX века формируется рефлексивная ситуация, которую можно сформулировать как проблему метаязыка. Ведь сама возможность возникновения множественности музыкального

языка XX века в рамках единой художественной системы осуществляется в произведении благодаря рефлексии художника на опыт культуры. В диалоге личностного сознания «Я-образа» с исторической памятью возникает проблема метаязыка как универсалии ценностной семантики музыкальной культуры XX века ее синтагмами являются и техника письма, и жанровые архетипы, и стилевые знаки. Расшифровка из значений и культурных смыслов рождает опыт герменевтики в контексте музыкознания.

Необходимо обозначить ряд обязательных признаков рефлексивного образа и рефлексивной ситуации как целостного сюжета «из жизни сознания».

1. Образ размышления как монологическое высказывание от первого лица – «Я-образ» (на этапе экспозиции).
2. Жанровая установка на исповедальность, интроспекцию и внутреннюю речь.
3. Медитативность тематизма с высокой степенью эмоционального накала самосознания.
4. Наличие в экспозиции рефлексивного образа темы-двойника, выдержанной в том же жанровом ключе и в той же тональности, что выстраивает драматургический сюжет по принципу парности (в отличии от сонатной антитезности) и объясняет двоемирие рефлексивной драматургии через единство психологического и онтологического бытия субъекта музыки («Я-образ»).
5. На этапе экспонирования происходит не столько узнавание образа автора как субъекта рефлексии, сколько обнаружения характера его взаимоотношений, типов и способов общения: «Я – Мир», «Я – Я», «Я – не-Я» [2].

Выбор модели рефлексивных отношений внутри образной системы музыкального произведения во многом определяют следующие факторы:

– объем жанрового пространства (темпоральность в рамках хронотопа, сюжет и его семантические повороты различны в песне, симфонии, программном сочинении или quasi-жанровой композиции);

– характер организации времени, его протекании;

– отсутствие событийных действий (Бытие как действие в начале восполнено инстроспективной логикой воспоминаний о пережитом, отсюда характерный для рефлексивной ситуации эффект высокого психологического напряжения с ярко выраженной драматизацией, конфликтном чувствовании).

Рефлексия – это размышление, мыслительный акт. В этом смысле создание рефлексивного семантического пространства как системы знаков и символов остается прерогативой творческого акта. Поскольку именно сознание порождает знаки и символы рефлексии каждый раз заново, в соответствии со своим индивидуальным опытом, то уровень авторской внутренней речи не дает повода разговора о словаре символов музыкальной рефлексии. Однако по мере ее повсеместного распространения как аналога целостной личности в контексте культуры (что происходит в полной мере в музыкальном искусстве только в прошлом столетии) возникает новый коммуникативный план выражения – язык культуры, то есть система способов, средств и механизмов воздействия на слушателя. Этот внешний план выражения рефлексивных значений принадлежит уже не одному художнику (личностному сознанию), а всей культуре как персоне. Здесь авторская рефлексия становится явлением уже не столько личностным, сколько сверхличностным – знаковым с точки зрения стиля породившей его исторической эпохи.

В отечественной музыке 70–80 лет утвердился новый тип музыкальной образности, связанный с отображением сложного психологического состояния – образ размышляющего, рефлексирующего человека. Этот новый тип образного мышления не сразу откристаллизовался в самостоятельный жанр или стилевое направление, но влияние его доминантных интонаций размышления, поиска Истины, этической высоты очевидно. Вспомним звуковые партитуры Первого виолончельного концерта Б. Тищенко, Скрипичных концертов А. Шнитке, симфонии Г. Канчели, «Тихие песни» В. Сильвестрова. Настолько разные стилевые миры, непохожие творческие судьбы. Но заметна какая-то общая

психологическая узнаваемость, своеобразная генетическая схожесть того поколения людей, чья жизнь шагает в ногу со временем. Речь идет об образах размышления – философских, лирических, но всегда личностно-окрашенных присутствием авторского отношения. Лишенные вешних аффектов они способны коррелировать имманентные свойства мелоса, изменять природу тематизма и формообразования, совсем иначе осуществляя весь музыкальный процесс размышления.

Медитативные образы и темы появились не только в современном интонационном словаре. Например, авторские ремарки «Meditation» в пьесах Ф. Листа, П. Чайковского, «Поэт говорит» из «Детских сцен» Р. Шумана, соната «По прочтению Данте» Ф. Листа. Уже в медленных частях симфоний В. А. Моцарта влияние медитативности весьма значительно, на что указывает М. Арановский [1]. В них для углубления в продолжительное состояние покоя или философского созерцания применяется особый тип речевого интонирования, медленный темп, принцип тематического развертывания, преобладание целого над частью.

В романтической симфонии медитативность активно вмешивается в создание новой картины мира, заметно влияя на драматургию целого, подтверждая программные установки авторов.

В XX веке в творчестве С. Прокофьева и Д. Шостаковича семантическая оппозиция «действие – медитация» остается важнейшим параметром манифестирования сущности человека через формы его деятельности. Явление музыкальной медитации таким образом репрезентирует особый тип художественного сознания через оформление медитативного тематизма. На новой интонационно-семантической основе рождается тип художественного миросозерцания – показ мира сквозь призму авторского размышления. Отсюда в целостной концепции симфонии, концерта или сонаты акцент переносится на собственно медитацию, которая становится зеркалом конфликта авторской концепции. Так, Л. Раабен концерты А. Шнитке называет концертами-медитациями, а о последней симфонии Г. Канчели пишет, что в ней медитативность сопрягается с народными истоками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / Г. М. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 315 с.
2. Шаповалова, Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. – Харьков: Скорпион, 2007. – 292 с.

УДК 004.946

В. И. Гашина,
г. Луганск, РФ

ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СФЕРЕ

Сравнительно недавно, по меркам истории искусств, научно-технический прогресс вмешался в традиционные творческие сферы глобальными изменениями, которые принесли фотографию, анимацию и кино. Вальтер Беньямин, немецкий философ еврейского происхождения, теоретик культуры, эстетик, литературный критик, эссеист и переводчик, упоминал об этом. Но «он не мог предположить всего масштаба технической эмансипации человека и техногенной культурализации общества, что позволило осуществить переход в компьютерно-сетевые искусства будущего, к арт-проектам на базе виртуальности» [2, с. 79].

Айвен Сазерленд, известный как ученый в области информатики, представил миру свой шедевр – Sketchpad в 1962 году. Это стало первой программой с графическим интерфейсом, которая позволяла работать со световым пером. Это также открыло новые перспективы в так называемой «диджитал» (цифровой) живописи, где цифровые файлы стали основными инструментами для создания произведений. «Цифровая живопись – техника получения изображения, при котором мастер использует исключительно компьютерные программы, с помощью которых имитируются традиционные художественные инструменты» [1].

Художник, работающий в технике цифровой живописи, имеет потрясающий набор изобразительных возможностей. При этом не стоит забывать, что для использования любых художественных инструментов – как материальных, так и цифровых, – нужно одинаково учиться рисовать, освоить пластическую анатомию, композицию и цветоведение.

Инструменты цифрового рисования, объединившись с трехмерным моделированием, создают трехмерную скульптуру (скульптинг). Последняя представляет собой творческий процесс, где специальное программное обеспечение позволяет художнику создавать 3D-модели в виртуальном пространстве, используя инструменты, аналогичные тем, что использует скульптор при работе с глиной или камнем. «Скульптинг более всего похож на рисование цифровой кистью, только в объемном пространстве, при этом существует большое количество кистей с разными свойствами» [4]. Благодаря возможности манипуляции над моделями, где допустимы бесконечные правки, откаты до исходного состояния, художник получает полный контроль и свободу в экспериментах со своими идеями.

Все вышеописанные инструменты продолжили свое развитие в новом аппаратном обеспечении виртуальной реальности (VR) и дополненной реальности (AR). «Виртуальная реальность представляет собой некое подобие окружающего нас мира, искусственно созданного с помощью технических средств и представленного в цифровой форме. Создаваемые эффекты проецируются на сознание человека и позволяют испытывать ощущения, максимально приближенные к реальным» [5]. Самыми эффективным средствами для погружения в виртуальную реальность являются специализированные шлемы или очки, надеваемые на голову. Работа такого шлема основана на разделении экрана пополам, для каждого глаза представлена своя картинка с небольшими изменениями, имитирующими особенности человеческого зрения. Для обеспечения высокой четкости изображения используются специальные линзы. Прикрепленные к корпусу датчики отслеживают изменения положения головы в пространстве и передают информацию в вычислительную систему, которая корректирует изображения на экране в соответствии с показаниями. Благодаря этому пользователь получает возможность ощутить себя внутри виртуального мира.

Успех в области виртуальной реальности начался в 2012 году, когда компания Oculus, до этого незнакомая общественности, начала кампанию по сбору средств для выпуска своего шлема виртуальной реальности. Уже в 2015 году начались предпродажи первого серийного шлема виртуальной реальности Oculus Rift CV1. Создатели обещали пользователю полное погружение благодаря дисплеям с разрешением 640x800 пикселей для каждого глаза.

Как художники могут использовать технологии виртуальной реальности в своей работе? Для этого существует ряд программ:

- Tilt Brush

В 2016 году было анонсировано уникальное приложение Tilt Brush – инновационный инструмент, позволяющий создавать трехмерные картины. «С помощью этой утилиты можно создавать 3D-изображения, рисуя, словно кисточкой, в окружающем пространстве» [3]. В настоящее время Tilt Brush доступен для загрузки на гаджеты виртуальной реальности бесплатно. Приложение стабильно работает как с автономными шлемами, так и с подключенным к компьютеру оборудованием. Отдельно стоит отметить режим наблюдателя, который позволяет другим пользователям отслеживать процесс создания изображения в виртуальной реальности. Tilt Brush уже изучается в ВУЗах. Так в онлайн библиотеке Санкт-петербургского государственного университета аэрокосмического приборостроения есть методические рекомендации «Изучение приложений Tilt Brush и PaintLab для HTC Vive». Удобный интерфейс и впечатляющие возможности сделали приложение известным в кругах поклонников виртуальной реальности.

- Oculus Medium

Medium является мощным инструментом, близким к профессиональным графическим редакторам, с множеством функций, слоев и материалов. В умелых руках он может

использоваться для лепки из глины с возможностью проведения различных преобразований, таких как резка, клонирование и растягивание. Его компьютерным аналогом является ZBrush.

- Gravity Sketch

С 2021 года на данную программу открыт бесплатный доступ. Gravity Sketch является инструментом для создания моделей из примитивов и линий, где пользователь намечает общий набросок и затем может редактировать каждую линию, точку и каждую поверхность с помощью манипуляторов-контроллеров. Пользователь может добавлять поверхности и рисовать готовые примитивы. Данный редактор может использоваться для низкополигонального моделирования с возможностью экспорта моделей в редакторы на компьютере. Готовые объекты могут использоваться в анимации, играх и презентациях.

- Quill

Quill – это программное обеспечение, нацеленное на создание 3D-анимации прямо в виртуальной реальности. Приложение доступно только для шлемов, подсоединенных к компьютеру, включает в себя разнообразные инструменты рисования и анимации, такие как покадровая и стопкадровая анимация, анимированная кисть. Quill был создан как площадка для создания мультфильма номинанта на телевизионную премию Эмми «Дорогая Анжелика». Программа является наиболее распространенной в среде VR аниматоров благодаря обширному профессиональному арсеналу инструментов и удобному таймлайну. Программа создана, чтобы позволять руке художника рисовать акварельными красками, карандашом и масляными красками. Художники могут загружать свои работы в проигрыватель для шлема Oculus и демонстрировать анимацию публике. У Quill есть опция использовать холст несколькими художниками одновременно, что позволяет поднять командную работу над тяжелыми проектами на новый уровень. Художники могут общаться голосом, редактировать свою часть проекта и видеть работу коллег в режиме реального времени.

Какие VR художники уже успели о себе заявить:

Жиляева Анна – художник виртуальной реальности, которая создаёт картины с помощью средств виртуальной реальности, и публикует видео процесса на собственном YouTube канале «Anna dream brush».

Довлатова Олеся – рисует в виртуальной реальности, продаёт свои работы и создаёт портреты знаменитостей. Участвует в благотворительных проектах и проводит уроки для незрячих и слабовидящих людей.

Бей Надежда – художница из Санкт-Петербурга покорила сеть интернет своими картинами, которые рисует в виртуальной реальности. Среди работ девушки – пейзажи и портреты, копии известных картин, абстракции с мифическими сюжетами и представителями поп-культуры.

Фудзита Горо – арт-директор, иллюстратор и аниматор с более чем 15-летним опытом работы в индустрии развлечений. Работал на студии DreamWorks Animation в таких фильмах, как «Мегамозг» и «Мадагаскар 3». Горо наиболее известен своими короткими анимациями, которые он создает в виртуальной реальности с помощью Quill. Создал около тысячи анимаций и записал множество видеоуроков для мультипликаторов.

Существует студия, которая специализируется на создании мультфильмов в шлеме виртуальной реальности. Studio Syro, международная команда дизайнеров, аниматоров и разработчиков, использующая инструмент рисования в виртуальной реальности Quill для создания покадровых работ как в виртуальной реальности, так и вне ее. Их текущий проект – многосерийный мультфильм «История об острове Сода» для платформы Oculus.

Окончив 2021 год, в целом положительно, игроки рынков AR/VR уже занимались планированием на следующий. Однако, санкции, наложенные на Россию западными странами, ограничивающие импорт высокотехнологичной продукции в страну, затронули стратегии развития. Компания Ceramic 3D остается спокойной, как утверждает генеральный директор Иван Рак, деятельность российских разработчиков программной части VR-

решений не зависит от импорта. «Другое дело – импорт мультимедиа-оборудования из Европы и Америки. Сейчас отрасль возлагает большие надежды на китайский рынок, а также на скорость разработки оборудования российскими производителями» [5].

Искусство тоже реагирует на технологические изменения. Художница Надежда Бей уверена, что мир продолжает двигаться к 3D-контенту, и реальность становится все более смешанной. Таким образом, VR-арт также может эволюционировать в что-то более сложное, и при этом стать более доступным широкому кругу зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артхив [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://artchive.ru/techniques/digital_painting.
2. Богатырева, Е. Д. Искусство и научно-технический прогресс: контуры взаимосвязи / Е. Д. Богатырева // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. – 2010. – № 2. − С. 79–86.
3. Виртуальная (VR) и дополненная (AR) реальность в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://planetvrar.com/3d-risovanie-s-pomoshhyu-vr/
4. Интерактивная площадка «Поленовский форум» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://polenovchtenia.org.ru/?page_id=232.
5. Tadviser. Государство. Бизнес. Технологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.tadviser.ru/index.php/Статья:Виртуальная_реальность_(VR,_Virtual_Reality).

УДК 7.06

Л. П. Головкова,
г. Луганск, РФ

САКРАЛЬНОСТЬ КАМНЕРЕЗНОГО ИСКУССТВА ЛУГАНЩИНЫ

Сакральность имеет непосредственное отношение к запредельному, духовному миру, относится к категории, которая всегда привлекает внимание. В процессе коммуникации проявляется самобытность, вечность, красота, которая влияет на преобразование человеческого бытия и объединение общества.

На примере камнерезного произведения искусства прослеживается определенная картина. Полярно противоположные начала: мужчина и женщина, активное и пассивное, духовное и телесное, небесное и земное соединяют в себе изображения баб, воинов, крестов и путевых камней. Первоначальная целостность человека и природы восстанавливает изначальное единство мира, со-единение всего сущего: человек способен осознать всеобщую связь и единство, воссоединение с Богом, увидеть истинный смысл всего сущего [3].

В IX–XIII веках бассейн Северского Донца заселяли кочевые племена тюркского происхождения: печенеги, тюрки, половцы. На территории нашей области выявлены и исследованы половецкие курганные погребения, вблизи которых, как правило, находились каменные изваяния (бабы).

До наших дней сохранилось более двух тысяч каменных баб. Эти статуи символизировали предков и ставились в специально сооруженных для них святилищах, обычно на вершине высоких курганов.

В 1627 году в российском географическом труде «Книга Большому Чертежу» упоминаются каменные фигуры «демни», которые устанавливали на курганах или просто в степи и которые играли роль указателей – ориентиров бродов. «А на речке на Терновке стоит человек камен, а у него кладут из Белагорода станичники доездные памяти, а другие памяти кладут на Самаре у двух девок каменных; а от каменного человека до Самарии верст 30» [1].

Начиная с XVIII столетия интерес к изучению половецких баб вырос. О статуях писали академики В. Зуев, И. Лепехин, П. Паллас. В 1851 году чиновник департамента Министерства внутренних дел России О. Пискарев составил первую карту месторасположения каменных статуй [5, с. 157–160].

Женские статуи символизировали непобедимость и бессмертие воинов. Покровители в образе женщины давали им силу и оберегали их. За это кочевники приносили им жертву.

Изображения мужчин показаны практически без шапок, иногда с одной или несколькими косами до пояса. На некоторых фигурах одно или оба уха украшены сережками, изредка были на шее гривна или монисто.

«Чернухинская мадонна» – статуя очень ценная и не имеет аналогов, единственная среди каменных изваяний, известных как на территории Восточной Европы, так и на прародине половцев в степях Алтая и Тувы. Уникальность ее заключается в том, что на груди матери изображена дочь. Это изваяние было найдено у с. Чернухино Перевальского района Луганской области. Луганщина богата скульптурами, что подтверждает парк-музей антропоморфных стел и половецких каменных изваяний – музей под открытым небом, один из крупнейших на постсоветском пространстве языческих парков-музеев, расположенный на территории Луганского государственного педагогического университета. Он создан нашим земляком Константином Ивановичем Красильниковым.

Луганский парк-музей половецких баб является известной достопримечательностью города Луганска. Этот парк-музей представляет собой одну из крупнейших коллекций оригинальных каменных фигур XI–XII веков на территории всей Украины. Все изваяния имеют различную высоту – от одного до четырех метров [2, с. 42–43].

Половецкие каменные бабы представляют собой памятники сакрального искусства половцев IX–XIII веков. Такие памятники встречаются на юго-востоке Европы, юго-западе Азии и на Украине.

Эти статуи являлись идолами, символами предков и располагались в самых высоких точках степи на курганных могильниках, а также святилищах, сооруженных специально для них. Святилища были квадратными или прямоугольными и ограждались камнями [6].

Каменные бабы, находящиеся в Луганском парке, в большинстве изображают воинов и лишь некоторые – женщин. Они были поставлены на курганах древними народностями, проживающими в обширных степях Украины в XI–XII веках. Самое большое количество каменных баб оставили скифы и половцы. Эти памятники являются единственными, которые были оставлены следующим поколениям этими давно исчезнувшими кочевыми народами, прожившими много лет назад на территории теперешней Луганщины.

Луганщина – территория сакральная. В разные времена это проявлялось по-разному. Доказательством тому служит самая большая в мире коллекция половецких баб, собранная во дворе Луганского государственного педагогического университета.

В «Повести временных лет» описывается, что половцы на границах Переяславского княжества появились в 1055 году «в сем же лете приходи Болушь с половьци, и створи Всеволод мир с ними, и возвратишася половци вспять в нюду же пришли…» [7]. В 1061-м они снова пришли, на этот раз не для заключения мира. И победили в бою Всеволода и, ушли. А в 1092 году в летописи появилась такая запись: «В тот же год ходили войною половцы с Васильком Ростиславичем». А через два года князь Святополк «взял в жены дочь Тугоркина, князя половецкого». За сорок лет соседства с Русью половцы включились в ее политическую, общественную систему [Там же].

Название «бабы» применительно к статуям половецкого поля происходит от слова «балбал» – воин-герой. О «балбалах» – древнейших тюрках Сибири – историки вычитали в охранных надписях: количество женских изображений превалирует над изображениями мужчин-воинов.

«Человек камен», «девка камена», «каменные бабы», «мамаи», «тмутараканский болван», «маяки». В научных статьях нет единого мнения по поводу молчаливых каменных истуканов. А они являлись символом непобедимости и бессмертия воина.

Историк Г. Федоров-Давыдов пишет, что древние каменные изваяния есть почти во всех краеведческих музеях нашего юга: в Ростове, Азове, Краснодаре, в Крыму [4]. Они не менее таинственны и не менее монументальны, чем загадочные идолы острова Пасхи.

Изучение сакральной географии получило огромную популярность в мире в последние годы: в Европе изданы десятки путеводителей, которые породили мощную волну «сакрального туризма». Путешествуя по местам силы и объектам почитания различных

религий, люди верят, что получают там силу, здоровье и вдохновение. И каменные бабы Луганщины в этом смысле тоже очень интересны для иностранцев и наших сограждан. Они – живое доказательство того, что наша земля, донецкое Святогорье, которое было сакральным местом для исчезнувшей скандинавской религии, сохранившейся только в виде мифов, была обитаемой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Книга Большому Чертежу / под ред. К. Н. Сербиной. – М., Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1950. – 232 с.
2. Красильников, К. И. Древнее камнерезное искусство Луганщины / К. И. Красильников. – Луганск: Шлях, 1999. – 136 с.: ил.
3. Кызласов, Л. Р. О назначении древнетюркских каменных изваяний, изображающих людей / Л. Р. Кызласов // Сов. археология. – 1964. – № 2. – С. 27–39.
4. Незарова, М. П. Архитектурное пространство как социокультурный феномен М. П. Незарова. – Волгоград: ФГБОУ ВПО ВолгГАСУ, 2010. – 136 с.
5. Плетнева, С. А. Кочевники южнорусских степей в эпоху средневековья (IV–XIII век): учебное пособие / С. А. Плетнева. – Воронеж: Изд-во Воронежского государственного университета, 2003. – 248 с.
6. Плетнева, С. А. Половецкие каменные изваяния / С. А. Плетнева // Свод археологических источников. – Вып. У4-2. – М., 1974. – С. 5.
7. Повесть временных лет / пер. с др.-рус. Д. С. Лихачева, О. В. Творогова. коммент. А. Г. Боброва, С. Л. Николаева, А. Ю. Чернова при участии А. М. Введенского и Л. В. Войтовича. – СПб.: Вита Нова, 2012. – 512 с.

УДК 75.054(47)

М. Н. Гордеева,
г. Москва, РФ

ПРОБЛЕМА АТРИБУЦИИ ЭСКИЗОВ ДЕКОРАЦИИ К ОПЕРЕ А. А. ОЛЕНИНА «КУДЕЯР» НА СЦЕНЕ ОПЕРЫ С. И. ЗИМИНА

Опера С. И. Зимина открыла свои двери для московской публики в 1904 году и существовала вплоть до 1917-го. За это время антрепренер театра, Сергей Иванович Зимин, сотрудничал с разными музыкантами, певцами и художниками, в стремлении создать первоклассные постановки как с музыкальной, так и с художественной точки зрения.

Сезон 1914–1915 годов был для Оперы С. И. Зимина очень трудным. Начавшаяся в августе мировая война нарушила все постановочные планы театра. Патриотичный настрой публики, не желавшей посещать оперы немецких композиторов, вынудил хозяина театра в спешном порядке заменять их на отечественные музыкальные произведения.

Чтобы привлечь зрителей, антрепренер принял решение в новом сезоне 1915–1916 годов «дать» несколько новых опер молодых русских композиторов, которые не только никогда не шли ни на одной театральной сцене, но даже еще не были изданы. Большие надежды С. И. Зимин связывал с постановкой оперы А. А. Оленина «Кудеяр», премьера которой состоялась 13 ноября 1915 года. Для оформления спектакля он пригласил известного художника, академика, Василия Дмитриевича Поленова.

Идея привлечь в качестве декоратора В.Д. Поленова принадлежала композитору оперы А. А. Оленину, который лично исполнил живописцу свое произведение. Поленов с удовольствием согласился принять участие в работе по оформлению этого спектакля. Вот что он написал хозяину театра по этому поводу:

«Глубокоуважаемый Сергей Иванович, Мне было очень приятно, что Александр Александрович Оленин обратился ко мне для декораций к своей опере, особенно меня порадовало, что многое можно сделать прямо с натуры. Постараюсь исполнить задачу по мере сил. (…) Дело художественных постановок меня сильно увлекает, а последнее время я много работал над декорациями (…). Я твердо верю, что моя работа не пропадет даром и принесет пользу людям» [1, л. 2].

О том, что эскизы декораций выполнены знаменитым Василием Поленовым, сообщалось на афишах и в рекламных газетных объявлениях, однако в Российском государственном архиве литературы и искусства, в Фонде С. И. Зимина, хранится письмо В. Д. Поленова к С. И. Зимину от 17 августа 1914 года следующего содержания:

«Сергей Иванович,

Посылаю вам обещанные эскизы для оперы А. А. Оленина «Кудеяр» их делал Мо[…]тивовъ [*одна буква в фамилии написана неразборчиво – прим. автора*]. Для первой картины – 2 эскиза, для второй – 3, для третьей, четвертой и пятой – по 2» [3, л. 3]. При этом сам С.И. Зимин в своих воспоминаниях записал следующее: «…Василий Дмитриевич Поленов, кроме того, что любил Волгу с ее лесами, был другом А. А. Оленина, который проигрывал ему свое произведение и вдохновлял на эскизы, которые пели вместе с музыкой. Эти эскизы В.Д. мне безвозмездно подарил, и А. И. Маторин сделал великолепные декорации…» [2, с. 267] – эта запись датирована 2 ноября 1915 года, то есть, сделана за 9 дней до премьеры спектакля. Необходимо отметить, что во всех рецензиях на постановку этой оперы, в качестве художника-декоратора неизменно упоминается именно Василий Дмитриевич Поленов. Так же атрибутирует эти произведения и Ф. Я. Сыркина, в своем разделе исследования «Русское театрально-декорационное искусство»: «Перенесение пленэрной живописи и живописная режиссура особенно ощутима в декорациях В. Д. Поленова к «Кудеяру» А. А. Оленина» [4, с. 84].

Эскизы декораций к этой постановке в настоящее время хранятся в Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина.

Эскиз декорации к первой картине [1, ед. хр. 10082] изображает светлицу Насти. Художник посредством перспективы создает глубокое пространство комнаты. В левом дальнем углу стоит кровать с рамой для балдахина, но без занавесей, перед ней, рядом с входной дверью – невысокий, охристый стол с резными ножками. Через небольшие окна в комнату проникает солнечный свет, яркими бликами ложащийся на деревянные пол и лавки, стоящие вдоль стен. Колорит эскиза строится на противопоставлении коричнево-охристой гаммы, царящей в помещении, и ярких тонов за окнами: зелени, неба и огненно-оранжевых осенних листьев, «горящих и искрящихся» на солнце. Такой подход к трактовке цветового решения этого действия сообщал повышенное декоративное звучание, при этом избегая утрированности формы, оставаясь на строгих позициях реализма.

Эскиз ко второму акту [1, ед. хр. 62927] изображает березовую рощу на берегу реки. Низкое вечернее солнце, находящееся за тонкими молодыми деревцами, отбрасывает от них длинные темные тени, тяжело ложащиеся на первый план. Колористическое решение этой работы, построенное на сочетании холодных и теплых оттенков зелени, темных теней первого и дальнего плана в сочетании с цветом голубого неба и белых облаков, передает атмосферу теплого летнего вечера и лирические чувства героев. Пастозно написанные блики света на траве и листьях берез дополняют мажорное звучание всего эскиза; композиция и световоздушная среда сближает его с пленэрным этюдом, написанным хлестко и смело за один сеанс.

В другом варианте [1, ед. хр. 60426, Ж-720] эскиза к этому же акту В. Поленов чуть-чуть иначе строит композицию. Здесь несколько тонкоствольных берез стоят на невысоком пригорке в ряд, на фоне высоких темных елей, параллельно рампе, в описанном же выше эскизе они располагались полукругом. В левой части работы мастер изобразил бескрайние дали и тонкую ленту реки. Вечернее небо сочетает в себе богатую гамму оттенков, чтобы зрительно поддержать его цвета, живописец «рассыпает» на первом плане опавшие желтые листья. В отличие от предыдущего, этот эскиз в целом имеет «сочиненный» характер и от этого кажется более театральным.

Напряженным и зловещим выглядит эскиз к четвертой картине оперы [1, ед. хр. 64235, Ж-722], темный колорит которого больше напоминает гризайль,

выполненную умброй, нежели живописную работу. На дальнем плане, между «расступившимися» елями, виден небольшой фрагмент насыщенно-желтого неба и берега реки, освещенного последним отблеском зари, который мастер обозначил мазком ярко оранжевого цвета. В густой темноте первого плана, можно различить очертания избушки и еловых лап. Другой вариант [1, ед. хр. 6314, Ж-721] эскиза к этой же картине отличается меньшей проработанностью деталей, главное место тут принадлежит локальному пятну. Если в первом варианте изба находилась в густом ельнике, то здесь она расположена около невысокого холма, поросшего охристо-коричневом кустарником, за которым плотной стеной стоят темные елки. На первом плане, перед домом, лежит изогнутая коряга. В верхней части работы В. Поленов «открыл» небольшой участок темно-синего ночного неба.

В эскизе «Воля» [1, ед. хр. 64400, Ж-723] изображен ночной пейзаж. Первый план занимает неширокая ложбина, по обеим ее сторонам растут деревья, засохшие, голые ветви тех, что справа, тянутся к сине-фиолетовому облачному небу, слева – молодые березки, за которыми открываются бесконечные дали с узкой полоской реки, уходящей к горизонту. Сумрачный горчично-зеленый первый план «оживляют» желтые листья «разбросанные» по земле, кустам и деревьям.

Эскизы, выполненные художником к опере «Кудеяр», отличаются строгой реалистичностью в трактовке сценического пространства, так как В. Поленов обычно не использовал «пафосных» театральных эффектов. Нужно отметить, что, работая над этой постановкой, мастер большое внимание уделил созданию его целостного лирического образа. При этом он не разрабатывал пьедестальную пластику сцены, сосредоточившись исключительно на планировании живописных задников, наполнивших оперу естественной и самобытной красотой русской природы.

По замыслу художника, декорации должны были не только обозначать места действий тех или иных сцен, но и создавать определенное настроение, которое бы подхватывалось, развивалось и усиливалось звучанием оперы А. А. Оленина.

Работая над декорационным оформлением оперы-песни, как назвал своего «Кудеяра» сам композитор, живописец воплотил в эскизах все сильные стороны своего таланта. Первостепенное значение в оформлении оперы В. Поленов придавал пейзажу, делая его фактически одним главных героев спектакля. Эскизы, написанные мастером для этой оперы, в большей степени напоминают пленэрные этюды, нежели прообразы будущих сценических картин.

Однако наличие упомянутого выше письма живописца вносит определенного рода сомнения в то, что все эскизы декораций к опере «Кудеяр», хранящиеся в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина, выполнены самим В. Д. Поленовым. Нужно отметить, что в этом музее, имеются по несколько вариантов эскизов к одному акту, при этом эскиз за номером 60426 (ко 2-й картине оперы) имеет подпись художника. Благодаря этому факту, становится возможным выделить из общей массы ряд произведений, которые с большой долей уверенности могут быть отнесены к творчеству В. Д. Поленова. Рассмотрев имеющиеся в музее эскизы, сравнив их композиционно-пространственное построение, манеру наложения краски, фактуру мазка, а также стилистические особенности, можно предположить, что эскизы с номерами: 100082, 64235, 62927, 62929 и 60426 – выполнены одной рукой и, скорее всего, могут быть атрибутированы как принадлежащие кисти В. Д. Поленова. Эскизы с номерами: 6314, 6297, 64400, 100032 после тщательной проверки также могут получить подтверждение в его авторстве. Однако, нужно подчеркнуть, что только после проведения тщательной научной экспертизы можно будет сделать точные выводы об авторстве вышеперечисленных работ.

Принимаем во внимание, что письмо В. Д. Поленова от 17 августа 1914 года, адресованное С. И. Зимину, было написано фактически за год до премьеры оперы «Кудеяр». А за это время между художником и антрепренером могла быть достигнута

иная договоренность, например, исключающая участие в оформлении спектакля упомянутого в данном письме ученика живописца. Возможно, это не было отражено в их сохранившейся переписке, или, что тоже вероятно, оказалось утерянным. Поэтому будем считать большую часть имеющихся эскизов декораций к опере «Кудеяр» созданными именно Василием Дмитриевичем Поленовым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Фонд декорационно-изобразительных материалов. Ед. хр. 10082; Ед. хр. 62927; Ед. хр. 60426, Ж-720; Ед. хр. 64235, Ж-722; Ед. хр. 6314, Ж-721; Ед. хр. 64400, Ж-723.
2. История оперы Зимина. 1903–1917 гг. / сост. В. Пронин, И. Илларионов; подгот. текста И. Гамуло, Н. Сосинской, В. Пронина; лит. ред. М. Тимофеева; расшифровка рукоп. Т. Авдеевой. – М. : МФ «Поколения», 2005. – 328 с.
3. Российский государственный архив литературы и искусства. Фонд 764, оп. 1. Ед. хр. 129, л. 4.
4. Сыркина, Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство / Ф. Я. Сыркина, Е. М. Костина; под ред. В. Ф. Рындина и В. В. Ванслова. – М.: Искусство, 1978. – 246 с.
5. Частная опера в России: исторический очерк: в 4 т. – М.: Поколения, 2007. – Т. 1: История частной оперы в России / [сост. Пронин В. В.]. – 525 с.

УДК 7.067

И. В. Капустина,
г. Луганск, РФ

ПУТИ ЭВОЛЮЦИИ СИНТЕЗА МУЗЫКАЛЬНОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В РОССИИ (на примере проекта «Настройки» в «ГЭС-2»)

Все виды искусства находятся в тесной взаимосвязи и взаимодействии между собой. В содружестве находятся практически все известные нам сегодня виды искусства, но при этом каждое сохраняет свои характерные особенности. Вот что писал об этом известный филолог и историк культуры Д. С. Лихачёв: «Сближения между искусствами и изучение их расхождений между собой позволяют вскрыть такие закономерности и такие факты, которые оставались бы для нас скрытыми, если бы мы изучали каждое искусство… изолированно друг от друга». В своё время писатель В. Ф. Одоевский задавал вопрос: «Зачем ссорить искусства? Чем теснее они соединяются, тем сильнее будет их действие». Действительно, зачем делать то, что противоречит общей природе искусства?! Ведь среди искусств нет главных и второстепенных, каждое обладает своими характерными особенностями, у каждого свой способ отражения мира, только ему присущий арсенал изобразительно-выразительных средств [1, с. 43].

Исчерпывающая художественная картина мира не может быть дана средствами какого-нибудь одного искусства. В его рамках автор может использовать и свободно варьировать средства различных искусств, причём это будет не механическое их соединение, а особый тип художественного творчества. В этом отношении наиболее тесные связи существуют между пространственно-временными видами искусства: в театре, балете, опере, кино, телевидении, эстраде и цирке.

Вся история развития художественного творчества – это два встречных, взаимных процесса: от синкретизма (нерасчленённого художественного мышления и творчества в первобытном обществе) к образованию отдельных видов искусства и от отдельных искусств – к их синтезу. В истории мировой художественной культуры оба эти процесса достаточно плодотворны и одинаково важны. Взаимодействие или синтез искусств проявляется по-разному. Это может быть доминирование, преобладание одного вила искусства над другим (например, подчиненность монументальной скульптуры в архитектуре готики). Нередки случаи равноправного взаимодействия, слияния искусств в нечто

совершенно новое. Так, в искусстве оперы на равных взаимодействуют музыка и драма [2, с. 90].

В Москве после долгих лет реконструкции открылась «ГЭС-2» – бывшая электростанция и будущая точка притяжения современного искусства и культуры в самых разных её проявлениях. Дом культуры «ГЭС-2» – пространство в центре Москвы, в котором соединяются самые разные творческие практики: от художественных выставок и концертов до мастер-классов по лепке из глины. Задача «ГЭС-2» – сделать современную культуру доступной для каждого и создать условия для развития профессионального художественного сообщества.

Музыкальный проект «Настройки» в Доме культуры «ГЭС-2» состоял из двух частей – выставочной, где были представлены аудиоинсталляции, и концертной. Зрители могли услышать звуковые работы, созданные для пространств Дома культуры современными художниками и композиторами. В их числе Эдуард Артемьев, Дмитрий Власик, Олег Гудачев, Дарья Звездина, Вангелино Курентзис и Владимир Раннев. Играя с архитектурой Ренцо Пьяно, инсталляции создавали необычные акустические ощущения, приглашая прислушаться к самому зданию.

Идея проекта «Настройки» возникла весной 2020 года в разгар пандемии. Когда изменялись привычные схемы общения и рушились годами наработанные установки, художники начали создавать звуковые инсталляции, «настраивая» пространство. «Проект родился из желания Дома культуры активно работать с музыкой и работать с этим пространством», – отметил куратор проекта Дмитрий Ренанский [3]. Это стало возможностью для современных композиторов проявить себя на художественной сцене, а пространству бывшей городской электростанции – «зазвучать» в прямом смысле слова.

На разных этажах здания расположены 7 акустических инсталляций продолжительностью в среднем по 20–30 минут. Кроме белых стен и черных динамиков здесь есть только звук – можно почувствовать его вибрацию под высоким потолком, в бывшей насосной станции, на парковке и в открытом пространстве. Одних звук побуждает медитировать, сидя в кресле или глядя на березовую рощу, других – погрузиться в переживания и ощутить всю эмоциональную палитру чувств в темном подвале.

При создании своих работ композиторы использовали инновационные и довольно нестандартные подходы в написании музыки. Например, инсталляция композитора Владимира Раннева создана из 115 финальных нот знаменитых произведений XVIII–XIX вв., будто вступая в противоречие с индивидуальным творчеством великих музыкантов прошлого. Раннев однажды сказал: «Это не та область композиции, где автор проявляет свое уникальное человеческое начало. Из последних нот, в которых нет никакой индивидуальной, яркой интонации, я хотел собрать смысл» [4].

В «ГЭС-2» также показывают «Настройки-2» – продолжение проекта «Настройки». Теперь к аудиальному искусству, по-новому живущему в пространстве бывшей электростанции, присоединяется визуальное из коллекции фонда V–A–C. Вторая часть еще масштабнее рассказывает о взаимоотношениях звука и художественных произведений. «Настройки-2» добавили к размышлениям композиторов искусство из коллекции фонда V-A-C, так что к дискуссии «подключились» Константин Бранкузи, Василий Кандинский, Виллем де Кунинг, Луиза Буржуа, Виктор Алимпиев и другие художники, не страшившиеся экспериментов.

В отличие от первых двух частей, построенных на материале сочинений современных российских композиторов, «Настройки-3» выбирают из архива прошлого семь историй, которые складываются из музыкальных и художественных произведений. Для каждого сюжета отводится отдельный зал, где можно остаться со звуком наедине и, вслушиваясь в музыку и собственные ощущения от нее, почувствовать, как аудиоволны в сочетании с изобразительным искусством задают место, время и обстоятельства. Третья часть проекта расставила собственные акценты: музыка на этот раз вместе с живописью соединяет века, эпохи и страны, а выставка получила подзаголовок «Общество частных музыкальных

представлений». На первом этаже «ГЭС-2» проросли семь павильонов, довольно условных извне и удивительно конкретных внутри: это семь самостоятельных сюжетов, в которые уместились ощущения и чувства, проникшие в искусство из жизни. Насколько разные, настолько же знакомые любому из нас.

Каждый из павильонов пронумерован и назван именем композитора (здесь, к примеру, «Бетховен», «Шостакович», «Лист», «Шуман», «Вагнер»), однако к хронологической последовательности творческих судеб кураторы «Настроек» стремились едва ли. Исследовать музыку и искусство можно путями любыми, планомерными или не очень. Впрочем, первый павильон, носящий название «Штраус/Шенберг» в этом смысле несколько выделяется, ведь именно Арнольд Шенберг придумал то самое «Общество частных музыкальных представлений» и занялся его деятельностью в Вене в 1918 году. Целью было исполнять современную музыку для тех, кто искренне ею интересуется, готов к новым открытиям и впечатлениям. Просуществовав лишь три года, общество пало жертвой экономического кризиса и инфляции, достигшей пугающих значений, однако приблизило современников австрийского композитора к той самой сути, дойти до которой хочется многим из нас.

Косая черта между фамилиями Штраус и Шенберг тоже не появилась случайно. Императорский вальс Иоганна Штрауса был уже в XX веке переосмыслен основоположником новой венской школы для камерного состава. Теперь оба этих сочинения крутятся пластинкой в музыкальном проигрывателе, окруженные работами Джованни Баттисты Пиранези, Марка Камиля Шемовича, Люси Маккензи, Владислава Мамышева-Монро и Ирины Наховой. Контексты вступают в игру, а музыка и живопись – в замысловатый диалог. То же происходит и в других павильонах – разных, сулящих то радость узнавания, то необходимость внутреннего труда и не связывающих музыку и искусство прямым образом. Избыточность и лаконичность в этом условном пространстве становятся соседями, а замыслы с легкой зрительской руки (и даже ноги) порой рискуют превратиться в аттракцион. Это, однако, отдельный разговор, тоже требующий собственных контекстов.

На выставке за остроту реакций и эмоций отвечает, к примеру, павильон Шумана, где звучат «Вариации духа», а сопричастными им оказываются произведения Альберто Джакометти, Синди Шерман, Герхарда Рихтера, Михаила Врубеля, Ирины Кориной, Фрэнсиса Бэкона. Павильон Вагнера же, в свою очередь, становится вместилищем для изоляции совсем другого толка.

Пересказывать мироустройство этих пространств – значит лишать зрителя собственных настроек и частных представлений. Несмотря на кураторские подсказки (они ведь тоже в каком-то смысле представления именно частные), услышать и увидеть здесь можно что-то совсем свое. Кураторы поступили очень мудро, создав не выставку, озвученную шедеврами музыки, а некое суггестивное пространство переживания различных ситуаций взаимодействия с музыкальной историей. Подобная режиссура близка философии объектно-ориентированного творчества с вечно ускользающим предметом рефлексии и его интерпретацией на основе не умозрительного, но чувственного взаимодействия.

ЛИТЕРАТУРА

1. XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века: сборник статей / РАН, Гос. Ин-т искусствознания М-ва культуры РФ; [редкол.: Н. А. Евсина и др.]. – М.: Пинакотека, 2000. – 280 с.

2. Взаимодействие и синтез искусств / АН СССР; Науч. совет по истории мир. культ.; Комиссия комплексного изуч. худ-го творч.; [редкол.: Д. Д. Благой [и др.]. – Л.: Наука, 1978. – 269 с.

3. Лоскутникова, Н. Погружение в звук. В Доме культуры «ГЭС-2» стартовал новый проект «Настройки» [Электронный ресурс] / Н. Лоскутникова // Ведомости. − 2022. − Режим доступа: https://www.vedomosti.ru/gorod/culturalcity/articles/pogruzhenie-v-zvuk-v-dome-kulturi-ges-2-startoval-novii-proekt-nastroiki.

4. Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Собрание сочинений: в 2 кн. Кн. 1 / отв. ред.: В. П. Толстой, Д. О. Швидковский / под общ. ред. В. П. Толстого. – М.: НИИ РАХ, 1997. – 364 с.

УДК 781.7

Т. В. Карташова,
г. Саратов, РФ

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СИСТЕМ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЮЖНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

В Южной и Юго-Восточной Азии есть свои знаковые регионы, музыкальные культуры которых могут рассматриваться в качестве показательных и аккумулирующих их специфические черты. Они становятся квинтэссенцией тех типологических качеств, которые присущи этим макрорегионам и соединяют воедино сложнейшую ткань их цивилизационной общности. Такими суммирующими координатами являются Индия для Южной Азии и Индонезия для Юго-Восточной, характеризующие свои музыкальные культуры как целостно-системное явление и репрезентирующие её основополагающие концепты. Выявим ряд факторов, определяющих историко-региональную специфику Индии и Индонезии, и обозначим основные черты, характерные для этих двух регионов-цивилизаций.

Индия – страна множественности, её отличают полиэтничность, поликонфессиональность, полиязыковость. На территории страны проживают «более 240 народов и этносов, существуют десятки языков, религиозных традиций, что привело, к внушительному многообразию музыкальных видов, жанров и стилей, функционирующих в этой системе и придающие её облику цельность в многообразии. Ни одно из явлений не повторяет другое, и порой сознание просто теряется в тщетных попытках хоть как-то охватить этот потрясающий культурный конгломерат» [1, с. 8]. Музыка Южной Азии представлена многообразными музыкальными традициями, относящимися к культуре Индии, Непала, Пакистана, Бутана и Шри-Ланки. В индийской цивилизации издавна сложилась специфическая звукомузыкальная «идеология», отражённая во всех сферах искусства и проявленная в структурном феномене музыкальной культуры: это целостный системно скоординированный организм, где каждое явление признано самостоятельным и вплетено в общую музыкальную канву её многоцветного звукового кружева.

Юго-Восточная Азия является домом для многочисленных народностей, обладающих уникальными традициями. На территории Юго-Восточной Азии располагаются такие страны, как Малайзия, Вьетнам, Таиланд, Лаос, Мьянма, Камбоджа, Индонезия, Бруней, Сингапур, Филиппины. Так, в пределах одного государства могут культивироваться значительно отличающиеся друг от друга музыкальные стили, в рамках которых присутствует уникальный инструментарий, особый репертуар и тип экспрессии, что отражает удивительное культурное богатство региона.

Следовательно, одним из принципиально важных качеств, присущих данным культурно-цивилизационным системам и объединяющих их, является разнообразие типов культуры, в условиях которой проходило их становление и развитие. Музыкальная культура Индии и Индонезии – это многоцветные «гобелены», сотканные из множества пёстрых региональных традиций, которые представляют собой целостно-системные явления, функционирующие как единый гигантский макроорганизм.

Ансамблевый тип музицирования – это универсальная структурная модель южноазиатской и юго-восточной культуры, важнейший принцип регулирования параметров музыкального мышления с присущей ему максимально насыщенной палитрой звучания, причём в музыке данных регионов не существует ни вокальных, ни инструментальных жанров, основанных на сольном типе высказывания. В индийской музыке аккомпанирующий ансамбль функционирует как единый «организм», в котором прослеживаются три основные

функциональные линии – мелодическая, метроритмическая и звукофоновая, создающие насыщенную звуковую экспрессию и особое тембральное «созвучание». В Юго-Восточной Азии ансамблевость – основной принцип музыкального мышления, который сложился под влиянием индийской культуры. Гамеланы – это ансамбли традиционных индонезийских музыкальных инструментов. Их основу составляют «всевозможные металлофоны: хордофоны, мембрано-, ксило- и аэрофоны» [3, с. 145]. Ни один инструмент гамеланного набора не звучит сольно.

В юго-восточной культурной системе наблюдается доминирование форм инструментального исполнительства над вокальным. Индонезийцами широко используется термин «каравитан», обозначающий музицирование, объединяющее вокальные и инструментальные элементы; при этом вокал не является обязательной частью гамеланной традиции. В индийском регионе преобладающим является вокальный тип экспрессии как наиболее естественный для данной культурной системы способ коммуникации с Универсумом. Связано это и с особой трактовкой человеческого голоса, и с сакральным осмыслением звучащего слова.

Для обозначенных регионов присуще в процессе исполнения музыкальных композиций достижение особого медитативного состояния и погружение в него. Медитативность «заложена» в самой индийской культуре, высшее её проявление – рага: «Человек, слушающий рагу, приобщается к высшим сферам духа, обретая свободу и наслаждение» [1, с. 538]. В культурах Юго-Восточной Азии наблюдается стремление при помощи музыки работать с состояниями сознания исполнителей и слушателей; в итоге одним из важных источников выразительности художественной культуры региона стали медитация и транс. Издревле для достижения данной цели служило инструментальное исполнительство. Достижение медитативного состояния осуществлялось за счёт «особых тембровых и структурных характеристик музыки» [2, с. 55].

Единой для регионов Южной и Юго-Восточной Азии является система музыкального обучения, которая испокон веков существенно отличалась от европейской: этот процесс представляет собой устную традицию, которая была заложена в древние времена и осталась незыблемой до настоящего времени. Передача знаний из уст в уста в индуистской традиции называется *гуру-шишья* (учитель-ученик) и концентрируется в понятии «*парампара*» (санскритский условный эквивалент термина «традиция»). В Индонезии знания также передавались из уст в уста». В настоящее время в этих регионах совмещаются педагогические достижения и Запада, и Востока. Сложившаяся система музыкального образования демонстрирует эффективность привнесения инокультурного опыта в рамках сохранения автохтонных традиций.

Таким образом, были выявлены различные координаты, маркирующие историко-региональную специфику Индии и Индонезии, а также обозначены отличительные особенности и черты общности. Есть все основания говорить о наличии факторов межцивилизационного общения Южной и Юго-Восточной Азии, оказавших существенное влияние на формирование их самобытного культурного облика. Наличие точек пересечения в системах координат этих цивилизаций свидетельствует о сложившихся архетипах в данных культурах, подтверждая их взаимодействие и взаимообогащение. Индия и Индонезия – древнейшие из цивилизаций, доживших до наших дней, которые не только не исчерпали к XXI веку свой богатый внутренний потенциал, но и стали активными участниками в построении нового облика планетарной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карташова, Т. В. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии / Т. В. Карташова. – М.: Композитор, 2010. – 576 с.
2. Tenzer, M. Balinese Gamelan Music / M. Tenzer. – Singapore: TUTTLE Publishing, 2011. – 191 p.
3. The Garland Handbook of Southeast Asian Music / ed. by Terry E. Miller and Sean Williams. – New York: Routledge, 2008. – 496 p.

УДК 097

М. С. Кочнева,
г. Луганск, РФ

СИМВОЛИКА ЭКСЛИБРИСОВ АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА

Семантический метод занимает одну из ведущих позиций в списке методов исследования произведений искусства. Это неслучайно, ведь искусство можно сравнить с языком – язык является общепонятным примером выразительной, то есть коммуникативной деятельности, а искусство, по мнению Ла Дриера, также отождествляется с выражением [1]. Средства речевой выразительности, такие как аллегория, гипербола, метафора, по сути своей являются символами – словами, в которых, как считает Демокрит, в свернутом и скрытом виде заключены свойства вещи [3].

Использование символов в изобразительном искусстве позволяет не только заключить в произведение скрытый смысл, интуитивно угадывающийся лишь в определенном культурном контексте, но и расширить декоративные возможности композиции. Учитывая ограниченность выразительных средств графики по сравнению с живописью, справедливо будет отметить частое использование символики в графических работах, одним из видов которых выступает экслибрис.

Альбрехт Дюрер, откликаясь на запросы книговладельцев, их желание не только обозначить принадлежность печатного издания, но и украсить книгу, вводил в композиции своих экслибрисов сложные символы и пространственные аллегории. В результате композиция представляла собой сложное, замысловатое и достаточно декоративное произведение искусства, при этом выполняла первоначальную функцию книжного знака – давала читателю представление о владельце книги. Однако не всегда значения символов на экслибрисах руки А. Дюрера очевидны. Нередко исследователи предлагают различную трактовку одного и того же символа, присутствующего в композиции, при этом каждый из вариантов расшифровки имеет под собой вполне законные основания.

В контексте изучения экслибрисов А. Дюрера стоит в первую очередь рассматривать книжный знак литератора и библиофила Виллибальда Пиркгеймера (Пиркхеймера) – близкого друга А. Дюрера. Экслибрис представляет собой геральдический знак с девизом в центральном поле «Себе и друзьям» (девиз, который впоследствии использовали многие библиофилы). Надпись по нижнему краю гравюры гласит: «Книга Вилибальда Пиркгеймера». На экслибрисе приведён афоризм «Начало премудрости – страх Божий» на трёх языках – древнееврейском, греческом и латинском.

На одном из щитов изображено дерево, его очертания схожи с очертаниями березы на гербе немецкой общины Пирк, от которой совершенно определенно прослеживается передвижение предков В. Пиркгеймера по территориям немецкоязычных племен.

По бокам изображены Эрот и Психея. По мнению некоторых исследователей, это безликие младенцы-путти, однако путти зачастую изображались без крыльев. Если учесть гуманистические взгляды В. Пиркгеймера, становится более понятным присутствие на экслибрисе Эрота и Психеи. Свои взгляды В. Пиркгеймер описал в труде «Сон», они вполне закономерно отражают мировоззренческие взгляды древних фарисеев, описанные И. Флавием. Фарисеи отождествляли со своими единоверцами пифагорейцев и стоиков, описываемые в почитаемых гуманистами трудах М. Цицерона, мировоззренческие взгляды которых закономерно совпадали. Стоики считаются последователями учения Платона, которого почитали и гуманисты, в том числе В. Пиркгеймер, открыто заявлявший об этом в своих трудах. А Платон считается основателем философской школы под названием «Академия», у входа в которую, по утверждению Павсания, стоял жертвенник Эроту. Этот факт хоть и не раскрывает символическое значение Эрота для последователей Платона, но при этом указывает на высокую значимость для них обозначенного мифологического персонажа [2]. По мнению пифагорейцев, с учением которых А. Дюрер был знаком, душа человека двуполая, любовные влечения мужской ее части символизирует Эрос, женской –

Психея. Символизм, предаваемый обозначенным мифологическим персонажам пифагорейцами, в совокупности с любвеобильностью В. Пиркгеймера, о которой известно из писем А. Дюрера, вполне способен объяснить суть появления описываемых персонажей на экслибрисе В. Пиркгеймера.

Еще один книжный знак руки А. Дюрера, который необходимо рассмотреть в рамках данного исследования, – собственный экслибрис художника, выполненный им в 1523 году. Значительную часть композиции занимает щит с изображением открытой двери. Известно, что Альбрехт Дюрер-старший писал свою фамилию как Тюрер (от немецкого слова *тюр* – дверь). Если углубиться в историю происхождения фамилии Дюрер, становится понятно, что «дверь» (по-венгерски «эйтас» или «айтос») – это отсылка к названию родной деревни Дюрера-старшего. Отец А. Дюрера родился в венгерской деревне Эйтас, которой сейчас не существует.

В верхней части композиции экслибриса А. Дюрера находится безрукий смуглый мужчина, а также распахнутые крылья – символы, часто встречающиеся в южно-немецкой геральдике; они использовались также Нюрнбергской семьёй матери Дюрера Барбары Хольпер. Крылья в христианской символике означают божественное правосудие, а также могут быть использованы как символ свободы, интеллекта, вдохновения. Платон, например, говорил о крыльях души, которые начинают расти, когда человек созерцает красоту.

Появление в композиции экслибриса головы мавра может быть обусловлено разными причинами. Голову мавра стали изображать на гербах после Крестовых Походов как символ победы над арабами.

Также голова мавра с серьгой – это символ Святого Маврикия, который считается покровителем красильщиков. Дом А. Дюрера в Нюрнберге (сейчас в здании располагается музей художника) находится недалеко от аллеи красильщиков (нем. *Weißgerbergasse*).

Не исключено, что Дюрер вдохновился портными, корпорации которых нередко использовали голову мавра в своих гербах, например Zunft zum Mohren, основанная в 1383 году.

Возможно, на экслибрисе А. Дюрера мавр присутствует по другой причине. На монетах короля Венгрии Людовика Великого была изображена голова мавра. Все дело в том, что голова сарацина (в образе негра, как их представляли европейцы того времени) является геральдическим ребусом, раскрывающим имя управляющего монетным двором в царствовании короля Людовика – Якова Сарацинуса. Яков и его брат Иоанн добились при венгерском дворе благосклонности короля, получив дворянское звание и герб, на котором была помещена голова сарацина, по средневековой традиции, указывавшая на имя владельца герба. При этом Яков заведовал с 1352 года королевской чеканкой в Пече (позже – в Буде). А в 1369 году Яков получил и должность камерграфа, которую после смерти брата в начале 1370-х наследовал Иоанн. Именно в бытность их камерграфства и появились эти необычные монеты с именем короля и головой сарацина на аверсе. То есть, мавр на экслибрисе А. Дюрера – это отсылка к венгерскому происхождению художника.

Дополнение композиций, в основе которых лежит герб, сложными аллегорическими символами делает экслибрисы А. Дюрера не только декоративными, но и максимально информативными. С помощью символов передаются детали, которые не были упомянуты в композиции самого герба, в частности история рода владельца книжного знака и его философские взгляды. Однако многие графические работы А. Дюрера расшифрованы не полностью даже в настоящее время. Таким образом, можно сделать вывод, что художник оставил некоторые фрагменты экслибрисов для расшифровки самим владельцам книг и их потомкам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басин, Е. Я. Художник и творчество / Е. Я. Басин: Академия гуманитарных исследований. – М.: Гуманитарий, 2008. – 294 [1] с.
2. Коростелев, С. П. Беспрецедентная величина информативности экслибриса / С. П. Коростелев // Манускрипт. – 2019. – № 1. – С. 146–155.

3. Тетерук, В. А. Культурно-исторический анализ понятия «Символ» / В. А. Тетерук // Система ценностей современного общества. – 2010. – № 12. – С. 167–174.

УДК 378.011.3-051:[655.26:7.05]

В. Ю. Легейда,
г. Луганск, РФ

ИНФОГРАФИКА И ОСОБЕННОСТИ ЕЁ ПРИМЕНЕНИЯ В УЧЕБНЫХ ИЗДАНИЯХ ДЛЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Инфографика (лат. informatio – осведомление, разъяснение, изложение, греч. γράφω – пишу) – способ подачи информации при помощи её графического изображения [5, с. 135]. Существует множество разновидностей инфографики, среди которых наиболее известными и широко распространёнными являются изображения, графики, таблицы, карты, диаграммы, блок-схемы, списки [2, с. 12–24; 5, с. 142]. При создании объекта инфографики из сложной информации выделяются основные моменты, материал делится на составные части и оформляется в виде графического изображения. Некоторые учёные связывают появление инфографики с наскальной живописью [1, с. 381], однако данную теорию можно опровергнуть: изображения наскальной живописи выполняют функцию слов. Можно считать, что инфографика как таковая зародилась в XII веке с развитием таких наук, как математика, география, физика, астрономия [7, с. 21]. В ходе научного и технического прогресса этот удобный способ подачи информации прочно укрепился в информационной среде. В наши дни инфографика стала неотъемлемой составляющей научной деятельности.

Человеческий организм устроен таким образом, что визуальная информация нередко усваивается им значительно быстрее, чем любая другая. Психологами был проведён ряд экспериментов, в которых сравнивалась способность человека быстро воспринимать и затем воспроизводить различные виды информации: текстовую, устную, визуальную, звуковую. В ходе экспериментов выяснилось, что визуальная информация воспринимается быстрее остальных видов, а также намного дольше хранится в памяти. Данное явление получило название эффекта превосходства образа [6; 8; 11].

На основе результатов подобных экспериментов профессор психологии Аллан Пайвио выдвинул теорию двойного кодирования информации [9], дополненную впоследствии Джоном те Линде [10]. Данная теория объясняется наличием двух разных функций семантического кодирования мозгом информации: функции распознавания вербальных знаков и функции распознавания образных знаков. При восприятии и запоминании текста мозг кодирует его только при помощи одной функции семантического кода, тогда как при усвоении визуальной информации задействуются обе функции. Также одна из причин существования данного эффекта – появление определённого ассоциативного ряда при восприятии зрительного образа. Буквы текста могут вызывать гораздо меньше ассоциаций, чем изображения, так как обладают ограниченным числом характеристик и часто повторяются, тогда как визуальные образы могут запоминаться благодаря различию цветов, размеров, форм, настроения. Перечисленные характеристики способны вызывать некоторые ассоциации, придавая изображению свой уникальный характер, делая его ярким и запоминающимся. По той же причине два непохожих друг на друга изображения запоминаются гораздо лучше, чем два мало отличающихся.

Таким образом, можно выделить следующие основные функции инфографики [1, с. 383]:

– иллюстративная – представление информации в виде простого и наглядного изображения;

– когнитивная – структурирование информации, формирование связи между абстрактным и образным, стимуляция анализа и синтеза информации;

– коммуникативная – общение со зрителем, инструкция к восприятию информации;

– образовательная – упрощение восприятия и усвоения нового материала [4];

– эстетическая – повышение концентрации внимания на материале (играет особенно важную роль в детских учебных изданиях).

Инфографика – неотъемлемый элемент современного образовательного процесса, поскольку она значительно повышает наглядность материала. Благодаря этому её качеству инфографику часто применяют как сопровождение к тексту в школьной учебной литературе. Стоит помнить о том, что вербальная коммуникация становится доступна детям куда позже, чем зрительное восприятие. С рождения ребёнок учится смотреть на мир и различать в нём образы родителей, знакомого места, еды и прочих объектов. Запоминание их цвета, формы, размера, объёма, границ тренирует способность зрительного восприятия, что происходит значительно раньше, чем ребёнок учится ходить. Дети младшего школьного возраста полагаются на визуальное восприятие в познании мира, поэтому инфографика играет важную роль в образовательном процессе, являясь посредником между абстрактным и наглядным образом.

При иллюстрировании детских учебных изданий объекты инфографики должны соответствовать следующим требованиям:

– единство текста и изображения;

– подача информации в целостном виде при помощи визуальных образов;

– доступность аудитории;

– информативность [3, с. 93];

– визуальная привлекательность и креативность;

– способность создания более полной картины о явлении или объекте;

– акцентирование основных моментов материала;

– компактность и простота.

Одним из важных отличий инфографики для детей от инфографики для взрослых является её визуальная простота и чистота визуального образа. Ребёнок в возрасте 6–9 лет не обладает развитой усидчивостью и повышенной концентрацией внимания. Было бы нелепо предполагать, что дети в таком возрасте будут способны понять сложные многоуровневые схемы, подробные графики и дробные диаграммы. В силу данных особенностей детской психики необходимо создавать лёгкие для восприятия изображения. Отсюда же вытекает требование визуальной привлекательности объекта инфографики: яркие и эстетически приятные визуальные образы помогут сконцентрировать внимание ребёнка на материале. Однако нужно понимать, что излишняя пестрота и детальность инфографических элементов сместит внимание ребёнка на себя, поэтому важно следить за уместностью и совместимостью визуальных образов с образовательным процессом.

С учётом всех перечисленных особенностей создания инфографических объектов инфографика может стать для ребёнка ярким и доступным проводником в мир вербальной и образной коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Никулова, Г. А. Средства визуальной коммуникации – инфографика и метадизайн / Г. А. Никулова, А. В. Подобных // Образовательные технологии и общество. – 2010. – Т. 13, № 2. − С. 369–387.

2. Смикиклас, М. Инфографика. Коммуникация и влияние при помощи изображений / М. Смикиклас; пер. с англ. А. Литвинова. − СПб.: Питер, 2014. − 152 с.

3. Смирнова, Е. А. Инфографика в системе журналистских жанров / Е. А. Смирнов // Вестник Волгоградского государственного университета. − 2012. − Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. – № 11. – С. 92–95.

4. Соловьева, Т. В. Инфографика в медийном и учебном текстах / Т. В. Соловьева // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. − 2010. − № 57. − С. 76–79.

5. Фролова, М. А. История возникновения и развития инфографики / М. А. Фролова // Вестник Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Сер.: Информационные компьютерные технологии в образовании. − 2014. − № 10. − С. 135–145.

6. Defeyter, M. A. The picture superiority effect in recognition memory: A developmental study using the response signal procedure / M. A. Defeyter, R. Russo, P. L. McPartlin // Cognitive Development. − 2009. − Vol. 24. – No. 3. − P. 265–273.

7. Friendly, M. A Brief History of Data / M. Friendly; Psychology Department and Statistical Consulting Service York University. – N. Y.: Springer-Verlag, 2006. − 43 p.

8. Hockley, W. E. The picture superiority effect in associative recognition / W. E. Hockley // Memory & Cognition. − 2008. − Vol. 36. − No. 7. − P. 1351–1359.

9. Paivio, A. Picture superiority in free recall: Imagery or dual coding? / A. Paivio, G. Kalman // Cognitive Psychology. − 1973. − Vol. 5. − No. 2. − P. 176–206.

10. Te Linde, J. Picture-word differences in decision latency: a test of common-coding assumptions / J. Te Linde // Journal of experimental psychology. Learning, memory, and cognition. − 1982. − Vol. 8. − No. 6. − P. 584–598.

11. Whitehouse, A. J. O. The development of the picture-superiority effect / A. J. O. Whitehouse, M. Maybery, K. A. Durkin // British Journal of Developmental Psychology. − 2006. − Vol. 24. − No. 4. − P. 767–773.

УДК 791.6

А. С. Леоненко,
М. Ф. Лащенова,
г. Луганск, РФ

ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

Современный отечественный кинематограф не перестает удивлять нас новыми проектами и тенденциями. Однако, с одной стороны, публика и критика не перестает сетовать на низкое качество и игру звезд, а с другой – за последнее время на экранах появилось много новых восходящих звезд, которые завоевывают сердца молодежи.

Нельзя не отметить, что в последнее время во многих странах мира кинематограф возвращается в своей национальной специфике, отказываясь от ориентира на голливудскую кинопродукцию. Это находит отражение в выборе победителей кинофестивалей. Так, «голливудщина» с ее зрелищностью и расчетом на определенную идеологию среднего класса отступает перед национальными традициями стран мира.

Целью статьи является изучение тенденций российского кинематографа.

Для этого нам нужно:

– изучить историю российского кино и ее влияние на современное отечественное кинопроизводство;

– ознакомиться с основными тенденциями развития киноискусства.

В современном российском кино заметна тенденция к возрождению тех аспектов, которые порождены советским кинематографом. Это являлось его характерной особенностью. Было четкое разделение на детское и взрослое кино. Часто снималось кино, где изображалась сложная ситуация отсутствия взаимопонимания между родителями и детьми и подталкивания их к принятию трагических решений. Примером такой картины может служить «Вам и не снилось» (1981 г., реж. И. Фрэз).

Были фильмы, где герои переживали из-за тех проблем, которые ребенку в подростковом возрасте кажутся неразрешимыми: комплексы по поводу внешности, неразделенное первое чувство любви, парадоксальный образ мыслей. В качестве примеров можно назвать «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (1979 г., реж. Н. Лебедев, Э. Янсан) и «Когда я стану великаном» (1978 г., реж. И. Туманян).

Это говорит о том, что в годы перестройки кино переживает период прощания с «иллюзиями молодости», т. е. отрекается от старого доброго советского кино. Например, «Маленькая Вера» (1988 г., реж. В. Пичул), «Авария – дочь мента» (1989 г., реж. М. Туманишвили). Эта тенденция настолько мощно развилась, что затмила все «позитивное», что было в советском обществе.

Режиссер А. Велединский вспоминает: «Наша учеба пришлась на пресловутые 90-е годы. С одной стороны, это время было ярким, каждый день что-то происходило. Рушилась привычная жизнь. Но на кино тогда все плюнули, никому до него не было дела, оно никому не было нужным. Помню, тогда к нам на курсы приехал с лекцией Кшиштоф

Занусси. И в ходе лекции он вдруг сказал нам, что смысла читать ее нет и что никто из нас никогда не будет работать в кино. Что кино в России умерло…» [5].

Переживая «кризис среднего возраста», российское кино пережило непризнание и ущемление не только со стороны Запада, где смогли закрепиться немногие (А. Сокуров, Н. Михалков и А. Звягинцев из среднего поколения), но и со стороны государства и спонсоров.

Несмотря на многочисленные трудности, режиссеры постперестроечного кино научились слышать время и принимать его со всеми горестями и тяготами. На смену культуре как традиционному носителю духовности приходит посткультура, которая не предполагает никакой ценностной иерархии вообще. Появляются новые проблемы героя современности, находящегося в сомнениях по поводу роли истории российского государственности – как старой, так и новейшей.

Нужно вспомнить слова Ю. М. Лотмана: «Цель искусства – не просто отобразить тот или иной объект, а сделать его носителем значения», ведь кино эпохи перемен не просто показывало предметы – носители значения, но и формировало особое экранное пространство, наполняя его отражением души художника, и находило отклик понимания у зрителей того времени [3, с. 21]. Спустя десять лет постперестроечного «безвременья» стали появляться фильмы, авторское желание и выражение яркого протеста сменилось вопросами к зрителю.

Новейшее кино создало новые подходы к жанровой реализации, в нем можно увидеть новые зачатки канонической системы пластических и монтажно-динамических выразительных средств. Исследователь кино В. Михалкович очень точно подметил, что кинематографический язык обладает неким словарем, который образован «феноменами, освоенными коллективным опытом» [2].

Исследователем искусства М. В. Безенковой выделено три тенденции, которые создали канон российского кинематографа начала XXI века.

На примерах таких фильмов, как «Брат 1, 2» и «Война» А. Балабанова, формируется первая тенденция – сознательно-героическая. Происходит возвращение к героической советской «античности». После десятилетия, наполненного антигероями, которые не могут совершить поступок и взять на себя ответственность за него, зрители наконец-то увидели обычного паренька, в драном свитере, с наушниками в ушах. Данила Багров был воспитан на развалинах Великой Империи, так же как сам зритель, вскормлен депрессивным русским роком и воспитан старшим братом, а не каноническим Отцом. Главное в таких фильмах было то, что зрители, понимая речь, абсолютно прямо понимали идею и тему картины [1].

Во второй части «Брат-2» мы можем наблюдать каноны волшебной сказки (по терминологии В. Я. Проппа). В ней мы находим трех друзей-братьев, царя-злодея (американского магната), и замарашку-принцессу, и некое тридевятое царство [4].

Ко второй тенденции исследователь относит фильмы военно-патриотической направленности. Специфику этой тенденции автор раскрывает на примерах картин «В августе 44-го» М. Пташука и «Звезда» Н. Лебедева.

Работы М. Прашука и Н. Лебедева схожи по посылу с прошлой тенденцией, но обращены в прошлое, чтобы поддержать историю собственной страны.

Во многом постижение любого кинематографического текста сродни разгадыванию загадки. Ю. Лотман писал: «Каждое изображение на экране является знаком, то есть имеет значение, несет информацию. Однако значение это может иметь двоякий характер. С одной стороны, образы на экране воспроизводят какие-то предметы реального мира… С другой стороны, образы на экране могут наполняться некоторыми добавочными, порой совершенно неожиданными, значениями. Освещение, монтаж, игра планами, изменение скорости и пр. могут придавать предметам, воспроизводимым на экране, добавочные значения – символические, метафорические и пр.» [3, с. 42].

В третьей тенденции – лирико-пространственной – требовалось не просто придумать, но показать ту реальность, которую мы видели из окон наших домов. Это было созвучно

нарождающейся в российском кинематографе новой эстетике, вобравщей в себя черты постмодернизма и клипового сознания. Примерами таких фильмов являются «В движении» Ф. Янковского, «Антикиллер» Е. Кончаловского. В работах затрагиваются экзистенциальные и трансцендентные вопросы бытия в визуальном постсоветской действительности. Это стало основой нового канона запечатления реальности в эстетике пост-постмодернистского мышления. Цитирование и игра становятся нормой, меняется отношение к жизни [1].

В целом нет смысла говорить, что в России кино мертво, это совершенно не так. Современные молодые режиссеры, пройдя свою школу жизни, научились делать его по своим неголливудским канонам, широко используя образность русского мышления. Передавая недосказанность, мы показываем всю глубину нашей души и проблем, которые наполняеют наше общество. Рассмотренные выше тенденции свидетельствуют о том, что режиссерами использовалось множество звуковых, визуальных, мифотворческих средств, чтобы передать всю эстетику российского мироощущения.

Автор не свободен от запросов времени и общества, он всегда будет показывать современные общественные нормы и ценности, несмотря на то, какие чувства они у нас вызывают. Необходимость поиска идентичности диктуется тем, что российское кино долго существовало вне общественных процессов. На сегодняшний день этот процесс сдвинулся с мертвой точки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безенкова, М. В. Становление канонических элементов в российском кинематографе первого десятилетия XXI века / М. В. Безенкова // Человек и культура. – 2019. – № 4. – С. 26–37.
2. Михалкович, В. Изобразительный язык средств массовой коммуникации / В. Михалкович. – М.: Наука, 1986. – 224 с.
3. Лотман, Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.
4. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт (ООО Тип. ИПО профсоюзов Профиздат), 2003. – 143 с.
5. Русское кино – это кино любви. Интервью В. Шурыгина с режиссером А. Велединским [Электронный ресурс] // Завтра. – 2013. – Вып. № 46 (1043). – Режим доступа: https://zavtra.ru/blogs/russkoe-kino-eto-kino-lyubvi.

УДК 82.02

Д. Д. Медведева,
г. Луганск, РФ

ОСОБЕННОСТИ МОЛОДЕЖНОЙ АУДИТОРИИ КАК ПОТРЕБИТЕЛЯ ТЕЛЕВИЗИОННОГО КОНТЕНТА

На сегодняшний день практически каждый человек имеет доступ к всевозможным СМИ. С началом развития средств массовой информации в нашем повседневном доступе находятся помимо привычных старшему поколению газет, журналов, радио и телевизионных программ, более близкий молодежи – Интернет, позволяющие в кратчайшие сроки получить доступ ко всем видам информации. В связи с этим телевидение столкнулось с сильным конкурентом, потеряв лидирующие позиции. Молодёжь является приспосабливающейся и восприимчивой ко всевозможным новациям, больше других подвержена ценностным перестройкам.

Сейчас перед телевидением стоит ответственная задача: не потерять молодежную аудиторию, которая является ключевым звеном в развитии общества, а также вернуть лидерские позиции среди источников СМИ. Для этого необходимо найти способы привлечения молодежной аудитории.

Актуальность данной работы заключается в исследовании объективных факторов и характеристик, связанных с особенностями выбора, потребления и восприятия медиаконтента представителями современной молодёжи.

Проблемы деятельности СМИ, их влияние на аудиторию привлекали внимание ученых на протяжении всего XX века и рассматривались различными науками: социологией, политологией, психологией, лингвистикой, философией. Е. Л. Вартанова отмечает, что телевидение по-прежнему наделено специфическими функциями, в которые входят просвещение, информирование, воспитание, развлечение. Однако последняя уже частично поглотила остальные, и телевидение обогатилось новыми культурными формами, образами и моделями, повышающими эффективность влияния на зрителей [2, с. 6, 10]. На такие изменения указывает и М. М. Назаров, который считает, что информационное многообразие привело к усилению роста зрительских предпочтений и изменение зрительского поведения в телевизионном пространстве, поэтому ТВ продолжает активную борьбу за внимание аудитории [5, с. 27].

Из-за отсутствия желаемого контента, как считает В. А. Бачинин, в настоящее время молодая аудитория все чаще отказывается от телесмотрения, т.к. получает нужное знание с помощью интернета. Этот процесс отказа с каждым днем делает телевидение менее популярным информационным ресурсом [1, с. 26–28]. Однако, как уверяет А. С. Запесоцкий, это характерно не для всей молодежи и большая часть нуждается в специализированных просветительских передачах, которые не представлены на нынешнем российском телевидении [3, с. 7].

Для молодежи, как для любой социально-демографической группы, можно выделить характерные черты, отличающие образ телепотребления членов этой группы от других телезрителей. Рассматривая молодежную аудиторию, необходимо определить границы молодежного возраста, которые в свою очередь достаточно подвижны, постоянно меняются и расширяются. Общепризнанного международного определения возрастной группы молодежи не существует. Однако, опираясь на Федеральный закон № 489 «О молодежной политике в Российской Федерации» принято считать, что молодые граждане – это социально-демографическая группа лиц в возрасте от 14 до 35 лет включительно [6].

Воздействие телевидения на массовое сознание молодежи особенно велико с точки зрения становления и закрепления ее ценностей. Во-первых, ценностные ориентиры молодых людей находятся в процессе формирования, а потому требуют некоторого времени для выработки устойчивости, в связи, с чем испытывают большую зависимость от внешних информационных факторов, среди которых существенным является телевидение. Во-вторых, в ближайшем будущем молодёжь станет основной производительной и социальной силой общества, а поэтому её ценности будут во многом определять духовную культуру всего общества.

Целью получения актуальной картины, отражающую отношение современной молодежи к телевидению, нами было проведено исследование, целью которого стало выявление представлений молодежи, отражающих их реальные телевизионные интересы. В опросе участие приняли 93 опрошенных респондентов возрастом от 18 до 35 лет. В ходе обработки данных опроса выявили, что на главный вопрос: «Как часто вы смотрите телевизор?» 31,4 % опрошенных ответили: «Изредка (пару раз в неделю)»; 22,9 % – ответили «Не смотрю телевизор вообще»; 15,7 % респондентов ответили «Зачем вообще телевизор, если есть Интернет?»; и только 14,3 % смотрят телевизор 1–2 часа в день; 11,4 % – «Когда я дома, он всегда включен»; 2,9 % опрошенных смотрят телевизор 3–4 часа в день; 1,4 % просмотру телевизора уделяют более 5 часов в день. Пугающие цифры. При рассмотрении ответов на дальнейший вопрос выясняется, что большинство респондентов – 55,7 % – не отказываются от просмотра телевизионного контента, но предпочитают смотреть его в Интернете.

На вопрос «Для чего вы смотрите телевизор?» 28,7 % молодых людей ответили: «отдохнуть»; следующий по рейтингу показатель – 26,6 % – не уделяют внимания просмотру телевидения; 23,4 % смотрят, чтоб развлечься; лишь 17 % опрошенных предпочитают узнавать новости по ТВ и лишь 4,3 % – «С целью самообразования».

Исходя из этого вполне ожидаемые показатели были получены на вопрос: «Какие программы Вы предпочитаете смотреть?». 24,8 % – «Сериалы», 23 % – «Развлекательные шоу», 15,8 % – «Образовательные передачи», 14,5 % смотрят новости, 13,9 % «Научные программы» и 7,9 % отдают предпочтение другому контенту.

Среди самых популярных каналов отметили: «СТС», «ТНТ», «Пятница». Далее вопросы касались содержательной части телепередач и влияния их на личность.

Для большинства опрошенных (81 %) телевидение не является главным первоисточником информации. Чаще всего, для получения необходимой информации они используют Интернет. Это быстрее, проще и есть возможность выбора. Телевидению молодежь выделяет малую часть свободного времени, а если смотрят, то в основном развлекательные каналы. Несмотря на полученные результаты мы считаем, что телевидение является неотъемлемым элементом культуры XX века, частью и компонентом духовной жизни социума и личности.

Зрительская аудитория уже не доверяет информации, которую слышит с экранов телевизора, а качество транслируемого контента оценивает невысоко. Жанровая составляющая эфира нынешнего российского телевидения и результаты рейтинга позволяют легко определить планомерный переход российского телевидения в состояние «домашнего кинотеатра», потому что большей части аудитории предлагаются телесериалы и кино. В свою очередь, обучающие, научные и образовательные передачи задвинуты на второй план. Редкостью являются те фильмы (как художественные, так и документальные), в которых рассказывают о нравственных ценностях и целомудренном образе жизни. В основном такой материал выходит в эфире каналов «Россия-1», «Россия-Культура», но совсем не удивительно, что ни один из них не пользуется популярностью у молодых людей в России [4, с. 179–180]. Лишь изредка на экране телевизоров появляются художественные и документальные фильмы, повествующие о справедливости и доброте, нравственно здоровом образе жизни (чаще всего такие программы транслируют РОССИЯ-1, КУЛЬТУРА и ЗВЕЗДА, к сожалению, не являющиеся приоритетными для подрастающего поколения). По мнению многих экспертов, сегодня нет специализированных молодежных программ, а рейтинг передач, которые смотрят молодые, не превышает 23 %.

Несмотря на то, что юный зритель все больше уходит в Интернет, телевидение приспосабливается к современным реалиям и ищет способы привлечения молодежной аудитории. На сегодняшний день изменился лишь способ доставки продукта. Помимо традиционного вещания многие телеканалы публикуют свой контент на Интернет-платформах. ТВ начинает транслировать себя в Сети. Почти у каждого телеканала есть свой сайт, где можно получить информацию о программах и ведущих, о новостях, посмотреть передачи, шоу и фильмы/сериалы, причем как в прямом эфире, так и в записи. Телевидение пришло в мобильный телефон и таким образом стало доступным зрителю здесь и сейчас. Мобильное телесмотрение развивается очень активно, и чем быстрее ритм жизни, тем больше оно ценится. Многие телеканалы создали свои мобильные приложения, примерно с 2012 года стали сотрудничать с социальными сетями, чтобы не просто воздействовать на аудиторию, держать ее внимание, но и получать обратную связь. Если раньше телевидение зарабатывало в основном только на рекламе во время и между трансляциями, эфирами, то сейчас оно может продавать свой контент в интернете: например, подписки, платный просмотр определенных выпусков шоу или серий фильмов, реклама в социальных сетях и приложениях и т. д. [7]. Это позволяет ТВ не только противостоять своему сильному конкуренту, но и умело извлекать выгоду из взаимодействия с ним, при этом сохраняя лидерские позиции. Зрителю же это дает возможность избирательнее относиться к предлагаемому продукту. Однако вопрос качества предоставляемого контента по-прежнему остается открытым.

Для того чтобы молодые люди развивались необходимо способствовать их познавательному и интеллектуальному развитию. Исходя из всего вышесказанного, исследуя исторический опыт телевещания программ для молодежной аудитории, можно вывести цели

и требования к программам молодежной телепублицистики. Цели, которых должно достигать молодежное ТВ: содействовать формированию личностных аспектов познания, пробуждать интерес к пониманию нового, задавать ценностные ориентиры, объединять телезрителей вокруг общей национальной идеи.

По нашему мнению требования к молодежному телевидению должны быть следующими: ориентация конкретной передачи на конкретную возрастную группу, ее интересы, разработка диалоговых передач; профессиональная ориентация, демонстрация жизненных примеров «настоящих людей», профессионалов, разработка цикла передач по различным отраслям наук; разработка передач, способствующих интеграции молодого человека в общество, науку, достоверность познавательного кино, доступность ТВ-каналов в регионах, удобное время трансляции передач.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бачинин, В. А. Молодежная «телесоциализация»: проблемы и парадоксы / В. А. Бачинин // Россия и современный мир (Аналитическая информация). – 2010. – Т. 68. – № 3. – С. 127–135.
2. Вартанова, Е. Л. Цифровое телевидение и трансформация медиасистем. О необходимости междисциплинарных подходов к изучению современного ТВ / Е. Л. Вартанова // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. – 2011. – № 4. – С. 6–26.
3. Запесоцкий А.С. Влияние СМИ на молодежь как проблема отечественной педагогики / А. С. Запесоцкий // Педагогика. – 2010. – № 2. – С. 3–16.
4. Ковалев, П. А. Молодежная аудитория телевидения. Знание. Понимание. Умение / П. А. Ковалев // Библиография. – 2006. – № 1. – С. 179–180.
5. Назаров, М. М. Цифровое поколение «двухтысячных»: особенности медиапотребления / М. М. Назаров // Информационное общество. – 2016. – № 3. – С. 27–36.
6. Правительство Российской Федерации: официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://goo.su/a1loVD.
7. Русабилити: Платформа для развития маркетологов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rusability.ru/articles/televidenie-i-internet-novoe-vzaimodeistvie-v-novoi-realnosti/5fd296ba2dda593c3483f05f.

УДК 78.021:78.082.2

Е. Я. Михалева,
Л. Н. Олейникова,
г. Луганск, РФ

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. БЕТХОВЕНА (на примере Сонаты № 31 ор. 110 As-dur)

Л. Бетховен – композитор, определивший дальнейший путь развития музыкального искусства. Сформировавшийся в его наследии симфонический метод развития стал основополагающим в творчестве И. Брамса, А. Брукнера, Г. Малера, П. Чайковского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича и других композиторов. Обращение к человечеству с идеями братства и единения ставит Бетховена в ряды наших современников. Его музыка, призывающая к победе человеческого духа над злом, укрепляет веру в торжество справедливости и добра, в уничтожение поднявшего голову фашизма. В связи с этим обращение к одному из самых великих сочинений – Сонате № 31 As-dur ор. 110 в ракурсе избранной проблемы *актуально*, а её рассмотрение в аспекте инновационного строения цикла определяет научную новизну статьи.

Объект исследования – выявление параметров инновационного решения сонатно-симфонического цикла в контексте его структуры, трактовки сонатной формы, роли жанровости и методов развития Сонаты № 31 ор. 110 As-dur Бетховена.

Предмет – рассмотрение особенностей фортепианной сонаты позднего периода творчества венского классика в контексте новаторского подхода к жанру.

Материал исследования – Соната № 31 ор. 110 As-dur.

Цель – определить черты трансформации жанровой модели сонатно-симфонического цикла рассматриваемой поздней сонаты Бетховена в ракурсе эволюции его стиля.

Обозначенная цель поставила перед авторами следующие *задачи*: сделать целостный анализ сочинения; определить образное содержание сонаты, её концепцию; обозначить неординарность структуры, подразумевающую двоякую трактовку; рассмотреть особенности музыкального языка в контексте позднего стиля композитора, включающего романтические черты; проанализировать методы развития тематизма, его интонационное родство.

Методологическая база исследования опирается на труды Б. Асафьева, Р. Роллана, А. Альшванга, Р. Грубера, В. Конен, В. Протопопова, А. Климовицкого и др.

В статье использован исторический, биографический, философский, семиотический, интертекстуальный методы исследования.

Практическая значимость статьи определяется возможностью её применения в курсе «Истории мировой музыкальной культуры», «Анализа музыкальных произведений», в классе по специальности в период подготовки произведения к исполнению.

Всякий раз, обращаясь к Бетховену, не перестаёшь восхищаться его несгибаемой волей композитора – борца за передовые идеалы эпохи, не утратившие своего значения в наше время. Автор самых различных жанров, позиционировавший себя как художник-новатор, находился в постоянном эволюционном процессе, не переставая удивлять современников своим инновационным мышлением.

Это особенно ярко представлено в его поздних фортепианных сонатах, где венский классик Л. Бетховен заявляет о себе как романтик, существенно обогащая сочинения своей эпохи новыми приёмами в области трактовки основных жанров и особенностей музыкального языка.

В качестве примера в данной работе обратимся к не исследованной в ракурсе поставленной проблемы Сонате № 31 As-dur op. 110 – одному из лучших лирических произведений австрийского гения, завершённому в 1821 году.

Прежде всего относительно количества частей цикла необходимо констатировать, что существуют разные подходы, интерпретирующие его как 2-частный и 3-частный. В своём монументальном исследовании Р. Грубер утверждает, что цикл делится на 2 части, основанные на контрастных антиподах. Лирическая I часть включает Moderato cantabile. Molto espressivo в сонатной форме и скерцо Allegro molto в сложной 3-частной форме с уходом в жанровость картины народного гулянья. Вторую часть музыковед определяет по типу 2-частного цикла баховской прелюдии и фуги, относя к прелюдии скорбное Adagio, ma non troppo и Arioso dolente, а фуга, построенная на светлой теме вступления, обозначена композитором в автографе. Причём контрастные по своей семантике разделы финала повторяются [1].

Ю. Кремлёв и В. Конен определяют данную сонату как 3-частный цикл с сонатной формой в I части, жанровым скерцо во II-й и финалом, написанным в свободной форме, включающей две фуги [2].

I часть, подобно камертону, погружает в светлое лирическое созерцание, грани которого выражены во взаимодополняющих основных темах. И если в I части Третьей «Героической симфонии» отсутствует контраст между двумя побочными темами, то в сонатном allegro сонаты № 31 op. 110 его нет между главной и побочной. Это компенсирует картина народного праздника скерцо с танцевальными темами крайних разделов и ярморочной суетой среднего. Как истинный драматург, Бетховен, не нарушая ни одного настроения внутри части, обнажает контраст между ними и особенно на грани скерцо и Adagio ma non troppo. Трагический речитатив, вызывающий в памяти рассказы Евангелиста о жизни и смерти Иисуса Христа в баховских «Пассионах», предшествует скорбной арии с аллюзией на Adagio Т. Альбинони. А далее состояние скорби и уныния преодолевается в активной мажорной фуге, повторенной вместе с арией полутоном ниже. Концепция с утверждением воли к преодолению жизненных невзгод, радостному мироощущению кажется более убедительной и подтверждается в многочисленных интерпретациях известными пианистами, в частности Э. Гилельсом, С. Рихтером, Д. Баренбоймом и др.

Соната начинается 4-тактовым вступлением, играющим роль интонационного словаря, из которого вырастает минорная разработка сонатного allegro, оттеняющая светлый колорит крайних разделов, тема фуги финала, остинатные повторения, предшествующие его арии. Классическая стройность 8-тактовых периодов главной, связующей и побочной партий сменяется восходящими секвенциями заключительной, расширяющими её границы. Лаконичность экспозиции и разработки компенсируется динамизацией репризы с фактурным варьированием, со структурным расширением тем, в результате чего реприза принимает на себя роль разработки, суммарно превышая два начальных раздела сонатной формы, таким образом выходя за рамки типологического. Сохраняя контраст между частями цикла, композитор после лирического сонатного allegro вместо традиционной медленной II части вводит быстрое скерцо, погружая в атмосферу народного праздника, не уходя от его общепринятой сложной 3-частной формы с буквальной репризой. I часть в тональности f-moll включает две темы танцевального, весёлого характера. В первой из них предложения периода контрастируют друг с другом динамикой p и f, а также направлением движения мелодии с остановкой на D. Это напоминает танец с поочерёдным соло женской и мужской пляшущих групп.

Вторая тема, основанная на шуточной силезской народной песне «Я неряха, ты неряха» дополняет первую своим радостным приятием мира. «Цитируя в скерцо плясовую силезскую песню («Ich bin liederlich») в контексте с собственной темой (первое построение скерцо), Бетховен создаёт образ вызывающе дерзкого веселья» [1, с. 314]. Появляясь как дополнение, она неожиданно прерывается 2-тактовой паузой, после чего следует подчёркнуто яркий каданс.

Средняя часть изложена в Des-dur и основана на скатывающихся фигурациях восьмыми. Создаётся впечатление, что на сельской площади танцующие уступили место цирковым акробатам, нередко выступающим в уличных представлениях во время ярморочных гуляний.

Однако особенно далёк от жанровой модели финал. Прежде всего композитор обращается к свободной форме, представленной контрастными по своему образному содержанию разделами в соответствии с концептуальным решением произведения. Начало финала в b-moll воспринимается как погружение в мир скорби, что выражается в хоральном складе фактуры, рисунке мелодии, напоминающем латинский крест, подобно теме фуги g-moll из II тома ХТК И. С. Баха. Её восходящее движение к вершине дважды прерывается падением на доудециму, погружая в безнадёжность, и после восходящего арпеджио на D7 в объёме 3-х октав начинается трагическое речитативное повествование. Тональная неустойчивость с переходом в as-moll, окончание на нисходящей кварте напоминают взволнованные речитативы Евангелиста из баховских «Страстей», рассказывающих о судьбе Иисуса Христа. Можно по-разному интерпретировать это остинато. В нём и трепет измученной души, и попытка обрести опору в мире, равнодушно взирающем на человеческие страдания, и желание буквально «пробить» стену непонимания.

Следующее за речитативом ариозо с аллюзией на Adagio Т. Альбинони с фигурой катабасиса показывает меру страданий безвозвратно оглохшего композитора. Синкопы, словно старающиеся затормозить этот сход в преисподнюю, напоминают падающие слёзы. Эта совершенная по красоте мелодия, сопровождаемая аккордами в триольном ритме, обогащённая бетховенским вдохновением, вызывает ассоциации с «Пьетой» Микеланджело, картиной Веласкеса «Снятие с креста». Обозначенная скупыми октавными точками с троекратным повторением тоники кода фиксирует состояние безисходности.

Однако её сменяет фуга. Как указывает В. Протопопов, это не обращение к традиции завершать сонатный цикл фугой, а эстетическое устремление автора – раскрыть образ жизнеутверждения с помощью многогранного показа одной темы, выросшей из вступления к сонате [3]. Основанная на восходящем квартовом секвенцировании, аналогичный порядок вступления голосов снизу вверх сразу даёт оптимистический настрой 2-частной фуге с развёрнутыми интермедиями, мощным октавным проведением темы в увеличении, её

стреттным развитием в коде. Тема, пройдя путь от робкого возрождения надежды к утверждению радостного мировосприятия, завершает свой путь на D7 с буквальным «провалом» в далёкий g-moll, возвращая горестный плач ариозо в разделе L'istesso tempo di Arioso.

После фугированного раздела скорбное ариозо звучит ещё более трагично с ритмической диминуицией на слабых долях, не подчиняющихся точной триольной пульсации аккордового аккомпанемента и вносящих тревогу в изложение тематизма. В совокупности с интонациями вздоха, синкопами это воссоздаёт стенания, вырвавшиеся из глубины раненой души. Снова звучит тревожное остинато только в аккордовом изложении, «вдалбливая» трезвучия G-dur, напоминающие отдалённые громовые раскаты. Так готовится вторая фуга с экспозицией темы в обращении и прямом движении, каноническими секвенциями на её варианте в уменьшении. Её басовое минорное проведение в октавном удвоении в увеличении, а затем в главной тональности потрясает своим мужественным пафосом. Фактура насыщается восходящими квартовыми интонациями, из которых выросла главная песня французской революции «Марсельеза», напоминающая об эпохе, взрастившей борца за свободу. И, наконец, торжественное аккордовое проведение темы, подстёгиваемое фигурацией баса, утверждает конечный результат борьбы Бетховена – победу над собственным «Я», преодоление всех преград на пути к счастью, волю к жизни.

Исходя из вышесказанного, следует констатировать, что находившийся в постоянном инновационном поиске Л. Бетховен, насыщая свои последние сонаты новым для своего времени содержанием, сопровождал этот процесс трансформацией жанровой модели сонатно-симфонического цикла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грубер, Р. И. Музыка Французской революции XVIII в. Бетховен / Р. И. Грубер. – М.: Музыка, 1967. – 441 с.
2. Конен, В. Д. История зарубежной музыки. Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века / В. Д. Конен. – Изд. 5-е. – М.: Музыка, 1981. – 534 с.
3. Протопопов, В. В. Принципы музыкальной формы Бетховена / В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1970. – 330 с.

УДК 783.3

И. А. Нестерова,
г. Луганск, РФ

ХРИСТИАНСКАЯ СИМВОЛИКА В КАНТАТЕ «ПРОПОВЕДЬ, ПРИТЧА И МОЛИТВА» И. Ф. СТРАВИНСКОГО

Преломление религиозных воззрений И. Ф. Стравинского в его творчестве отмечено рядом музыковедов. В этом аспекте активный научный интерес вызывают кантаты композитора, созданные им в разные периоды. В современном отечественном музыкознании кантатно-ораториальное творчество И. Ф. Стравинского осмысливается в различных аспектах. Так, С. И. Савенко рассматривает кантату «Вавилон» в контексте проблемы интонирования английского библейского текста, музыковед Ю. А. Куранова, исследуя жанровую модель «Потопа», устанавливает связь со средневековой мистерией, исследователь Е. Н. Опалей выводит понятие «духовный театр», что позволяет говорить о сакрализации светского жанра. Это и определило *актуальность* данной статьи.

Объектом исследования выступает христианская символика в музыке композитора.

Предмет – кантата «Проповедь, притча и молитва».

«Проповедь, притча и молитва» для чтеца, солирующих альта и тенора, хора и оркестра, создавалась в период с 1960–1961 гг. и принадлежит додекафонному периоду. В ней композитор снова после «Вавилона» обращается к интонированию библейского текста на английском языке. Для своего произведения И. Стравинский выбрал фрагменты из Нового Завета – Деяния святых Апостолов: глава 6 (фрагмент стиха 2, стих 4, фрагмент стиха 5,

стихи 7, 8, фрагмент стиха 9, стихи 10-12, 15) глава 7 (стих 1, фрагменты стихов 51, 52, стих 54, фрагмент стиха 55, стихи 56–60); Послание к римлянам святого апостола Павла: глава 8, (стихи 24–25), Послание к евреям святого апостола Павла: глава 11 (стих 1), глава 12 (стих 29), а также поэтические тексты английского драматурга Томаса Деккера.

Кантата состоит из трёх частей – «Проповедь» (по св. Павлу), «Притча» (Избиение Св. Стефана; по «Деяниям Св. апостолов»), «Молитва» (по Томасу Деккеру), соответственно названию произведения.

В первой части «Проповеди» – семь разделов, отмеченных в партитуре двойными тактовыми чертами в соответствии смысловому членению отобранного для этой части поэтического текста. Здесь впервые излагается серийный ряд в его основном виде. Он интересен в интервальном отношении: первые четыре и последние четыре звука серии в исходном виде (es-e-c-d-des-b-f-h-g-fis-a-as) представляют собой подобие зеркального отражения друг друга, что можно трактовать как зашифрованную символику круга. Круг – символ Бога в христианской традиции. Число 12 – число круга, число божественного начала [2; 3]. В кантате серийный ряд в его основном виде символизирует Истину, «Слово Божие», служению которому посвятили себя христиане, как это будет видно в следующей части – «Притче». Во вступлении к кантате серийный ряд в интервальном отношении расположен таким образом: начальные звуки образуют мотив креста – один из ведущих символов в христианстве.

В оркестровом вступлении к кантате появляется ещё один значимый мотив – пассажи у флейты, символизирующие Святой Дух.

Избранные из писем апостола Павла фрагменты библейского текста в «Проповеди» поручены хору, который интонирует его разными способами – интонирование с фиксированными ритмом и звуковысотностью, ритмизоанная декламация, декламация с фиксированным ритмом и условной звуковысотностью. Исключение составляет эпизод, где слова «for wait a man sees why does he yet hope for?» («[надежда – это не то], что человек видит. Почему он все еще надеется») поручены солирующему тенору. Таким образом хор приобретает ведущее значение в «Проповеди». Слова «The substance of things hoped for the evidence of things not seen is faith. And our Lord is a consuming fire» («Суть того, на что надеются, свидетельство невидимого – это вера. А наш Господь – всепожирающий огонь») повторяются дважды. Слова «The substance of things hoped for the evidence of things not seen» проинтонированы при помощи декламации с фиксированным ритмом и условной звуковысотностью. Слово «feith» выделено восходящим скачком на децию. Так акцентируется ключевое значение веры, что будет раскрыто в дальнейшем во второй части.

Центральной во всей драматургии становится «Притча», в то время как крайние части кантаты, соответственно, образуют «опоясывание». Именно здесь сосредоточенно основное действие кантаты – суд синедриона над Стефаном, речь Стефана, избиение камнями и смерть Стефана. Это самая развёрнутая часть кантаты. Избранные для неё фрагменты библейского текста – главы 6 и 7 из книги Деяний св. апостолов – подверглись, как мы можем видеть, редукции. Стравинский, логически выстраивая драматургическую цепь событий в «Притче», опускает многие фрагменты библейского текста, мешающие стремительному развитию сюжета. Так, в сжатом «конспективном» виде в партии чтеца передаются события, связанные с избранием св. Стефана о которых повествуется в первых шести стихах главы 6 Деяний св. апостолов. Также для обеспечения большего динамизма действия композитор опускает большую часть речи Стефана перед синедрионом, оставляя только первый и последние девять стихов главы 7 Деяний св. Апостолов, оставляя лишь заключительную её часть, содержащую обвинения в адрес старейшин, ставших предателями и убийцами Христа.

В «Притче» чтецу поручена роль комментатора событий, как и солирующему альту, который привносит в комментарий эмоциональный отклик на происходящее. Также альту поручены реплики от имени христианского собрания. Речь Стефана перед синедрионом, момент его озарения и предсмертная реплика поручены тенору. Такая дифференциация способствует театрализации «Притчи».

«Притча» делится на девять разделов, соответственно смысловому членению текста, тщательно отобранному для этой части. Границы каждого раздела отмечены в партитуре двойной тактовой чертой. Драматургически они объединяются в четыре «сцены» – избрание св. Стефана и распространение «слова Божия» в Иерусалиме, суд синедриона и речь Стефана, озарение Стефана, избиение камнями и смерть Стефана.

Первый раздел открывает ротационная форма серии в оркестре, в которой зашифрован мотив креста – символ грядущего мученичества Стефана. Аккордовые комплексы, образованные из звуков серии, сопровождают реплику чтеца, открывающую первую сцену. Оркестровка этих аккордов создаёт аллюзию на колокольные звоны: три аккорда у струнных, исполняемые натуральными флажолетами, сменяются тремя «ударами» у тромбонов. Они переходят в речитативную фигуру у контрабасов, напоминающую псалмодирование. Интересно отметить, что в этой инструментальной псалмодии двенадцать звуков. Такое решение продиктовано текстом: двенадцать звуков в реплике контрабасов являются символом двенадцати апостолов, пришедших в христианское собрание, чтобы объявить о своём решении посвятить себя только молитве и служению слова. Опущенный в кантате эпизод библейского текста об избрании семерых христиан, назначенных «способствовать справедливому «ежедневному раздаянию потребностей»» [1, с. 132], компенсирован за счёт оркестровой партии: реплики у разных инструментов (т. 84, 87–88) состоят из семи звуков, символизируя семерых избранных христиан, среди которых и Стефан.

Следующие затем реплики чтеца и солирующего альта, повествующие об избрании Стефана, предваряются пассажами у флейт (большая флейта и альтовая), в которых серийный ряд проводится в основном виде. Вполне вероятно, что они символизируют Святой Дух, которым, согласно библейскому тексту, был исполнен Стефан. Вспомним, что в христианской традиции символом Святого Духа является голубь. Флейтовые пассажи переходят в реплику солирующей скрипки. Солирующая скрипка в «Притче» связана с косвенной характеристикой Стефана. Устремлённые ввысь интонации реплики солирующей скрипки (т. 98) символизируют рвение Стефана в служении слову, что соответствует словам текста в реплике солирующего альта: «Stephen, a man full of faith and of the Holy Ghost at» («Стефан, человек исполненный веры и Святого духа»). Интересно отметить, что здесь серийный ряд излагается в ракоходном виде. Реплика солирующего альта поддерживается тремя аккордами у струнных (риторическая фигура noema), отдалённо напоминающие о колокольном звоне.

Следующий эпизод притчи повествует о распространении «слова Божия» в Иерусалиме и росте числа учеников Христа. Библейский текст поручен чтецу, чья партия здесь представляет ритмизованную декламацию. Канон у двух труб, построенный на инверсии серийного ряда, иллюстрирует этот момент текста. Здесь зашифрован мотив креста, который в христианской традиции является одним из ключевых символов. Реплика солирующего альта, повествующая о том, что Стефан, исполненный веры и силы, творил великие чудеса в народе, сопровождается трехголосием солирующих скрипок. В них серийный ряд излагается в формах инверсии и её ракоходного варианта. Инверсионный ряд с мотивом креста излагается в партии второй скрипки, опоясываемый ракоходными формами крайних голосов. Появляющийся здесь мотив креста предвещает трагическую развязку – избиение Стефана камнями. Так завершается первая сцена, посвящённая экспозиции образа Стефана.

Следующая сцена посвящена экспозиции иудейских священников, входивших в состав синедриона и преследовавших христиан. Этот эпизод выделен тембрально – изломанные, угловатые линии поручены фаготам и гобоям. Они сопровождают реплику чтеца, где повествуется о суде синедриона над Стефаном и о клевете лжесвидетелей против Стефана, и появятся далее в сцене избиения Стефана (в партиях солистов), приобретая звукоизобразительное значение. Реплика солирующего альта, где речь идёт о Стефане, поддержана струнными, в партии которых передаются изломанные линии. Центральный эпизод питчи – речь Стефана, порученная солирующему тенору – отмечена появлением серии (кроме вступительных тактов «Притчи» в оркестре) в основном виде в оркестре. В

партии солиста серийный ряд вновь излагается в инверсионном варианте, с мотивом креста, образуемом начальными звуками. Речь Стефана, содержащая обвинение против иудейских священников, поддерживается теми же изломанными фигурами (кларнет, бас-кларнет, труба, виолончели, рояль), но построенными на основном виде серийного ряда. Появление нового тембра – рояля, трактуемого здесь как ударный инструмент – связано с моментом текста, где Стефан открыто обвиняет членов синедриона в убийстве Иисуса Христа. В изломанных, угловатых линиях партии рояля также можно увидеть зашифрованный мотив креста – здесь он выступает символом распятия Христа.

На словах чтеца «When they heard these things, they were cut to the heart, and they gnashed on him whit their teeth» («Когда они услышали это, это задело их за живое, и они заскрежетали на него зубами») композитор применяет звукоизобразительные эффекты: так, глиссандо струнных sul ponticello изображают «зубовный скрежет» обличённых Стефаном иудейских священников. Ломанные фигуры у деревянных духовых (большая и альтовая флейта) и рояля, как тембровая их характеристика, сохраняется здесь. Она продолжает звучать, уже у арфы в низком регистре, и в эпизоде озарения Стефана, предвещая его гибель. В реплике солирующего тенора в эпизоде озарения Стефана композитор проводит серийный ряд в его основном, исходном варианте, который здесь становится символом Истины, «слова Божия», которым Стефан остался верен до момента своей гибели.

Кульминационной точной «Притчи» становится первый в кантате дуэт солистов – эпизод избиения Стефана камнями. Вокальная линия воспроизводит серийный ряд в ракоходной форме. Пять аккордов в оркестровой партии на фоне сменяющих друг друга тремоло и пиццикато струнных сопровождают партии солистов, символизируя, согласно христианской традиции, пять ран (в данном случае это раны Стефана).

Стравинский завершает музыкальное повествование о судьбе Стефана диалогической последовательностью стремительно чередующихся фраз чтеца и солирующих голосов. До момента гибели Стефана оркестр смолкает, реплики чтеца и солистов исполняются без инструментальной поддержки. Так изображается угасание жизненных сил Стефана. В последний раз в партии Стефана на словах «Lord Jesus, receive my spirit» («Господи Иисусе, прими мою душу») звучит мотив креста. Последние слова Стефана «Lord, lay not this sin to their charge» («Господи, не вмени им греха сего») отмечены поведением серии в ракоходном изложении.

Момент смерти Стефана отмечен генеральной паузой – символом молчания, смерти, который пришёл из барочной традиции. Эта риторическая фигура, по указанию В. Гливинского, использовалась Стравинским и ранее, в его неоклассицистских произведениях в том же значении – как символ смерти, забвения [1, с. 134]. Смерть Стефана отмечена и тембрально: вычлененный из серийного ряда, трихорд у рояля в низком регистре и гармонические флажолеты у струнных воспринимаются как погребальный звон, передающийся далее другим инструментам оркестра и завершающий «Притчу». Погребальный звон становится ведущим в последней части кантаты – «Молитве», которая по отношению к центральной «Притче» воспринимается как постлюдия, некий эпилог.

В «Молитве» в оркестре появляются три тамтама. В их партии композитор имитирует перезвоны (печально-торжественный звон), переборы и двузвоны, которые применяются в траурном православном богослужебном обряде [4]. Наряду с этим в партиях других инструментов оркестра также имитируется колокольное звучание.

«Молитва», как и остальные части кантаты делится на разделы – всего четыре – однако это деление условно, так как композитор «стирает» цезуры между разделами. Границы, совпадающие с членением поэтического текста – единственного небиблейского в кантате – обозначены вступлением солистов.

«Молитва» открывается репликой солирующего альта «Oh, my God, if it Bee Thy Pleasure to cut me off before night» («О, мой Бог, если бы тебе доставило удовольствие дать мне умереть до наступления ночи»). Её подхватывает тенор в канонической имитации. При этом в партии альта снова появляется мотив креста, который звучал ранее в «Притче»,

предвосхищая гибель Стефана. Имитации продолжаются и со вступлением хора. Они построены на различных преобразованиях серийного ряда. Имитации, в каждом новом разделе «задаваемые» солистами, продолжаются до самого конца части, где все голоса «сливаются» в аккордовые созвучия, образованные звуками серии, на словах «Aleluia», и воспринимаются как хорал.

На всём протяжении «Молитвы» господствует тихая динамика – *p, mp*. Только в конце «Молитвы» появляется динамика *mf*. Медленный темп, размеренное движение, появляющийся в конце хоральный склад, подражание в оркестре погребальным звонам придают «Молитве» характер отпевания, что соответствует содержанию поэтического текста. «Молитва» может восприниматься как отпевание Стефана.

Итак, в музыке кантаты «Проповедь, притча и молитва» религиозная символика раскрывается через:

1. Риторические фигуры – noema, генеральная пауза в «Притче», мотив креста в изложении серийного ряда.

2. Символика числа – 12 (двенадцать апостолов, божественное начало), 5 (число ран Христа), 3 (триединство Бога – один из ключевых постулатов христианства).

3. Музыкальные символы – пассажи у флейты, символизирующие Святой Дух.

4. Внемузыкальные символы – символ круга, заложенный в серии; символ креста, образуемый начальными звуками ракохода серийного ряда.

5. Тембровую драматургию – подражание колокольному звону в оркестре, перезвоны и переборы у трёх тамтамов, приобретающие значение погребального звона, струнные как тембровая характеристика Святого Стефана и деревянные духовые, олицетворяющие иудейских священников, заседающих в синедрионе.

Мотив креста – один из ключевых в кантате. С его помощью композитор передаёт сходство Христа и св. Стефана, ставшего первым в истории христианства мучеником за веру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гливинский, В. В. Позднее творчество Стравинского: монография / В. В. Гливинский – Донецк: Донеччина, 1995. – 191 с.

2. Городова, М. Н. «Яко на небеси и на земли», или Размышление о круге и квадрате [Электронный ресурс] / М. Н. Городова // Архитектура и современные информационные технологии: AMIT. – 2011. – № 2 (15). – Режим доступа: http://www.marhi.ru/AMIT/2011/2kvart11/gorodova/gorodova.pdf.

3. Гудимова, С. А. Числа сакральные, числа символические / С. А. Гудимова // Культурология: Дайджест: сборник статей – М.: РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исследований. Отд. культурологии, 2017. – С. 122–135.

4. Дрозохин, И. М. Учебное пособие для звонарей храмов и монастырей [Электронный ресурс] / И. М. Дрозохин – М.: Мастерская Ильи Дрозохина, 2017 – 133 с. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/uchebnoe-posobie-dlja-zvonarej-hramov-i-monastyrej/#0_3;%20https://cyberleninka.ru/article/n/kolokola-landshaft-byt-vremya-po-pravoslavnoy-literature.

УДК 792.01

М. В. Олейникова,
г. Луганск, РФ

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ИГРЫ. РАЗВИТИЕ ИГРОВОГО ЖАНРА

Как доказывает история, игры появились еще в далекой древности. Игра – это способ отдыха, развлечения. Как средство самовыражения, как элемент религии, верований и традиций, как часть празднования и обрядового действа. В давние времена, когда человек только познавал себя, окружающий мир, природу, игра стала средством подражания, поклонением силам. Наиболее ярко игровой характер культуры проявлялся в первобытном культовом священнодействии, в первобытных, национальных, религиозных обрядах. В ходе празднеств, которые возвращались с каждым из времен года, люди устраивали посвященные им представления. Они воспроизводили смену времен года, изображали рост и созревание

плодов и зерна, рождение и смерть людей, восход и заход солнца. По мере познавания и понимания мира, устройства жизни и природы, люди изображали, разыгрывали явления природы, различные циклы жизни. В истории праздничной культуры разных народов мы можем увидеть самые интересные образцы игровой культуры.

Среди праздников древней Греции мы видим множество таких, в которых игры, народные забавы являются неотъемлемой частью. Такие, как народные гулянья и игрища во время Великих Дионисий, олимпийские и дельфийские игры, где основным является конкурсный, состязательный момент.

В праздниках Древнего Рима (праздники плебса, цериалии) мы также видим прообразы современных игровых форм. В европейской праздничной культуре это французские дворцовые праздники, праздник детей, «Зов предков», «Шабаш добра» и т. д. Гладиаторские бои и военные парады, спортивные состязания, зрелища составляли содержание праздников, которые должны были продемонстрировать силу государства и авторитет королей и императоров. Игры также были массовым зрелищем. Они были отдыхом и развлечение для народа [1].

Большое значение придавалось играм и в Древнем Китае. Игра была инструментом воздействия на ход событий в обществе и природе, посредническим действием между человеком и богами.

Игра была обязательным содержанием обрядов, многочисленных праздников, где олицетворялись силы природы: борьба зимы с весной, осени с летом и т. д.

Игра была предшественницей театра. Очевидна связь театра с народными обрядовыми трудовыми играми в Древней Греции, на Востоке.

Игра с песней и танцем превращалась в игрища, в театрализованные народные зрелища, где далее уже преобразилась в искусство, театр. В наше время она по-прежнему осталется неотъемлемой частью обрядов, праздников, гуляний, карнавалов [3].

В российской культуре мы может проследить историю происхождения игры с появления и развития скоморошьих театров. По селам и городам бродили скоморохи, выступали бродячие артисты, забавлявшие публику цирковыми номерами, шутками, песнями, танцами. По праздникам устраивались обрядовые игры, различные состязания, петушиные бои, медвежья травля, лошадиные бега, «Чижик», «Заря», «Горелки» и многие другие. Скоморохи выступали как зачинщики народных игр, развлечений во время народных гуляний. По сути это были первые конферансье, ведущие праздников.

При царе Иване Грозном появилась Потешная палата. Представления скоморохов было очень популярны на различных массовых гуляньях, на ярмарках. При Петре I. Появляются балаганы, клоуны. Далее – театр Петрушки. При Петре Великом развлекательные мероприятия стали более качественными, увеличилась и их численность (маскарады, карнавалы, фейерверки).

Популярность жанра игры заключается в импровизации, зрелищности, отсутствии преднамеренного воздействия на зрителей и участников. Этому жанру присуща специфическая двойственность. Ведь игра зрелищна, так как использует театрализацию, музыку, танец, песню, поэзию. Это – явление искусства. Еще игра – это явление реальной жизни. Поскольку вовлекаемые в игровое действие присутствующие остаются в реальном мире, они действуют здесь и сейчас.

Игра – одно из самых впечатляющих явлений культуры. Во многих играх человек действует, находясь как бы в условиях экстремальной ситуации, благодаря чему выявляются и проверяются не только психофизиологические, но и моральные ресурсы личности: инициативность, решительность и упорство.

По мнению А. Н. Леонтьева, особенность театрализованной игры как специфичного вида игровой деятельности заключается в том, что она позволяет реализовать принципы природосообразности и культуросообразности и воспитания через создание «образа мира» [2].

Техника многих игр отрабатывалась и усовершенствовалась в течение долгого времени. В области существует большое множество вариаций, стратегий, выявлены пропорции, отвечающие различным темпераментам, характерам.

В национальных играх проявляется не только характер личности, но и психический склад целого народа. Вместе с тем об универсальной и общечеловеческой природе игры говорит тот факт, что национальные игры, независимо от места их возникновения, легко усваиваются мировым сообществом. Честное соперничество сближает людей. Международные игры и соревнования – важный фактор укрепления мира и интернационализации культуры.

Игровая культура имеет многовековую историю развития, а в праздничной культуре разных государств существуют прообразы, прототипы многих современных игровых форм. Игры стали неотъемлемой частью жизни людей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев, С. В. Игра-практика развития / В. М. Григорьев // Сфера досуга – сфера социализации. – М. – СПб., 2001. – С. 67–69.

2. Леонтьев, А. Н. Психологические основы дошкольной игры / А. Н. Леонтьев // Избранные психологические труды: в 2 т. – М.: Педагогика, 2013. – Т. 1. – 323 с.

3. Рябков, В. М Антология форм праздничной и развлекательной культуры России (первая половина XX в.): учебное пособие / В. М. Рябков; Челябинская государственная академия культуры и искусств. – Челябинск: ООО «Полиграф-Мастер», 2007. – Т. 4. – 870 с.

УДК 793.3

О. Р. Решетняк,
г. Луганск, РФ

ТОРС КАК ОСНОВА СОДЕРЖАНИЯ ТАНЦА М. КАННИНГЕМА

Процесс формирования современного танца на каждом отдельном этапе развития танцевального искусства имел определённые, свойственные только своему времени практики, техники и выразительные средства. В XX веке процессы заимствования, переработки и трансформации всего нового и интересного, что было в смежных областях искусств, приобрели еще больший масштаб и активность. Современное хореографическое искусство в поисках нового языка и эстетики также обратилось к смежным сферам, заимствуя и осваивая у музыки, литературы, живописи, скульптуры, оперного и драматического театра, а позже у кино и телевидения открытия и новые средства создания танца, его аспектов существования и прогрессии. Осознание сущности современного танца невозможно без знания ключевых фигур его становления.

Мерс Каннингем (Merce Cunningham) – американский танцовщик и хореограф, основатель труппы М. Каннингем, солист труппы М. Грем (танцовщица, хореограф, входила в великую четверку основоположников танца модерн – The Big Four), создатель нового языка танца, стоящего на рубеже танца модерн и постмодерн. М. Каниннгем представил зрителю новую художественную функцию современного танца. Нарушая правила исторического танца модерн и даже авангарда, он сместил фокус восприятия хореографии на сам танец, тело танцовщика, а не его содержательность. Вернул в танец грацию и изящество. Так же как и Дж. Баланчин (хореограф грузинского происхождения, положил начало американскому и современному неокласическому балету), М. Каннингем считает достаточной причиной для создания танца сам формальный танец, а целью хореографической постановки – просто ситуацию, в которой находится движение как таковое.

Радикал Каниннгем связал между собой несколько важных аспектов танца того времени: чувство вовлеченности, ориентацию на задачи, неизменный ритм и разрозненность элементов приковывают взгляд зрителя к каждому отдельному движению, каждой отдельной танцевальной фразе. Вертикальный, энергичный стиль его движений,

использование случайности (работает со сценическим пространством, временем и телом танцовщика) создает особую эстетику современного танца, новейшего понимая образности. Движение означает действие, не искаженное стремлением к театральной эффектности, очищение от эмоциональных наложений, сюжетных отсылок или управляемой временной структуры. «В пространстве нет фиксированных точек» [2, с. 39]. Хореограф отделяет сам танец от художественной формы, смещает акценты на резонировании музыки и чувственном выражении ее через тело. Танец в его работах приобретает структурированную форму, скорость и фрагментированность стиля, является выражением контекста всего хореографического произведения.

Несмотря на то, что движения его основаны на классическом балете, М. Каннингем представляет новую форму восприятия торса исполнителя. Пять позиций спины и позвоночника, которые предлагает хореограф, легли в основу его техники: upright (вертикальное положение, позвоночник вытянут вверх), curve (изгиб верхней части позвоночника вверх или в сторону), arch (арка – прогиб позвоночника назад в пояснице, голова запрокинута назад), twist (изгиб торса скручиванием) utilt (поза, при которой торс отклоняется от вертикального положения в сторону или вперед) [3, с. 10].

Именно исследование новой структуры тела М. Каннингемом послужило основой для составления фразировки и последовательности движений, его дальнейшей работы с пространством и весом тела. Счет движений соотносится с переносом весом тела. Каждое изменение направления части тела происходит на каждый счет, быстро или медленно, резко или плавно. Либо исполнитель использует статично одну часть тела, но работает другой, вес тела при этом не меняется, но изменяется временная структура. Он уделяет внимание гибкости – использованию пространства и времени, ступней и позвоночника, формы и порядка танцевальных фраз.

Хореограф всегда остается внутри системы техники танца, сохраняя в своих постановках физическую логику и связанность. Задачи танцовщиками должны были воспроизведены точно. Методика Каннингема редко позволяет использовать самостоятельную импровизацию исполнителем или спонтанную фразировку танца. Траектория движения и определяет Каниннгем раз и навсегда.

Увлечение физической структурой тела привело мэтра современного танца к созданию спектакля под названием «Торс» (Torse). Постановка «Торса» (Torse) была завершена в 1975 году и представлена зрителю в 1976-м. В ней хореограф отобразил всю вариативность своей методики и работы с позвоночником и спиной. «Торс» стал основой для изучения канвы хореографической композиции М. Каннингемом, в ней фиксируется внимание на линейности и физической выносливости тела. При помощи точно и последовательно используемых выразительных средств создается впечатление парения в пространстве. Он задает танцовщикам повторы движений и изменения структуры и динамики движения по площадке. Чтобы попасть в точку заданного пространства, все танцовщики двигаются прямо или кругами либо более сложными фигурами, которые требует их танцевальная фраза, выбранная при помощи монеты и определенная своим собственным числом. Для работы над постановкой хореограф создал две таблицы: таблицу движений и пространства. Каждая была разделена на шестьдесят четыре ячейки, с которыми он работал одновременно. Именно так в спектакле появлялись дуэты и трио, выходы или уходы исполнителей. М. Каннингем добивался эффекта непрерывного изменения, точности и строгости, образа работы математических чисел.

Использование своей определенной системы выразительных средств дало возможность хореографу М. Каннингему преломить восприятие зрителя. Посредством авторского современного пластического языка, особенности использования музыкального оформления, художественного образа он создает оригинальные формы хореографических произведений, интерпретирует их фактуру и функциональность, изменяя при этом сам контекст современного танца. Каннингем предлагает публике отрицание самоидентификации зрителя с театром. Зритель является соучастником действия, он лишь

соединяет в своем восприятии все составляющие спектакля, а танец существует сам по себе и не направлен на зрителя. Зритель вправе самостоятельно определять, как прожить сценическую ситуацию, будь то сцена либо другое пространство, где демонстрируется спектакль. Он изменил сценическое пространство без драматического фокусирования. Танец Каннингема развивается и существует при его создании. Стремление хореографа дать возможность каждому причастному к действию развиваться индивидуально становится основой его практики. Мэтр американского танца нарушает привычные убеждения и правила, создает особый творческий метод для воплощения танца. Он всегда двигался «против течения».

ЛИТЕРАТУРА

1. Cunningham, M. Changes:Notes on Coreography / ed. by F. Starr. – New York: Something Else Press, 1968.
2. Duun, D. [Taking Dancing]: MerceCunningham / J. Klostyed. – New York: E. P. Dutton, 1975. – P. 39.
3. Каннингем, М. Гладкий, потому что неровный… / М. Каннингем. – М.: Арт Гид; Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 240 с.

УДК 82.02

Т. В. Старецкий,
г. Луганск, РФ

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ КИНО XX ВЕКА

Формирование современных идеологем в отечественной культуре порождает необходимость в аналитике и участии в создании таковых. В частности, кинематографические образы, порождаемые архетипами, должны отвечать новым потребностям общества в подавляющем своём большинстве, так как обладают высокой степенью влияния на бессознательные процессы в общественном поведении. Понимание того, как проявляется архетип, позволяет взглянуть на вопрос об актуальности образа отечественного киногероя по-новому и в то же время прикоснуться к глубинным процессам его становления и возможных преобразований.

Процесс формирования народного героя отражён в ряде философских работ, а также в трудах по эстетике и культурологии, психологии и теории кино. Архетипические проявления в творчестве мы встречаем у А. Афанасьева, М. Бахтина, Р. Барта, В. Проппа, Ю. Лотмана и др. Данная тема в контексте кинематографа отражена в теоретических работах З. Кракауэра, С. Эйзенштейна, А. Тарковского, Н. Хренова, Д. Кэмпбелла, статьях В. Сенниковой и Е. Савельевой, В. Тираховой, В. Чеботарева.

Современный вектор развития научного познания позволяет взглянуть на феномен героя не только на эстетическом уровне, но и как на средство активации бессознательных процессов в рамках культурной эволюции.

Создание киносценария должно отражать практические потребности социума, – а значит, в основе его следует закладывать механизмы, запускающие те или иные процессы, связанные с преобразованием, созиданием и всем, что связано с прогрессом мысли. Следовательно, понимание работы архетипического механизма даёт возможность реализации вышеупомянутых принципов. Системно-аналитический и семиотический методы исследования дают возможность проследить тенденцию в развитии и преобразовании киногероя, как средства создания контекста в мире зрителя.

Технологически кино формирует отношение к ушедшим событиям, создаёт мыслеформы о будущем, задаёт тренды в бесконечном сейчас. Таким образом, оно является сильным механизмом влияния на понимание и отношение к истории.

В 1920-е гг. пересмотр киноэстетики давал первые всходы. В теоретических работах рожаются не только формы подачи, но и качества новых героев. Поворот от театральной эстетики к кинематографической прозе определяет в эти годы вектор дальнейшего развития

молодого искусства. В частности, Г. Александров упоминает о фестивале кино, на котором были представлены «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Октябрь» и другие советские фильмы. «Американцы привезли фильмов больше всех, и все они варьировали темы убийства и секса. Картины, выпущенные Голливудом, старались убедить зрителя, что и человек, и мир, его окружающий, руководствуются лишь жаждой к личному благополучию и что грубая сила, преступление, уничтожение соперников – естественный путь к личному счастью» [1, с. 146]. В процессе постсоветской интеграции упомянутые качества стали неотъемлемой составляющей отечественного кинематографа.

В 1920-е годы кино становится самостоятельным полноценным искусством. Новая государственная идеология рождает актуальных персонажей, образы которых находят отклик в сердцах зрителя. Данный период в отечественной истории сопоставим с мифическим перерождением. Буквально возрождаясь из руин и осколков прежнего Мира, наше общество продолжало воплощать сценарий мифа о Творении. К концу каждого цикла то, что считалось благом «…приходило в упадок, убывало, «стиралось» и для продолжения прежнего существования нуждалось в восстановлении, обновлении, усилении. Возможности ритуала в этом отношении определяются тем, что он как бы соприроден акту творения, воспроизводит его своей структурой и смыслом и заново возрождает» [4, с. 15]. В качестве упомянутого ритуала в нашем случае можно считать, наряду с остальными преобразованиями, возрождение и создание новых Героев и Героинь на холсте экрана.

Новые формы, однако, не означают новое содержание. И здесь уместно обратиться к работам К. Юнга о функциональности символа. «Подлинная история развития человеческого сознания хранится не в учёных книгах, она хранится в психической организации каждого из нас» [5, с. 153]. Таким образом, механизм надстройки знака (символа) на фундаменте смысла (наполнения) искусственно связывает древние мыслеформы с настоящими реалиями. В результате такой «мифологизации смысл и форма представляются связанными естественным образом» [2, с. 238].

В процессе эволюции отечественного киноискусства в XX веке просматриваются следующие темы: революционная (ломка социального уклада), колхозная (трансформация народного хозяйства), военная (победа над врагом), индустриальная (настройка технологий производства), космическая (открытие новых просторов), лирическая (пребывание в комфортном быту, поиск ответов), и снова революционная (пресыщение и перестройка старого уклада).

Для нашего исследования термин «герой/героиня» не является тождественным понятию «главный персонаж». Этот фактор будет учитываться при дальнейшем анализе материала.

Начиная с «немого» периода, героический фактор определялся символическими сценами, деталями, звуковым сопровождением. Фильмы «Стачка» (1924), «Броненосец Потемкин» (1925), «Октябрь» (1927) – экранный гимн восстания, живой плакат. Чёткость образов определяется оригинальными типажами, взятыми из пролетарской реальности. В данном ключе также пребывают «Мать» В. Пудовкина (1926) и «Арсенал» А. Довженко (1928). Образы героев – суть единая и разнопроявленная личность. Позже мы знакомимся с колхозницей Марфой в киноленте «Старое и новое» (1929), которая, наблюдая за укладом сельского быта, буквально, продавливает новое в отживающее, наполняя своей волей весь процесс трансформации села в колхоз. Эту картину можно отнести скорее к революционной тематике, нежели к колхозной. Само название и драматургические приёмы отражают качественный переход, этап пробуждения дремлющих Мифов и рождение молодых Героев и Героинь. «Чапаев» (1934) – фильм о революционном герое-патриоте. Экранизация повести Д. Фурманова представляет зрителю свежий миф. Повествование о Герое начинается в период его «сформированности», продолжается его эволюцией, открывая людские и геройские качества. Заканчивается миф его гибелью.

Сама колхозная тематика представлена рядом кинолент, в которых уже сформированы проблематика и система персонажей, отражающих идеи нового уклада. В фильмах «Волга-

Волга» (1938) Г. Александрова, «Свинарка и пастух» (1941), «Трактористы» (1939), а также «Кубанские казаки» (1949) И. Пырьева раскрывается грань коллективного взаимодействия. Персонажи в своей многоплановости отождествляются с собирательным образом героя-трудовика, героини-хозяйственницы. В силу своей атмосферности фильмы являются, в том числе, пропагандистскими. Привлекательный, романтический образ колхоза зазывает народ в свои просторы.

Говоря о героях и героинях военной тематики, следует обратить внимание на такие работы, как «Суворов» В. Пудовкина (1940), «Валерий Чкалов» М. Калатозова (1941), «Как закалялась сталь» (1942), «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера (1943), «Два бойца» Л. Лукова, (1943), «Кутузов» В. Петрова (1943), «Радуга» М. Донского (1944), «Небо Москвы» Ю. Райзмана (1944), «Иван Грозный» С. Эйзенштейна (1944), «Кощей Бессмертный» А. Роу (1944), «Это было в Донбассе» Л. Лукова (1945) и др.

Герои индустриальной темы проявляют свои качества на фоне социально-художественной проблематики. Ситуации и события, равно как и персонажи, характеризуют современность. Так как первая половина XX века для нашего Отечества не менее тяжела, чем военный период, то подвиг труженика в кино начинается с 1930-х гг. и продолжается до эпохи заката империи. Производственное кино рожает таких героев, как Василий Губанов («Коммунист»,1957), для которого делом жизни является восстановление и строительство; Татьяна Морозова («Светлый путь», 1940) своей трудовой жизнью рассказывает историю советской «золушки», получившей за труды любовь и признание. Уже в 1930-х героический долг тружеников на экране ставится над личными интересами. Инженеры рабочие и шахтёры преодолевают многослойные кластеры трудностей, невзирая ни на что. «Встречный» (1932), «Три товарища» (1935), «Шахтеры» (1937) – работы, в которых оформляется идея советской общинности. В картине «Большая семья» (1954) повествуется о потомственных рабочих, что делает её эпохальной в данной тематике. Герои картин «Весна на заречной улице» (1956), «Высота» (1957), «Девчата» (1962) рассказывают своей экранной жизнью о том, что производственный труд в здоровом коллективе – это романтика, это занимательно и весело.

Технологические прорывы и научные открытия послевоенного времени отражены в кинематографе картинами «Девять дней одного года» (1962), «Выбор цели» (1974), «Поэма о крыльях» (1979).

Первый спутник и первый человек в космосе, бесспорно, определили новую, неотъемлемую впредь тему для кино. Герои беззаветно отдают себя исследованию бескрайних пространств Вселенной. «Небо зовёт» (1960), «Планета бурь» (1961), «Луна» (1965), «Туманность Андромеды» (1967), «Укрощение огня» (1972), «Москва-Кассиопея» (1973), «Через тернии к звёздам» (1981).

Уже к началу 1970-х годов, когда социалистический строй укрепился, а ядерная угроза позади, в связи с множеством факторов, связанных с идеологическими преобразованиями, на экране проявляется лирический герой. Его задачи связанны с поисками ответов на экзистенциальные вопросы, мелодраматической проблематикой, личной жизнью. Контекст – мирная, комфортабельная жизнь. Герои-чудаки («Афоня» (1975), «Калина красная» (1973), «Влюблён по собственному желанию» (1987)) находятся в проёме между ложью и правдой, делая нравственный выбор. Героиня – олицетворяет женственность, направленную на помощь в преображении, сострадание.

К лирическим также относятся герои А. Тарковского. Глубина проработки персонажей во взаимосвязи с контекстом выражает попытку перестроить мир вокруг, начиная с себя. Сталкер из одноимённой картины – воплощение архетипа трикстера. Образом своей жизни он провоцирует окружение на проявление теневых качеств. Его поиск сопряжён с жертвенностью. Картины Андрея Арсеньевича («Зеркало», «Солярис», «Ностальгия», «Жертвоприношение») – архетипичны. Его герои находят ответы в себе, продуцируя результаты поисков в окружающий мир. Декорации в процессе поиска меняют свой облик, трансформируя фон. В итоге мир картин преображается в жизнеспособную идею.

С 1980-х кино развивается в новых условиях социокультурных реалий. Герои транслируют самобытность, независимость от коллектива. Героини следуют за избранником. Сам кинопродукт несёт ярко выраженную смену идеологического вектора. Знаковой картиной становится «Холодное лето пятьдесят третьего…» (1987). Следствием кремлёвского переворота становится разгул криминала. Персонажи картины олицетворяют общественные классы и сословия (учёные, силовики, либералы, староверы и др.), интересы которых начинают пересекаться в условиях, приближённых к анархии.

Мифологемы 1990-х транслируют идеологическую трансформацию. Ритуал, таким образом, завершает виток в процессе акта Творения. Преобладающее число Героев отныне отрицают достижения и вектор движения своих носителей. Иван, окончив школу, останавливается на распутье и не торопится делать выбор. Его профессия нейтральна – курьер. В одноимённом фильме (1986) глазами подростка зритель может наблюдать общее замедление стремительного красного локомотива. Эпоха всеобщего энтузиазма медленно и планомерно перестраивается под следующую реальность, в которой обретают силу личностные качества, ранее остававшиеся в тени. Он подвергает сомнению всё, что раньше считалось нормой. Теперь он видит несостоятельность многих догматов, но не торопится что-то предпринимать. Он остановился между закатом и рассветом эпох. Он – наблюдатель. Мифы отныне рассказывают о бессилии героя что-то изменить («Плюмбум, или Опасная игра» (1986), «Меня зовут Арлекино» (1988)). Их действия приводят к тяжёлым последствиям – жертвой становится Героиня. Фильмы «Асса» (1987), «Игла» (1988), «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» (1989) становятся символами свершившейся перестройки того вектора, который был определён в 1920-е годы.

Устами тех, кто строил прежний мир, теперь тот самый мир отрицается («Переход товарища Чкалова через Северный полюс» (1990), «Затерянный в Сибири» (1990), «Чекист» (1992), «Утомленные солнцем» (1994), «Чистилище» (1997), «Вор» (1997), «Сибирский цирюльник» (1998)). Герой либо бессилен что-то менять («Облако-рай» (1990)), либо бежит от наставшей эпохи перемен, которых требовал ранее, вторя голосу из динамика («Такси-блюз» (1990), «Небеса обетованные» (1991)). А героиня, приспосабливаясь к новой действительности, просит защиты у отца («Авария» – дочь мента» (1989), «Ворошиловский стрелок» (1999)), либо тихо уезжает («Интердевочка» (1989)). На фоне перестройки нравственных приоритетов общества («Ширли-мырли» (1995), «Всё будет хорошо» (1995), «Особенности национальной охоты» (1995), «Хочу в тюрьму» (1998)) и всеобщего торжества новых идей русский герой, загнанный в ситуацию неизбежности, вершит самосуд («По прозвищу Зверь» (1990), «Американ бой» (1992), «Мама, не горюй» (1997), «Брат» (1997)). Есть, однако, альтернативные примеры нравственного выбора на фоне всеобщей руинизации («Ты у меня одна» (1993)), но тенденция к свёртыванию эпохи такова, что радикальные перемены уже неизбежны. Даже когда Герой отправляется «за горизонт», чтобы восстановить справедливость и вырвать из «кощеевых лап» сбежавшую героиню («Брат-2» (2000)).

В последнем десятилетии XX века в расфокус уходит «консолидированная кинематографическая реальность, свойственная русскому дореволюционному и советскому кинематографу» [3]. В ситуации всеобщего отрицания поколение 1970–80-х. гг. отвергает отечественное кино – советскую мифологию, открывая душу ярким, легко воспринимаемым образам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров, Г. В. Эпоха и кино / Г. В. Александров. – М.: Политиздат, 1976. – 171 с.

2. Барт, Р. Мифологии / пер., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.

3. Россия: После империи [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 2000. – № 4. – Режим доступа: http://kinoart.ru/archive/2000/04/n4-article23.

4. Топоров, В. Н. О ритуалах. Введение в проблематику / В. Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Наука, 1988. – С. 7–60.

5. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 160 с.

УДК 004.928

К. В. Тюменцев,
г. Луганск, РФ

МУЛЬТФИЛЬМ КАК ДИНАМИЧНАЯ ФОРМА ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО ВИЗУАЛЬНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

Современная мультипликационная и киноиндустрия давно идут по ложному, мнимо художественному пути, по аналогии с ближайшим по духу видом искусства – кино [5, с. 81]. В своих работах подобной темы касались А. А. Тарковский, И. В. Евтеева, А. К. Брессон, Н. Г. Кривуля, Е. А. Попов.

Проблема заключается в эклектичном и неадаптированном понимании художественных средств, отсутствии иерархии в подходах и ясности основного художественного метода. Отсюда путаница не только в типизации, но и в выделении жанров внутри этого вида искусства.

Мультфильм – законченное анимационные произведение, простейший выразительный элемент которого – движение, а основной эстетический принцип, тождественный с кино, – реальность времени (в различии с театральным постановочным средством превращающий мизансцену в абстракцию для литературных воплощений и т. д.) [5, с. 82].

Виды искусства бывают: пространственные, временные, пространственно-временные, или пластические, динамические и зрелищные. Видовое различие проводится посредством выражения художественного образа. Соответственно, по признаку типов средств выразительности мультфильм относится к пространственно-временным видам искусства. Имеет этот вид искусства свои жанры или сам является жанром кинематографа [3, с. 3] – не существенно в рамках рассматриваемой темы.

Визуальное повествование – форма воплощения нарратива посредством визуальных образов. Повествование может быть протяжённым во времени или статичным:

– статичные, комиксовые, шаржевые карикатурные зарисовки – ярчайшие статичные образы;

– динамичные движущиеся объекты документального типа – кино, предельно натуралистичные.

Здесь обнаруживается принципиальное отличие реалистичного и натуралистичного подхода в мере художественного отбора. В кино отбор усложнён документальностью формы. Преувеличение может создать более реалистичный, хотя и менее натуралистичный образ, если задачей становится передача эмоции, а не портретное сходство. Это касается не только пластики, но и динамики, то есть характера движения, гиперболизации пауз, ускорений и т. д.

Анимационное повествование и его формы отличаются от кино большей абстрактностью и свободой в художественном отборе как средств выразительности, так и их конкретных форм воплощения [4, с. 3]. Подробно изучено развитие от простых форм диснеевской постановки с развлекательным содержанием через изменение содержания в притчу, при той же увлекательной форме, к кинопритче [1, с. 7] и более сложной, прогрессивной форме, называемой полифонической [Там же, с. 17]. Перечисляются 4 стадии, не существующие в чистом виде в рамках, в которых происходят количественно-качественные переходы отношения содержания к форме, фактуры, художественных стилей, приводящие к существенно различному восприятию.

Проблема, унаследованная от изобразительных статичных видов искусств, – время, изображенное не процессуально, непосредственно, а опосредованно, запечатленное через результат протекания того или иного процесса. Простой пример: запечатленная батальная сцена подразумевает в себе и отпечаток эпохи, и требующую большого воображения для восприятия иллюзию движения конницы, снарядов, облаков.

В фотографии этот момент рассматривается как «решающий момент». Здесь время показано через результат воздействия. «В фотографии существует особого рода

пластичность изображения. Она производится непосредственной траекторией движения того, кто будет запечатлен. Мы работаем в унисон с движением, как если бы мы были в этом предчувствием самой жизни в ее следующий момент. Но внутри движения есть одно состояние, когда движущиеся элементы пребывают в гармонии. Фотография должна суметь прорваться к этому состоянию и запечатлеть его хрупкое равновесие в статике» [2].

Однако эти примеры не идут ни в какое сравнение с безусловностью как восприятия движения, так и реальности протекания процессов в кино. Такие характеристики движения, как ускоряющееся и замедляющееся, доступны опосредованию, но не даются безусловно, неопосредованно. Сама категория движения внутри себя противоречива и подразумевает в себе два момента, один – сохранение, другой – изменение. Их единство и позволяет нам определить, передвинулось (изменилось) ли что-то относительно чего-то (сохранившегося). Не абсолютное изменение всего как такового, а Б изменило своё положение относительно А, при этом А и Б сохранились сами по себе.

Элементы внутри статичных композиций наглядно только статичны, изменения, которые произошли или должны произойти, для зрителя опосредованы взаимодействием друг с другом, то есть умозрительны (чувственно не воспринимаемы). Нельзя сказать, что фигура человека падает на картине, пока не нарисованы элементы, на это указывающие, как расстояние до пола или то, что позволяет логически достроить, что фигура летит вниз.

В пространственно-временных композициях делать вывод о том, что движение есть, не нужно, оно происходит безусловно, реально. Пускай это движение выступает через дискретные кадры, которые за счёт эффекта остаточного изображения на сетчатке создают иллюзию изображения, это не меняет сути дела.

Более того, движение служит условием для раскрытия характера самого движения (медленно, с ускорением, ритмично и т. д.). Как правило, фигура движется относительно рамок формата, либо ракурс камеры следит за объектом, при этом движется всё вокруг. Так и реализуется движение. Рамки или объект в кадре сохраняется, другой же объект изменяется сам либо меняет своё положение.

Возвращаясь к проблематике, унаследованной от предыдущих, более простых форм искусств, можно наблюдать забавную закономерность. В кино она проявляется в излишней театрализованности, длинных неестественных ракурсах, сфокусированных на лице говорящего персонажа, излишних кадрах замедленной съемки, не имеющих оправдания художественным замыслом. Если первые – скорее пережитки прошлого, то обилие спецэффектов – более современная форма воплощения проблематики.

«Стоит раз и навсегда уяснить, что кино не должно быть простым сочетанием принципов разных смежных искусств, и уже после этого можно решать вопрос о том, что же такое синтетичность киноискусства. Кинематографический образ не получится из сложения хода литературной мысли с живописной пластикой – возникнет эклектичность, либо невыразительная, либо высокопарная. Также и законы движения, и организация времени в фильме не должны подменяться законами сценического времени» [5, с. 84]. В то же время в работе Е. А. Попова говорится об обратном, по сути, просто эклектично смешивая выразительные средства выразительности, которые имеют место в мультфильме [4, с. 13].

В анимации, особенно низкобюджетной, проявляется излишняя условность, преобладание апликативности (плашечности) и игнорирования третьего измерения при создании иллюзии выдуманной реальности.

Всё это свидетельствует о том, что процесс создания строится не последовательно, от продумывания требуемого выразительного движения всего повествования, воплощённого в конкретных движениях элементов на экране, обусловленного определённым нарративом, а от выстраивания декораций и действий внутри них, часто статичных на протяжении всей истории [6]. Первичным ставится не основной принцип выразительности, реалистично передающий факт и реальность протекания времени, через процессы, а формальное изображение «живой графики». Иными словами, когда процессы выходят на первый план как основное средство.

Безусловно, без движения как элементарной и простейшей формы выразительности кино и анимация не смогут иметь воплощения в реальности, но кино и анимация, по определению, воплощаясь через них, передают нечто большее, чувственно не воспринимаемое, а не сводятся к ним либо к их простой сумме. Реальность времени как эстетический основной принцип выразительности, не понимаемая если не всем кино-/анима-цехом, то большинством его участников, выступает неким общим умозрительным по отношению к простому наглядному движению элементов, движению нарратива в целом.

Чёткое понимание теории освобождает художника от штампов и клише, позволяя более полно раскрывать творческий замысел, свободно и системно формируя подлинно художественную форму.

ЛИТЕРАТУРА

1. Евтеева, И. В. Процесс жанрообразования в советской мультипликации от притчи к полифоническим структурам: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Евтеева Ирина Всеволодовна. − Л., 1990. − 24 с.

2. Картье-Берсон, А. манифест Решающий момент [Электронный ресурс] / А. Картье-Берсон // Сеанс. – 2007. – № 32. – Режим доступа: https://seance.ru/articles/moment-bresson/

3. Кривуля, Н. Г. К проблеме жанра и жанровых дефиниций современной анимации [Электронный ресурс] / Н. Г. Кривуля // Художественная культура. – 2017. – № 1 (19). – Режим доступа: http://artculturestudies.sias.ru/2017-1-19/prikladnaya-kulturologiya/5228.html

4. Попов, Е. А. Анимационное произведение: типология и эволюция образных средств: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Попов Евгений Александрович. − СПб., 2011. − 24 с.

5. Тарковский, А. А. Запечатленное время / А. А. Тарковский // Вопросы киноискусства. − 1967. – № 10. – С. 79–102.

6. The Cinematography of "The Incredibles" Part 1 [Электронный ресурс] // Floobynooby. – 2013. – Режим доступа: https://floobynooby.blogspot.com/2013/12/the-cinematography-of-incredibles-part-1.html (перевод: https://render.ru/ru/articles/post/10563)

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 792.03

А. П. Афанасьева,
г. Луганск, РФ

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА В УСЛОВИЯХ МЕТАМОДЕРНА

За последние два десятилетия современное общество в целом и культура в частности претерпевает ощутимые трансформации, чем и обусловливается непрерывный процесс развития. Колоссальные изменения, которые произошли в последние годы, такие как цифровизация пространства, развитие медиатехнологий и интернета, появление искусственного интеллекта и нейросетей, повлекли за собой ряд существенных изменений и в театральной культуре.

Человечество находится в активном процессе формирования новой культурной эпохи благодаря стремительному развитию технологизации во всех сферах социальной деятельности, необыкновенному прорыву в научной сфере, появлению инновационных способов коммуникации, изменению социального самосознания. Эти явления в течение последних двадцати лет, несомненно, затронули процессы, которые можно проследить, обращаясь к театральному искусству.

Уже в конце XX века ученые всего мира, философы и деятели искусства в своих трудах обозначили упадок постмодернизма. С тех пор ведется активная работа по обозначению ключевых векторов развития новой эпохи и определению ее ключевых культурологических маркеров. Особенности формирования новой культурной парадигмы прослеживаются в трудах таких ученых, как Фредрик Джеймисон, Роберт Самюэлс, Алан Кирби и др. Все они пытаются найти определение, которое станет достойной альтернативой постмодернизму и будет являться не просто абстрактным понятием, а точно и доступно идентифицируется в ряде современных теорий.

Термин «модерн», который лег в основу обозначения определенного культурного периода, по мере того как этот период близится к завершению, трансформируется в новые термины, которые призваны обозначить изменившиеся реалии. Таким образом появился термин «постмодерн», потом даже «постпостмодерн», и вот в культурном поле уже больше десяти лет популярен термин «метамодерн». Это понятие отражает изменения в состоянии культуры с начала 2000-х годов до наших дней. Несмотря на то, что данный термин использовался в узких кругах литературоведов ещё в 1970-х, в обиход он был введён лишь в 2010 году голландскими философами Тимотеусом Вермюленом и Робином ван ден Аккером в работе «Notes on Metamodernism», опубликованной в местном журнале «Journal of Aesthetics & Culture» [2, с. 51].

Ситуацию метамодерна во многом сформировал технологический рывок, который произошел в последние два десятилетия. Благодаря этому, изменения, так или иначе, затронули все аспекты театральной культуры: актерское и режиссерское искусство, драматургию и литературный материал, сценографию и принципы оформления сценического пространства, музыкальное оформление, потребности публики и многие другие. Человеческое познание, под влиянием новой культурной парадигмы, выходит за рамки привычного восприятия. Этот процесс порождает новые формы и жанры, вследствие чего появляется экспериментальная драматургия и новаторские режиссерские смыслы.

Ряд факторов, оказывающих влияние на модификацию социокультурного пространства, задает новый вектор развития театральной культуры в сторону реальности метамодерна. У современного человека остро возникает необходимость в зрелищности, реализме, достоверности. Эта задача воплощается в театральном искусстве через эпатажность, жестокость и отсутствие «заигрываний» со зрителем. И если подобные явления в XX веке вызывали неприятие и шок, то в ситуации метамодерна публика стремится

испытывать самый разнообразный спектр глубоких переживаний, осмысление нестандартности художественной формы, воплощенной на сценической площадке. Штампы и однообразие остаются в прошлом, их вытесняют новые, экспериментальные, креативные творческие продукты.

Отличительной особенностью метамодерна от предшествующих ситуаций – модерна и постмодерна – является принцип осциллографии. Это понятие является ключевой особенностью метамодерна, которая предполагает процесс бесконечного колебания от модерна к постмодерну, от эйфории к апатии, и наоборот. В подтверждение этому, появляются новые творческие продукты театральной культуры, где происходит равнозначное чередование «новой эйфории» и «новой меланхолии», что ярко характеризует культурный концепт метамодерна, главным принципом которого является осциллография.

Характерной тенденцией развития театрального искусства в ситуации метамодерна является деканонизация драматургического материала. Термин «смерть автора», заявленный в постмодернизме французским философом, литературным критиком и теоретиком Роланом Бартом, не оправдал себя в полной мере [1, с. 385]. Напротив, с развитием интернет-технологий, литературный материал, благодаря цитированию, продлевает жизнь автора в виртуальном пространстве, делая его практически бессмертным. Однако стоит отметить, что ситуация метамодерна порождает эпоху дилетантизма, где драматургом может выступать не только профессионал, а любой человек, чье литературное творчество освещает острые, злободневные проблемы социума и резонирует с публикой. Современный драматург, ориентируясь, на классические произведения, создает новые диалоговые окна, на базе которых реализуются смелые эксперименты. Главные герои могут говорить на современном сленге, а то и вовсе, работать не «живым планом», а действовать в виртуальном пространстве и являться голографическим образом.

Поиск новых смыслов, которые объедини ли бы эстетику модернизма и антиэстетику постмодернизма, задает определенный вектор развития в режиссёрском искусстве. Появление новых жанров, таких как рок-опера, душевные откровения, хеппенинг, киноарт, трагическая антикризисная комедия, подтверждают, что в ситуации метамодерна, театральное искусство может совмещать в себе совершенно непримиримые противоположности. Такое разнообразие форм трансформирует художественно-постановочную деятельность, расширяя роль режиссера компетенциями менеджера, интерпретатора, толкователя. Восставая против иронии и стилизации, режиссер нового времени стремится к единению с публикой, к вовлечению зрителя в процесс рождения творческого продукта, к созданию действенных интенсивов, целью которых является приобретение феноменологического опыта и осмыслению современной реальности.

Театральное искусство выходит за рамки сценической площадки театра, и обретает новые пространственные очертания. Разножанровость и разнообразие форм определяет широкий спектр места действия: от интернет-площадок – до парков и скверов, от руин исторических зданий – до торговых центров, от людных городских площадей – до лесных полян. Такие полярно разные пространственные решения, используемые при воплощении театральных постановок, ярко характеризую новаторские режиссерские подходы, присущие ситуации метамодерна.

Технологические возможности театральных площадок позволяют режиссеру использовать широкий спектр инновационных технологий: от мультимедийных экранов до оптических иллюзий, от подиумов до лазерных шоу. Цифровизация сценического пространства позволяет зрителю стать не только сторонним наблюдателем, а ощутить прямую причастность к происходящему. В процессе выражения режиссерских интерпретаций не вербально, на первый план выходят знаки, символы, абстракции, разрушая привычное восприятие зрителя.

Благодаря развитию, популяризации и широкому использованию виртуальных площадок, театральная культура переходит из элитарной в массовую. Это связанно с осмыслением феномена массовой культуры в пространстве современного искусства:

предполагается признание факта существования разных культурных уровней в один момент времени, между которыми отсутствуют четкие границы [3, с. 1376].

Исходя из этого, необходимо отметить, что главной концептуальной характеристикой метамодерна является дуальность, маятниковость между принципами модерна и постмодерна. Именно эта культурная доминанта становится определяющей тенденцией развития театрального искусства на современном этапе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – 1994. – № 67. – С. 384–391.
2. Берукашвили, Л. Г. Всё о метамодернизме / Л. Г. Берукашвили. – Ростов н/Д.: ЮФУ, 2021. – 73 с.
3. Лебедева, А. А. Перформанс как феномен в условиях метамодерна / А. А. Лебедева, Е. С. Цыганова, М. Ю. Шарова // XII Всероссийский Фестиваль науки. сборник докладов. – Н. Новгород, 2022. – С. 1374–1377.

УДК 4:791

Е. В. Боцуляк,
г. Луганск, РФ

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ФЕСТИВАЛИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

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

Являясь одной из наиболее крупных форм творческой деятельности, фестиваль способен вовлечь в процесс общения большое количество участников и зрителей, с целью утверждения в современном обществе идеалов красоты, добра, творчества, здоровой соревновательности. Фестивальное движение может помочь осмыслению и включению в единый культурный процесс новых форм, жанров и видов современного искусства. Он может послужить талантливой, творческой молодежи в качестве платформы для дальнейших свершений и открытий. Кроме того, нам представляется возможным направить весь энергетический потенциал такой подобной праздничной формы на решение определенной социокультурной проблемы.

На современном этапе феномен фестиваль получил большое распространение в разных видах художественного творчества. Театральное искусство не является исключением.

Анализ литературных источников дал возможность глубоко проникнуть в историографию проблемы просвещения средствами культуры, увидеть историческую трансформацию фестиваля и показал достаточно большой интерес к процессу формирования и развития личности средствами театрального искусства [1, с. 13], а также позволил понять, что проблема просветительской функции современных фестивалей и представлений определяется тем, что это многоаспектная социально-значимая проблема рассматривается неотрывно от личностного становления молодого поколения.

Анализ научной литературы показал, что этот вопрос рассматривается с самых разных предметно дисциплинарных ракурсах: в исследованиях по философии, истории, психологии, а также в культурологическом, искусствоведческом, информационно-структурном ключах. Теория и историография проблемы просвещения средствами культуры и искусства

рассматривались в трудах И. Г. Гердера, Ж.-Ж. Руссо, И. В. Гёте, И. Канта, Ф. В. Шеллинга, А. Шопенгауэра, Аристотеля, С. С. Комиссаренко, А. В. Костиной, Л. К. Кругловой, А. Я. Флиера, В. П. Шестакова. Теоретической основой исследования стали работы об истории фестивального движения таких авторов, как А. Д. Бородай, В. В. Грицай, В. Жуляев, В. А. Малютин, Е. Н. Рябко, В. А. Скребнев, В. А. Ванин.

Анализ содержания работ, показывает, что проблема формирования и воспитания духовности и нравственности у детей и молодежи приобретает в наши дни особую актуальность. Процесс детского художественного образования и воспитания в наше время требует четких позиций, сформулированных ценностных ориентиров, сочетающихся с реалиями именно сегодняшнего дня.

Активное участие в театральных фестивалях способствует развитию таких способностей личности как эмпатия, то есть вживание в интеллектуальный и чувственно-образный мир другого человека (в данном случае героя пьесы). В театре задействованы также метод смыслового видения, предполагающий концентрацию восприятия на интеллектуальной сущности воспринимаемого и метод символического видения, предполагающий погружение в глубинный образ пьесы. Фестиваль стимулирует также потребность зрителя к сравнению, как фактору оценочной деятельности.

В настоящее время проходит огромное количество театральных фестивалей различной направленности. Особенно эффективны в плане педагогическом детские и юношеские фестивали, которые находятся сегодня в поиске путей взаимодействия с системой образования. Внедрению новых образовательных методик способствуют также театры-лаборатории, где организуются дискуссии, мастер-классы, читки новых пьес [2, с. 37–38].

Мысль о воздействии высокохудожественного искусства в целом, на духовное развитие личности, об их облагораживающем воздействии на культурный и нравственный облик нации была всегда одной из основных в деятельности выдающихся просветителей России. История художественного просветительства накопила богатый опыт, который нашел свое отражение в работах Н. Г. Чернышевского, В. Г. Белинского, В. В. Стасова, А. В. Луначарского.

В настоящее время наша страна переживает период активизации художественной просветительской деятельности. Важное место в этом процессе занимают учреждения культуры и искусств. Учебные заведения такого типа обладают достаточно широким кругом возможностей для осуществления художественно-просветительской деятельности. Но, в тоже время, изучение проблемы организации и содержания художественно-просветительской деятельности в учреждениях культуры и искусств изучено недостаточно полно. Процесс детского художественного образования и воспитания в наше время требует четких позиций, сформулированных ценностных ориентиров, сочетающихся с реалиями именно сегодняшнего дня.

Театральные фестивали ведут свое начало от Олимпийских игр Древней Греции, состязаний средневековых трубадуров и миннезингеров. В Европе они получили распространение в конце XVIII в. и первоначально носили характер торжественных шествий, кортежей; позднее стали театрализованными массовыми представлениями, посвященными определенным событиям. Однако художникам, участникам фестивалей, всегда было тесно в установленных рамках, их фантазию будило воспоминание о средневековых представлениях на площади, о карнавалах эпохи Возрождения. В начале XIX века интерес романтиков к средневековью косвенно повлиял на идею проведения музыкальных и театральных фестивалей как культурного празднества.

Театральный фестиваль вобрал в себя все лучшее из специфики театра. В отличие от других форм фестивалей, в театральном фестивале сохраняется форма «актер – зритель». В других же фестивалях, как известно, зритель является непосредственным участником события.

Театральная жизнь в современной России наполнена многочисленными художественными мероприятиями, среди которых фестивали занимают одно из значимых

мест. Фестивальные традиции формировались долгое время и имеют свою давнюю историю. В следствии эволюции они функционируют в культурно – зрелищных формах, которые представляют разнообразные виды и жанры искусства, анализируют некоторые профессиональные проблемы, предлагают решение некоторых из них.

Художественные фестивали как совокупность явления художественной культуры могут быть разделены по признакам, среди которых: место проведения, периодичность, ориентировка на конкретные виды искусства, конкретные жанры и направления, масштабность, статус (международные, всероссийские, региональные фестивали), основатели и источники финансирования, состав участников, присутствие или отсутствие конкурсной программы. Художественные конкурсы могут быть автономными или проводится в рамках фестивалей.

Относительно целей наших студий, стоит отметить технологию (разделение и классификацию) современных театральных фестивалей России. Типология представляет собой вид научной систематизации или классификации по общим признакам, в которых фиксируются важнейшие структуры и функциональные особенности. Это, в свою очередь, даёт возможность комплексного изучения предмета исследования – современных театральных фестивалей России.

Систематизация театральных фестивалей является сложным и многообразным процессом, так как это художественное действие рассматривают по-разному. При анализе разных подходов касаемо решения этого вопроса, в работе выделяются самые важные критерии.

Систематизация театральных фестивалей

Время проведения:

– краткосрочные (однодневные; те, которые проходят в несколько дней, недельные фестивали)

– среднесрочные (от нескольких недель до месяца);

– долгосрочные (которые идут месяц и больше, требуют долгой подготовки);

Место организации и соответственной локализации:

– стационарные (проходят в одном и том же месте, городе);

– мобильные (проходят на разных площадках, в разных городах и странах) [1, с. 16].

Наличие конкурсного отбора:

– ориентация на деятельность людей, связанных одним видом деятельности, и выявление общих тенденций в театральном искусстве (фестиваль-смотр, фестиваль-демонстрация);

– открытая форма соревнования с целью выявить лучшего (конкурс-фестиваль).

География участников:

– локальные (районные, городские, областные);

– республиканские;

– международные.

Период проведения фестиваля.

Любой театральный фестиваль имеет чёткие календарные сроки проведения: краткосрочные, среднесрочные и долгосрочные. Краткосрочные фестивали в России, которые проходят от нескольких дней до одной недели (с 30 марта по 3 апреля Иркутская область, г. Братск, Братский драматический театр. Братский драматический театр еще очень молод и только начинает прокладывать свой путь в большом мире театрального драматического искусства.

Фестиваль «У Братского моря» – это не просто показ лучших постановок, а экспериментальная площадка, на которой молодые профессионалы смогут получить опыт большого выступления показать свою работу, посмотреть работу других, обменяться мыслями, напитаться идеями. С 18 по 21 мая г. Псков, Псковский театр драмы им. А. С. Пушкина

Международный фестиваль «Другое искусство» охватывает широкий спектр видов искусств, в том числе и театральное. Особенность этого фестиваля заключается в совместных выступлениях профессионалов и людей с ограниченными возможностями. Творческие коллективы из разных стран будут демонстрировать своих художественные находки на протяжении четырех дней.

Среднесрочные – наиболее распространены на территории нашего государства и проходят от одной до двух недель (с 18 по 28 ноября Музыкальное сердце театра, г. Екатеринбург. Это первый и пока единственный театральный проект из обращенных к широкой аудитории, посвященный исключительно современным музыкально-драматическим спектаклям: рок-операм, мюзиклам, опереттам, музыкальным комедиям, операм-драмам, саундрамам, лайт-операм.)

Долгосрочные театральные фестивали, которые проходят от двух недель и больше, такие фестивали в основном проходят за границей (ежегодный Эдинбургский международный фестиваль в Шотландии 3 недели, с 1 октября по 17 декабря).

Независимый международный фестиваль стримингового театра Onlife IDEA Fest: 11 спектаклей, 20 экспертов, 7 стран-участников. В осеннем сезоне Onlife IDEA Fest принимают участие спектакли из Германии, Объединённых Арабских Эмиратов, Молдовы, Казахстана, Эстонии, Косово и России.11 спектаклей специально адаптированы для стрим-формата и проходят в режиме живых трансляций).

Локализация фестиваля разделяется на географическую и пространственную. Фестивальные мероприятия планируются за долго в установленном географическом пространстве страны, региона, города, а так же проводятся соответственно по содержанию действия – концертный или театральный зал, «сцена на сцене», улица, площадь, замок, экспериментальные площадки – заводский цех, вокзал, подвальное помещение, торговый центр. Также фестивали требуют своей возрастной аудитории, на которую ориентирована художественная концепция театрального форума. Он как явление художественной жизни, как культурная акция, формирует особую атмосферу праздника, ориентирует на показ лучших художественных коллективов и исполнителей, оригинальность подбора репертуара. Основная задача фестиваля – обновить культурную жизнь страны, региона, города, осуществить максимально широкое поле коммуникаций, как для профессиональных театралов, так и для зрителей [3, с. 2].

Различают также возрастное, профессиональное, статусное, этническое представительство участников (детские, молодёжные, любительские, профессиональные). Также различают фестивали по содержанию их финансового обеспечения (государственные, независимые, благотворительные).

На сегодняшний день театральные фестивали финансируются непосредственно из государственного и местного бюджетов, используя финансирование спонсоров, меценатов, организаций-партнёров, либо за счет независимых от государства источников финансирования (например, религиозных организаций или транснациональных корпораций), могут иметь благотворительные цели (как в ориентации на зрителя из социально незащищённых слоёв населения, так и с целью сбора средств на конкретные задачи – помощь больным, закупка медицинского оборудования и т. д.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Жигульский, К. Праздник и культура / К. Жигульский // Праздники старые и новые. Размышления социолога; пер. с польск. – М. : Прогресс, 1985. – 336 с.

2. Мурина, Е. Б. Проблема синтеза пространственных искусств: очерки теории / Е. Б. Мурина. – М.: Искусство, 1982. – 192 с.

3. Николаева, П. В. Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 [Электронный ресурс] / Николаева Полина Владимировна. – Режим доступа: http://www.dslib.net/teorja-kultury/semiotika-festivalja-kak-formy-prazdnichnoj-kultury.html.

УДК 82.02

Ю. С. Гончаров,
г. Луганск, РФ

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ЧУВСТВА ПАТРИОТИЗМА СРЕДСТВАМИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Сегодня приобретают актуальность проблемы патриотического воспитания, межличностного общения, формирования личности и ее адаптации в условиях культурной образовательной среды и полиэтнической школы. Основным содержанием патриотического воспитания и социализации становятся базовые национальные ценности. Эти ценности хранятся в культурных и семейных традициях, передаются от поколения к поколению. Опора на эти ценности помогает человеку противостоять негативным влияниям окружающей среды, определяющей ориентацию молодежи на атрибуты массовой информации, в основном западной культуры за счет снижения истинных духовных, культурных, национальных ценностей, характерных для менталитета человека Российской Федерации. В учебном пособии Е. Бойко определяет: «Одним из путей успешного воспитания человека-патриота, нравственной и культурной личности является приобщение ребенка к искусству, музыке, включающей лучшие образы (композиторские и народные) песен, танцев, обрядов, традиций народов мира, в том числе России» [1, с. 3].

Патриотизм является одним из наиболее глубоких человеческих чувств, закреплённых веками и тысячелетиями. Проблема воспитания и гражданского становления подрастающего поколения сегодня одна из актуальных задач государства, общества и образовательных учреждений нашей страны. Художественное творчество, в свою очередь, выступает одной из важных ветвей духовной культуры, которая посредством хореографического искусства способствует развитию патриотизма.

Одно из приоритетных направлений в освоение молодежью чувства патриотизма является хореографическое искусство, так как оно основано на традициях народной культуры и формирует гражданское самосознание, любовь к Родине, преданность Отечеству, знание истории и культуры своего народа. Сохранение и изучение народных традиций – это ценнейшее культурное достояние народов, которое педагог обязан донести до учащихся.

Методологические и теоретические основы патриотического воспитания рассматриваются в трудах Н. И. Болдырева, Г. Н. Волкова, В. З. Вульфова, В. М. Коротова, Т. Н. Мальковской, Г. Н. Филонова, А. А. Шаталова и др.

Посредством хореографического искусства возможно раскрыть самобытные черты народа, передать национальный колорит и отразить социальные процессы. С помощью репертуара на военно-патриотическую тематику ансамбли танца сохраняют историческое наследие, передают богатейший культурный опыт и способствуют приобщению подрастающего поколения к возрождению национальной культуры своего народа, что является одним из важных аспектов патриотического воспитания. Любой воспитательный процесс не может обойтись без различных, своего рода проблем. К основным проблемам патриотического воспитания в современном обществе относят:

– изменение ценностных ориентиров молодежи;

– снижающийся образовательный уровень молодежи.

Исходя из понимания воспитания национально-культурной идентичности как создания культурных условий для саморазвития личности народа вытекает, что необходимо целенаправленное и систематическое воздействие на людей с помощью культурного багажа, традиций народа.

Воздействовать на эту проблему можно и через танец в том числе. Национальный русский мужской народный танец является эталоном красоты. Народный танец, подчиняет идею воспитания толерантного, патриотического и эстетического общества.

В наше время достигла особенно большого масштаба, одна из ведущих ветвей культурно-просветительской деятельности – военные ансамбли песни и пляски армии и

флота, Используя многообразные формы концертной деятельности, военные ансамбли активно содействуют патриотическому и идейно-эстетическому воспитанию защитников Родины. Каждая из рассмотренных общественных функций военных ансамблей оказывает на окружающих, прежде всего на личный состав Вооруженных Сил, морально-психологическое воздействие.

Тематические концерты с участием военных оркестров и ансамблей, посвященные государственным праздникам, памятным датам, важным политическим событиям, приобретают общенародное значение. Они в равной мере могут быть отнесены к области как концертно-просветительной, общественно-церемониальной, так и служебно-строевой деятельности военных ансамблей. Воспитательный момент присущ каждому из названных функций ансамблей, воздействующих на зрителя не изолированно, а в комплексе, через систему сложных и разнообразных связей, ассоциаций, представлений и впечатлений. Военные ансамбли призваны укреплять моральный дух, содействовать успешному решению, как внешнеполитических, так и внутренних задач, стоящих перед вооруженными силами своей страны. Патриотические темы в музыкальных произведениях начинают содействовать развитию национальных музыкальных культур. Они дислоцируются в различные области, пропагандируют лучшие образцы профессиональной музыки, знакомят аудиторию с произведениями русских и зарубежных композиторов, включают в свои программы музыку братских народов, песни советских авторов.

Народный танец является эффективным фактором формирования ценностного отношение человека к окружающей действительности и к самому себе, активной по форме и моральной по содержанию жизненной позиции. В своей работе Л. Котруца утверждает: «Суть понятия патриотизм понимается как чувство любви к Отечеству, присущее массам людей, осознание своего долга и ответственности перед ними и за его будущее. Это состояние души, духовно-психологическое состояние человека» [2, с. 27]. Именно это способствует формированию чувства патриотизма, национального сознания, любви к своему народу, гордости за его историческое прошлое; развития лучших черт русской нации – трудолюбия, уважения к семье, бережного отношения к природе.

Сохранить национально-культурную идентичность с помощью танца невозможно без грамотной постановочной работы. Хореограф должен трепетно относится к созданию своего продукта. Основываться на физических и эмоциональных особенностях наиболее полно раскрыть свое творчество, путем раскрытия индивидуальных способностей артиста, компенсировав физические ограничения при помощи пластической выразительности и воспитания внутренней исполнительской культуры. артистов. Подходить к рабочему процессу вдумчиво и творчески.

Патриотический дух культурного достояния, как способ сохранения национально-культурной идентичности осуществляется с помощью хореографической пластики, особенно это относится к народному творчеству и коллективам в репертуар которых входит героико-патриотические постановки. Они имеют большое значение для масс людей, повышают культурный уровень и прививают интерес ценности молодежи к истории своей страны.

Военно-патриотическое воспитание – актуальная тема на сегодняшний день, так как общество все чаще выдвигает проблему нравственного и патриотического воспитания личности как наиболее важную для дальнейшего развития нашего государства. Кроме того, развитие, национального образования является источником; резервом, условием; формой и средством развития национальной культуры.

Таким образом, патриотическое воспитание молодежи через хореографическое искусство опирается на разнообразие форм, методов и средств воспитательной работы, способствующих приобщению подрастающего поколения к духовно-нравственным ценностям, ориентированным на возрождение национальной культуры. Исходя из понимания воспитания национально-культурной идентичности как создания культурных условий для саморазвития личности народа вытекает, что необходимо целенаправленное и систематическое воздействие на людей с помощью культурного багажа.

Особая роль в сохранении и распространении в обществе патриотического воспитания отводится сегодня сфере общего и профессионального образования. В связи с этим большое значение приобретает подготовка специалистов в области народного художественного творчества, которая ведётся во многих вузах культуры и искусств России, а также создания при вузах творческих коллективов, ансамблей, включающих в свой репертуар патриотические темы.

Используя поливариативность хореографической деятельности и хореографического искусства в героико-патриотических темах как средствах формирования эстетического самосознания студентов, можно добиться серьезных успехов в эстетическом и профессиональном воспитании студентов, положительных результатов в формировании творческих качеств личности, а также устойчивого интереса национальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко, Е. Е. Патриотическое воспитание дошкольников средствами искусства: учебно-методическое пособие / Е. Е. Бойко. – Саратов: СГУ, 2014. – 35 с.
2. Котруца, Л. Н. Формирование патриотического сознания учащихся в условиях современной школы / Л. Н. Котруца // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Педагогика и психология. – 2007. – № 3. – С. 167–183.
3. Рожков, М. И. Теория и методика воспитания: учебник для студентов учреждений высшего профессионального образования / М. И Рожков, Л. В. Байбородов. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2012. – 415 с.

УДК 316.722

М. С. Загребайло,
г. Луганск, РФ

МУЛЬТИКУЛЬТУРНЫЕ РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ

Различия между Западной и Восточной цивилизациями интересны культурологам, социологам, историкам, искусствоведам и в особенности религиоведам, так как отражение различий их идеологических векторов можно увидеть в догматике, культе и обрядности.

Различия между цивилизациями все-таки существуют, ведь непонимание между Востоком и Западом, по мнению исследователей, заключается в том, что проблема состоит в различии идеологических путей самих культур. Частично можно согласиться с этим высказыванием, но у них все же есть некоторые черты сходства.

Целью исследования является комплексное изучение сходств и различий Восточной и Западной цивилизаций.

Для достижения этой цели поставлены следующие *задачи*: изучив научную литературу по данной теме, провести аналогии и найти различия между западными и восточными традициями. «Восток – это историко-культурологическое, цивилизационное понятие, позволяющее говорить о двух различных типах культуры − восточной и западной, о том, как возникала дихотомия Восток – Запад» [2, с. 56].

Когда сравнивают восточную и западную культуры, одно из различий между ними заключается в том, что страны Запада более либеральны, чем страны Востока. Западная культура позволяет людям быть более открытыми и критичными. Они обсуждают темы, которые считаются табу в восточных культурах. Восточные культуры подчеркивают взаимозависимость отношений, иерархию и статус, в то время как западные подчеркивают индивидуальную уникальность и равенство. Многие отождествляют понятия «терроризм» и «ислам», но это в корне неверно. Ислам не является воинственной религией. Коран говорит, что наилучший способ предотвращения насилия – это призыв к человечеству распространять дух толерантности и прощения как наилучший способ борьбы с враждебностью. Также ислам рассматривает свободу вероисповедания как неотъемлемое право человека.

Западные общества основаны на принципе выбора власти, и она должна опираться на мнение большинства. В обществах восточного типа государственность воспринимается как

высшая ценность. Государство и религия находятся в тесной взаимосвязи. И здесь наблюдается отличие ценностей. Поэтому две эти культуры по-разному воспринимают власть и дистанцию власти. Доктор философских наук Е. П. Борзова пишет в своей научной статье «Восток и Запад: сравнительный анализ культур», что в восточных обществах сложно установить демократический режим, присущий западному миру, из-за устоявшихся социально-политических традиций [1, с. 282].

Следует выделить некоторые внешние визуально значимые отличия между вышеупомянутыми культурами. Каждое общество имеет культовое сооружение в виде церкви, мечети или храма. Места являются архитектурно сложными и замысловатыми памятниками духовных святилищ. Архитектурные стили изменились в ответ на изменение верований, практик и традиций, отражающих заметные различия в культовой архитектуре между Востоком и Западом. Старые азиатские храмы, как правило, построены из дерева. Они довольно гармоничны с природой и природными пейзажами и имеют симметричные структуры. Однако западные церкви в целом прямоугольные и имеют острые вершины с геометрическими формами. Эти различия между Востоком и Западом могут быть выражены в подсознательном аспекте разума человека.

Большинство человеческих обществ имеют свои собственные формы одежды, которые приспосабливаются к географическим и природным условиям. Различные культуры используют одежду по-разному в зависимости от климата, экосистемы, религии и систем ценностей. Более того, одежда отражает убеждения и обычаи общества и выражает чувство красоты и эстетические качества представителя того или иного общества. В некоторых культурах одежда используется для конкретных целей, таких как выражение статусности и украшения магии или культа. Например, императоры использовали чрезмерно украшенные одежды с золотыми коронами. Высшие должностные лица в древних династиях имели различные животные принты, вышитые на их платьях, чтобы продемонстрировать свою силу и иерархичность в системе. Шаманы носили одежду неординарных цветов и узоров с ярко украшенными аксессуарами или бисерными бахромами. Археологические находки и предметы искусства иллюстрируют различные обычаи одежды в разных культурах и обществах, особенно между Востоком и Западом.

Христианство и ислам имеют больше общего, чем может показаться, они являются монотеистическими авраамическими религиями, и Иисус Христос это важная, почитаемая фигура в обеих религиях. Однако в Исламе Иисус носит другое имя. Последователи христианства верят в Святую Троицу и в то, что Христос, сын Божий и он ходил по земле как форма Бога, воплощенная в теле. Большинство христиан также верят, что Христос вернется, когда наступит конец света. В христианстве основой веры является Бог. «Он существует одновременно в трех лицах (ипостасях): Бог-Отец, Бог-Сын и Бог-Дух Святой» [3, с. 46]. Мусульмане почитают Иисуса Христа пророком − посланником Бога – и мессией. Тем не менее они полагают, что Мухаммед был последним пророком, и он записал слово Аллаха дословно в Коране. И что касается иконографии, в исламе нельзя изображать творения Господа и самого Аллаха. В Западном мире такого нет, и это влияет на культуру и на мировосприятие в целом. «В исламе отсутствует догмат о каком-либо изображении Бога Аллаха в рисунках, на картинах, в скульптуре. Естественно, взаимосвязь ислама с изобразительным искусством беднее, чем, например, в христианстве» [Там же, с. 49].

Имеет смысл сказать, что восточные религии, такие как индуизм, буддизм и даосизм, сосредоточены на духовности и личностном росте через медитацию. Западные религии подчеркивают послушание Богу и следование конкретным религиозным доктринам. Восточные религии рассматривают Вселенную как целостную сущность, подчеркивая достижение внутреннего мира и гармонии с природой. Напротив, западные религии рассматривают мир как деление добра и зла и сосредотачиваются на своей борьбе. В восточных религиях карма определяет судьбу человека, тогда как в западных религиях идея божественного суда и спасения определяет загробную жизнь человека.

Не случайно правящим и особенно могущественным слоем на Востоке были жрецы. Любое традиционное общество представляет собой теократию. Именно из жреческой компании выходили так называемые «восточные деспоты», являвшиеся, прежде всего, носителями верховной духовной власти, духовного авторитета, а иногда, как в Древнем Египте, богами. Египетский вариант – наиболее последовательное выражение «восточной тенденции» в формировании центра власти. В похожем положении находился китайский император, и верховный вождь ацтеков. Высшую духовную власть осуществляли и, согласно тому же Ветхому Завету, древнееврейские цари, однако уже не в качестве «богов» или их «сыновей».

Рассматривая особенности западной и восточной цивилизаций с использованием данных материалов, можно прийти к выводу, что ислам и христианство, имеющие общие корни и множество точек соприкосновения, все еще сохраняют свою уникальность. Однако у каждого народа есть своя культура, и исследователи данного народа дают оценку цивилизации, следуя законам своей культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борзова, Е. П. Восток и Запад: сравнительный анализ культур / Е. П. Борзова // Труды СПбГУКИ. – 2010. – № 190. – С. 282–311.
2. История и культурология: учебное пособие / под ред. Н. В. Шишовой. – Изд. 3-е, перераб. и доп. – М.: Логос, 2004. – 472 с.
3. Каверин, Б. И. Культурология: учебное пособие / Б. И. Каверин. – М.: Юнити, 2005. – 288 с.

УДК 725.945.1

Г. И. Королёва,
Д. С. Ефанова,
г. Луганск, РФ

МЕМОРИАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС «МОГИЛА НЕИЗВЕСТНОГО СОЛДАТА И ПАМЯТНИК ГЕРОЯМ СОВЕТСКОГО СОЮЗА»: ЖИВАЯ ИСТОРИЯ ЛУГАНЩИНЫ

В течение второй половины XX века с мая 1945 г. и до настоящего времени ежегодно Россия как правопреемница Советского Союза отмечает важнейшее событие в мировой и отечественной истории – День Победы над нацистской Германией во Второй мировой и Великой Отечественной войне. 9 мая 2023 г. народы России будут праздновать 78-ю годовщину Победы в войне, в ходе которой наша страна потеряла более 27 миллионов человек. По масштабам, разрушениям и человеческим жертвам данная война не имела в истории равных.

В период Великой Отечественной войны Ворошиловградская область (ныне – Луганская Народная Республика) направила в ряды Красной армии более 400 тысяч человек. Воины-луганчане были среди тех, кто первыми мужественно встретил вражеские дивизии на западной границе Советского Союза в июне 1941 г.

В настоящее время на территории Луганска находится 38 объектов, посвящённых увековечиванию памяти о подвиге советских воинов в годы Великой Отечественной войны. Наиболее признанным по содержанию, эстетике и месту расположения является культурно-исторический объект – памятник героям Великой Отечественной войны, расположенный на площади имени Героев Великой Отечественной войны. Авторами памятника являются выдающиеся скульпторы Александр Редькин, Анатолий Самусь и Пётр Кизиев. Мемориальный комплекс получил название Пилон Славы, так как его центральный элемент выполнен в форме пилона. На 6 плитах были увековечены имена 184 воинов, которые были удостоены звания Героя и дважды Героя Советского Союза. В список дважды Героев

Советского Союза вошли выдающиеся исторические персоналии Луганщины – Климент Ворошилов, Иван Михайличенко, Николай Горюшкин, Александр Молодчий [1].

На гранитных плитах Пилона Славы выгравированы имена героев, сражавшихся с фашистскими захватчиками и защищавших Родину, многие из которых были уроженцами Луганщины: старший лейтенант Павел Маркуца, командир танковой бригады Александр Бурда, ефрейтор Андрей Золкин, лётчик Михаил Лиховид, снайпер Николай Ильин и многие другие [2].

В честь 55-летия Победы в 2000 г. Луганский областной совет принял решение провести масштабную реконструкцию на мемориальном комплексе «Могила Неизвестного солдата и памятник Героям Советского Союза» [3]. Над созданием памятника трудились Евгений Чумак и Анатолий Долгополов. В рамках реконструкции памятника на мемориальные плиты были добавлены имена ещё 99 Героев Советского Союза [4].

В 2018 г. на бронзовых плитах стелы по обе стороны комплекса дополнительно были высечены 76 фамилий выдающихся исторических личностей, которые в разное время жили, воевали и трудились на земле Луганщины [5]. Из списка новых имён 17 человек были удостоены звания Героя Советского Союза, 58 человек – звания Полного кавалера ордена Славы, 1 человек приравнен к званию Героя Советского Союза.

В довоенное время все герои-военнослужащие имели мирные профессии и трудились на благо Родины на стройках первых пятилеток, в шахтах или колхозах Донбасса. Так, на заводах в Ворошиловградской области работали 34 человека, 12 человек – на шахтах Ворошиловградской и Сталинской областей (ныне – Донецкая Народная Республика), 15 человек – в колхозах, другие приносили пользу своей стране в качестве служащих и студентов. Несколько будущих героев ушли на фронт сразу после школьной скамьи. Все 76 героев, фамилии которых выгравированы на плитах Пилона Славы, имели непосредственное отношение к Луганщине. Многие из будущих солдат родились или с ранних лет проживали в Ворошиловградской области, кто-то переехал в регион в довоенное время или остался жить здесь после войны [Там же].

В год 75-го юбилея Победы Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (ЛГАКИ им. М. Матусовского) реализовала масштабный историко-документальный проект #ПилонСлавы. Кафедра кино-, телеискусства подготовила цикл короткометражных видеофильмов, посвящённых возвращённым из небытия солдатам и офицерам, чьи имена были высечены на стеле-обелиске Героям Великой Отечественной войны. За каждой фамилией стояли история подвига и живой человек [6].

Центральной фигурой в проекте стал человек, характер которого проявился на фронте и в мирной жизни. Героем первого фильма стал полный кавалер ордена Славы, разведчик Андрей Алексеевич Дружинин, фамилия которого была выгравирована на плитах Пилона Славы только в 2018 г. На фронтах Великой Отечественной войны воевал с июня 1941 г. За боевые заслуги награждён орденом Славы 3-й и 2-й степени.

Второй фильм из данного цикла посвящён Герою Советского Союза Константину Григорьевичу Трембачу, фамилия которого также впервые была увековечена на Пилоне Славы в 2018 г. За отвагу и героизм, проявленные на поле боя, 4 ноября 1945 г. отважный танкист был удостоен высокого звания Герой Советского Союза.

Третий фильм повествует о подвиге на фронтах Великой Отечественной войны старшего сержанта Василия Лазаревича Попова. Помощник командира 995-го стрелкового полка отличился при штурме г. Кёнигсберга, но в последующем сражении погиб смертью храбрых. 19 апреля 1945 г. ему было присвоено звание Герой Советского Союза посмертно.

В рамках историко-документального проекта #ПилонСлавы четвёртый фильм посвящён подвигу старшего лётчика 667-го штурмового авиаполка 292-ой штурмовой авиадивизии дважды Героя Советского Союза Ивана Харламповича Михайличенко. В годы Великой Отечественной войны лётчик совершил 87 воздушных вылетов. В июле 1944 г. был удостоен звания Героя Советского Союза [7].

Коллективный Запад уже несколько десятилетий предпринимает попытки фальсифицировать историю подвига советских солдат, которые в период Второй мировой и Великой Отечественной войны вершили мировую историю, спасли мир и, собственно, человеческую цивилизацию от «коричневой чумы» – европейского фашизма и нацизма.

Таким образом, памятники и обелиски, расположенные на территории Луганской Народной Республики, способствуют увековечиванию имён наших героических земляков. Имена героев навечно выгравированы на плитах Мемориального комплекса в Луганске. За каждой фамилией на Пилоне Славы стоит судьба человека, солдата, который вынес на своих плечах всю тяжесть борьбы с врагом на фронтах Великой Отечественной войны. История мужества героев и их любви к Родине, которую они доказали на фронтах войны, передавалась и будет передаваться из поколения в поколение.

В наше время имена героев на Пилоне Славы имеют особое значение для жителей Луганской Народной Республики. Они вселяют мужество в сердца современных солдат, доказывая своими подвигами важность защиты Родины. Выстраивание национальной идентичности должно осуществляться на достойных примерах прошлого, прежде всего, на подвиге советского народа и советских солдат в годы Великой Отечественной войны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Паспорт объекта (памятника) культурного наследия местного значения «Мемориальный комплекс «Могила Неизвестного солдата и памятнике Героям Советского Союза». Охранный номер ДР 60-Лг // Архив Государственного учреждения культуры Луганской Народной Республики «Луганский краеведческий музей». – 08.09.2004.
2. Герои Советского Союза. Краткий биографический очерк. – М.: Воениздат, 1987. – Т. 1. – С. 287, 293, 360, 585.
3. Смоляная, Е. Подвиг на века [Электронный ресурс] / Е. Смоляная // Жизнь Луганска. – 2020. – 16 янв. – Режим доступа: https://lifelug.su/novosti/lugansk/1766-podvig-na-veka.html.
4. Воронов, М. Бессмертен твой подвиг / М. Воронов // Жизнь Луганска. – 2000. – 11 мая, № 19. – С. 2.
5. Постановление Совета Министров Луганской Народной Республики от 14 декабря 2018 года № 821/18 «Список Героев Советского Союза и Полных кавалеров ордена Славы, имена которых подлежат увековечиванию на объекте культурного наследия местного значения» [Электронный ресурс] // Официальный сайт Совета Министров Луганской Народной Республики. – Режим доступа: https://sovminlnr.ru/docs/2018/12/14/821_18.pdf.
6. «Пилон славы». Больше, чем просто учебный проект [Электронный ресурс] // Луганская государственная академия культуры и искусства. – 05.05.2020. – Режим доступа: https://lgaki.info/o-nas-govoryat/pilon-slavy-bolshe-chem-prosto-uchebnyj-proekt/
7. К 75-летию Великой Победы. Вспомним их поименно... [Электронный ресурс] // Жизнь Луганска. – 2020. – 8 июля. – Режим доступа: https://lifelug.su/novosti/lnr/4617-k-75-letiju-velikoj-pobedy-vspomnim-ih-poimenno.html.

УДК 7.091

Д. П. Куличенко,
В. Н. Титова,
г. Луганск, РФ

СУЩНОСТЬ И СОДЕРЖАНИЕ ИНТЕРАКТИВНЫХ ПОДХОДОВ В ОРГАНИЗАЦИИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Как известно, театр – искусство коллективное и неотделимое от общества и культуры в целом, спад и расцвет театрального искусства напрямую связаны с развитием общественного уклада жизни. Театр выступает фактором жизни, обогащающим и усиливающим нравственно-эстетическое и творческое влиянии на каждого отдельно взятого индивидуума и культуру общества в целом.

Искусство постоянно развивается, входит в поиск новых форм, языка, способов общения со зрителями и аудиторией. В период замирания в культуре наблюдается спад создания принципиально новых художественных произведений, возникает необходимость

видоизменения подходов к изучению наследия прошлого и включением в процесс новых технологий.

В классическом театре существует понятие «четвёртая стена», когда актёру, играющему на сцене, необходимо возвести между собой и залом непроницаемую и невидимую стену. Это означает, что он иллюзорно закрывает себя от зрителя, а зрителю эта стена даёт возможность видеть только то, что ему показывает игра актёров со сцены.

Такой подход сформировался за годы развития театрального искусства в том виде, который мы знаем: здание, зачастую монументальное, тяжёлый драпированный интерьер, зал для зрителей и возвышающаяся над ним сцена. Сопричастность происходящего завершалась для зрителей в созерцании разворачивающегося на сцене действия, сопереживании или восторженности с личной внутренней интерпретацией транслируемых идей.

Сегодня, в новой реальности в театре рождается технология интерактивного знакомства с художественными произведениями, которая отчасти возвращает к истории культуры, к тем временам, когда организовывались карнавалы, мистерии.

В поисках возможности коммуникации со зрителем, концентрации его внимания и поиске отклика на спектакль четвёртую стену стали постепенно разрушать. Вначале внедрили применение коротких обращений со сцены. Зачастую, они не носили потребности в ответе. Но их направленность к зрителю активировала зал. Он эмоционально включался в пока еще немой диалог. Далее стали применять систему «подсадных гостей». К ним обращались актёры, спускаясь в зал для взаимодействия.

Зритель пока оставался в стороне, молчаливо наблюдая разворачивающееся рядом событие. Взаимодействие с реальным зрителем в зале могло привести к неожиданным результатам и даже повороту в сюжете спектакля, зародив фактор неизвестности. Позже в сценарии стали прописываться возможные варианты взаимодействия со зрителем. Актёры спонтанно стали вовлекать людей в зрительном зале в представление, стали поднимать их с места и водить по залу за собой, ведя диалог. И всё же, ведущая роль остаётся за актёром [2].

Зритель включается в процесс, но не может еще повлиять на сюжет. Так появились спектакли – променады, иммерсивные и интерактивные театральные постановки. Исследователи Т. И. Ерохина и Т. С. Кукушкина утверждают, что «иммерсивный театр в отечественной культуре является пограничным и синтетичным явлением, имеющим много общего с такими театральными формами как перформанс, хэппенинг, театральные инсталляции, променады и т. д. Иммерсивным театром в России можно назвать любую постановку, в которой зритель функционирует как действующее лицо и которая вызывает у него эмоциональный отклик» [1, с. 220].

В классической театральной постановке ключевым героем является актер как источник эмоций зрителя. Иммерсивные постановки – постановки вовлечения. В театральном аспекте предполагает разнообразные варианты вовлеченности зрителя в действие, но лишь в роли свидетеля. Чаще всего, он входит в спектакль в маске, передвигается по всему пространству представления, но не может обращаться к актёрам и влиять на ход сюжета [2]. Таким способом сохраняется дистанция между ним и действием. Нельзя отрицать и тот факт, что зритель, прокладывающий свой собственный маршрут в театральном действии, получает эмоциональный опыт.

Иммерсивные шоу редко проходят в обычных зрительных залах чаще всего для театральных представлений выбирают бывшие заводы, особняки, концертные залы, иногда площадкой для спектакля становятся целые районы города. В сценариях многих проектов сюжетные линии разбросаны по разным локациям, и зритель может сам выбирать, за какой сценой наблюдать и в какой последовательности смотреть сюжет.

Такой необычный формат театрального представления появился в начале XXI века. Первый спектакль поставила британская команда Punch drunk в 2000 году. А в 2009 году состоялось шоу «Sleep no more», которое сделало формат иммерсивного представления

популярным. Это шоу – перенос в реальность пьесы Шекспира «Макбет». Действие происходило в заброшенном здании склада, оформленном в стилистике фильмов Хичкока.

В Россию иммерсивные театральные постановки пришли в 2014 году. Юрий Квятковский поставил в Москве «Норманск» по роману братьев Стругацких. В представлении произошло сплетение мюзикла, квеста и игры с элементами шоу. Позже появился самый большой интерактивный проект «Москва 2048», собравший массу положительных отзывов. Каждый получал роль в начале игры и задания, которые нужно выполнить и которые влияют на ход сюжета.

В интерактивных спектаклях именно взаимодействие с публикой становится главной причиной получения индивидуального опыта каждого участника представления – личных смыслов и впечатлений человека, в зависимости от того, как сложилась для него постановка. Избавившись от некоторых барьеров, установленных когда-то, обе стороны возникшего театрального диалога создают новое игровое пространство.

Современный интерактивный театр стирает границы между зрительным залом и сценой. Зрители не только становятся участниками действия, но могут уже повлиять на сюжет. Особенность интерактивных спектаклей в том, что режиссеры создают не только определенный художественный мир с заданным сценарием, но и адаптируют его под свободу действий и перемещений, которым обладает зритель.

В современном мире сохраняется рост интереса к искусству соучастия. Появляется такое определение как соучастник театрального действия, применимое к зрителю.

Специфика интерактивной постановки, определенно, выражается в том, что она требует высокого уровня профессионализма от актеров, равно как и от режиссера, поскольку в ходе интерактивной деятельности с вовлечением зрителя в процесс возникает постоянная необходимость в гибкости решений и своевременной импровизации. В основе этого лежит появление нового элемента постановки – активного зрителя, роль которого, сменившись с роли пассивного наблюдателя может оказывать трансформирующее воздействие на ход постановки. Режиссура также может отражать интерактивную сторону воздействия зрителя на ход постановки, например посредством декораций, света, звука.

Основная трудность режиссуры в театрализованном представлении с превалирующим эффектом интерактивности состоит в сложности подготовки такого мероприятия. В ходе подготовки важно учитывать принципы планирования, тщательно отрабатывать ход сценария и больше вовлекаться в исследование зрительской аудитории. Однако, преимуществом постановок подобного рода, определенно, является эмотивный отклик со стороны зрителя и терапевтический эффект, который ждет публику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ерохина, Т. И. Феномен иммерсивного театра в современной отечественной культуре / Т. И. Ерохина, Е. С. Кукушкина // Верхневолжский филологический вестник. – 2019. – № 1. – С. 214–222. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-immersivnogo-teatra-v-sovremennoy-otechestvennoy-kulture.

2. Таберко, Н. М. Интерактивное театральное представление для молодежи: методическое пособие по формированию ответственного поведения в ситуации риска / Н. М. Таберко. – Минск, 2008. – 60 с.

УДК 7.091

М. Ю. Куличенко,
В. Н. Титова,
г. Луганск, РФ

СУТЬ МЕТОДА ТЕАТРАЛИЗАЦИИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Для общества, в котором происходят глобальные социальные изменения, процессы, связанные со сменой мировоззренческих ориентаций, важно понимать важность такого механизма воздействия на массы, как праздник.

Праздник всегда был неотъемлемой частью жизни человека и общества. Из поколения в поколение праздник «хранится как сокровище в культуре, ибо он является одним из важнейших условий сохранения жизненных сил человека».

Теоретик и практик массовой режиссуры Д. М. Генкин отмечает, что праздник отражает жизнь человека и общества, является социальной и культурной ценностью, способствующей формированию духовности человека. Она всегда отражает политические и социально-экономические аспекты развития общества, интересы и стремления личности и государства. Праздник является важным средством формирования и укрепления общины, он всегда содержит идейную составляющую, ведь «праздновать – значит ориентироваться на какую-то общую идею» [2, с. 18].

Праздник, как по своему существу, так и по формам связан с жизнью коллектива, это коллективистское явление. Он всегда требует присутствия, участия других людей, является совместным действием, общим переживанием. Праздник предполагает общность людей, так как возникает не только по поводу событий, имеющих значение и смысл не только для одного человека, но и потому, что выражает коллективную реакцию, коллективное отношение к этим событиям.

Эволюция понятия «театрализация» праздника позволяет проследить постоянные изменения и раскрыть картину современности. Следует подчеркнуть, что феномен театрализации контролировался эмпирически: теоретические работы, которые создавались, основывались на собственной практике авторов и их подходах к процессу создания театрализованного праздника, которые с течением времени эволюционировали.

Исследователь стоит на позиции того, что театрализация праздничного действа выступает как его организация по законам театра. Не стоит понимать ее лишь как иллюстрация тех или иных фактов, документов, событий, а как «синтез художественного вымысла и действительности, рождающий новое неповторимое документально-художественное действие», организованное таким образом, что в нем «благотворно действующие на общество идеи действительно заключены в художественную форму, <…> действуют не рассуждением, а живым показом жизни в образах» [3, с. 92]. Следовательно, именно образное решение темы составляет суть театрализации.

В своих работах исследователь-практик, сценарист и постановщик крупнейших массовых празднеств СССР Д.М. Генкин, обобщая свой практический опыт, выделяет важные следующие составляющие театрализованного действия, среди которых основополагающими являются: 1) документальность, дающая возможность на близком людям материале раскрыть важнейшие общеполитические вопросы, сделать доходчивее и понятней проблемы, задачи, стоящие перед страной. То есть, именно документальность, по мнению автора, предполагает вовлечение в действие не вымышленных, а реальных героев [2]; 2) активизация зрителя. «Человек в ситуации массового праздника должен быть участником, а не зрителем, поэтому в сценарной и режиссерской разработке нужно предусмотреть пути его активизации, каналы по которым может развиваться активная деятельность каждого участника во время праздника» [3, с. 99–100]; 3) художественный материал в синтезе с документальным, выстроенный по законам драматургии, рождает художественно-образное решение.

Сценарий театрализованного действа, замечает Д. М. Генкин, при наличии художественного образа превращается в «специфический способ обработки социальной информации» [4, с. 13]. Иные случаи театрализацией не являются. Таким образом, суть театрализации как метода заключается в оживлении, художественном осмыслении того или иного факта, документа, события, следовательно, театрализация выступает не только как специфический художественно-образный способ обработки информации, но и как организация поведения и действия массы людей, систематизированная особым образом.

Другой отечественный режиссер-практик Э. В. Вершковский, разрабатывая теоретическую основу понятия «театрализация», определяет ее как художественный метод режиссера: «театрализовать материал – значит выразить его содержание средствами театра».

Он обращает внимание на два главных условия, продиктованных театром: «организация сценического действия и создание художественного образа…» [1. с. 7]. Но если Д. М. Генкин пишет о значимости и равнозначности каждого элемента театрализованного действия, то Э. В. Вершковский в своих работах больше внимания уделяет художественно-образной стороне праздника, акцентируя внимание на том, что театрализация предполагает «емкий образ-обобщение, эмоционально раскрывающий через выразительные средства мысль режиссера» [Там же, с. 11].

Опираясь на практический опыт постановок, Э. В. Вершковский впервые пытается классифицировать театрализацию и разделяет ее на сценарную и режиссерскую, а также выделяет два основных направления театрализации: одно связано с «рекреативной функцией» и второе с превращением жизни в художественную ценность путем создания на ее основе художественного образа [Там же].

Выявляя сущностные черты театрализованного действия, Э. В. Вершковский неоднократно акцентирует внимание на важнейшем компоненте массового представления – зрителе, коллективном герое [Там же]. Особенность режиссуры массовых праздников заключается в «сценарно-режиссерской обработке реальных эпизодов жизни, подчинении их сценарно-режиссерскому замыслу и включению зрителей в действие» [Там же, с. 12].

Обобщая теоретический и практический опыт своих предшественников, А. А. Конович отмечает, что особенность метода театрализации заключается в «художественном осмыслении того или иного события в жизни государства, трудового коллектива, личности». А обновленная концепция театрализации как метода – это, с точки зрения исследователя, организация документального или художественного материала и вербальная, физическая и художественная активизация аудитории по существующим законам драматургии на основе конкретной событийности, рождающей психологическую потребность коллективной общности в реализации праздничной ситуации [5].

Подводя итог в анализе генезиса понятия «театрализация», можно сделать вывод, что изначально «театрализация» характеризовалась как подражание действительности. Более того, феномен театрализации массовых праздников осмыслен и теоретизирован уже в послевоенный период: концепция, сформулированная Д. М. Генкиным в 1970-х годах, определяет компоненты процесса создания театрализованного праздника, формирующие его целостность; в определении Э. В. Вершковского происходит смещение акцентов между составляющими элементами на активизацию зрителя («зритель – актер, действующее лицо») и на художественно-образное решение театрализованного праздника; а общее определение театрализации этого периода, объединяющее два предыдущих понятия и дополняющее их, формирует А. А. Конович.

Исследуя явление театрализации в XXI веке, мы видим, что термин «театрализация» стал употребляться повсеместно. Однако фундаментальных теоретических работ по изучению данного явления на сегодняшний день не существует. Появляющиеся труды носят чаще обобщающий или дополняющий характер и часто лишь цитируют труды Н. Н. Евреинова, Д. М. Генкина и Э. В. Вершковского.

Сегодня театрализация не регламентируется практической деятельностью, теория не апробируется в направлении режиссуры массовых праздников. Мы можем наблюдать, как процесс режиссуры постепенно отдаляется от творческого процесса создания массового театрального праздника, основанного на синтезе искусств, теряя свою художественную ценность и рискуя перейти из разряда искусства в потребительский продукт развлекательного характера.

Проанализировав теоретический аспект направления режиссуры массовых театрализованных праздников сегодня, можно прийти к ряду выводов: явление театрализации в режиссуре массовых праздников сегодня требует, в первую очередь, осмысления и создания актуальной доступной и понятной теории, которая качественно повысит уровень проводимых мероприятий и их эффективность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вершковский, Э. В. Режиссура клубных массовых представлений / Э. В. Вершковский. – Л.: ЛГИК, 1981. – 243 с.
2. Генкин, Д. М. Массовые праздники: учебное пособие для студентов институтов культуры. – М.: Просвещение, 1975. – 140с.
3. Генкин, Д. М. Театрализация как творческий метод культурно-просветительной работы / Д. М. Генкин. – Л.: ЛГИК, 1982. – 141 с.
4. Генкин, Д. М. Театрализованные формы массовой работы клуба: учебное пособие / Д. М. Генкин; М-во культуры РСФСР. Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н. К. Крупской. – Л., 1972. – 60 с.
5. Конович, А..А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А. А. Конович. – М.: Высшая школа, 1990. – 208 с.

УДК 791.633

М. Ю. Левашова,
г. Луганск, РФ

АССОЦИАТИВНЫЙ МОНТАЖ В РЕЖИССУРЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Театрализованные представления являются актуальным средством педагогического воздействия на молодое поколение, которое всё больше предпочитает проводить свой досуг во Всемирной паутине. Контент интернета подстраивается под предпочтения пользователей и всё больше предлагает им просматривать часто сменяющиеся картинки, короткие тексты и видеоролики. Главной особенностью этой информации является соединение отдельных фрагментов, которые, воспринимаемые зрителем как единое целое, формируют новые смыслы и суждения. Этот же принцип положен в основу монтажного метода создания театрализованных представлений. Монтажность и ассоциативность – это не просто современный способ подачи и восприятия информации, а неотъемлемый компонент театрального искусства. Применение метода ассоциативного монтажа позволяет режиссеру одновременно активизировать внимание зрителя и более глубоко выразить идейно-художественные основы представления.

На данный момент на сценических площадках превалируют две крайности: ведение на поводу у публики – «монтаж аттракционов», ярких зрелищных номеров – и полное пренебрежение интересами зрителей – приевшийся церемониал. Театрализованные представления по своей форме тесно связаны с театром и тенденциями его развития, но в большинстве своем режиссеры, выбирая данную сценическую форму, ориентируются лишь на классические театральные средства выразительности. Безусловно, важно сохранять нравственные идеалы и традиции классического театра, без которых нет будущего, но наряду с этим полностью отвергать привычку и стремление зрителя, особенно молодого, к непоследовательному и насыщенному соединению выразительных средств визуального и пространственно-временного искусств является упущением для режиссеров театрализованных представлений. Данная проблема уже возникала в начале прошлого века с появлением кино, тогда театр ответил возникновением «условного театра» В. Мейерхольда и гротеска Е. Вахтангова, которые позже отразились в творчестве Г. Товстоногова, М. Захарова, Ю. Любимова и других режиссеров. Сейчас театр переживает схожий период в своем развитии в связи с ростом популярности социальных сетей, частой сменой картинок и коротких видеороликов в сети Интернет.

Важно найти наиболее понятные зрителю средства выразительности, чтобы лучше удерживать его внимание и реализовывать педагогические функции театрального искусства. Цель данной статьи – проследить особенности ассоциативного монтажа в режиссуре театрализованных представлений на современных примерах, как одного из таких средств.

В. Шкловский очень точно определил природу монтажа: «В жизни всё монтажно, только нужно найти, по какому принципу» [5, с. 148]. Термин «ассоциативный монтаж» используется в искусствознании с 20-х годов XX века.

Ассоциативный монтаж в театре так или иначе обнаруживается на протяжении всей истории сценического искусства. В 1926 году В. Яхонтов называл ассоциативный монтаж «монтажом взрыва» [6]. Театровед О. Мальцева указывает, что просматривается цепочка исторического развития данного театрального принципа в XX веке, если выразить ее в именах крупнейших теоретиков и режиссеров, имеющих отношение к русскому и советскому театру: Крэг – Мейерхольд – Любимов. В «Братьях Карамазовых (Скотопригоньевск)» режиссер Ю. Любимов смонтировал две хоровые партии. В спектакле звучал зонг Брехта – Вайля из «Трехгрошовой оперы» – «Сначала дайте нам пожрать немного, а уж потом учите честно жить». Сразу вслед за ним слышалось тихое пение евангельских текстов: «Не хлебом единым жив человек…» и «Почему мы смотрим и не видим, почему мы слушаем и не слышим, почему очерствели сердца наши…» Это самоцитата из постановки 1981 года «Трехгрошовой оперы» в Будапеште [4].

Термин «ассоциативный монтаж» в отношении театрализованных представлений применим, как в отношении всего представления, подразумевая под собой ассоциативную организацию актерской игры, сценографии, отсутствие причинно-следственных связей между композиционными частями или др., так и в отношении только отдельных элементов представления (пролог, номер и др.), связанных какой-либо ассоциацией с предыдущей сценой.

Вначале важно отметить, что следует различать ассоциативность, неизбежно возникающую при столкновении с художественным образом, от ассоциаций, преднамеренно заложенных режиссером в структуру представления.

Примером ассоциативного монтажа отдельных элементов действия в театре является постановка спектакля «Ревизор», реж. В. Мейерхольд. Театральный критик А.Пиотровский упоминает об ассоциативности в сценах, когда Хлестаков начинает танцевать при упоминании о „балах” или когда обыграна сцена ухаживаний Хлестакова [2, с. 151].

Таким же образом, в театрализованном концерте «Музыка длиною в жизнь или Аккорды памяти» (Луганская академическая филармония, г. Луганск, 2019 г.) каждый эпизод начинается с пластической музыкальной ассоциации – вспышки памяти Поэта. Вспышки памяти рождаются от разной музыки и погружают Поэта в череду воспоминаний. Все вспышки воплощены на сцене через хореографические этюды. Например, в четвертом эпизоде, звучит мелодия «Турецкого рондо» Моцарта, появляется вспышка памяти и по завершению её хореографической фразы, Поэт вспоминает рассказ Паустовского «Старый повар», в котором описывалось безграничное мастерство Моцарта, которое исполнило сокровенное желание Повара.

Каждый хореографический этюд вспышки отличается настроением, движением, темпом, эмоциональной окраской, музыкой и предвещает, каким будет следующий эпизод. Также у каждой вспышки свой наряд, соответствующий своему хореографическому этюду. Вспышки – это не только сольные хореографические этюды, это и дуэты, и групповые зарисовки. Например, в шестом эпизоде звучит «Вальс» из оперы «Евгений Онегин» на сцену в танце выходят четыре пары, тогда Поэт вспоминает историю, связанную с этой оперой. Во время рассказа этой истории на сцене остаются только девушки и демонстрируют хореографический этюд «Институт благородных девиц».

Показательным примером ассоциативного монтажа отдельного элемента театрализованного представления является пластико-хореографическая зарисовка в рок-оратории «Чёрный январь. Прощёное воскресенье» («Арт-Платформа», г. Москва, 2022 г.) во время проводов ребят на фронт, точнее подготовку их к тому, что и в их дома пришла война и настала пора дать отпор врагу. Во время исполнения песни «Ребята, ребята у военкомата...» появляются балерины из эпизода о школьной самодеятельности, надевают шинели и кирзовые сапоги, берут в руки чемоданы военных времен и в балетных па передают чемоданы ребятам. Об активном участии будущих героев-молодогвардейцев в школьной самодеятельности упоминается в первом эпизоде, где впервые и появлялись балерины, и их появление уже в третьем эпизоде, когда военные действия спустя год приблизились к городу

главных героев, сразу же вызывает вопрос: зачем они здесь? Тогда пытливый мозг зрителя пытается ассоциативно связать первое и второе появления балерин и по принципу смежности (общее явление между двумя событиями) возникает мысль о том, что школьная беззаботная жизнь ребят облачается в суровые кирзовые сапоги.

Оратория в целом построена на принципах условного театра Брехта с присущей ему высокой ассоциативностью. Монтажный метод Б. Брехта включает в себя многоэпизодную композицию и монтаж в своих театральных постановках. Его «теория разъединения элементов», необходимость «четко выделять музыкальные номера», очуждение всех искусств в пределах спектакля, возможность прервать представление «демонстрацией графических изображений или кинофильмов, хоры, разъясняющие» зрителю непонятное ему соотношение сил, – все это и многое другое относится к монтажному строению брехтовского спектакля. Находки Брехта становятся как никогда актуальными для работы над театрализованным представлением в современном контексте. Однако монтаж Брехта – скорее логический, а не ассоциативный, он членит целое и устанавливает внутри него интересующую художника логику причин и следствий, он активизирует зрительское восприятие и помогает режиссеру в его «театре поучения» разъяснять, анализировать, оценивать и вовлекать в этот процесс зрителя, он аналитичен и служит для вскрытия именно причинно-следственных связей между явлениями. Метод ассоциативного монтажа не имеет тенденции к «поучению», он оставляет зрителя в плену эстетического впечатления, отпечатываясь в подсознании.

Театрализованное представление, полностью построенное на принципах ассоциативного монтажа, раскрывает основную тему, конфликт или сюжетную линию с помощью коротких, самодостаточных сцен. Каждая сцена независима от других и в смонтированном представлении имеет свой собственный хронометраж и сверхзадачу.

С помощью ассоциаций было построено и театрализованное представление Церемонии открытия XIX Всемирного фестиваля молодежи и студентов (Ледовый дворец, г. Сочи, 2019 г.). Каждый эпизод: «Россия», «Наука», «Душа», «Экология», «Энергия», «Бедность», «Инфо-Бум», «Образование», «Пробуждение» - неразрывно связаны темой активного участия молодежи в мировом развитии, но при этом каждый из них является самостоятельным смысловым «куском» со своей сверхзадачей. Сопоставив вместе все эпизоды возникает ассоциация с активной целеустремленной молодежью, которая занята во всех перспективных жизненных сферах не только России, но всего мира.

Важно также и то, что все эпизоды, все разные «куски», связаны между собой не только общей темой, но и ритмом. Ритм в сценическом искусстве находится внутри всей художественной структуры произведения, в его форме и содержании [1]. Ритм в театрализованном представлении, построенном на принципе ассоциативного монтажа, является организующим элементом. Ритм Церемонии открытия в Сочи напоминает кардиограмму с ее всплесками и ровным течением линии, но именно это и склеивает все эпизоды, это удерживает внимание, это в конце и захватывает дух зрителя «аттракционом» опасных трюков.

Ассоциативный монтаж в театрализованных представлениях во многом перекликается с театром, но в представлениях он выглядит более ярко и зрелищно.

Таким образом, среди особенностей ассоциативного монтажа в театрализованных представлениях следует выделить, что он:

1) принимает форму элемента композиции или общей драматической организации всего представления;

2) влияет на ритм представления;

3) целенаправленный, имеет целью вызвать определенную, задуманную режиссером, ассоциацию;

4) часто выступает «аттракционом» – ярким зрелищным номером, воздействующим на эмоциональное восприятие зрителя.

Итак, ассоциативный монтаж – наиболее сложный в создании и в зрительском восприятии и наиболее распространенный в сети Интернет. Современный зритель с «клиповым» мышлением становится способен воспринимать лишь краткую информацию, но вспомним слова великого классика Л. Н. Толстого: «Короткие мысли тем хороши, что они заставляют серьезного читателя самого думать». Поэтому режиссёрам театрализованных представлений следует стремиться к построению оригинального современного действия, используя приемы монтажа с высокой художественной образностью, так полюбившиеся современной аудитории, чтобы говорить с ней на одном языке и суметь привить традиционные ценности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вязигин, Н. Д. Театральная педагогика: особенности ритма в сценическом искусстве / Н. Д. Вязигин, Г. В. Старков // МНКО. – 2017. – № 3 (64). – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/eatralnaya-pedagogika-osobennosti-ritma-v-stsenicheskom-iskusstve.
2. Золотницкий, Д. И. Будни и праздники театрального Октября / Д. И. Золотницкий. – Л.: Искусство, 1978. – 255 с.
3. Мальцева, О. Н. Ассоциативный монтаж в советском драматическом театре 1960–1980-х годов: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.01 / Мальцева Ольга Николаевна. – Л., 1990. – 20 с.
4. Мальцева, О. Н. Юрий Любимов. Режиссерский метод / О. Н. Мальцева. – 2-е изд. – М.: АСТ, 2010. – 410 с.
5. Шкловский, В.Б. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. – М.: Сов. писатель, 1981. – 352 с.
6. Яхонтов, В. Н. Театр одного актера / В. Н. Яхонтов; лит. ред. Е. Е. Поповой, вступ. ст. И. Л. Андроникова. – М.: Искусство, 1958. – 455 с.

УДК 78.01

И. М. Макшанцева,
г. Луганск, РФ

ЭСТЕТИКА РОК-МУЗЫКИ И СПЕЦИФИКА ЕЕ ПРОЯВЛЕНИЯ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Молодежная культура занимает отдельное место в непростой картине культуры второй половины XX века. Она имеет большое значение для определения пути развития и поиска перспектив в современной панораме культурно-эстетического процесса. Как явление, молодежная культура внесла строгое возрастное расслоение, исказила некоторые привычные понятия о культурной преемственности поколений. Молодежная культура дала толчок к зарождению различных социокультурных течений современности, достаточно жестко заставила переосмыслить глобальные общечеловеческие факторы в развитии культурной деятельности.

«...Они (подростки) сегодня обожают роскошь, у них плохие манеры и нет никакого уважения к авторитетам, они высказывают неуважение старшим, слоняются без дела и постоянно сплетничают. Они все время спорят с родителями, они постоянно вмешиваются в разговоры и привлекают к себе внимание, они прожорливы и тиранят учителей...» Сократ (470/469 – 399 гг. до н. э.) [3, с. 9].

В 60-х годах XX столетия начинает своё развитие противоречивое, бурное течение молодежной культуры – контркультура. Она заявляет о себе противостоянием культурных веяний, нарастанием в социуме рационализма, утилитаризма, бездуховности. Такой энтузиазм на практике часто приводит к полному отрицанию ресурса духовных ценностей, накопленных человечеством и, как следствие, абсолютно противоположным гуманистическим целям. Наряду с этим открывается доступ к разнообразной мировой информации, развитие науки набирает обороты – все это подрывает истины, которые было принято считать фундаментальными. Теперь всё, что было раньше, что являлось истиной для родителей, представляется поверхностным, неточным, ограниченным, узким.

В это время, в связи с изменениями в таких сферах, как демография, политика, экономика, культура и др., набирает обороты развитие многообразных субкультур Америки и Европы. В какой-то мере, благодаря принятию обществом своеобразных интересов и прав на субъективное самовыражение молодёжи, снизилось напряжение между поколениями. Культура переживает кризис, что способствует зарождению постмодернизма. И это является достаточно естественным историческим процессом.

Термин «постмодернизм» А. Тойнби определил как современную эпоху, кардинально отличающуюся от предыдущей эпохи модерна. В 60–70-х годах понятие постмодерна применялось для определения инновационных тенденций в искусстве и архитектуре, и было разделено на такие сферы предметности, как экономико-технологическая и социально-историческая [1, с. 14].

Постмодернизм напрочь отметает стандартные формы осмысления человеком своей роли в мироздании, предписывает частичный опыт отрывистых, сборных изложений. Постмодернистское суждение, являясь всего лишь одним из множества равноценных суждений, не претендует на свою абсолютную правоту, поскольку это будет означать, что иные точки зрения являются неверными.

Были выделены такие методические принципы исследования методологии постмодерна:

– принцип когнитивного релятивизма предполагает отрицание поиска истины, в некоторых случаях принципиально доказывает нереальность её существования; считает истину феноменом, который был создан при использовании различных логических методов;

– принцип радикальной плюральности, сущность которого предполагает применение разнообразных, в некоторой мере и оппонирующих друг другу шаблонов и практик без лимитирования;

– «конец времени» или неоархаика, рассматривается как способ видения настоящей глобальной ситуации как откат к истории, а соответственно и культуре начала развития человечества, но в другом ракурсе;

– принцип отказа от конфликта бинарных оппозиций, который представлен как способ принятия полярных понятий ни как несовместимых, а как соединенных друг с другом единым процессом, при возможности взаимного преобразования.

Описание принципов развития постмодернизма поможет исследовать предмет рок-музыки и точнее определит, насколько рок граничит с идеями постмодернизма. Рок-музыка является феноменом постмодернистской действительности и характеризуется прерывностью, многообразием, неопределенностью, неполнотой, изменчивостью и достаточно откровенно отражает перемены социокультурной действительности. Рок-музыка является более чем спорным направлением в искусстве. Необходимо отметить, что бунтарский дух рока вызывают двоякое воздействие – с одной стороны рок оценивается как показатель юношеского нигилизма, что провоцирует его негативное понимание. С другой – за причудливой формой гротеска скрывается избыточное количество внутренних, тайных значений, для верного толкования которых следует располагать достаточно значительными знаниями в различных сферах религии, науки и культуры. На сегодняшний день стерта четкая разница между понятиями хард-рок и хэви-метал – нет однозначности в дефинициях тех или иных направлений и чаще всего используется обобщающие термины «рок» или «метал», часто подразумевающие одно и то же . Кроме того, часто довольно сложно отнести творчество той или иной группы к какой-то одной определенной категории. Если не проводить тщательный музыковедческий анализ, это сделать бывает невозможно, поскольку музыканты, в своем стремлении экспериментировать и искать новые формы выражения часто смешивают одно направление с другим. Эклектика весьма характерна для рока и для постмодернизма в целом.

Видение рок-музыки основано на восприятии не только мелодии, но и ритма.

Ритм предвосхищать проще «в силу универсальной, повсеместной природы ритма в окружающем мире» [2, с. 5]. Наряду с яркостью и значимостью ритмического рисунка,

одним из важных средств выразительности рока является остинанто. И. Чижова считает, что такое остинанто в роке имеет связь с источником формирования экстатических состояний, присущих магическим обрядам древности [4].

Одной из норм в рок-культуре является тема «театра жестокости», при этом происходит отрицание общепринятых средств художественной выразительности и акцент смещается в сторону экспрессивности восприятия. Концепция театра жестокости предложена в контексте модернисткой парадигмы Арто и концептуально осмыслена Дерридой в контексте постмодернистской парадигмы [Там же]. Для рок-музыки большую значимость имеет визуальный ряд – действия на сцене, мелькающие картинки в клипах, специфическая атрибутика.

Визуальный ряд может быть наполнен ассоциациями, скрытыми смыслами, напрямую не относящимися к тому, что происходит на сцене или о чем идет речь в данной композиции, в связи с этим, поэзия, текст, становятся фоном и уходят на второй план. Такое восприятие рокового материала больше относится к ситуации, когда слушатель не владеет языком, на котором исполняется композиция. Он только видит картинку, часто довольно жестокую или абсурдную и слышит музыку, причём если рассматривать «тяжелый» рок, то есть необходимость углубиться в изучение влияния уровня частоты звучания ударных инструментов на слушателя, особенно при непосредственном присутствии на концерте. Третьей составной рока является текст, который являет собой ярчайший пример понятия интертекста.

Следует заметить, что, не смотря на достаточно сбалансированную систему, во многих композициях рока без сомнения имеет место доля импровизации – даже если перед музыкантами стоит партитура с нотами, они не исполняют свои произведения точно по нотам. Одинаковых концертов никогда не будет, они всегда будут чем-то отличаться.

Необходимо отметить множественность интерпретаций смыслов рок-музыки. Рок-музыку в целом принято обозначать как некую инверсию в постмодернистском течении постсовременной культуры, которой присущи такие признаки, как поливариантность, многозначность, ироничность, театральность и др.

И если в эпоху модерна музыка являлась способом выражения, то позже, в постмодернистской реальности она становится уже зрелищем, продуктом массового потребления и индикатором групповой идентификации, например признаком, помогающим определить свою принадлежность к той или иной субкультуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Доронин, В. В. Рок-культура как современное воплощение традиции героев: автореф. дис. … канд. филос. наук: 24.00.01 / Доронин Владимир Викторович. – Тюмень, 2011. – 22 с.
2. Иванов, Д. И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Иванов Дмитрий Игоревич. – Иваново, 2008. – 19 с.
3. Касьянова, Е. В. Рок-культура в контексте современной культуры: автореф. дис. … канд. филос. наук: 24.00.01 / Касьянова Екатерина Викторовна. – СПб., 2003. – 22 с.
4. Чижова, И. А. Рок-музыка как культурно-исторический феномен [Электронный ресурс] / И. А. Чижова. – Режим доступа: http://alexkrm.spb.ru/papers/Journalizm/MJ/csz_rock.htm.

УДК 792.7

М. С. Медведева,
г. Краснодон, РФ

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ МАССОВО-ЗРЕЛИЩНОЙ КУЛЬТУРЫ

Благодаря технологическому прогрессу последних двух десятилетий культура претерпевает значительные изменения, в том числе интересы и ценности того или иного общества трансформируются в новые формы. Массово-зрелищная культура в конце XX –

начале XXI века также приобрела иную суть и содержание, нежели 100 лет назад. Перед современными режиссерами театра и кино стоят непростые задачи в создании нового духовного продукта, которые требуют совершенно иного подхода к задачам и обновленных режиссерских приемов. Однако для того, чтобы их успешно реализовать на практике, необходимо прежде всего обозначить особенности массового зрелища в условиях развития современной культуры.

Проблемы массово-зрелищной культуры имеют мощную проработку в научных трудах как зарубежных, так и отечественных ученых, в частности С. Аверинцева, М. Кагана, Е. Маркаряна, С. Иконниковой, А. Гуревича, В. Межуева, В. Давидовича, И. Шубиной, А. Логвиновой, К. Станиславской и др. Поскольку зрелище является частью массовой культуры, то, бесспорно, рассматривая этот феномен, нельзя обойти вниманием труды Г. Гадамера, Й. Гейзинги, Х. Ортеги-и - Гассета, Р. Барта, М. Элиаде, Я. Ратнера, т. Апинян, Е. Бильченко, Ю. Давыдова, Н. Жуковой, В. Лычковаха, О. Петровой, М. Хренова, Г. Чмиль. Особого внимания также заслуживают труды А. Банфи, П. Берка, Р. Кайуа, М. Маклюэна.

Несмотря на глубокую разработанность указанной проблемы, все же остаются некоторые аспекты, требующие определенного уточнения, в частности систематизации существующих трудов по проблеме специфических особенностей массово-зрелищной культуры в условиях современности.

Подавляющее большинство массовых зрелищ служит коммерческим или социально-политическим целям, не способствуя росту духовности. Однако современные реалии требуют того, чтобы зрелище играло важную роль возвышения и утверждения духовности, поддерживая традиции и ценности, способствуя обновлению и возрождению культуры. Современная массово-зрелищная культура, с одной стороны, направлена на эмоциональное и развлекательное удовольствие участников и зрителей, а с другой – выполняет воспитательную функцию, познавательную и даже арт-терапевтическую и воздействует на сознание людей. Развитие современной массово-зрелищной культуры определяется и появлением режиссера, и использованием элементов театрализации и современных инновационных медиа-технологий, развитие которых в определенной степени обусловлено сменой вкусов и запросов современной публики.

Современным режиссерам просто необходимо следить за тенденциями развития массово-зрелищной культуры, так как сегодня мы наблюдаем усиление связи массовых зрелищных действий со зрителем, что предполагает его творческое соучастие. Такая зависимость есть предпосылка и условие существования и развития массовых зрелищ, во многом определяющая их роль в гармоничном развитии личности, в формировании ее творческих способностей [2, с. 136].

Современное искусство синтезирует многовековые поиски в сфере художественной жизни человеческого духа, находит им свое толкование и, выбирая то, что сегодня наиболее полно отвечает запросам политическим и общественным. «Но всегда, во все времена, был и остается неоспоримым закон создания массового действа: оно должно быть народным празднованием, созданным для широких народных масс, актуализировать и открыто утверждать идеи характерные для данной культуры и этапа ее развития исторического события» [6, с. 183].

Значение массово-зрелищной культуры как многогранного общественного явления, отражающего жизнь человека, заключается, прежде всего, в том, что она является формой воздействия на сознание. Культуре в целом присуща информационно-зрелищная форма. Массовые народные действа как формы деятельности, прежде всего, связанны с досугом, игрой, праздниками, утешением и удовольствием стали элементом «монументальной пропаганды». Зрелищные искусства наиболее понятные, а потому и наиболее популярные в народе. Массовая зрелищная культура координирует жизненные учреждения личности и сценическое действо в акте узнавания субъектом себя в системе социокультурных координат [1, с. 56].

Главным проявлением зрелищности в XXI веке становится шоу-бизнес, эстрада, сфера досуга и развлечений. В их специфике ярче всего раскрывается то, чем в настоящее время восхищается человечество. Шоу-бизнес – это многонациональная аполитичная структура, которая, как область нашей культуры, является наиболее эффективным двигателем влияния на массовое сознание молодежи [5, с. 24]. Зрелищность в современных условиях реализуется как комплексный фактор, сочетающий художественные решения и сюжетной структуры с новейшими информационно-коммуникативными технологиями.

Весомое значение в массово-зрелищной культуре на данном этапе ее развития имеет сценография, охватывающая такие составляющие зрелища, как декорации, грим, свет, звук, сценическое пространство, костюмы, спецэффекты и тому подобное. Сценография создает иллюзию воображаемого пространства. Поскольку надо максимально поразить зрителя, то нужно учитывать законы взаимодействия с ним.

В современный массовых зрелищах, учитывая зрительский интерес, используют следующие приемы:

1) адаптация материала. Конкурентное противостояние традиционной и массовой культуры в современных условиях приводит к тому, что последняя заимствует исторические формы и художественные средства, или «модернизирует» их, адаптируя традиционные формы и жанры к современным стилям. Одним из примеров является музыкально-песенная отрасль с популярными в настоящем «каверами» старых песен, их переделок под современные мотивы, клубные мелодии и т. п.) [3, с. 110];

2) использование современных технологий (техношоу). В XXI веке невозможно представить жизнь человека без техники. Техношоу отличается от сценического тем, что основным средством их выразительности подобных являются визуальные эффекты, созданные с помощью технических средств. Организаторы выступлений, проектов, концертов и т.п. при создании нового мероприятия пытаются задействовать и мультимедийную технику, проекторы, прожекторы, свет в его различных видах, дым, лазеры и многое другое;

3) музыка. Основными ее критериями являются динамичность, темп, законченность, ритмичность. Организаторы используют новейшие сабвуферы, чтобы музыка звучала как можно лучше. Замечено, что долгое прослушивание громкой музыки вводит человека в определенный «транс», и, с завершением процесса, слушатель получает чувство удовлетворения;

4) каскадерское искусство и танцы. Основные критерии: пластичность, техничность, хореография, четкость, виртуозность, точность. Когда человек идет, например, в цирк, он ожидает увидеть акробатов, каскадеров и получить удовольствие. Когда же он собирается на концерт, то этого не ожидает, однако, когда видит, что исполнитель спускается с потолка, сам танцует или воплощает трюки, то рейтинг этого исполнителя подсознательно растет;

5) костюм. Яркие костюмы и аксессуары всегда привлекают внимание публики. Признаки удачного образа исполнителя можно определить как артистичность, естественность, гармония, оригинальность, целостность, согласованность, креативность. Когда костюмы необычные, яркие и подходящие, например, к песне или номеру, выполняемого на сцене, то впечатление зрителя значительно вырастает;

6) нравственность и сдержанность. Современные массовые шоу-бизнес мероприятия менее связаны с любыми запретами морально-этического плана, которые были им присущи во время зарождения и развития шоу-бизнеса в начале XX века. Современный зритель охотно смотрит на обнаженность исполнителя. В связи с этим, массовая культура (концерты, шоу и т.д.) сейчас куда более популярна, чем элитарная (опера, театр, квартирники и т. д.);

7) массовость. Когда человек находится в толпе, возникает эффект «заражения». Поэтому организаторы шоу используют большое количество участников в программе, масштабную и разноплановую массовку. Во время концертов большим вниманием и одобрением пользуются массовые танцы и концерты с привлечением большого количества звезд;

8) декорации. Не всегда качественные, однако, яркие декорации приведут в восторг самого требовательного зрителя, во время выступлений они могут активно меняться, переходить друг в друга и скрывать технику, что используется для большей зрелищности шоу-программ;

9) площадка (сцена). Существуют сцены-арены, пространственные сцены, сцены коробки (самые популярные), сцена-шашка, сцена-подиум. Есть специальные сцены разнообразных конструкций - передвижные, с пьедесталом, подиумом, с подвижной или выдвижной частью. Размер площади сцены тоже важен, если организаторы хотят поразить публику. Так на большой площадке можно разместить большие декорации, расположить и поставить массовые сцены или танцы, задействовать разные стороны сцены.

В современном искусстве театра, эстрады, цирка, кино, техношоу и т. д. наблюдается тенденция к созданию номеров, сочетающих элементы различных эстетических систем. Синтез жанров, приемов, художественных эстетик освобождает массовую зрелищную индустрию от постановочных канонов и регламентаций. Такой подход выводит искусство создания зрелища на новый уровень качества, обогащает его новыми формами и приемами.

Рассмотрев в данной статье основные тенденции развития массовых зрелищ в современных реалиях, можно сделать вывод, что массово-зрелищная культура на данном этапе развития является формой эмоционально-эстетического, идейно-эмоционального общения, в связи с этим эффект соучастия, сопереживания и сотворчества зрителя становятся важнейшими характеристиками зрелищного искусства в современном мире.

Развитие зрелищных форм самого широкого плана дает возможность под понятием «зрелищность» иметь в виду систему экспрессивно-динамических эффектов и приемов привлечения зрителя в действие с заранее рассчитанным результатом.

Массово-зрелищная культура XXI века демонстрирует яркую тенденцию к интенсивному развитию и доминированию визуальной информации. Именно визуализация культуры становится сегодня фактором, не только выявляющим главное ее свойство, но и обуславливает современные формы существования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гирц, К. Интерпретация культур / К. Гирц. – М.: Дух и буква, 2002. – 542 с.
2. Давыдов, А. А. «Зрелище» и «зрелость»: к прояснению понятий / А. А. Давыдов // Философия. Культурология: Вестник Нижегородского университета имен Н. Лобачевского. Серия: Социальные науки. – 2014. – № 1. – С. 135–140.
3. Захаров, А. В. Традиционная культура в современном обществе / А. В. Захаров // Социс. – 2004. – № 7. – С. 105–115.
4. Логвинова, А. А. тенденции трансформации театрализованных жанров и форм современной зрелищной культуры [Электронный ресурс] / А. А. Логвинова. – Режим доступа: http://www.visnik.org/pdf/v2014-07-17-logvinova.pdf.
5. Пахтер, М. Культура на перепутье. Культура и культурные институты в XXI веке: пер. с англ. / М. Пахтер, Ч. Лэндри. – М.: Классика XXI, 2003. – 96 с.
6. Станиславская, К. И. Художник и зритель: взгляд на взаимоотношения в модусах постмодернистской зрелищной культуры / К. И. Станиславская // Научный вестник Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого. – 2013. – Вып. 13. – С. 180–189.

УДК 792.9:398

Н. В. Рубель,
г. Луганск, РФ

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТЕАТР КАК ОСОБАЯ ФОРМА ЗРЕЛИЩНОГО ИСКУССТВА

В наше время проблемы сохранения, развития и возрождения традиционной народной культуры, трансляции её ценностей, а также возрастающая роль зрелищной культуры и устойчивое тяготение современного человека к визуальным формам коммуникации приобретают все большую актуальность.

Ускоряющийся темп жизни индустриального общества, влекущий за собой быструю смену социальных приоритетов и заимствование культурных стереотипов, привел к разрушению основ традиционной культуры. Развитие процессов урбанизации, стандартизация и унификация всех сторон жизни привели к возрастанию роли «потребительского», количественного начала над качественным, к превалированию внешних зрелищных форм в художественной культуре. Следствием этого стало осознание кажущейся неотвратимой утраты народной культуры.

С другой стороны, в этих условиях возрос интерес населения страны к своей истории, искусству, фольклору в значительной мере определенный стремлением сохранить и отстоять самобытность. Это объясняется не только мировой «модой» на аутентичность, но и усилением национального самосознания, этнической самоидентификации, понимания своей национальной целостности социально-культурной и территориальной.

Как известно, фольклор представляет собой одно из важнейших проявлений духовной культуры. Устная народная поэзия, народное сценическое искусство, хореографическое, музыкальное и вокальное искусство определяют историко-культурный облик того или иного народа, формируют традиции, являющиеся основой самореализации индивидов и социальных групп как в традиционном, так и в современном обществе.

Фольклорный театр – явление нового времени, особая форма сохранения и передачи наследия традиционной культуры, которая тесно связана с обрядово-ритуальными практиками, но и многим от них отличается. Анализу особенностей действа-зрелища в фольклорном театре и функциям такого театра в культуре посвящена статья.

Русское народное театральное искусство – интересное и важное явление национальной культуры. Драматические игры и представления издавна составляли важную часть праздничного народного быта [2]. Народный театр впитал и воплотил актуальные для своего времени проблемы народа. Лучшие достижения фольклорного театра послужили образцами для развития русского профессионального театра.

Необходимость теоретического исследования и практического воплощения фольклорного театра обусловлена значимой ролью фольклора в утверждении ценностей традиционной культуры в современном обществе, в обеспечении гармонии процессов наследования, трансляции социальной памяти, социально значимого опыта и знания.

Народная драма и зрелищные формы городского фольклора и по сей день привлекают к себе пристальное внимание ученых, деятелей театра, художников, писателей и просто читателей, интересующихся народной культурой прошлого и историей искусства, которые являются интереснейшей страницей русской культуры, богатым источником приемов, символов и образов фольклорного искусства.

Изучение фольклорного театра в контексте социально-культурных процессов опирается на существующую в отечественной науке и культуре традицию исследований в рамках культурологии, философии, социологии, этнологии, этнографии и других наук. Работы XIX – начала XX века в этой области преимущественно посвящены вопросам происхождения, этнографическому описанию народного русского театра. Представленные материалы этого времени содержат попытку осмысления драмы как особого рода (вида) фольклорной культуры, представленную в двух аспектах: как начальной формы русского профессионального театра и как проблему литературоведения.

Культурологический аспект особенностей фольклорного театра представлен в трудах Б. Аламбре, А. Банфи, Р. Барта, М. М. Бахтина, Н. А. Бердяева, Ж. Ж. Кайуа, К. Клакхона, Д. С. Лихачева, Ю. М Лотмана, Б. Малиновского, Д. Фрезера, М. Хайдеггера, Й. Хейзинги, М. Элиаде, а также в ряде исследований В. П. Большакова, Г. П. Выжлецова, С. Н. Иконниковой, М. С. Кагана, Э. С. Маркаряна, С. Т. Махлиной, Л. В. Петрова, Г. Г. Почепцова, В. В. Селиванова, Н. А. Хренова, К. В. Чистова.

Социологический и социально-коммуникативный аспекты развития фольклорных традиций находят отражение в трудах А. А. Зубова, Л. Г. Ионина, Д. Камерона, Т. Парсонс, В. В. Попова, Г. Г. Почепцова, А. В. Соколова.

Можно констатировать, что современная практика актуализации и трансляции этнокультурного наследия в значительной мере опережает теоретическое осмысление этих процессов. Фольклорный театр – феномен, наполненный поликультурным смыслом, вполне отражает процесс «вживания», культурной диффузии архаичного и современного.

Фольклорный театр как вид искусства и как форма социальной общности способен помочь современному человеку в этнической идентификации, создавая особое духовное пространство для сохранения и развития народных традиций. Именно это определяет актуальность разработки научных основ деятельности фольклорного театра в условиях современности [1].

Как бы широко или узко ни трактовалось явление «фольклорный театр», присутствуют и общие элементы, на которых сходится большинство авторов, – такие, как синкретизм в использовании средств выражения, импровизационность, каноничность. Отражая народную эстетику удовольствия от зрелищ, фольклорный театр подчеркнуто демонстративен, традиционен в исполнительских формах, жизнеутверждающе позитивен, праздничен в созидании игровой реальности.

У многих народов фольклорный театр возникает как наиболее ранняя собственно театральная разновидность зрелища, тесно связанная с обрядово-ритуальными практиками, но и многим от них отличающаяся. Классическая схема, сложившаяся в отечественной литературе и объясняющая происхождение ранних форм театральности, связывает истоки театра с обрядом, в котором постепенно усиливаются игровые элементы, и со временем эстетическая функция вытесняет ритуальную. Подобная концепция, вытекающая из эволюционной теории искусства, рассматривает театр в прогрессистском движении от синкретических обрядовых форм к более зрелым, жанрово дифференцированным.

В современной культуре фольклорный театр выполняет интеграционную социальную функцию, способствует идентификации народом своего этнического родства в действующих культурных традициях, укрепляют культурную идентичность народа, его историческую память и духовность.

Мировоззренческая задача фольклорного театра – способствовать духовному развитию общества и человека, возрождению национальных культурных традиций, развитию народного творчества как носителя этнокультурных ценностей. Знакомство с произведениями фольклорного театра способствует формированию в обществе уважительного отношения к предкам, народной культуре, традиции, своему историческому прошлому.

В современное время фольклорные театры остаются актуальными, они согревают сердце и душу народа во время праздничных мероприятий, помогают окунуться в атмосферу сказки. Народные представления, городские и ярмарочные гулянья остались в памяти народа и повлияли на творчество многих деятелей искусства. Они служат ценнейшим источником тем, образов, приемов, являются сокровищницей народного юмора, примером смехового отношения к себе и к жизни, самобытной культуры и эстетики смеха. Увеличившийся в наше время интерес к фольклорным театральным традициям выражается в стремлении использовать их в современных массовых праздниках, гуляньях и развлечениях. Фольклорные приемы применяют в спектаклях любительского и профессионального театров.

Фольклорный театр – особое явление, возникшее в русской культуре на стыке древних, исконных традиций и новых чужеземных придворных развлечений. Вобравший в себя многое из европейского профессионального театра и народных зрелищно-игровых действ, фольклорный театр за короткое время стал новым видом искусства в культуре Нового времени. Фольклорный театр не исчерпал свой культурный ресурс. Он продолжает свою жизнь, обретая новые функции и особенности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Некрылова, А. Ф. Фольклорный театр / А. Ф. Некрылова, Н. И. Савушкина. – М.: Современник, 1988. – 476 с.

2. Савушкина, Н. И. Библиотека русского фольклора. Народный театр / А. Ф. Некрылова, Н. И. Савушкина. – М.: Сов. Россия, 1991. – 544 с.

УДК 793.31

В. И. Серова,
г. Луганск, РФ

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ ЛУГАНЩИНЫ

Народная хореография является составным компонентом народной художественной культуры. Важность изучения её региональных особенностей заключается в сохранении самобытности и идентичности Луганщины.

Большой вклад в изучение народной культуры Луганского края внесли Т. И. Теремова («Рідні джерела: Збірник українських народних пісень Луганщини», «Певучая Луганщина. Ч. 1. Беловодский район»), О. Н. Потёмкина («Становлення професіональної хореографії на Луганщині», «Хореографическое искусство Луганщины XX столетие») и мн. др. Обобщением данных о региональных хореографических особенностях занимались Н. И. Заикин («Этнография и танцевальный фольклор народов России», «Областные особенности русского народного танца»), Т. Л. Повалий («Теорія та методика викладання українського народного танцю») и др.

Однако информация о танцевальных традициях Луганщины разрозненна. Путешественники и ученые, побывавшие в крае, такие как В. И. Бабенко («Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края»), В. В. Иванов («Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии») оставили бесценные этнографические записи. Советские хореографы-методисты, записавшие танцы народов советских республик, обобщили данные местных фольклористов и деятелей культуры. Изучая этнографические и фольклорные материалы соседних областей, можно представить, как выглядела хореография Луганщины.

Целью работы является изучение источников по народному танцу Луганского края разного периода истории, обобщение и краткое изложение главных особенностей его танцевальной культуры. Хотя было перечислено множество источников для работы над изучением фольклора Луганщины, основой для данной статьи послужили дореволюционные этнографические материалы и современное пособие специалиста в области народной культуры В. И. Мельник «Особливості народної хореографії Луганської області».

Важно обратить внимание на традиционные элементы местной хореографии, приёмы исполнения движений и композиционные формы. Для лучшего понимания культурной среды, в которой формировались танцевальные традиции Луганщины, обратимся к истории. Край состоял из переселенцев малороссов и великороссов, казаков, валахов, молдован, сербов, греков, немцев, евреев и многих других этносов и национальностей. Не вдаваясь в подробности хореографических особенностей указанных народов, остановимся на традициях великороссов, малороссов и казаков.

Музыка и танец сопровождают человека от самого рождения до его смерти. На Луганщине на Рождество водили «карагоды», а на Святки народ колядовал и ходил христославить со звездой. Широко праздновались проводы мясоеда, в особенности – Масленица. «Масленицу» изображала замужняя женщина, которую под шутки возили на санях односельчане. Также танцами отмечались Троица и Радуница, без пляски не обходились свадьбы, а осенью начинались «вечорки». На «вечорках» девушки шили, а ближе к ночи приходили парни, и молодёжь пела, играла, шутила и танцевала. Продолжались «вечорки» до начала весенних полевых работ. Весной и летом девушки водили хороводы, пели и величали тех, кто в них участвует. В зимнюю пору у мужчин были распространены кулачные бои. Регулярно проходили ярмарки, на которых крестьяне плясали, пели и играли на инструментах. Особое внимание уделялось обрядам и традициям [1, с. 124; 2, с. 80, 213, 572, 581, 604, 828, 935].

Самым распространённым видом танца на Луганщине был и остается хоровод, а самыми используемыми композиционными рисунками были круг, ручеёк и улица.

В праздничные дни вечером молодые люди водили «танки»: несколько человек становились парами и брались за руки, с песнями проходили по улице, пропуская друг друга через «ручеёк». Так они проходили всё поселение.

Парни и девушки вечерами собирались на так называемую «улицу». Улица – это место, где жители собирались вместе, чтобы петь, плясать и водить хороводы [2, с. 81, 596].

Побывавшие в крае этнографы записали такие танцы: «Камаринская», «Трепак», «Барыня», «Чоботы», «Казачок», «Гопак», «Журавель», «Метелица», «По улице мостовой», «Полька», «Дудочка», «Чижик», «Гайдучок» и др. Большинство из этих танцев получили своё название от музыки, под которую они исполнялись. К сожалению, невозможно доподлинно представить, как выглядели эти танцы. В равной мере представлено влияние великоросской и малоросской культуры на население Луганщины, что отображается в содержании хореографии и танцевальной традиции [2, с. 58, 81, 573, 968].

Для хореографической традиции Луганщины характерны такие движения, как «дорожка», «бегунец», «тынок», «тройной шаг» и «дробушки». Элементы отличаются манерой исполнения в зависимости от районных особенностей. Так, возможны различные виды «верёвочки», «моталочки», «выхыляса» и «подбивки с переступаниями».

В мужском танце выделяются присядки, быстрые переступания ногами, легкие подскоки, кружения по одному или вдвоём, быстрые продвижения в полуприседании. В танце подзадоривали друг друга и громко по очереди пропевали частушки. При исполнении присядок часто использовались хлопки и удары по голени, бедру и по полу. Отличали мужскую пляску характерные прыжки, «ползунки» и повороты.

Особенностью слобожанской хореографии является широкая амплитуда движения. В танцах активно задействован корпус и руки: исполнители держат руки на поясе всей ладонью или кулаком, отводят их в сторону, поднимают вверх, собирают скрещенные перед грудью и переводят из одной позиции в другую. Дробные выстукивания исполняются часто в полуприседании громко и выразительно. «Бегунец» стелется по земле, а «тынок» акцентирует положение в полуприседании [3, с. 9–12, 106].

Музыкальным сопровождением для народной пляски служили такие инструменты, как сопилка, гармоника, скрипка, виолончель, балалайка, дудочка и барабан. В различных населенных пунктах присутствовали разные инструменты. Иногда танцы происходили и вовсе без музыки. Если не было инструментов, то по ведру, чугуну или колокольчику выбивали дробь, и под этот ритм народ танцевал [2, с. 116, 828, 904, 910].

Распространена была танцевальная игра «перепёлочка». Девушка, исполняющая роль перепёлочки, стояла в кругу, а вокруг неё, напевая, водили хоровод. Стоящая в кругу всячески жестами реагировала на слова напевов: она то плакала, то показывала на свои ноги, то поднимала руки вверх, изображая себя летящей перепёлкой.

Также к активным играм относятся «дрибушечки». Играли парами: ноги вместе, туловища врознь, держась за руки начинали кружиться.

Имела место традиция «водить козла». Козёл – символ плодородия, весной водили «козла», чтобы летом был хороший урожай [2, с. 277, 935; 3, с. 133].

На Дону также самым популярным танцем являлся хоровод. В станицах хороводы водили в основном девушки, и связаны танцы были с церковными праздниками.

На формирование донских танцевальных традиций повлиял военизированный уклад жизни казаков. В мужской пляске используется полуприседание, имитирующее всадника на коне. В таком положении используют передвижения в разные стороны в сочетании с хлопками или используя шашку и нагайку. Хлопки в присядках исполняют чаще по бедрам или подошве. Распространена присядка «разножка».

Для женского танца характерны различные притопы и переступания. Танец казачек отличается свободой исполнения движений. Часто в танце участвует платок. В дробных выстукиваниях акцентируют положение стопы на каблук в сторону. Особенностью женского

танца можно назвать дробные выстукивания, быстрые переступания и разнообразные повороты.

Отличительной особенностью танцев донских казаков является то, что движения исполняются размашисто. Одним из основных ходов является «дорожка» и «бегунок». При этом акцент направлен в пол. Присутствуют движения с переводами стопы на внешнее и внутреннее ребро. Позиции рук разнообразные, основное положение – ладони на поясе в кулаках, руки, открытые в сторону, сложены накрест на груди, есть положение, когда одна рука согнута в локте перед грудью, локоть при этом отведен в сторону, а вторая рука на поясе. Мужчины держатся двумя или одной рукой за ремень спереди, женщины придерживают широкую юбку [3, с. 58–59, 106].

Перспектива изучения народной танцевальной культуры Луганщины велика, и заниматься обобщением фольклора в данной области необходимо, ведь это позволит сформулировать и сохранить уникальную Луганскую танцевальную традицию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабенко, В. А. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края: к XIII Археологическому съезду / В. А. Бабенко. – Екатеринослав: Екатеринослав. губ. земство, 1905. – 144 с.
2. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Т. 1. [Старобельский уезд]: очерки по этнографии края / под ред. В. В. Иванова. – Харьков: Харьк. губ. стат. ком., 1898. – 1012 с.
3. Мельник, В. І. Особливості народної хореографії Луганської області: навчально-методичний посібник / В. І. Мельник. – Луганськ: ЛДІКМ, 2011. – 112 с.

УДК 792.01

А. А. Степаненко,
В. Н. Титова,
г. Луганск, РФ

ВЛИЯНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА НА СИСТЕМУ АКСИОВЕКТОРОВ ЗРИТЕЛЯ

История культуры и искусства в XXI веке сопряжена с трансформационными событиями, которые затрагивают сферу ценностей. Театральная среда закрепила данные перемены в форме изменения ориентиров, которые являются определяющими для спектаклей. Можно предположить, что кроме социокультурных особенностей и расширения информационного пространства причиной таких преобразований стало усиление воздействия культуры повседневности на художественную среду.

Повседневная культура предопределяет многообразие проявления реальной жизни и влияет на бытность лично и ее творчество. В связи с этим закономерным видится симбиоз повседневной культуры с художественным творчеством. Как отмечает социолог и философ А. Шюц, «мы предпочли бы принять в качестве верховной реальности ту конечную область значения, которую мы назвали реальностью нашей повседневной жизни» [8, с. 48], значимость повседневной культуры имеет большее значение для всех сфер жизни, чем кажется на первый взгляд.

При этом динамика влияния повседневности на культурно-творческую парадигму общества в разные исторические периоды имеет большую или меньшую выраженность. Опираясь на мнение исследователей в области культурологии и социологии, можно сказать, что в нынешнем веке воздействие повседневности на творчество имеет высокое значение.

В. В. Бычков, анализируя особенность симбиоза культуры и повседневности, обращает внимание на то, что «повседневность стала рассматриваться как бесконечное поле возможностей для современных арт-практик, неограниченное пространство приложения творческой энергии художника» [3, с. 263].

Длительное время происходит преобразование аксиовекторов, предопределяющих развитие общества и личности в нем. Индивидуальное творчество, носителем и производной

которого является индивид, а не общество, способно отражать предыдущий опыт человечества, трансформированный через призму актуальных проблем, вопросов и ценностей.

Определяя воздействие театра на становление аксиовекторов общества, важно учитывать тот факт, что ценностные ориентации в рамках системы традиционной и инновационной культуры существуют не обособленно, а являют собой единство ценностей общества в сумме. Театр же, по своей сути, является своеобразным механизмом интеграции современного в традиционное и наоборот.

Целесообразно обратиться к мнению З. В. Фоминой, которая отмечает, что искусство представляло собой на протяжении всей истории человечества инструментальную ценность. Обращение к искусству для человека носило экзистенциальное содержание и ввиду этого, предопределяло, отчасти его индивидуальные ценностные координаты [6, с. 94].

Разделяя эту точку зрения, В. О. Петров акцентирует внимание на факте обращения человека к искусству и творчеству как средству и результату отражения идеального содержания в обыденном пространстве [4]. Таким образом, обращение к искусству следует понимать как потребность приобретения чувственного опыта, который требуется для улучшения собственной моральной структуры личности и определения ценностных ориентиров экзистенциального содержания.

Как отмечает Н. В. Романова, аксиовекторы не просто выбираются человеком, а становятся частью его сознания, предопределяют самовоспитание, социализацию, культурные практики, картину мира и систему взаимодействия с обществом. По мнению автора, содержание и развитие ценностей в человеческой истории связано с социализирующими факторами, адаптацией в обществе и готовности транслировать определенную картину мира [5].

Аксиовекторы, которые формируются в симбиозе традиционной и инновационной культуры в рамках театральной сферы, включают в себя чувственные переживания, индивидуальную рефлексию, оценку и определение содержания переживаний. При этом, как отмечает Е. Ю. Шакирова, анализ современных преобразований позволяет оценивать существующее общество как принципиально новую социальную картину: общество в формировании ценностей все меньше привязывается к аксиологическим точкам, культурным границам, и строится на информационных потоках и многообразии проявлений точек зрения [7]. Все это приводит к многогранной картине мира, ценностей и аксиовекторов общества.

Таким образом, современные аксиовекторы лишены централизованности, поскольку обладают широким спектром этических и моральных оснований и образуются на стыке традиционной и инновационной культуры. Новые ценности интегрированного порядка пронизывают все информационное пространство и формируют новую ткань реальности. Визуализация картины мира общества, ценностных моделей и этических приоритетов посредством театральной сферы происходит более выражено, чем раньше.

Иными словами, ценность и формирует идеалы, и ориентирует человека в окружающем мире, и побуждает к действиям. В жизни современного общества ценности выполняют роль своеобразных «центров управления» поведением людей [5].

Опираясь на данную трактовку феномена ценностей, целесообразно рассматривать их как ориентиры, которые приобретаются зрителем после просмотра постановки, а также те критерии, которые гарантируют условия соответствия спектаклем актуальности, значимости и соответствия духу времени.

Известно, что любая перемена целей и структуры мира приводит к переоценке ценностей. Исходя из этого, перемена ценностных ориентиров приводит к значительным общественным трансформациям. Это актуально, в особенности, для обществ, проходящих кризисные периоды, когда происходит утверждение новой нормативно-ценностной модели общества. Это происходит в тот момент, когда ценностные различия выражают значимое воздействие на жизнедеятельность и становление социума.

С точки зрения исследователя Т. А. Абалкиной, преобразование функций культуры стало ответом на глобализацию общества, в котором ценностные ориентации, мотивации социального и индивидуального порядка трансформируются, что приводит к неизбежным преобразованиям во всех сферах жизни [1, с. 48].

По мнению М. М. Бахтина, в основе познания и расширения ценностных ориентиров общества лежит «действенное переживание», которое строится на коммуникативном процессе, где зритель выступает в качестве соавтора трактовки замысла режиссера [2, с. 43]. В процессе реализации диалогической системы в театре, между всеми участниками процесса происходит обмен сообщениями, идеями, а также происходит восприятие театрализованного материала в форме образов и ситуативного содержания постановки.

Оценивая воздействие театра на систему аксиовекторов, понимаем, что состояние достигаемой зрителем рефлексии в процессе знакомства с постановкой, является, в сущности, проявлением творческой деятельности. Творчество – это наиболее качественный способ раскрытия индивидуального потенциала личности, средство поиска и обретения ценностных векторов и экзистенциальных опор.

Кроме того, учитывая, что невротичное и стрессогенное воздействие информации и динамики общественной жизни ведет к экзистенциальному напряжению общества, ощущению кризиса ценностей, театральное творчество, равно как и любое другое искусство, может быть проводником, формирующим новые ценности, соединяющим инновационную культуру с традиционной.

Утверждение ценностных концептов в процессе театрально-художественной деятельности детерминирует актуальность постановки в картине мира общества, раскрывает коммуникативный и рефлексивный потенциал трактовки спектакля. Таким образом, совмещая повседневность и художественность, режиссер с одной стороны, обеспечивает вовлеченность зрителя, с другой стороны, рушит стену условной сепарированности театра от общества.

Ввиду этого, представляется возможным говорить о ценностях, которые оказывают воздействие на аксиовекторы общества. Особенно ярко это прослеживается в противостоянии региональной культуры пафосным излишествам массовой культуры. Здесь сохранение духовных ценностей переплетается с темой самоидентификации, инновационными идеями, преемственностью поколений и гражданской позицией населения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абалкина, Т. Культура постиндустриального общества / Т. Абалкина // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2007. – № 5. − С. 48–51.
2. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; [примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова]. − 2-е изд. − М.: Искусство, 1986. − 444 с.
3. Бычков, В. В. Эстетика / В. В. Бычков. − М.: Кнорус, 2012. − 528 с.
4. Петров, В. О. О понятии музыкального жанра в контексте социальной коммуникации [Электронный ресурс] / В. О. Петров // PHILHARMONICA. International Music Journal. − 2018. − № 4. − С. 18–23. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php? id=28525.
5. Романова, Н. В. Ценностные ориентации традиционного и инновационно-креативного культуротворчества [Электронный ресурс] / Н. В. Романова. – Режим доступа: https://fki.lgaki.info/2018/10/01/ценностные-ориентации-традиционного/.
6. Фомина, З. В. К вопросу о методах постижения искусства / З. В. Фомина // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. − 2018. − № 19. − С. 93–98.
7. Шакирова, Е. Ю. Ризома: метафора постсовременности [Электронный ресурс] / Е. Ю. Шакирова. – Режим доступа: https://elibrary.ru/item.asp?id=22399058.
8. Шюц, А. Избранное: Мир, светящийся смыслом: пер. с нем. и англ. / А. Шюц. – М.: Рос. полит. энцикл., 2004. – 1056 с.

УДК 130.2

В. Н. Титова,
г. Луганск, РФ

ПРОБЛЕМА РЕЖИССЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Философско-культурологические аспекты герменевтики как целостной системы методов исследования и трактовки текстов в широком их понимании связаны с изучением различных критериев (исторических, идеологических, психологических, социокультурных и др.), обусловливающих создание текста. В связи с этим герменевтика может рассматриваться в качестве первой теории интерпретации: «Интерпретация сходится с герменевтикой; она относится к процессу производства спектакля «авторами», а также к процессу восприятия его публикой» [1, с. 124].

Герменевтический анализ природы интерпретации обусловливает изучение текста театрального спектакля как многокомпонентной знаковой структуры, где спектакль рассматривается как результат актуализации (овеществления, оживления средствами собственной фантазии) смысла (литературного) текста. Как представляется, первооснова спектакля – авторский текст – с позиции герменевтики рассматривается как текст, содержащий потенциальную множественность смыслов и способный воплотиться в поливариативности режиссерского прочтения (спектакля).

В своем фундаментальном труде «Конфликт интерпретаций» П. Рикер пишет: «…понятие интерпретации получает вполне определенное значение; я предлагаю придать ему такое же широкое толкование, что и символу; интерпретация, скажем мы, это работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, скрывающегося за очевидным смыслом, в выявлении уровней значения, заключенных в буквальном значении» [2, с. 51].

Перед герменевтикой стоит несколько задач: выявление смысла, определяемого режиссером и публикой через толкование произведения; определение функциональной сущности и исторической ситуации толкователя; анализ диалектической связи хронотопа произведения и критика с учетом разнородности их историчности. Осмысление проблемы интерпретации в философско-культурологическом дискурсе позволяет рассматривать театральную интерпретацию как сложный процесс, имеющий несколько уровней: режиссерская интерпретация – интерпретация литературного произведения режиссером на основе собственного мировоззрения, понимания, художественных идей; актерская интерпретация режиссерского замысла произведения; зрительское прочтение-интерпретация авторского произведения.

Актуальной, с нашей точки зрения, для понимания проблемы театральной интерпретации является герменевтическая концепция русского мыслителя М. М. Бахтина. Для многочисленных исследований ученого в области философии языка характерным является рассмотрение языка как миропонимания. Человеческий поступок, по мнению мыслителя, есть «потенциальный текст», выступающий в качестве специфического способа словесного оформления, осмысления мира. Выявляя базисную структуру человеческого бытия, текст является средством самовыражения человека.

Теория познания, предложенная ученым, выделяет в качестве институционального условия понимания «хронотоп»: понимание представляется не чем иным, как истолкованием, соотнесением с другими текстами и переосмыслением в новом контексте, интерпретацией себя и мира посредством отождествления с Другим, а также с культурным контекстом. Следовательно, понимание есть точка пересечения «трех разных контекстов с соответствующими им хронотопами: контекста описываемого события, контекста автора и контекста исследователя».

Остановимся на анализе режиссерской интерпретации.

По утверждению П. Пави, основным аспектом театральной деятельности является интерпретация текста режиссером, актером и публикой, где «представление – серия

интерпретаций на всех уровнях» [1, с. 51]. Характерным признаком такой иерархии театральной интерпретации является, на наш взгляд, герменевтическая функция режиссера в процессе коммуникации «автор – зритель/интерпретатор», поскольку задачей режиссера является найти точки пересечения аксиологической и гносеологической системы координат авторского и зрительского мироощущения и сознания, а также добиться понимания зрителя авторского замысла. С данной точки зрения режиссер как организатор постановочного процесса по отношению к литературному тексту занимает первичную позицию читателя, вступающего в активный диалог с произведением, и вторичную позицию зрителя своих первоначальных образов, возникающих в его режиссерской фантазии в процессе восприятия произведения. Следовательно, деятельность режиссера-интерпретатора зависит от первотекста, который он впоследствии превращает в герменевтический предтекст.

И. В. Цунский, анализируя структуру художественного образа спектакля как макрознака театрального текста, минимальной единицей которого, по мнению автора, является образ события, приводит в качестве примера схему [3], где литературный текст представлен рядом фактов воображаемой реальности, отобранных и художественно осмысленных драматургом (внешние и внутренние обстоятельства пьесы). Театральный же текст выступает в качестве событийного ряда, воплощенного на сцене актерами как ряд «образов событий», связанный цепью «образов действий». Понимание событийного ряда с позиции театрального текста обусловливает все компоненты спектакля, формируя единую образную систему.

Однако в качестве промежуточного звена между литературным и театральным текстом исследователь выделяет режиссерский замысел, включающий событийный ряд «второй воображаемой реальности». Воображаемая реальность – будущий спектакль, существующий только в воображении режиссера, но решенный в единой образной системе и подчиненный образному пониманию идеи. Смысл, порожденный текстом, ориентирован своим предназначением на реципиента, а не соотнесен своим происхождением с конкретным автором. На этом этапе интерпретация не просто обнаруживает смыслы вещей, а в определенной степени производит новые смыслы и содержание, представляет собой «произведение» самого интерпретатора, а не простое воспроизведение замысла автора-драматурга.

Следовательно, режиссерская экспликация претендует на рассмотрение ее в качестве основополагающей постановочной интерпретации, являющейся синтезированным результатом творческих усилий режиссера, актеров, сценографа, балетмейстера, композитора и других участников творческого процесса. Подобный вид интерпретации ориентирован на последующее восприятие реципиентами целостного образа спектакля. Следовательно, для режиссерского театра в существующей триаде «автор – режиссер – зритель» видение режиссера преобладает над точкой зрения драматурга.

Таким образом, режиссерская интерпретация – интерпретация литературного произведения режиссером на основе собственного мировоззрения, понимания, художественных идей, характеризущаяся, с одной стороны, субъективной конкретизацией текста, с другой – поливариативностью прочтения, вскрывающей новые горизонты смысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пави, П. Словарь театра / П. Пави; пер. с фр. под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

2. Рикер, П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикер; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовиной. – М.: Академический проект, 2008. – 695 с.

3. Цунский, И. В. Театральная герменевтика и анализ театрального текста / И. В. Цунский // Общественные науки и современность. – 2000. – № 3. – С. 161–171.

УДК 37.36

Л. В. Федечко,
г. Луганск, РФ

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ КАК ЦЕЛЕНАПРАВЛЕННЫЙ ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ БУДУЩИХ РАБОТНИКОВ КУЛЬТУРЫ

Работники культуры являются «проводниками» между произведениями культуры и искусства, с одной стороны, и их потребителями: зрителями, слушателями, читателями, посетителями – с другой. Деятельность специалиста культуры связана с созданием духовно-нравственных ценностей, введением новых технологий, обеспечивающих социально-культурный прогресс [2, с. 5].

Вопрос эстетического воспитания как в прошлом, так и сейчас занимает важное место в эстетической теории. Возможны различные, более-менее полные определения эстетического воспитания, но очевидно, что в большинстве случаев речь идет о целенаправленном процессе, в результате которого формируется человеческая способность воспринимать, понимать, ценить, хранить, сочувствовать и создавать красоту во всех областях жизни: труде, быту, человеческих отношениях, искусстве.

Эстетическое воспитание – это педагогический процесс формирования эстетических отношений человека к действительности, взаимоотношений между людьми, способности понимать и создавать красоту, способности преобразовывать действительность в соответствии с законами красоты.

Изучая проблемы совершенствования системы эстетического воспитания, мы определили главную цель – формирование эстетической культуры личности студента.

Эстетическая культура является органической частью культуры человечества в целом, и естественно, что выяснение ее сущности самым непосредственным образом зависит от того, что мы будем понимать под культурой вообще.

Среди ученых нет полного единства взглядов на содержание понятия «культура». Однако, несмотря на все различия в подходах к определению этого понятия, в них есть нечто общее, что, видимо, на сегодняшнем уровне развития науки можно признать бесспорным. Это, несомненно, то, что культура – это продукт человеческой деятельности. Из этого обстоятельства вытекает, что все элементы эстетической культуры – явления не естественно-природные, а социально-исторические. Стоит признать и то, что понятия «культура» и «общество» не тождественны. Общество – это совокупный субъект исторической деятельности, а средства и продукты этой деятельности охватываются понятием «культура». При этом, естественно, понятие «средство» мыслится достаточно широко, так что под ним подразумевается не только, например, орудия труда или массовые коммуникации, но и речь, логическое мышление, моральные нормы, произведения искусства и тому подобное. Относительно интересующего нас вопроса, это означает, что под эстетической культурой мы будем понимать систему средств и результатов деятельности человека, с помощью которых он эстетически осваивает мир.

Объективный критерий ценности, значимости эстетических явлений надо искать при этом в самой истории – в развитии всемирно-исторической художественной практики, в общественно-эстетических идеалах, которые вырабатываются в процессе общественного развития [1, с. 248].

Эстетическая культура содержит в себе прежде всего развитую человеческую чувственность, способную фиксировать не только жизненно важные для студента свойства предметов, но и качество их формы, степень ее организованности и упорядоченности, независимо от ближайших практических целей этого студента. Однако, насколько бы ни была развита человеческая чувственность, ее недостаточно для осуществления эстетической деятельности. Чтобы оценить ту или иную форму как прекрасное или безобразное, мы должны соотнести ее с содержанием предмета, определить, в какой степени она ему отвечает.

Эстетический вкус является важнейшей характеристикой становления личности, отражающий уровень самоопределения человеческой индивидуальности. То есть эстетический вкус не сводится к простой способности эстетической оценки, поскольку не останавливается на самой оценке, а завершается присвоением или отрицанием культурной, эстетической ценности.

Вместе с тем при наличии эстетического вкуса и просто жизненного опыта, познавательная сторона эстетической деятельности приобретает моментальный, интуитивный характер. В умении улавливать меру, даже когда она подвижна и рационально необъяснима, состоит важнейшая особенность эстетического воспитания студента.

Однако мера вещей подвижна не только в силу естественной текучести и изменчивости бытия, но и в силу изменчивости наших представлений о том, как должен быть выражен определенный смысл, какая форма наиболее целесообразна. Этот эталон в эстетике именуется «идеалом». Идеал – это специфическое духовное образование, представляющий собой обобщенный и вместе с тем зримый образ «красивой жизни», жизни такого, «каким оно должно быть в наших понятиях», как говорил Н. Г. Чернышевский. Идеал эстетический – это вид эстетического отношения, являющейся образом должной и желаемой эстетической ценности.

Будучи элементом индивидуального сознания, идеал, естественно, не остается чем-то раз и навсегда неизменным, а испытывает на себе влияние всех тех объективных обстоятельств, что формирует человеческое сознание в целом. В свою очередь, изменение идеала как эталона вызывает и изменения того, в чем мы видим эстетическую ценность.

Изучение эстетических потребностей и оценок произведений читателями, слушателями, зрителями весьма важно для анализа динамики функций искусства, для классификации типов воспринимающей аудитории, а также для решения большого числа актуальнейших проблем [3, с. 47].

Искусство является важным источником эстетического наслаждения. Его справедливо называют «наукой чувствовать», оно действительно учит чувствовать, по-своему раскрывает эмоциональный мир человека. Деятели искусства создают художественные образы героев, которые могут стать образцом для подражания. Искусство, многообразно отражая жизнь, одновременно оценивает ее, показывает, какой она должна быть.

Можно утверждать, что первейшей задачей эстетического воспитания студенческой молодежи является формирование его способности живо, остро, чутко воспринимать эстетическое в искусстве, действительности, в разнообразной деятельности человека-творца. Искусство, конечно, не является копией действительности. Его создатели по-своему выделяют, подчеркивают эстетическое в изображаемых явлениях, искусно преломляют свои впечатления и наблюдения, отбирают типичное в жизни, в своем творческом воображении превращают определенным образом действительность. В результате создается словно новая реальность, особый художественный мир. Действительность чаще всего бывает скрыта от человека. Искусство же делает ее доступной людям. Свою позицию по этому вопросу В. Г. Белинский разъяснял так: «Весь мир, все цветы, краски и звуки, все формы природы и жизни могут быть явлениями поэзии; но сущность ее – то, что скрывается в этих явлениях, живит их бытие, очаровывает их игрой жизни».

Творчество во всех видах деятельности, вызванное и вдохновленное красотой человека или природы, науки или труда, искусства или эстетики быта, – свидетельство именно эстетических отношений к окружающему, ведь эстетические отношения развивают в человеке стремления сохранять, беречь и умножать прекрасное на земле, вызывают у человека твердые стремления к социально значимым действиям, к великому совершенствованию жизни. Эти отношения приводят к заметным изменениям в поведении студентов, открывают в них разнообразные творческие способности.

В жизни и в искусстве студенты учатся познавать прекрасное и безобразное, трагическое и комическое, возвышенное и низменное, открывают для себя неповторимость и в то же время вечную повторяемость эстетических явлений, которые нуждаются в

осмыслении и объективной оценке. Способность видеть и воспринимать прекрасное, умение отбирать и приобщаться к подлинным ценностям – несомненный и необходимый критерий эстетических отношений будущих работников культуры и искусств к жизни.

Деятельность работников сферы культуры по производству, сохранению и распространению ценностей и норм культуры потенциально направлена на все общество в целом и во многом определяет формирование культурного уровня всех его представителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Егоров, А. Проблемы эстетики / А. Егоров. – М.: Сов. писатель, 1977. – 248с.
2. Журавлева, Е. А. К проблеме формирования профессиональной готовности специалиста культуры / Е. Н. Журавлева // Специалист культуры XXI века: профессионализм, творчество, духовность: материалы межвуз. науч.-практ. конференции каф. Педагогики и психологии (Москва, 23 апр. 2001 г.). – М., 2001. – С. 5–7.
3. Никитина, И. П. Эстетика: учебно-методическое пособие / И. П. Никитина. – М.: Юрайт, 2013. – 461 с.

УДК 008

Т. А. Шаталова,
г. Луганск, РФ

РЕФЛЕКСИЯ РЕТРОСПЕКТИВЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ В ИСКУССТВЕ ЛУГАНЩИНЫ

Культурное пространство Луганщины имеет богатую историю развития и становления. Однако остро возникающая необходимость в переосмыслении сформировавшихся ценностей обращает внимание на особенности традиций, ценностей, а также векторов развития в ходе исторической перспективы.

Основные особенности формирования культурного пространства Луганщины как полиэтничного региона демонстрируют ценности, традиции и духовную составляющую населения, которое проживает в данном регионе. Культурное пространство гармонично впитывает особенности множества культур, существующих в данном регионе, и отражает их исторические ретроспективы.

Актуальность исследования заключается в выявлении особенностей формирования и развития культурного пространства посредством различных культур отдельных регионов, как важного аспекта заложенного в основу сознания, целостности, ценностных ориентиров и современной трансформации общества. Особенно в контексте «прошлое – настоящее – будущее», раскрывающем смысл культурной преемственности, как в своих работах писал А. Г. Букин [4].

Питирим Сорокин, демонстрируя значимость понятия культуры с точки зрения социокультурного аспекта, формирует следующие устойчивые определения культуры: «социокультурный процесс», «социокультурное явление». Ю. В. Никуличев показывает тесное сближение таких категорий, как «культура», «общество», что отражает схожесть мнений с П. Сорокиным и тем самым расширяет границы понятия культура [3].

По мнению Ю. В. Никуличева, понятие «культура» не только отражает явления художественной культуры, не транслирует историко-культурные процессы, а раскрывается через них [Там же]. Культурное пространство, трансформируясь под влиянием человека, отражает особенности, обусловленные национальным составом, историческими вехами развития.

Рассматривая полиэтнический регион Луганщины, можно отметить, что жизнь отдельных этносов в данном регионе связана с определенной социокультурной реальностью. Она выражается в совокупности духовных ценностей, традиций, обычаев, основа которых лежит у истоков исторического развития. Поэтому культурное пространство данного региона носит собирательных характер, включая в него различные элементы культур, что имеет свои проявления в различных областях искусства: музыке, танцах и в том числе, декоративно-прикладном искусстве.

Полиэтничная сущность культурного пространства Луганщины рассматривалась с позиции этномузыкальных традиций полиэтничной культуры Луганщины в работах С. В. Дебы, освещая этномузыкальные традиции с позиции теории и истории культуры, этнографии, этнологии, фольклористики, этнокультурологии, этномузыкологии, этнолингвистики, лингвокультурологии музыкального фольклора [2].

Характер танцевального фолькльора тоже демонстрирует полиэтничность данного региона посредством танца. Е. О. Гуляева в своих исследованиях говоря об особенности хореографии, данного региона подчеркивает, что танец является источником, наполняющим и питающим данный вид искусства самобытной лексикой, манерой, характером и стилем [1].

Многочисленные экспедиции и исследования известного музыковеда Т. И. Теремовой демонстрируют полиэтничность культур данного региона, как в песенном творчестве, так и в предметах декоративно-прикладного искусства: рушниках, выполняющих особенную обрядовую функцию, расписанных предметах домашнего пользования, писанках.

Каждый вид искусства, наделенный художественным образом и своей семантикой, отражает одновременно историю: с одной стороны, это история создания предмета, с другой стороны, это история, транслирующая исторические ретроспективы и отражение текущих событий, а также история представленной этнической культуры. Современная трансформация культурного пространства Луганщины рефлектируется в различных предметах и творений. Это проявляется в тематиках картин, смыслах песен, особенностях предметов декоративно-прикладного искусства. Яркость и выразительность, демострируемая в предметах и творениях, во многом зависит от переживаемых эмоций и настроения автора.

Стремление понять истоки и проследить пути формирования культуры порождают потребность возродить и сохранить национальную идентичность, выражающуюся в различных формах и явлениях с целью сохранения национальной идентичности и поддержания межэтнического мира и согласия. В связи с этим возникает необходимость исследования мировоззрения всех национальностей, проживающих на Луганской земле этносов, составляющих единое и богатое культурное пространство Луганщины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуляева, Е. О. Особенности исполнения казачьих танцев Луганщины [Электронный ресурс] / Е. О. Гуляева // Философско-культурологические исследования. – 2022. – № 11. – Режим доступа: https://fki.lgaki.info/2022/07/25/особенности-исполнения-казачьих-тан/.

2. Деба, С. В. Полиэтничность музыкальных традиций Луганщины: этнокультурологический подход: автореф. дис. … канд. филос. наук: 24.00.01 / Деба Светлана Владимировна. – Луганск, 2022 – 35 с.

3. Никуличев, Ю. В. Исторические парадигмы русской культуры: Методологический анализ: автореф. дис. … д-ра культурологии: 24.00.01/ Никуличев Юрий Владимирович. – М., 2007. – 29 с.

4. Букин, А. Г. Культурное пространство и пространства культур (региональный аспект): автореф. дис. … канд. филос. наук: 09.00.13 / Букин Андрей Григорьевич. – Чита, 2006. – 24 с.

УДК 130.2:7.067

В. В. Шатилов,
г. Луганск, РФ

КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ИНСТИТУЦИЙ СОВРЕМЕННОГО АРТ-РЫНКА

В экономической науке распространено понятие «система экспертного мнения», чьей главной задачей является объективная оценка характеристик того или иного продукта. Такая система существует и на арт-рынке, являясь примером общественного договора, заключённого между его игроками. Кто же эти эксперты, оценивающие финансовую и культурную ценность произведения, от которых в результате зависит судьба художественного процесса?

В XIX веке экспертное сообщество было представлено арт-критиками, в XIX веке их сместили кураторы. Во Франции симбиоз куратора и арт-дилера представлял собой институт маршанства. Если прежде художника оценивали по конкретной картине, отобранной академией для выставки, то благодаря деятельности маршанов фокус внимания публики был смещён с отдельного произведения на процесс художественного становления автора в целом. Подобное смещение акцентов было бы невозможным без проведения персональных выставок, позволяющих публике вынести суждение о творчестве художника, исходя из целостного представления о его практике. Это был совершенно новый жанр, не практикующийся академиями. В отличие от академий, маршан был заинтересован в долгосрочном развитии карьеры художника, превратившись одновременно в патрона и работодателя. Тогда же сформировалось современное понятие галереи как коммерческого выставочного пространства, объединяющего в себе функции музея и магазина. Однако независимость мнения куратора-дилера находится под большим вопросом и по сути противоречит его второй ипостаси.

Рост количества ярмарок прямо пропорционален финансовому спросу на произведения современного искусства: в 2000 году прошло 36 арт-ярмарок, в 2005 – 68, в 2011 – 189, в 2014 – более 200 [1, с. 16], до введения пандемических ограничений в 2020 году были анонсировы 365 арт-ярмарок [2]. На начало 2000-х пришлись кардинальные перемены и в устройстве арт-ярмарок. Немаловажная роль в этом процессе принадлежит Сэму Келлеру, до неузнаваемости обновившего «Art Basel». Если раньше она демонстрировала искусство как результат творческой деятельности и часть истории искусств, то теперь благодаря череде закрытых показов, вечеринок и развлекательных мероприятий искусство стало транслироваться в качестве неотъемлемого компонента элитарного стиля жизни.

Современная ярмарка грандиозное, но краткосрочное мероприятие, оно редко длится более 4-х дней. Главное её отличие от своих предшественниц заключается в разнообразной культурно-развлекательной программе, привлекающей даже ту аудитории, которая не планирует что-либо покупать. Такими мероприятиями являются круглые столы, дискуссии, перформансы, кинопоказы, мастер-классы и образовательные программы, не имеющие, казалось бы, коммерческого значения, но в значительной степени упрочняющие репутацию ярмарки. Именно на «Art Basel» впервые появились экспериментальные площадки, демонстрирующие альтернативные проекты, не вписывающиеся в экспозицию типовых стендов. Это могут быть перформансы, видеопроекции, неформатные скульптуры и инсталляции, выполненные художниками на заказ организаторов ярмарки под конкретное мероприятие.

На волне процесса глобализации с 1990-х арт-ярмарки тоже становятся международными, «Art Basel» проходит сразу в трёх частях света – Европе, Северной Америке и Азии. Одним из существенных изменений, повлиявших на развитие художественной культуры, стало заимствование рынком художественной продукции приёмов из сферы шоу-бизнеса. Арт-ярмарки стали своего рода эквивалентом недель моды, помещая покупательский опыт в социально-культурный контекст. Такую же сезонную логику применяют и аукционные дома, составляя расписание своих торгов, привязывая их ко времени и месту проведения крупных ярмарок. И те и другие институции навязывают авторам свой темп, поддерживая иллюзию, что искусство должно быть модным, а карьера стремительной. В таком темпе художник превращается в дизайнера модного дома, чья деятельность всецело подчинена сезонному расписанию. В таких конвейерных условиях художнику трудно сохранить творческую целостность, а каждое последующее произведение становится не столько продуктом внутренней работы, сколько полурефлексивной реакцией на внешний раздражитель.

Помимо сезонности и многократно возросшей роли личности автора, арт-рынок позаимствовал у модной индустрии понятие «брендовости». Преподаватель института «Сотбис» Дональд Топмсон в целом рассматривает рынок художественной продукции как систему брендов. Все участники арт-рынка превращаются у него в бренды, взаимосвязь

которых и становится сутью арт-рынка, она же не в последнюю очередь влияет на формирование цен. Упомянутые бренды (художники, галереи, коллекционеры и т.д.) становятся маячками, позволяющими покупателям ориентироваться в обширном предложении. «Поскольку коллекционеры не могут до конца понять тайный язык профессионалов, у них появляется естественная неуверенность в собственных оценках. В результате они вынуждены зачастую полагаться на бренд, то есть на устойчивую репутацию, некую торговую марку» [3, с. 20]. В такой системе покупателю нет нужды разбираться в теории и истории искусства, достаточно распознавать маркетинговые коды и отслеживать динамику на инвестиционном рынке. Суммарное значение бренда зависит от популярности автора, авторитета галереи и коллекционеров, количества музейных выставок и положения в инвестиционном арт-рейтинге. Дональд Томпсон выражает уверенность, что верхние строчки положения на арт-рынке может занять практически любое произведение, независимо от его художественных качеств, главное, разработать грамотную маркетинговую стратегию продвижения художника.

Торговля актуальным искусством чаще всего отдана галереям и ярмаркам, аукционы предпочитают работать с произведениями в традиционных техниках. Само устройство торгов затрудняет продажу инсталляций, видео или крупноформатных произведений. Механика аукциона предполагает быструю сделку – буквально за несколько минут. Её результаты открыты широкой публике, а неудача, например, в виде отсутствия покупателя или продаже ниже эстимейта, чревата негативными последствиями и для продавца, и для репутации аукционного дома. Если в течение нескольких торгов работы художника не находят покупателя, он пропадет с радаров аукционов.

Фундаментальное отличие между аукционами и галереей заключается как раз в открытости результатов сделок для широкой публики. Галереи придерживаются принципа конфиденциальности в финансовых вопросах, особенно если они носят негативный характер и могут плохо повлиять на репутацию самой галереи и её автора, результаты торгов аукционов на виду и скрыть их невозможно. Таким образом, у аукционов «кураторский» манёвр весьма ограничен, что заставляет их придерживаться более консервативных и предсказуемых стратегий. Неудивительно, что в каталогах торгов различных аукционных домов, проходящих приблизительно в одно и то же время, фигурируют одинаковые имена авторов. Для аукциона свойственна однообразность, приносящая прибыль, а не попытка демонстрации актуального среза специфики современного искусства.

Ещё одной институцией, выполняющей роль арбитра художественного мира, являются биеннале. На первый взгляд они действительно похожи на независимые некоммерческие выставки, представляющие собой срез жизни прогрессивного художественного мира. Но при более детальном рассмотрении становится заметно, как они используются галереями в качестве рекламных площадок. Размещение работ художника в основном проекте Венецианского биеннале или национальном павильоне резко ускоряет рост цен на его творчество и повышает авторитет галериста, в профессиональных кругах этот феномен носит название «эффекта биеннале». Схожего эффекта можно добиться, организовав участие курируемого автора в выставке известного музея (Tate или MoMA).

Венецианская биеннале, несмотря на позиционирование себя в качестве неангажированной экспертной институции, является одной из самых мощных сигнальных систем рынка художественной продукции. Олав Велтейс объясняет, как отрицание «коммерческого» приводит к обратному эффекту, заключающемуся в росте коммерческого интереса. Ключ к пониманию природы данного эффекта кроется в концепции символического капитала Пьера Бурдье. Свой символический капитал кураторы, критики и эксперты увеличивают с помощью независимых исследований по истории искусства, монографий, участия в музейных проектах. Демонстративное пренебрежение участием в активной арт-рыночной деятельности и коммерческим аспектом своей работы обеспечивает им статус независимых и объективных экспертов, а их мнение о художнике – результатом

сугубо научного исследования. Но рано или поздно символический капитал трансформируется в экономический.

Внимание экспертов благотворно влияет на репутацию художника, а следовательно, и на стоимость его работ. Ещё лет 30 назад включение в основную программу биеннале было апофеозом карьеры уже сложившегося и известного художника, а потому не приводило к драматическим скачкам цен на его работы. Но с увеличением спроса на современное искусство в 2000-х количество биеннале выросло в геометрической прогрессии, превратившись в соревнование кураторов по поиску новых талантов. Многие из их протеже ещё могут не иметь сформировавшегося авторского стиля и постоянной аудитории, поэтому цены на их работы весьма невелики. Для инвесторов вложение средств в такую категорию авторов интересна в качестве спекулятивной инвестиции: несмотря на высокие риски, при низком пороге вхождения эти вложения могут в краткосрочной перспективе многократно превзойти первоначальные затраты.

Всё реже на биеннале встречаются работы, выполненные в традиционных техниках, якобы скомпрометировавших себя связью с арт-рынком. Актуальное искусство часто прибегает к новаторским арт-практикам, сложно поддающимся продаже, но при этом их создание (в виду технологической сложности и дороговизны) вполне может быть оплачено галеристами, особенно если этот проект будет экспонироваться в престижном музее или биеннале. Две данные институции в связи с ограниченностью своих бюджетов, зачастую не могут оплатить страховку, монтаж, транспортировку и создание новых работ, в связи с чем впадают в финансовую зависимость от галерей.

Коммерческая ярмарка в Базеле и некоммерческая биеннале в Венеции при ближайшем рассмотрении имеют больше сходств, нежели различий. Географическое и временное соседство превращает их в рекламную витрину глобального арт-рынка: данные международные мероприятия на своих стендах демонстрируют, чем представлены локальные художественные рынки, что приводит нас к понятию «глокальности». Помимо этого обе институции являются слаженными механизмами культуры потребления, превращая выставку в развлечение и демонстрацию своего статуса, так как представляют собой комплекс мероприятий, часть которых открыта для широкой аудитории, а другая доступа лишь ограниченному кругу лиц.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова, А. Г. Арт-рынок в XXI веке: Пространство художественного эксперимента / А. Г. Арутюнова. – М.: Издательский дом ВШЭ, 2020. – 232 с.

2. Белькевич, Д. Отчет Art Basel & UBS 2021: арт-ярмарки [Электронный ресурс] / Д. Белькевич // Artinvestment. − 2021. − Режим доступа: https://artinvestment.ru/invest/analytics/20210330_BaselFairs.html.

3. Томпсон, Д. Как продать за $12 миллионов чучело акулы / Д. Томпсон; пер. с англ. Н. И. Лисова. – СПб.: Азбука, 2008. – 440 с.

СОЦИАЛЬНЫЕ И МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ КОММУНИКАЦИИ

УДК 78.06

Э. Г. Абрамова,
С. В. Карлова,
г. Луганск, РФ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ОРГАНИЗАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ БИБЛИОТЕЧНОМ ДЕЛЕ

Изменения, которые происходят сейчас в экономической и социально-культурной жизни, отражаются на библиотечной деятельности. Перед библиотеками и библиотекарями ставится задача соответствовать новым потребностям общества, а это влечет за собой изменения в структуре организационной культуры. В последние годы практики и теоретики библиотечного дела рассматривают организационную культуру как жизненно необходимый инструмент для управления, а именно для мотивации персонала. «У человека появляется потребность в смысле, более того − ему нужна удовлетворенность этим смыслом. Системы вознаграждения не дают смысл, а корпоративная культура – дает», − считают Т. Андреева и Е. Юртайкин. Сложившиеся традиции в удовлетворении потребностей и предпочтений работников уже не способны их мотивировать [3].

Над темой организационной культуры в библиотеках работали и продолжают работать исследователи, эта тема актуальна на конференциях, в профессиональной среде появляются новые методические кейсы для управленцев с различными стратегиями и возможностями для библиотек разного типа.

Е. А. Сультимова в статье «Организационная культура библиотеки: к определению понятия» отметила, что «организационная культура зависит от типа организации и она в той же мере специфична, как специфична библиотека и ее сотрудники» [2].

Значительный вклад в области прикладных исследований по вопросам корпоративной культуры библиотеки внесла работа Е. М. Ястребовой «Корпоративная культура библиотеки: теория, история, современные тенденции» [5]. Автор анализирует истоки появления организационной культуры библиотеки как некоммерческой организации, главные направления и виды корпоративной культуры, типы и их особенности. Данная работа имеет практическую ценность и является одним из серьёзнейших исследований. В ней разносторонне показана сущность организационных библиотечных процессов и пути совершенствования корпоративной культуры библиотеки.

Ю. А. Цукерман в статье «Корпоративная культура библиотеки: научные и теоретические аспекты» отмечает, что большинство руководителей библиотек вынуждены были отказаться от строгой иерархической административно-командной системы управления. «В изменяющихся темпах жизни человеку предоставлена свобода выбора, и сотрудник библиотеки уже не готов довольствоваться только достойной зарплатой. Он еще хочет получать удовлетворение от работы, чувствовать уважение коллег и посетителей. Сегодня библиотекарь должен проявлять свою индивидуальность, а поэтому требует к себе соответствующего отношения» [4].

Несмотря на то, что организационная культура активно развивалась первоначально только в коммерческих учреждениях, она постепенно стала появляться и развиваться в библиотеках. Библиотекарям сегодня очень важно изучать и знать потребности пользователей с целью оказания как можно большего спектра услуг, чтобы удержать пользователя-читателя (клиента). Для этого необходимо не только правильно комплектовать фонд и удовлетворять запросы по материально-технической базе, но и заниматься проектной и общественной деятельностью. Нужно отметить, что проекты будут создаваться и работать, если руководитель и рядовые библиотекари станут развивать различные аспекты организационной культуры: энтузиазм, инициативность, творческое мышление и самостоятельность в принятии решений в связи с послаблением контроля руководителя.

Ю. А. Цукерман отмечает, что всё это требует совершенно новой организационной культуры в российских библиотеках. «Отказавшись от административной системы управления, которая существовала в библиотеках на протяжении всего XX века, современный руководитель не приказывает, а направляет, координирует усилия сотрудников и сплачивает команду профессионалов» [Там же]. Во многих передовых библиотеках популярен один из постулатов управления: необходимо нанимать людей не для того, чтобы руководить ими, а для того, чтобы они показывали, что и как делать управленцам.

Сейчас убеждения и ценности, которыми живут библиотеки, существенно отличаются от тех, что были актуальны в прошлом столетии. В XX веке господствовала иерархическая система управления библиотеками, предполагающая строгий порядок, чёткое подчинение, полную безопасность и тотальный контроль. В XXI веке на первый план вышли личностные ценности и цели развития, обучение и самообразование, креатив, самостоятельность, инициативность, умение прогнозировать и идти на риск, нести ответственность. В большинстве случаев стратегия современных библиотек России все еще направлена на иерархический контроль. «Чрезмерная опора на контроль и рациональные процессы, относительно спокойные и предсказуемые, подавляет инициативу сотрудников, создает отсутствие энтузиазма и излишнюю зависимость от руководства, мешая формированию современной корпоративной культуры» [Там же].

В организационной культуре библиотеки важную роль играет приверженность сотрудников учреждению. Это напрямую подразумевает уверенность в ценностях организации, желание быть полноправным членом коллектива и готовность к полной самоотдаче на благо общего дела и организации. Этот фактор активно влияет на результаты работы библиотекарей. Если сотрудник библиотеки не проявляет активность, креатив и энтузиазм в работе, то это, прежде всего, отражается на пользователях библиотеки. Руководителю тоже необходимо приложить усилия, чтобы библиотекари не уходили из коллектива и развивались в профессиональной плоскости. Чаще всего смена работы − это не только поиск лучшего места и высокой заработной платы, но и знак протеста в отношении руководства учреждения, которое не уделяло достаточно внимания индивидуальным потребностям работника. Для этого библиотекам необходимо сменить авторитарный стиль управления и корпоративной культуры на демократический, что подразумевает полный отказ от иерархической структуры управления с системой контроля, авторитета, власти и подчинения, подавления самостоятельности.

«Ценности организационного развития подразумевают следующие компоненты: уважение к личности; доверие, общение, взаимная поддержка и обучение посредством анализа ошибок; командную работу; упрощение иерархии и поощрение самостоятельности; участие в реализации изменений; стремление к высокому качеству труда и отдыха сотрудников. Эти компоненты важны для всех подразделений и всех сотрудников библиотеки» [Там же]. Придерживаясь этих принципов, библиотеки смогут достичь высокого уровня организационной культуры, что, в свою очередь, благотворно отразится на работе и обслуживании читателей.

Современная практика показывает, что структура руководства библиотекой обязана быстро реагировать на перемены в социальной жизни общества, быть на порядок ближе к пользователю, быть конкурентоспособной в библиотечно-информационной сфере, полномасштабно использовать все современные технологии, выдерживать и улучшать стандарты качества обслуживания на рынке информационных услуг. Все перечисленные факторы обязательно должны присутствовать в библиотеке с современной организационной культурой, подразумевающей высокий уровень профессионализма от руководителя и структурных подразделений до обычных библиотекарей. Современный работник библиотеки− человек творческий, не боящийся инноваций и инициативы.

Руководители библиотек чаще стали обращаться к работе Т. Питерса и Р. Уотермена «В поисках успешного управления». Авторы вывели несколько вариантов компонентов «формулы успеха», которые были взяты из практики крупных успешных корпораций. На

данном этапе практически все они вполне применимы к современным библиотекам с небольшой долей адаптации.

1. Вера в действия (решения принимаются даже с минимальной долей информацией, работает постулат «откладывание решений равносильно их неприятию»).

2. Связь с потребителем (во главе угла ставится пользователь, и он выступает как главная информационная составляющая, показывающая дальнейшую стратегию действий для библиотеки, читатель предоставляет четкие понятия о запросах и является одним из центральных компонентов организационной культуры).

3. Автономия и предприимчивость (децентрализация власти и принятия решений, каждый сотрудник несет свою долю ответственности и влияет на работу библиотеки, предоставляется большее поле для инициатив и творчества).

4. Производительность от человека (работник становится главным активом организации, эффективность работы измеряется через удовлетворенность каждого своей работой, уважительное отношение руководства к своим подчиненным как ключ к успеху общего дела).

5. Знай то, чем управляешь (прямые контакты со всеми подчиненными, знание специфики их работы и особенности рабочего места).

6. Не занимайся тем, чего не знаешь (в силу современных тенденций в библиотеках сотрудникам приходится осваивать новые возможности и получать новые знание, но не пытаться выполнить то, в чём не компетентен).

7. Простые структуры и мало управленцев (уход от сложной иерархии подчинения, ориентация управленца на качество выполнения работы, а не на расширение штата сотрудников).

8. Одновременная гибкость и жесткость в организации (главное жесткое связующее звено – понимание ценности организации, гибкость обеспечивается минимальным вмешательством руководства, поощрением новаторских решений, стремления брать на себя ответственность за риски, что обеспечивает гибкую структуру контроля в организации) [1].

Организационная культура в XXI веке значительно видоизменилась и впитала в себя лучшие модели и правила из других отраслей. Часть моделей не полностью применима к библиотечной среде, но большинство руководителей смогли адаптировать «формулы успеха» под себя и коллектив. К новым реалиям и смене курса на более прогрессивный, готовы не все. Часть библиотек так и осталась с иерархической моделью управления с жестким подчинением и тотальным контролем. Чаще всего это можно обнаружить в небольших городских или поселковых библиотеках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Максименко, А. А. Понятие, структура, функции организационной культуры [Электронный ресурс] / А. А. Максименко // Организационная культура: системно-психологические описания: учебное пособие. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2003. – 168 с. – Режим доступа: http://hr-portal.ru/article/ponyatie-struktura-funkcii-organizacionnoy-kultury .

2. Сультимова, Е. А. Организационная культура библиотеки: (к определению понятия) [Электронный ресурс] / Е. А. Сультимова // Румянцевские чтения = The Rumyantsev readings: материалы Международной научной конференции (11–13 апреля 2006 г.). – М.: Пашков дом, 2006. – С. 252–257. – Режим доступа: http://geum.ru/next/art-338520.php.

3. Суслова, И. М., Абрамова Л.В. Социальные функции управления персоналом библиотеки / И. М. Суслова, Л. В. Абрамова // Библиотековедение. – 2006. – № 1. – С. 38–42.

4. Цукерман, Ю. А. Корпоративная культура библиотеки: научные и теоретические аспекты [Электронный ресурс] / Ю. А. Цукерман // Вестник МГУКИ. – 2012. – № 5 (49), сентябрь – октябрь. – С. 208–212. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/korporativnaya-kultura-biblioteki-nauchnye-i-teoreticheskie-aspekty.

5. Ястребова, Е. М. Корпоративная культура библиотеки: теория, история, современные тенденции: учебно-методическое пособие / Е. М. Ястребова. – М.: Литера, 2009. – 255 с.

УДК 021.2

Э. Г. Абрамова,
Т. К. Медерова,
г. Луганск, РФ

МОДЕЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА КАК ЦЕНТР КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

В условиях постоянных изменений в обществе библиотека как социальный институт нуждается в совершенствовании и разработке новых методов работы. Для этого необходимо провести сущностную и концептуальную переоценку перспектив и опыта библиотек в современных условиях.

В связи с геополитической обстановкой и потребностью государства в актуализации национальных ценностей среди населения возникает необходимость создания альтернативного, самодостаточного пространства, которое может стать полноценным инструментом для развития культурных и образовательных возможностей. Эта тенденция уже наблюдается в российском библиотечном деле на протяжении последних десятилетий.

Однако в связи с интеграционными процессами, происходящими в Луганском крае, возникает необходимость переосмысления имеющегося опыта и применения его в практических трансформациях библиотек Луганска. Важно использовать извлеченные уроки, чтобы развивать и совершенствовать библиотечную среду, предоставляя максимально доступные культурные и образовательные ресурсы для всех слоев населения.

За последние десять лет была разработана концепция модельной библиотеки, представляющая собой апробированный культурный подход к работе библиотек городов и районов Российской Федерации. Основой этого подхода является ориентированность на потребности и ценности пользователей, внедрение информационных технологий и интерактивных форм досуга и образования, а также создание инновационного имиджа библиотек.

По мнению Л. И. Алешина, современная библиотека включает в себя такие понятия, как цифровая, электронная, гибридная, визуальная и виртуальная. Все эти формы функциональности и взаимодействия с пользователями предполагают легкий доступ и дистанционное взаимодействие с библиотекой [1, с. 112].

Согласно О. Н. Астафьевой, современная библиотека является одним из инструментов социокультурной политики, и цель её заключается в поддержании и регулировании различных сторон социального развития, а также в сохранении духовных ценностей и ориентиров, связанных с организацией социальной жизнедеятельности современного общества [2, с. 251].

М. Т. Салихова определяет понятие «библиотечная среда» наиболее полно и точно, как реальное или виртуальное пространство, где происходит взаимодействие между библиотекарем и пользователем библиотеки, а также объектами среды. Это взаимодействие включает в себя широкий спектр компонентов: социальные, культурные, информационные, технологические, технические, пространственно-временные, эстетические и другие, которые охватывают как материальные, так и духовные аспекты [4].

В настоящее время модельные библиотеки представляют собой универсальные интегрированные площадки, которые функционируют как культурно-просветительские, досуговые, коммуникационные и информационные центры. Они являются не только центрами образования и развития, но и местами, где люди могут проводить свободное время. Модельные библиотеки оснащены оптимальным набором материальных и информационных ресурсов, необходимых для оказания качественных услуг населению. Они созданы с целью обеспечения жителей неограниченным доступом к информации и повышения уровня библиотечного обслуживания.

С учетом важности социальной миссии библиотек, можно сказать, что модельная библиотека призвана улучшить качество жизни населения, поддерживать развитие

интеллектуальных потребностей и ценностей, содействовать профессиональному развитию личности в связи с вызовами новых условий общественных изменений.

Современная модельная библиотека представляет собой многофункциональный центр, в котором используются несколько технологий одновременно. В дополнение к традиционным услугам библиотек и новым информационным технологиям, социальные технологии играют важную роль в эффективной работе библиотеки и ее реализации в социокультурном контексте.

Новая социокультурная парадигма информационного общества приводит к преобразованию социальных ролей библиотеки, и теперь читатель становится пользователем, а отношения «читатель-библиотека» превращаются в более простую систему «пользователь – библиотека». В такой системе ведущим компонентом выступает не чтение, а информационное пространство.

Исходя из этого, модельные библиотеки обязаны учитывать социокультурные и архитектурные особенности, которые должны соответствовать современному обществу. Социокультурное проектирование библиотек включает создание социокультурных объектов, ценностей и отношений для обеспечения социокультурных качеств. Цель такого проектирования заключается в том, чтобы библиотека не только удовлетворяла потребности пользователей, но и соответствовала запросам общества и меняющимся культурным практикам.

В этом контексте интересна концепция «третьего места», которая возникла в начале века как понятие, отражающее пространство, куда человек может прийти, чтобы отдохнуть. Американский социолог Рэй Ольденбург первоначально использовал это понятие для определения развлекательных заведений, не включая в это понятие библиотеки [3].

Изначально концепция третьего места не была связана с библиотеками, но в настоящее время она становится все более актуальной в связи с тем, что современные библиотеки расширяют свои функции, играя более широкую роль в обществе. Они становятся местом для самопрезентации, обмена опытом и образования, а также безопасной средой для социализации и проведения свободного времени, где люди могут чувствовать себя комфортно и получать доступ к различным информационным и культурным ресурсам. В связи с этим, концепция третьего места может быть применена к современным библиотекам, которые становятся важным центром общественной и социальной жизни.

Анализ деятельности модельных библиотек и отечественных практик разработки комфортного социокультурного пространства позволяет оценить, насколько важным для современных библиотек является свободный доступ и изменение имиджа, чтобы соответствовать духу времени и потребностям современного общества.

Следовательно, усилия по внедрению модельных библиотек в России обладают огромным потенциалом для развития библиотечной и культурной сферы в стране. Поощрение этого проекта на территории Луганской Народной Республики направлено на совершенствование профессионализма библиотечных работников, улучшение уровня предоставляемых библиотечных услуг и расширение спектра информационных компетенций.

Запуск модельных библиотек принесет значительную пользу, сделает услуги, предоставляемые библиотеками, более доступными и удобными для пользователей, повысит уровень информационной грамотности в обществе и посодействует продвижению высоких культурных стандартов. Этот проект может стать важным этапом в дальнейшем улучшении библиотечных услуг в России и продвижении к мировым стандартам культурного развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алешин, Л. И. Проектирование зданий библиотек: учебно-практическое пособие. Вып. 81 / Л. И. Алешин. – М.: Либерея-Бибинформ, 2008. – 240 с.

2. Астафьева, О. Н. Синергетический подход к исследованию социокультурных процессов: возможности и пределы: монография / О. Н. Астафьева. – М.: МГИДА, 2002. – 295 с.

3. Салихова, М. Т. Библиотечная среда как социокультурный феномен / М. Т. Салихова // Библиотека в информационно-образовательной среде современного вуза. – Оренбург: ОГУ, 2015. – С. 2554–2579.

4. Ольденбург, Р. Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества: пер. с англ. / Р. Ольденбург. – М. : Новое лит. обозрение, 2014. – 456 с.

УДК 021.13

Э. Г. Абрамова,
В. Э. Сидорина,
г. Луганск, РФ

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БИБЛИОТЕКИ – ВЕКТОР ПЕРСПЕКТИВНОГО РАЗВИТИЯ

В связи с современными глобальными трансформациями в геополитической, социокультурной, экономической и образовательной сферах библиотека переживает значительные изменения в своей роли и функциях. Как социальный институт, библиотека вынуждена приспособиться к меняющимся запросам общества. В связи с этим и большие, и малые библиотеки претерпевают видоизменение собственного содержания.

Библиотека является одним из древнейших социальных институтов, который не только обеспечивает познавательную и образовательную функции, но и предоставляет мультимодальные средства для обеспечения общества культурными ценностями, оказывая рекреационное воздействие на граждан. Способность библиотеки адаптивно и маневренно реагировать на любые изменения, учитывать актуальные социальные потребности и запросы, направлять свой потенциал в нужное русло, является ее наиболее качественной чертой, определяющей ее суть в условиях информатизации.

В настоящее время библиотека представляет собой открытое и доступное для всех пространство, где можно получить качественную информацию, насладиться чтением и провести время с пользой. Библиотеки продолжают выполнять свои первоочередные функции, такие как продвижение чтения, формирование культурного сообщества и предоставление информации.

В современном информационном обществе библиотечное проектирование становится важным инструментом для достижения целей и задач библиотеки. Оно также позволяет библиотекам реализовывать инновации и презентовать себя как инновационное пространство для коворкинга и интеграции.

Использование проектов помогает библиотекам повышать свой престиж, обеспечивать конкурентность и привлекать новую аудиторию. Библиотеки разного уровня могут использовать проектное проектирование, чтобы создавать пространства, которые максимально удовлетворяют потребности пользователей и предоставляют им необходимые услуги.

Ранее проектирование в общественном сознании ассоциировалось исключительно с архитектурой и строительством. Однако в информационном обществе понятие «проект» претерпело значительные изменения и стало инструментом для развития любой сферы деятельности, организации или учреждения, как отмечает Е. Е.Черкушина [5].

В настоящее время популярность проектной деятельности настолько выросла, что в повседневной жизни под этим термином понимают любую задачу или совместную работу. Однако, как отмечает Э. А. Орлова, в обществе также наблюдается злоупотребление этим понятием, когда проектом называют все, что угодно – от литературного замысла до политической стратегии [3, с. 29].

Проект – это термин, происходящий от латинского слова, которое буквально переводится как «брошенный вперед». Это означает, что любой проект предполагает потребность в движении и развитии, а также предвосхищение будущих трендов и тенденций с целью соответствия им в будущем.

Согласно М. Л. Поповой, проектная деятельность – это целенаправленная деятельность, которая имеет ограниченный временной характер и направлена на создание и внедрение продукта или услуги, которая будет актуальной и востребованной [4, с. 47].

Исследователи определяют понятие «проект» по-разному, но все определения включают в себя три компонента: идею, процесс и средства реализации, а также итоговые результаты.

Е. Н. Антонова, исследуя социокультурную сущность библиотечного проектирования как средства развития территории и региона, отмечает характерные особенности проекта, такие как четкая постановка задач и целей, комплексный подход к их выполнению, четкие сроки реализации, наличие материального обеспечения и ресурсов, а также инновационное и актуальное содержание, которое является востребованным в существующих социокультурных условиях [1, с. 98].

Таким образом, проектная работа представляет собой согласованную и целенаправленную систему действий, которые предполагают управленческую, методическую, творческую, организационную, нормативную и экономическую процессы, направленные на реализацию проектной идеи и поставленных задач.

В социальном проектировании идея играет ведущую роль. По мнению О. В. Макеевой, этап постановки идеи является неотъемлемой частью процесса организации проектной работы. Определение образа проекта и финального результата на этом этапе определяет весь ход реализации проекта.

О. О. Мурашко считает, что важным процессом в создании идеи и концепции проекта является «прорисовка», учитывающая конкретные задачи, цели и четко определенные параметры измерения. По мнению автора, концепция должна включать несколько черт:

1) общие подходы к процессу деятельности;

2) мониторинг существующих условий, анализ результатов, их использование в планировании;

3) формулирование желаемой цели и итогового результата;

4) определение уникальной миссии учреждения в решении проблемы;

5) выявление и декларирование базовых направлений работы;

6) определение поэтапности реализации и характеристика векторов развития отдельных программ внутри проекта [2, с. 50].

Итак, проект – это способ представления идей и стремлений людей, который позволяет управлять деятельностью при условии грамотной постановки цели, разработки шагов по её воплощению и реализации задумки.

Однако важно понимать, что проектная деятельность требует от сотрудников библиотеки не только профессионализма и знания всех нюансов при выполнении действий по его реализации, но и способности заранее проанализировать особенности той сферы, в которой проект будет реализован. Также необходимо оценить потребность в проектировании выбранной деятельности и проявить разумную долю фантазии и смелости, чтобы проект не остался только иллюзией, но был пригоден к реализации и результативен.

Сегодня для публичных библиотек имеет большое значение не только анализ читательского спроса, но и изучение информационных потребностей и информационного поведения отдельных социальных групп с помощью маркетинговых исследований и процедур. Такие исследования позволяют библиотеке привлекать постоянных пользователей среди различных социальных групп и успешно способствовать переходу общества в эпоху информатизации. Публичные библиотеки становятся важным фактором обеспечения устойчивого развития общества и укрепления его демократических и гуманистических основ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова, Е. Н. Социокультурный библиотечный проект как ресурс развития территории / Е. Н. Антонова // Библиотечный вестник Карелии. Вып. 14 (21). Библиотеки Северо-Запада как ресурс развития территории: материалы Межрегионального форума публичных библиотек России – 31 II конференции Библиотечной Ассоциации Республики Карелии. – Петрозаводск: Нац. б-ка Республики Карелия, 2005. – С. 96–102.

2. Мурашко, О. Ю. Социальное партнерство: социокультурный подход / О. Ю. Мурашко // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2011. – № 3. – С. 48–51.

3. Орлова, Э. А. Эффективные социокультурные программы и проекты / Э.А. Орлова; М-во образования и науки Рос. Федерации, Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. проф. образования «Гос. академия славян. культуры», Ин-т соц. и культур. Антропологии. – М.: Центр социального прогнозирования и маркетинга, 2015. – 342 с.

4. Попова, М. Л. Социальное партнерство. Опыт Нижнего Тагила / М. Л. Попова // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2005. – № 6. – С. 47–54.

5. Чекушкина, Е.Е. Программно-целевая и проектная деятельность библиотек: методические рекомендации [Электронный ресурс] / Е. Е. Чекушкина. – Вологда: ВОЮБ, 2014. – 50 с. – Режим доступа: http://library35.tendryakovka.ru/wpcontent/uploads/2014/03/proekti_2014.pdf.

УДК 02

А. В. Бобрышева,
С. С. Зачиняева,
г. Луганск, РФ

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СОВРЕМЕННОЙ БИБЛИОТЕКЕ

В связи со стремительным развитием новых информационных технологий: хранения больших объемов данных, беспроводной связи и сенсорных сетей, облачных сервисов и т. д. – библиотеки реформируют собственную деятельность. Современная библиотека может точно определять потребности читателя в обслуживании, поведение при чтении, социальные отношения, методы обслуживания и бизнес-модели за счет использования больших ресурсов данных, уточнять характеристики конкурентной среды обслуживания, осуществлять точное персонализированное обслуживание и улучшать качество сервиса [2]. При этом библиотека должна остаться институтом, ретранслирующим культурное наследие и инновации человеческой культуры, быстро развиваясь в соответствии с требованиями социума.

Целью данной статьи является рассмотрение перспективных направлений внедрения новых информационных технологий в практику библиотек.

В научной и справочной литературе приведены различные толкования понятия «информационные технологии». Так, например, под информационными технологиями понимают область человеческой деятельности, связанную с созданием систем и устройств для обработки и передачи информации [4, с. 21]. Под информационной технологией понимается также совокупность методов и технических средств сбора, организации, хранения, обработки, передачи и представления информации, расширяющая знания людей и развивающая их возможности по управлению техническими и социальными процессами. Существует и такой подход: «Информационная технология – процесс, использующий совокупность средств и методов сбора, накопления, обработки и передачи данных (первичной информации) для получения информации нового качества о состоянии объекта, процесса или явления (информационного продукта)» [1, с. 35].

В понятие «информационные технологии» входят:

- микроэлектроника;
- разработка и производство компьютеров и программного обеспечения;
- связь и телефония;
- мобильные сервисы;
- обеспечение доступа в Интернет;
- обеспечение информационных ресурсов Интернета;
- разнообразные культурные феномены, связанные с перечисленными областями деятельности, и правила, регламентирующие эти области деятельности [5, с. 58].

Перспективными направлениями усовершенствования внедрения информационных технологий в практику библиотек можно назвать следующие:

1. Беспроводные и мобильные технологии. Мобильная библиотека предоставляет пользователям мощные информационные ресурсы, используя Интернет, ноутбук или мобильный телефон пользователя в качестве платформы для получения информации. Она использует мобильные устройства, такие как смартфоны, планшеты, электронные книги, а также покрытие и развитие сетей 3G, чтобы читатели могли пользоваться услугами диверсификации библиотеки в любое время и в любом месте, больше не ограничиваясь существованием физических библиотек [6].

2. Интернет-сервисы и интернет-службы. В этом направлении развития будет доминировать семантический Интернет. Чтобы повысить квалификационные навыки работников и в полной мере оказать методическую помощь, на сайтах многих крупных библиотек создаются виртуальные методические кабинеты.

Такие дистанционные методические кабинеты решают сразу несколько задач:

– предоставляют широкий доступ к нормативно-правовым документам;

– выступают инструментом налаживания диалога с целью обмена информацией;

– предоставляют систему ссылок, которые могут быть полезны библиотекарям.

Нередко виртуальные методические службы включают разделы, которые оказывают практическую поддержку в работе, и рубрики с видеоуроками на различные темы [3].

3. Онлайн-консультирование. При расширении виртуальных услуг библиотека должна разумно распределять время и пространство, использовать гибкие и разнообразные способы обслуживания. Чтобы удовлетворить потребности пользователей, библиотекам необходимо изменить механизм работы традиционной справочной службы, расширить функции и масштабы информационно-консультационных сервисов.

Для решения практических задач пользователи часто используют интернет-ресурсы. Современные технологии обработки информации должны широко использоваться для разработки новых форм обслуживания. Например, реализация совместного использования ресурсов на основе создания веб-сайта, который предоставляет пользователям возможность быстрого поиска по нескольким электронным каталогам.

Таким образом, перспективы внедрения информационных технологий связаны с возможностями органичного сочетания традиционной, цифровой и мобильной библиотек, которые взаимодополняют друг друга в информационной среде, где сосуществуют печатная и электронная литература. Традиционные услуги и мобильная информационная служба могут формировать полную систему режимов онлайн- и оффлайн-обслуживания, которые не только соответствуют тенденциям развития библиотечной сферы, но и удовлетворяют потребности современных пользователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев, В. В. Информационные технологии в библиотечном деле: учебно-методическое пособие / В. В. Васильев, Н. В. Сороколетова, Л. В. Хливненко. – М.: Либерия-Бибинформ, 2007. – 368 с.

2. Информационные технологии в библиотеках: дайджест-конспект [Электронный ресурс] / Новосиб. гос. обл. науч. б-ка; сост. И. М. Хвостенко; ред. Н. П. Носова; отв. за вып. В. Г. Деев. – Новосибирск: Изд-во НГОНБ, 2015. – 90 с. – Режим доступа: https://ngonb.ru/docs/Методисты/Дайджест-конспект.pdf.

3. Карауш, А. С. Развитие информационных технологий в библиотеках: взгляд в будущее [Электронный ресурс] / А. С. Карауш, А. С. Макаревич. – Режим доступа: https://www.gpntb.ru/win/inter-events/crimea2007/cd/90.pdf.

4. Карташов, Н. С. Общее библиотековедение: учебник: в 2 ч. / Н. С. Карташов, В. В. Скворцов. – М.: Издательство Московского государственного университета культуры, 2012. – 256 с.

5. Качанова, Е. Ю. Инновации в библиотеках / Е. Ю. Качанова; науч. ред. В. А. Минкина. – СПб.: Профессия, 2013. – 318 с.

6. Yosef Jabareen. Vulnerability of cities to extreme space weather events: a new frontier of a multidisciplinary urban research [Электронный ресурс] / Jabareen Yosef. – Режим доступа: https://www.scirp.org/journal/paperinformation.aspx?paperid=80103.

УДК 7.05

А. В. Дейниченко,
г. Луганск, РФ

ИНФОГРАФИКА КАК СРЕДСТВО ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Важность визуальной формы подачи информации с каждым годом возрастает, подчиняясь изменениям окружающей среды, обусловленным глобализацией во всех сферах жизни и быстрым темпом развития технологий.

Виртуальное пространство повышает свою значимость, становясь весомой частью внешней среды, с которой приходится сталкиваться человеку. Оно стало ведущим поставщиком информации, скорость и объёмы которой выдвигают требования не только к вычислительной технике, но и человеческому сознанию. В эпоху интернета быстрая передача и обработка информации стала необходимым компонентом для повседневной жизни человека [4, с. 127–128]. Компетентно созданная визуальная часть общения призвана облегчить информационное потребление и понимание исходных данных зрителем, что в глобальном плане вносит улучшение во взаимодействие и работоспособность всего социума.

Важной составляющей визуальной коммуникации является инфографика, направленная на снижение информационного шума, упорядочивание данных и упрощения для понимания сложной информации с помощью различных визуальных форм.

Актуальность темы исследования состоит в необходимости регулировании качества инфографического дизайна ввиду её востребованности в информационном пространстве. Инфографика это важный инструмент графического дизайна, не имеющий достаточного количества исследований по его оптимизации. Цель исследования заключается в установлении и разъяснении термина «инфографика», раскрытии преимуществ данного вида визуальной формы, его способы донесения данных, а также освещении совокупности проблем в искусстве инфографики. Также рассмотрена суть инфографики с разных точек зрения.

Инфографика как самостоятельный предмет изучения нечасто затрагивается исследователями, однако некоторые её проблемы находят отражение в исследовательских работах таких авторов, как А. Кайро, Д. Маккэндлесс, С. В. Остриков, С. И. Симакова, Э. Тафти.

Перед проведением исследовательской работы, необходимо дать определение понятию «инфографика», её видов и методов, а также выделить её характерные особенности для дальнейшего полноценного рассмотрения и изучения темы.

Инфографика – один из способов визуальной коммуникации, где информация приобретает вид, доступный для зрительного восприятия. Инфографика является одним из видов визуализации – созданием зрительного образа. То есть, передачей сведений с помощью методов, доступных для зрительного наблюдения. Данное определение лишь одно из возможных формулировок рассматриваемого термина. Не сходились во мнениях и сами исследователи. Так, Э. Тафти описывал инфографику как «графический способ подачи информации, данных и знаний» [5, с. 11]. В. Лаптев толковал инфографику следующим образом: «...область коммуникативного дизайна, в основе которой лежит графическое представление информации, связей, числовых данных и знаний» [1, с. 10]. В трактовке С. И. Симаковой данный термин определяется как «справочная или иллюстрированная статистическая информация, представленная различными методами визуализации: при помощи графиков, диаграмм, гистограмм, ментальных карт, временных шкал и т. д.» [3, с. 220]. Ряд других деятелей науки считают, что инфографика является одним из компонентов жанра журналистики. При этом вышеперечисленные и другие авторы в своих трудах не противоречат друг другу, а дополняют и раскрывают термин «инфографика» с разных сторон.

Суммируя все вышесказанное по этой теме, можно выделить главные преимущества инфографики: скорость передачи информации, быстрота и легкость её восприятие, а так же помощь при запоминании информации.

Главной задачей инфографики является борьба с перегрузкой информации. Визуализация больших массивов данных уходят корнями в начало цивилизаций, однако именно в современный информационный век развилась до полноценной дисциплины. Человеческий мозг мгновенно считывает формы и цвета, в отличие от буквенных символов. А тезисно сформулированная мысль воспринимается и запоминается быстрее более углубленного текстового блока.

Инфографику можно разобрать и квалифицировать по следующим пунктам:

1. По развитию данных – от статичной, отображающей диаграммы и графики, до динамической, раскрывающей процесс развития;
2. В проценте отображения реальности потенциальная, ментальная, физическая;
3. По наполнению определённые дисциплины, производственная, технологическая, культурная сферы;
4. По функциям аналитические, оповещающие, рекламные;
5. По значению композиционно собранная, какую функцию исполняющая;
6. По видам информации от количественной до качественной и смешанной;
7. По размещению во внешней или виртуальной среде;
8. По переработке данных: глубина исследовательской работы [6, с. 299–301].

Информационная среда наполнена различными инфографиками по любой сфере и дисциплине. Однако, не смотря на широкое распространение данного вида визуальной коммуникации, есть одна важная проблема, заключающая в низком качестве итоговых дизайнов. Рынок переполнен готовыми проектами, представляющими собой шаблонные, необдуманные, низкокачественные работы, что загрязняют визуальную среду зрителя, увеличивая проблему, с которой инфографика должна была бороться. Это понижает общий уровень визуальной культуры. Вопрос излишнего упрощения информации до её искажения также стоит в инфографическом искусстве. Общая неизученность отрасли [2, с. 6] – только одна из многих проблем, хотя и очевидная.

Кроме того, перед этой отраслью стоит важная проблема искажения и недостаток контекста в подаваемом материале, что серьезно влияет так же и на качество получаемой информации. Вытекающая из этого проблема искаженных смыслов и замены субъективной подачи материала объективной остро стоит в инфографике, доходя до порой неточной и ложной подачи информации. На это влияет и низкий навык дизайнеров, что из-за неточностей в визуальных составляющих может вести к неправильному восприятию отображенных данных.

Подводя итоги вышесказанному, можно сделать вывод, что, несмотря на неоднозначность понятия «инфографика», она является необходимой частью не только в отрасли графического дизайна, но и во многих отраслях, связанных с коммуникацией. Итогом становится вывод о неоднозначности и проблемности отрасли инфографики и её значении в современной визуальной среде и коммуникации. Перед ней остро стоит вопрос улучшения качества дизайна, и данное исследование направлено на освещение существующих проблем и привлечение внимания к данному вопросу.

Результаты этого исследования могут иметь значимость в содействии как можно большему количеству людей понять важность хорошей подачи информации. Решение поставленных задач сможет улучшить визуальную среду человека и коммуникацию в социуме, что положительно повлияет как на культурную сферу жизни, так и на многие другие, где будет улучшено получение и восприятие информации. Результаты исследования направлены на привлечение большего количества людей к вопросу повышения качества передачи информации с помощью визуальных методов. Полученные результаты могут быть использованы в дальнейших исследованиях в области графического дизайна и применены в качестве теоретического материала. Однако данное исследование не

охватывает все аспекты вышеперечисленных вопросов. Необходимо более конкретное рассмотрение и раскрытие вопросов визуальной коммуникации, визуализации и её применения к отдельным предметам в области графического дизайна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лаптев, В. В. Изобразительная статистика. Введение в инфографику / В. В. Лаптев. − СПб.: Эйдос, 2012. − 180 с.
2. Лаптев, В. В. Проектные основы инфографики: учебное пособие / В. В. Лаптев. − М.: Аватар, 2016. – 287 с.
3. Симакова, С. И. Инфографика: визуализация цифрового контента / С. И. Симакова // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. − 2012. − № 3 (10).− С. 219–226.
4. Смикиклас, М. Инфографика. Коммуникация и влияние при помощи изображений / М. Смикиклас. – СПб.: Питер, 2014. – 152 с.: ил.
5. Тафти, Э. Р. Представление информации = Envisioning Information / Э. Р. Тафти. − Graphics Pr., 1990. – 126 с.
6. Фролова, М. А. Новые возможности инфографики [Электронный ресурс] / М. А. Фролова // Проблемы и перспективы развития образования: материалы VI Международной научной конференции (г. Пермь, апрель 2015 г.). − Пермь: Меркурий, 2015. − С. 298–303. − Режим доступа: https://moluch.ru/conf/ped/archive/149/7760/

УДК 021+023

Н. С. Дербенева,
Т. В. Серищева,
г. Луганск, РФ

РОЛЬ КРАЕВЕДЧЕСКИХ РЕСУРСОВ В ПАТРИОТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ШКОЛЬНИКОВ

Одной из ключевых и приоритетных задач современной школы, а также государства в целом является патриотическое и духовно-нравственное воспитание подрастающего поколения, которое представляет собою целенаправленный и многоаспектный процесс, нравственно обусловленный подготовкой обучающихся к функционированию и взаимодействию с окружающим миром, инициативному труду, участию в управлении социально значимыми делами. Это обусловлено кардинальной сменой ценностей и основных векторов не только в воспитании, образовании, но и в истории нашего государства.

Сегодня как никогда актуализировалась необходимость использовать креативные подходы и искать новые пути к воспитанию патриотических качеств личности. Через патриотизм выражается неразрывная связь человека с его культурой, традициями, историей, идеалами и устремлениями предшествующих поколений. Патриотическое воспитание в современных условиях происходит через все сферы деятельности человека – не только в процессе образовательно-воспитательного воздействия, но и во внешкольной жизни, в кругу семьи. Оно способствует формированию у детей и подростков установок на достижение жизненного успеха [1, с. 115–120].

Память о героях, понимание и принятие истории родной земли, ее культуры и традиций – базовые основы становления и укрепления мировоззрения школьника, способствующие развитию его гражданского и патриотического самосознания и миропонимания, духовности, нравственности, утверждению любви к Родине. Идея национально-патриотического воспитания личности воплощена в государственных документах, научно-методических материалах, которые определяют обновление образовательно-воспитательного процесса в стране.

Большая роль в процессе формирования идеологии патриотизма у молодого поколения принадлежит краеведению. Это важнейшее средство, которое связывает процесс обучения и воспитания с реальной жизнью. Оно позволяет воспитывать патриота и гражданина на конкретных примерах, приобщать учащихся к культурному наследию страны и малой родины. Цель краеведческой работы – учить любить и уважать свой народ, землю, край,

Родину и ее традиции. Через обращение к прошлому краеведение создает оптимальные условия для формирования достойного будущего подрастающего поколения [3, с. 66].

Потенциал краеведческих ресурсов в вопросе воспитания личности с глубоким чувством патриотизма выявляли в своих работах отечественные исследователи Н. Н. Краснова, Е. И. Салганова, С. Ш. Туронова [3].

С.С. Абзалова и Д.А. Андреев в своих трудах определяют пути развития чувства этнической идентичности на основе изучения краеведения как эмоционально-психологической основы патриотизма.

Значимую роль патриотического воспитания в становлении личности отмечают Н. А. Бердяев, К. Д. Ушинский, И. А. Ильин [2, с. 23–25].

В. С. Мухина отмечает, что становление патриотизма и гражданско-правовой позиции школьника происходит не только под влиянием целенаправленных действий, на этот процесс оказывает воздействие та среда, в которой он находится, окружающие его социально-бытовые, общественные, материальные и духовные условия. Это обуславливает специфическую функцию среды: она выступает некой материальной сферой мыслей учащегося [4, с. 8].

Краеведческая работа проводится не только педагогами в процессе изучения соответствующих предметов (окружающий мир, история), но и руководителями школьных музеев, библиотекарями и педагогами дошкольного образования в ходе приобщения учащихся к истории и культурному наследию родного края. Именно благодаря грамотно организованной и систематической краеведческой работе ученики могут ближе познакомиться со своей большой и малой Родиной, познать патриотические и духовно-нравственные традиции народа. А это и есть истоки и основа патриотического воспитания, в целом.

Организация краеведческой работы в современной школе ведется по нескольким направлениям:

1. Учебное – организация и проведения краеведческих уроков в соответствии с действующей образовательной программой и стандартами ФГОС. В предметной области географии и истории также частично используются блоки краеведческого материала.

2. Внеурочное – осуществляется путем групповой деятельности учащихся, в процессе которой осуществляется сбор и систематизация краеведческого материала, популяризируются традиции и обычаи народа через организацию и проведение фольклорных праздников, ярмарок, фестивалей. В процессе совместной деятельности школы, библиотеки и музея рождаются художественно-поэтические композиции, выставки, экспозиции, основанные на результатах поисковой краеведческой работы учащихся [5]. Особый интерес у школьников вызывает возможность презентовать результаты собственных творческих исканий: выступить с докладом, провести экскурсию, представить свое декоративно-художественное или поэтическое произведение на конкурсе или фестивале, рассказать о семейных традициях с использованием архивных фотографий и видеоматериала.

Краеведческая работа требует активного включения учащихся во все этапы, которые в ней выделяются, такое сотворчество способно пробудить у детей эмоционально-чувственный отклик и активизировать их познавательно-исследовательскую деятельность.

Воспитывается чувство любви к Родине и в процессе организованных в школьных библиотеках и музеях бесед, конференций, круглых столов и других мероприятий. Особое внимание привлекают к себе «уроки мужества»: ежегодно организовываются митинги и концерты, посвященные памятным событиям, важным для каждого отдельного края, района, города, государства, в целом. К организации и проведению таких событий привлекаются не только педагоги, учащиеся, но и родители, представители общественных организаций и уполномоченные лица, все вместе они имеют возможность возложить цветы к мемориалам и памятникам героев Отечественной войны, своим вниманием и данью памяти не обходят и героев сегодняшних трагических событий, которые переживает наша Родина.

Результатом серьезной краеведческой работы является школьный музей, которому отводится особая роль в патриотическом и духовно-нравственном воспитании. Все это располагается на стендах, выставках, фотографиях, отражается в сочинениях и исследовательских работах учащихся. Изучение истории родного края позволяет привлечь детей к поисково-исследовательской работе, а также выявить среди них наиболее талантливых и одаренных, которые смогут в дальнейшем создавать собственные исследовательские работы.

3. Музей и библиотека – это центры духовно-нравственного и патриотического воспитания учащихся. Они дают возможность использовать различные формы и нестандартные подходы к организации краеведческой работы с учащимися. К ним, помимо традиционных выставок, экскурсий и бесед, относятся также и видеопрезентации, квесты, виртуальные экскурсии, «ожившие статуи» и «живые памятники», которые могут познакомить учащихся с тем или иным событием, которое прямо или косвенно затрагивает нашу сегодняшнюю историю. Помимо этого, глубокое эмоциональное воздействие на детей оказывают театрализованные мероприятия, а также экскурсии с привлечением инновационных и цифровых технологий – проекторы, лазерные стенды, носимые технологии и элементы дополненной реальности.

Краеведческая работа в школе ведется не только с учащимися, но и с населением, с родителями учеников, среди педагогического коллектива. Возможность приобщиться к культуре и истории родного края имеют также люди с ограниченными возможностями здоровья. Этому способствуют различные тактильные книги, модели и макеты, а также устройства, преобразующие видео в звук и наоборот (звук в видео) для слабослышащих и слабовидящих людей.

Патриотическое воспитание школьников – непрерывный процесс, который заключается не только в приобщении подрастающего поколения к истории и культуре большой и малой Родины посредством изучения свершившихся событий и знакомства с героями прошлых лет, но и путем знакомства их с героями сегодняшними – с теми, кто защищает Родину прямо сейчас. Организация встреч с военнослужащими, которые защищают Донбасс, встречи с семьями погибших героев, посещение памятников, которые возникли в течение последних лет, организация гуманитарных миссий, письма и посылки героям на фронт, освещение сегодняшних событий, написание стихотворений и рассказов, конкурсы рисунков и выставки, посвященные героям нового времени, – все это обладает огромным воспитательным потенциалом в процессе патриотического воспитания и гражданского становления личности ребенка.

Результаты патриотического воспитания покажет жизнь, однако та основа, которая закладывается уже сегодня, в каждом дне и событии нашей новой истории, имеет огромное значение.

Следует отметить, что для занятий краеведением не нужно больших затрат, длительных поездок и дорогостоящего оборудования. Необходимо только искреннее желание, прежде всего со стороны тех, кто напрямую соприкасается с историей и культурой нашего края, Родины.

Организация патриотического воспитания в школе посредством использования потенциала краеведческих ресурсов – это путь к духовному возрождению общества и будущих поколений страны, восстановление величия нашего Отечества и воспитание в подрастающем поколении высоких идеалов и ценностей, гордости и чести, формирование стойкости и готовности защищать свой дом, семью, Родину и народ, отстаивая право на память, историю и культуру.

Работа по гражданско-патриотическому воспитанию должна проводиться комплексно с применением всех доступных технологий, а также с привлечением современных решений и нестандартных подходов, которые оказывают сильное эмоциональное воздействие на учащихся, способствуя активизации их внутренних и внешних устремлений и чувств. Важно вовлекать в патриотическое воспитание семью, поскольку любовь к Родине начинается с

семейного очага, пропагандировать воинскую службу посредством знакомства с героями, которые, не щадя себя завоевали Великую Победу и отстаивают Родину сегодня.

К оптимизационным направлениям использования краеведческих ресурсов в воспитании гражданско-патриотической позиции школьников является внедрение в этот процесс инновационных технологий и цифровых решений, обеспечение комплексной классной и внеклассной работы, использование современного исторического и краеведческого материала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борисов, В. И. Занимательное краеведение / В. И. Борисов. – М.: Краснодар: Книжное издательство, 2018. – 795 с.
2. Духовно-нравственное и патриотическое воспитание / сост. С. А. Титова. – Минск: Красико-Принт, 2018. – 125 с.
3. Краеведение и воспитание личности в условиях новых стандартов: сборник научных статей по материалам Международной научно-практической конференции / ред.-изд. совет: А. А. Симонова, С. Л. Фоменко. – Екатеринбург: УГПУ, 2020. – 329 с.
4. Пахомова, Н. Ю. Роль музея в школьном образовательном учреждении: пособие для учителей и студентов педагогических вузов. – М.: АРКТИ, 2019. – 200 с.
5. Филиппов, О. В. Библиотека и краеведение / О. В. Филиппов. – М.: Российская национальная библиотека, 2018. – 412 с.

УДК 021+004.056.5

Ю. Г. Дышловая,
Е. В. Истомина,
г. Луганск, РФ

СИСТЕМА АДМИНИСТРАТИВНЫХ И ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ ЗАЩИТЫ ИНФОРМАЦИИ В ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ

Последнее десятилетие знаменуется интенсивным переходом общества к глобальной информационной модели. Все сферы жизни человечества пронизаны информационно-коммуникационными технологиями. А поскольку библиотека является одним из базовых социальных институтов, обеспечивающих общество качественной и релевантной информацией, тема информационной безопасности в последнее время приобретает особую значимость.

Актуальность темы обусловлена социальными трансформациями и процессом развития информационного общества, а также общественной потребностью в содержательной и достоверной информации, необходимой для психологического и культурного благополучия личности.

В научной литературе по теме исследования и официальных изданиях понятие информационной безопасности раскрывается многоаспектно. Ввиду универсальности и обширности вопроса безопасности информации терминосистема проблемы не обладает единообразием и нередко представляется разрозненной.

Философский энциклопедический словарь рассматривает понятие информации в следующих проявлениях:

– сообщение, осведомление о положении дел, сведения о чем-либо, передаваемые людьми;

– минимизация и снятие неопределённости в результате получения коммуникационного сообщения;

– сообщение, которое неразрывно связано с управлением, сигналы в единстве синтаксических и семантических, прагматических характеристик;

– передача, отражение разнообразия в любых объектах и процессах [6].

По мнению В. М. Глушкова, информация представляет собой свойство или атрибут неоднородности материи и энергии в пространстве, меру изменений, которой исчисляются

все процессы, реализующиеся в мире [2]. В работах исследователя А. Дж. Тойнби информация трактуется как мера отражения возможного жизненного разнообразия [5, с. 24].

В более узком смысле понятие информации можно трактовать как результат взаимодействия источника, среды передачи и приёмника информации. В большинстве случаев информацией не является статическое восприятие.

Целесообразно отметить, что информация является феноменом жизни общества и не является обособленным явлением, поскольку ее функционирование детерминировано коммуникативным процессом.

Отечественный исследователь И. П. Батаева, рассматривая феномен защиты информации и информационной безопасности, подчеркивает, что они включают в себя защиту от вредоносных атак, в том числе хакерских атак, вирусов и других типов злоумышленной деятельности, а также от утечек конфиденциальных данных и нарушений законодательства об информации. Она имеет особое значение в современном мире, где информация является одним из самых ценных ресурсов в различных областях деятельности, включая бизнес, науку, государственное управление [1].

Также интересна позиция А. Д. Чеснокова, который отмечает, что информационная безопасность сосредоточена на обеспечении сохранности информации и поддержании доверия в ее использовании [7].

В рамках информационной безопасности теоретики социальных коммуникаций нередко обращаются к понятию защиты от несанкционированного доступа к информации. Оно предполагают ряд условий и мероприятий по обеспечению сохранности информации с целью пресечения доступа к информационным данным, которые имеют значимость. Нарушение установленных рамок доступа к информации является незаконным. Информационная безопасность представлена тремя компонентами: доступностью, целостностью, конфиденциальностью.

С. И. Самыгин обращается к феномену информационной безопасности как к состоянию, когда информация, ее хранение, обработка и передача защищены от несанкционированного доступа, изменения, уничтожения и распространения [3, с. 54].

А. А. Тер-Акопов подчеркивает, что защита информации является неотъемлемой частью информационной безопасности, а также государственной и корпоративной политики. Защита информации необходима во всех сферах жизни: от банков и государственных органов до обычных граждан [4, с. 67].

Проблема информационной безопасности не является новой, она сопровождала человечество на протяжении всей истории развития. Раньше она в основном связывалась с военными действиями, шпионажем и перемещением важной информации. Однако с развитием информационных технологий, Интернета и цифровых коммуникаций проблема информационной безопасности стала все более значимой и получила новые проявления. Сегодня информация – это один из самых ценных ресурсов, и обеспечение ее безопасности является критически важным для государств, организаций и частных лиц.

Современный контекст информационной безопасности подразумевает индивидуализированный подход к безопасности данных и персональной информации, так как все большее количество информации хранится в цифровом пространстве и легко доступно злоумышленникам. Это касается не только защиты конфиденциальных данных, связанных с финансами и бизнесом, но также и личных данных, таких как данные паспорта, банковские реквизиты, фото и мн. др. Важно понимать, что утечка такой информации может привести к серьезным последствиям для человека, в том числе к краже личности, мошенничеству и даже к запугиванию или физической угрозе. Поэтому сегодня безопасность информации является важной проблемой, и необходимо принимать все возможные меры для обеспечения ее сохранности и защиты от угроз.

Безопасность информации в библиотеках становится ключевой темой, так как она является основным источником информации для широкой общественности. Обеспечение информационной безопасности в библиотеках требует внимания со стороны организации и

персонала библиотек. Необходимо разработать и реализовать систему мер, направленных на обеспечение безопасности и защиту информации, предоставляемой в библиотеках.

Кроме технических аспектов информационной безопасности, необходимо уделить внимание психологическим аспектам. Важно научить пользователей правилам безопасного поведения в Интернете, пониманию рисков и угроз, связанных с использованием информации. Ответственность за безопасность информации должна лежать не только на технических средствах защиты, но и на каждом пользователе.

Таким образом, обеспечение безопасности информации требует обращения внимания не только на технические аспекты, но и на организационные меры и политику, а также на научные исследования. Все эти факторы должны работать вместе, чтобы гарантировать надежную и эффективную защиту информации.

Существует множество новых видов угроз, таких как вирусы, хакерские атаки, киберпреступности и мн. др. Все это требует увеличения масштаба и качества технических и организационных мер по защите информации, а также повышения осведомленности и обучения пользователей в вопросах информационной безопасности.

Нормативная база в области информационной безопасности существует, однако иногда она может быть не слишком точной или устаревшей. Это может привести к трудностям с соблюдением нормативных требований, нарушением правил хранения и передачи информации.

Чтобы защитить информацию от утечки, неточностей и несанкционированного доступа, используются административные и правовые методы. Эти меры включают в себя установление правил и процедур на уровне законодательства и внутреннего регулирования, которые обеспечивают конфиденциальность, целостность и доступность информации.

В связи с распространением Интернета и компьютерных технологий, а также использованием их в учреждениях культуры возникли новые риски потери информации и проблемы ее защиты. В библиотеках широко используются средства технологического типа, такие как устройства и программы, которые предназначены для обеспечения безопасности и конфиденциальности информации.

Для улучшения системы защиты информации в библиотеках следует отметить важность выделения дополнительных средств на закупку современных средств защиты информации и обучение специалистов по информационной безопасности. Это может значительно повысить уровень защиты информации в библиотеках и обеспечить безопасность хранения и использования конфиденциальной информации.

Построение эффективной системы информационной безопасности в библиотеке – сложный и непрерывный процесс, и необходимо привлекать к нему разных специалистов и экспертов, чтобы грамотно и обоснованно поддерживать бесперебойное функционирование ресурсов библиотеки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батаева, И. П. Защита информации и информационная безопасность [Электронный ресурс] / И. П. Батаева. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/zaschita-informatsii-i-informatsionnaya-bezopasnost.

2. Глушков, В. М. О кибернетике как науке / В. М. Глушков // Кибернетика, мышление, жизнь. – М.: Мысль, 1964. – С. 53–62.

3. Самыгин, С. И. Социальная безопасность в системе социально-гуманитарного знания о безопасности / С. И. Самыгин, О. В. Степанов // Социально-гуманитарные знания. – 2014. – № 11. – С. 54–59.

4. Тер-Акопов, А. А. Безопасность человека: Теоретические основы социально-правовой концепции / А. А. Тер-Акопов. – М.: МНЭТТУ, 1998. – 194 с.

5. Тойнби, А. Дж. Цивилизация перед судом истории. Мир и Запад: пер. с англ. / А. Дж. Тойнби. – М.: АСТ: Астрель; Владимир: ВКТ, 2011. – 318 с.

6. Философский энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. – Режим доступа: http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/philosophical/index.htm.

7. Чесноков, А. Д. Информационная безопасность [Электронный ресурс] / А. Д. Чесноков. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/informatsionnaya-bezopasnost-6.

УДК 687.016

Т. А. Ермилова,
г. Луганск, РФ

НАПРАВЛЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ ИСКУССТВА КОСТЮМА И ТЕКСТИЛЯ

В профессиональной подготовке специалистов искусства костюма и текстиля исключительно важным моментом является рациональная организация учебного процесса в высшем учебном заведении. Именно в период обучения в вузе происходит формирование всех необходимых навыков, умений и компетенций, к которым будущий специалист постоянно обращается в процессе своей профессиональной деятельности. Поэтому в процессе обучения первостепенное значение имеют потенциал и возможности, пути совершенствования организации специальной подготовки студентов, овладение ими всеми необходимыми профессиональными компетенциями.

Научный интерес к проблеме формирования профессиональной компетентности в сфере искусства костюма и текстиля вызван недостаточной теоретической разработанностью критериев и механизмов ее формирования, а также ограниченным количеством рассмотренных вопросов организации подготовки специалистов данной отрасли, которые соответствовали бы современным требованиям профессиональной подготовки для работы в рыночных условиях хозяйствования.

Специфика творческой деятельности специалиста по направлению подготовки искусства костюма и текстиля заключается в том, что ее продукт представляет собой гармоничное сочетание красоты и рациональности.

Если обратиться к истории возникновения и становления основных школ данного направления, то можно заметить, что они были не только центром профессионализма и генераторами новых идей и методов проектирования, но и занимались теоретическими изысканиями феномена моды, дизайна костюма и текстиля, а также прилагали усилия по разработке педагогических концепций профессионального образования.

Накопившийся педагогический опыт школ искусства костюма и текстиля представляет собой поиск условий формирования способности к эффективному обучению и самообучению, развитию умений и навыков, необходимых для решения задач, не имеющих аналогов и прототипов. В связи с этим обстоятельством педагогическая наука ведет активный поиск эффективной системы формирования профессиональной компетентности будущих специалистов, способных формулировать и квалифицированно решать сложные нестандартные проектные задачи, связанные с решением важнейших проблем культуры и социума, обладающих оригинальностью мышления, изысканным художественным вкусом.

Основу воззрений различных исследователей, профессиональная компетентность специалиста – это интегративное качество личности, отражающее готовность к выполнению нестандартных дизайнерских задач на высоком профессиональном уровне, базирующееся на совокупности профессиональных знаний, умений инженерно-технического и художественно-творческого характера [4].

В настоящее время специфика профессиональной компетентности специалиста искусства костюма и текстиля определяется использованием современных достижений в области техники, инженерного конструирования, искусства, технологии, экономики, социологии, в процессе проектирования, изготовления эстетически совершенных и высококачественных изделий. Поэтому компетентность специалиста искусства костюма и текстиля – это такое сформированное качество профессионала, которое отражает соответствие знаний, умений и опыта определенного профессионального статуса реальному уровню сложности выполняемых задач и решаемых проблем.

В высших учебных заведениях культуры и искусства находят все большее применение формы организации учебного процесса, когда студенты начальных курсов вместе с

преподавателем обучаются эффективному управлению своей познавательной деятельности, которая связана с различными формами активности – учебной, социально-культурной, профессионально-практической. Благодаря педагогическому сопровождению первокурсника с возрастанием степени его самостоятельности достигается выработка качеств инициативности и творческого подхода. Процесс адаптации первокурсника приобретает субъектную значимость, потому что его активность в новых условиях приобретает реальное и конструктивное осмысление изучения преподаваемых дисциплин.

Перспективным является подход, когда личностно-профессиональное развитие студентов в вузе может быть представлено последовательностью стадий [2]:

- адаптация к условиям вуза;
- принятие нового социального статуса;
- идентификация к требованиям учебной, учебно-профессиональной деятельности;
- самореализация в образовательном процессе;
- профессиональное становление.

Для существующей системы подготовки необходимо сделать максимально сжатым и эффективным период адаптации первокурсника к условиям высшего образования. Кроме того, внутренним содержанием каждой стадии должна стать синхронизация процессов адаптации, идентификации, самореализации, становления личности студентов, а также создание условий для самостоятельной реализации их способностей в образовательном процессе. Благодаря этому достигается единство реализации последовательных этапов, как педагогической деятельности преподавателей, так и личностно-профессионального развития студентов.

Эффективность такого процесса будет достигнута в том случае, если студент идентифицирует себя с ценностями культурного окружения. Принимая профессиональное становление как усвоение общественного опыта, а обучение как необходимый для этого инструмент (социально-профессиональный аспект субъектности), студент больше проявляет активность, самостоятельность в содержательном освоении дисциплин (индивидуально-ценностный аспект). Следствием этих встречных процессов становится синхронизация педагогического воздействия системы вуза и личностно-профессионального развития студента (операционально-деятельностный уровень), которые и выражаются в повышении качестве учебно-образовательного процесса [1].

Опираясь на опыт творческих вузов, можно сделать вывод, что повышение эффективности системы организации профессиональной подготовки бакалавра по направлению «Искусство костюма и текстиля» возможно при условии учета двух основных подходов:

- формирование специфической творческой образовательной среды с обязательным осуществлением контроля ее результативности в процессе организации профессиональной подготовки;
- организация системы проявления и развития качеств личности студента (активности, самостоятельности, инициативы, креативности, ответственности) в профессионально-ориентированной учебной и научно-исследовательской деятельности.

Для реализации основных подходов необходимо создать условия формирования профессиональной компетентности студентов:

- внедрение комплекса поэтапного усложнения дизайнерских задач – от типичных, к нестандартным, к креативным;.
- актуализация профессионально значимых ориентаций личности студента в формировании профессиональной позиции как будущего специалиста;
- реализация эффективных механизмов функционирования творческой среды, учитывающих региональные и национальные особенности дизайна, и ее влияния на процесс профессиональной подготовки.

Профессионально-образовательная среда при этом должна рассматриваться как совокупность взаимодействий субъектов образовательного процесса. В значительной

степени эта среда определяется внешними связями, в первую очередь, взаимодействием студентов и преподавателей с профессиональными и образовательными учреждениями, с творческими организациями. Особую роль в становлении позиции будущего специалиста играет участие студентов в различных конкурсах молодых дизайнеров, фестивалях моды, выставках, смотрах и т. д. Дизайнерские решения студентов должны, с одной стороны, отражать современные тенденции, а с другой – продолжать сложившиеся традиции.

Особое значение, в настоящее время, приобретает педагогическая поддержка будущего дизайнера, заключающаяся в анализе профессиональных и жизненных ситуаций, определении адекватной оценки собственных возможностей и личной позиции и мотивации к самосовершенствованию в профессиональной деятельности [3]. Стимулирование ценностного отношения к познанию обеспечивается выполнением креативных заданий при решении профессионально-ориентированных задач.

Таким образом, развивающаяся в ходе формирования профессиональной компетентности система ценностных отношений будет включать ориентацию на профессиональное мастерство. Перспективная задача каждого преподавателя, участвующего в профессиональной подготовке будущих специалистов, это обеспечить личностное продвижение студентов в их учебных достижениях, развитие у них самостоятельности и уверенности в себе, а также формирование ценностного отношения к изучению специальных дисциплин как залога успеха в будущей профессиональной деятельности.

Направления совершенствования организации профессиональной подготовки обеспечиваются оптимальным отбором учебного материала, который учитывает современные тенденции, применением различных форм и элементов проблемного и проектного обучения, максимальной индивидуализацией обучения при разработке заданий и выборе форм творческого взаимодействия всех участников образовательного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиева, А. Р. Пути совершенствования профессиональной подготовки студентов – будущих дизайнеров / А. Р. Алиева // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – № 6 (73). – С. 282–284.
2. Белошицкий, А. В. Становление субъектности студентов в образовательном процессе вуза / А. В. Белошицкий, И. Ф. Бережная // Педагогика. – 2006. – № 5. – С. 60–66.
3. Большакова, С. В. Современная практика подготовки бакалавра на факультете искусств и дизайна с позиции субъектного подхода / С. В. Большакова // Педагогика искусства. – 2015. – № 2. – С. 45–50.
4. Бундина, Ю. М. Формирование профессиональной компетентности студентов-дизайнеров костюма в университетском образовании: автореф. дис. … канд. пед. наук [Электронный ресурс] / Бундина Юлия Михайловна. – Оренбург: ОГУ, 2006. – 22 с. – Режим доступа: http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-08/dissertaciya-formirovanie-professionalnoy-kompetentnosti-studentov-dizaynerov-kostyuma-v-universitetskom-obrazovanii.

УДК 373.7

А. В. Заволока,
Н. В. Свентицкая,
г. Луганск, РФ

ПРИЁМЫ КУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ ДОСУГОВОГО КОНТЕНТА

Адаптация контента – это процесс изменения или приспособления текста, видео, аудио или изображений для соответствия различным требованиям и потребностям аудитории. Это может включать изменения формата, стиля или языка, чтобы улучшить его доступность, понятность и привлекательность для конкретной аудитории.

Адаптация контента может быть важной стратегией для улучшения эффективности коммуникации и достижения целей в различных контекстах, таких как маркетинг, образование, научное исследование или медиа. Например, адаптация контента может включать перевод на различные языки для увеличения охвата международной аудитории или упрощение сложных понятий и терминологии для облегчения понимания материала [2, с. 16–19].

Цель работы – исследовать основные приемы и особенности культурной адаптации англоязычного досугового контента. Показать примеры успешной локализации досугового контента для русскоязычной аудитории.

Культурная адаптация англоязычного досугового контента на русский язык является сложным и многогранным процессом, который требует от переводчика понимания культурных и языковых отличий между двумя странами.

Это приводит нас к особенностям, учитывая которые культурная адаптация может считаться правильной [5, с. 58–64].

Важно учитывать, что англоязычная культура и язык имеют свои особенности, которые могут быть непонятны или неуместны для русскоязычной аудитории [4, с. 107–114]. Самой важной задачей переводчика является передать контекст и культурные отсылки, чтобы не потерять оригинальный смысл контента.

Одним из сложных аспектов культурной адаптации является перевод юмора. Юмор имеет свои культурные особенности и может быть сильно разным в разных странах. Необходимо учитывать, что юмор, который может считаться забавным и понятным для англоязычной аудитории, может не работать в России и наоборот. Переводчик должен учитывать особенности юмора в обеих культурах, чтобы сделать контент интересным и понятным для русской аудитории.

Также следует учитывать различия в культурных и социальных нормах между Россией и англоязычными странами. Некоторые темы или шутки, которые могут считаться приемлемыми в одной культуре, могут быть неприемлемыми в другой. Переводчик должен учитывать эти различия, чтобы не задеть чувства аудитории или не вызвать недопонимание.

Существует несколько приемов адаптации досугового контента, которые могут помочь переводчику сохранить оригинальный смысл и идею контента, адаптировать его к русской культуре и менталитету и сделать его интересным и понятным для русской аудитории [3, с. 71–76].

Локализация. Один из наиболее распространенных приемов адаптации досугового контента – это локализация. Локализация подразумевает замену имен и фамилий, названий улиц и городов на местные аналоги.

Перевод культурных отсылок. Часто досуговый контент содержит культурные отсылки, которые могут быть непонятны для аудитории другой культуры. Переводчик обязан быть знаком с культурой и историей языка, с которым работает, чтобы достичь максимальной достоверности при адаптации.

Изменение шуток и юмора. Юмор может быть разным в разных культурах, поэтому переводчик должен быть в состоянии адаптировать юмор к местной культуре. Иногда это может потребовать изменения шуток и замены юмористических отсылок на местные.

Изменение стиля. Иногда переводчик может изменить стиль контента, чтобы сделать его более доступным и понятным для русскоязычной аудитории. Например, можно использовать более простой язык и упростить предложения.

Адаптация местных обычаев. Включение русских обычаев, культурных значений и национальных традиций в сюжетные линии, персонажей и сценарии.

Маркетинговая стратегия. Создание рекламных кампаний, направленных на продвижение и популяризации контента для российской аудитории. Это может включать в себя использование местных звезд или популярных персонажей в рекламных материалах [6, с. 35–41].

Социальные сети. Активное использование социальных сетей, таких как ВКонтакте, Одноклассники и другие, для продвижения контента в России. Это может включать в себя создание официальных страниц на русском языке, публикацию промо-материалов и взаимодействие с аудиторией.

Расширение контента. Создание нового контента, который будет адаптирован под российскую аудиторию, на основе уже существующего. Это может включать в себя создание русскоязычных сериалов, фильмов, игр, приложений и т. д.

Партнерство с местными производителями: создание совместных проектов. Это может помочь укрепить позиции на рынке и повысить продажи.

Локализация платформ: адаптация платформ, таких как Netflix, Amazon Prime и др. Это может включать в себя добавление русскоязычного контента, изменение интерфейса на русский язык, установление цен в рублях и т. д.

В качестве примера адаптации досугового контента можно рассмотреть Netflix [1, с. 100–235].

Русскоязычный контент. Netflix добавил в свой каталог множество русскоязычного контента, включая фильмы, сериалы и шоу, чтобы удовлетворить предпочтения российской аудитории. Кроме того, Netflix продюсирует собственные сериалы и фильмы на русском языке, такие как "Отчаянные" и "Семейный бизнес".

Русский интерфейс: Netflix перевел свой интерфейс на русский язык, что делает сервис более доступным для российской аудитории.

Цены в рублях: Netflix установил цены на свои услуги в рублях, что делает их более понятными для российских пользователей.

Локальные партнеры: Netflix заключил партнерские соглашения с российскими компаниями, такими как Yandex и Rostelecom, чтобы предоставлять свои услуги через их платформы и увеличивать свою аудиторию в России.

Адаптация рекомендаций: Netflix использует алгоритмы, которые учитывают предпочтения российской аудитории, чтобы рекомендовать контент, который может заинтересовать пользователей в России.

Доступность на устройствах: Netflix доступен на большинстве устройств, таких как смартфоны, планшеты, телевизоры и игровые приставки, что делает сервис доступным для российской аудитории в любое время и в любом месте.

Также хорошим примером локализации является сериал «Шерлок» от компании HBO (Home Box Office). При его локализации были использованы следующие приемы [7, с. 25–30]:

Перевод идиом и выражений. Сериал "Шерлок" содержит множество выражений и идиом, которые могут быть непонятны местной аудитории. Переводчик должен использовать аналогичные местные выражения, чтобы сохранить смысл и контекст оригинала.

Адаптация юмора. Сериал "Шерлок" содержит множество юмористических моментов, которые могут не работать для местной аудитории. При переводе необходимо адаптировать эти моменты, используя аналогичные местные шутки или юмористические приемы.

Адаптация культурных отсылок. В сериале "Шерлок" много отсылок к британской культуре и истории. При переводе необходимо заменять их на аналогичные русские отсылки, чтобы сохранить смысл и контекст.

Редактирование диалогов. Иногда при переводе необходимо редактировать диалоги, чтобы они звучали более естественно на местном языке. Это может включать изменение порядка слов или замену фраз на аналогичные.

Адаптация названия серий. Вторая серия оригинального сериала называется The Blind Banker, что можно перевести как «Слепой банкир». Однако при адаптации сериала для русскоязычной аудитории, название этой серии было переведено как «Шпион в банке», чтобы более точно передать сюжет и сделать название более понятным для русскоязычной аудитории.

Таким образом, можно сделать вывод, что культурная адаптация досугового контента является необходимым процессом для создания контента, который будет понятен для аудитории другой культуры и языка. В процессе культурной адаптации досугового контента важно сохранять баланс между оригинальным смыслом и идеей контента, а также его адаптацией к местной культуре и языку. Она позволяет сохранить оригинальный смысл и идею контента, адаптировать его к местной культуре и менталитету, и сделать его более доступным для аудитории, при этом сохранится его уникальность и качество.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бессмертная классика и популярная культура: механизмы взаимодействия и адаптации: сборник научных статей / под ред. А. Н. Островского, А. В. Яковлева. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2017. – 311 с.
2. Гаспарян, А. Культурная адаптация кинофильмов в США и России: сходства и различия / А. Гаспарян // Культура и искусство: актуальные проблемы. – 2016. – № 9. – С. 16–19.
3. Катеренчук, М. А. Культурная адаптация и трансформация досугового контента в цифровую эпоху / М. А. Катеренчук // Социальные и гуманитарные науки в современном мире. – 2019. – № 6. – С. 71–76.
4. Круглова, И. Ю. Культурная адаптация российских фильмов в Германии / И. Ю. Круглова // Медиаобразование. – 2018. – № 4. – С. 107–114.
5. Маклакова, Е. С. Культурная адаптация музыкальных продуктов на международном рынке / Е. С. Маклакова // Музыкальная наука и образование. – 2017. – № 1. – С. 58–64.
6. Островская, Т. В. Культурная адаптация контента в межкультурном общении / Т. В. Островская // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2015. – № 3. – С. 35–41.
7. Черненко, А. Адаптация российского телевизионного контента в условиях глобализации / А. Черненко // Молодежь и наука: актуальные вопросы. – 2018. – Т. 1. – С. 25–30.

УДК 021.13

М. И. Залманова,
Т. В. Серищева,
г. Луганск, РФ

ГРАНТОВАЯ ПОДДЕРЖКА БИБЛИОТЕК КАК СОВРЕМЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОЛИТИКИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

Библиотеки представляют собой уникальный социальный институт, который не только сохраняет свои исходные функции, но и формирует новую концепцию. Современные библиотеки – это учреждения, которые предоставляют услуги для удовлетворения информационных, культурных, досуговых, социальных и рекреационных потребностей. В последние годы концепция «третьего места», предложенная исследователем Рэем Ольдебургом, а также проектная деятельность стали особенно популярными в библиотечной практике.

Современное российское государство и общество стремятся обеспечить условия для развития гуманитарной сферы и поддержки культурных аспектов жизни. Для этого проводятся различные мероприятия, направленные на развитие не только культурной деятельности в общем, но и ее отдельных сфер, включая библиотечное дело.

Книги всегда были важной частью культурного наследия человечества, отражая историю эпох и быт народов, служа людям для познания мира, передавая результаты сложных мыслительных процессов авторов. Некоторые книги являются ценными экземплярами культурного наследия и национального достояния стран мира.

Библиотеки в России рассматриваются как социальный институт, который поддерживает и пропагандирует идеи демократии, продвигает государственные реформы и активно влияет на процессы науки, экономики, образования, культуры и социального развития. Предоставляемые библиотеками услуги для граждан России являются одним из факторов поддержки государственной социально-экономической политики, способствующих образованию и культурному развитию населения, а также обеспечивающих доступ России в мировое информационное пространство. Библиотеки прочно вписались в информационную эпоху развития, что отвечает потребностям общества.

Государственное управление в области библиотечного дела играет значительную роль в современной государственной социально-экономической политике России. Согласно мнению исследователя З. П. Гурьян, «государственная библиотечная политика» – это комплекс целей, принципов и правовых норм, которыми руководствуется государство при осуществлении своих функций по обеспечению, сохранению и развитию библиотек, а также сама деятельность государства в данной области [1]. Также интересна позиция З. И. Злотниковой, которая подчеркивает, что государственная библиотечная политика

охватывает меры, направленные на обеспечение конституционных прав граждан на поиск, получение и распространение информации. Ее главной целью является гарантия прав граждан на библиотечное обслуживание [2].

Принципы, по которым государство управляет библиотечным делом, выражаются в правовых формах и имеют юридическое значение, составляя официальные ориентиры для соответствующих управленческих участников в данной отрасли. Цели государственного регулирования и эти принципы должны быть закреплены в законодательных актах государства, чтобы стать основой для практической реализации. Это особенно важно для создания правовой базы для системы библиотечного дела: принципы государственной политики должны выступать в качестве исходных установок для правового урегулирования отношений в этой области.

В современных условиях программно-проектная деятельность библиотек дает возможность эффективно развивать творческую активность библиотечного сообщества, улучшать идентификаторы форм и методов социального партнерства, а также привлекать новые источники финансирования для развития библиотек. Эта деятельность позволяет библиотекам планировать и реализовывать проекты эффективно, учитывая потребности и ожидания пользователей и партнеров, способствуя развитию библиотек и повышению их роли в обществе.

В настоящее время грантовые программы получили широкое распространение как на федеральном, так и на региональном уровне. Они предоставляют необходимую поддержку проектам, которые не приносят прибыли, но играют важную роль в развитии общества, городов или учебных заведений. Гранты также позволяют поддерживать деятельность, которая не получает полноценного финансирования со стороны государства. Например, в России некоммерческие организации часто опираются на гранты как на основной или даже единственный источник дохода для оплаты помещения, техники и работы сотрудников.

В рамках комплекса действий, направленных на повышение устойчивости экономики, правительство Российской Федерации внедряет создание, продвижение и распространение конкурсов инновационных проектов. Это способствует повышению конкурентоспособности на международном уровне, стимулирует предпринимательские инициативы граждан и имеет огромный потенциал для решения экономических и социальных задач государства [3, с. 46, 50].

В современной экономике инновации являются ключевым элементом. Для достижения конкурентоспособности продукты, услуги или товары должны быть новаторскими и научно-технически продвинутыми, соответствующими спросу.

Ведущие библиотеки России активно участвуют в проектных и грантовых практиках, направленных на модернизацию и развитие библиотечной инфраструктуры страны. Это включает в себя разработку и реализацию инновационных проектов, которые помогают библиотекам стать более эффективными и удобными для пользователей. Такие проекты помогают библиотекам быть на передовой в области информационных технологий, чтобы лучше соответствовать потребностям современного общества.

Один из интересных проектов в области библиотечного дела – это «Развитие библиотечных услуг для научных исследований», который реализуется Российской национальной библиотекой в партнерстве с Библиотекой Российской академии наук и другими академическими библиотеками. Проект нацелен на создание единого информационного пространства для научных исследований, включая доступ к научным ресурсам и другим сервисам для исследователей.

Еще один значимый проект – «Цифровые библиотеки России», который реализуется Российской государственной библиотекой с Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям. Цель проекта – создание цифровой библиотечной инфраструктуры на основе новой технологии для обеспечения доступа к электронным ресурсам.

Также заслуживает внимания грантовый проект «Социальная интеграция мигрантов через библиотечные услуги», реализуемый Библиотекой имени Ленина в Новосибирске

совместно с местными организациями и органами власти. Цель проекта заключается в создании удобной среды для социальной адаптации мигрантов и предоставления им доступа к библиотечным ресурсам и услугам [4].

Современные ведущие библиотеки России не только сохраняют и распространяют традиционные библиотечные услуги, но и активно развиваются в цифровом пространстве и стремятся удовлетворить новые потребности пользователей.

Анализ проектных и грантовых практик ведущих библиотек Российской Федерации показывает, что они стремятся не только предоставить доступ к книгам, но и стать местом, где дети и взрослые могут получить новые знания и навыки, участвовать в интересных мероприятиях и проектах, а также общаться с экспертами и сверстниками. Такие практики показывают, что библиотеки могут стать центром культурно-образовательной жизни в городах и поселениях, помогать детям и взрослым развиваться и расширять свой кругозор.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гурьян, З. П. Проектная деятельность библиотек [Электронный ресурс] / З. П. Гурьян. – Омск: БУК «Областная библиотека для детей и юношества», 2013. – Режим доступа: http://oubomsk.ru/ index/0-158.
2. Злотникова, З. И. Проектная деятельность библиотек как фактор формирования социально-культурной среды региона [Электронный ресурс] / З. И. Злотникова. – Режим доступа: http://www.dslib.net/dokument-informacia/proektnaja-dejatelnost-bibliotek-kakfaktor-formirovanija-socialno-kulturnoj.html.
3. Рязанцева, Л. М. Секреты успеха проектной деятельности / Л. М. Рязанцева // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2009. – № 3. – С. 36–48; № 4. – С. 46–59.
4. Хананашвили, Ю. Н. Гранты для НКО: сравнение региональных Положений о конкурсах [Электронный ресурс] / Ю. Н. Хананашвили. – Режим доступа: http://www.socpolitika.ru/rus/ngo/activity/document393.shtml .

УДК 377.5

И. А. Костычева,
г. Донецк, РФ

РОЛЬ ПЕДАГОГА В ПРОЦЕССЕ САМООБРАЗОВАНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ СПО

Новые условия современного общества выдвигают более системные требования к подготовке конкурентоспособных, мобильных, креативных, с высоким уровнем обучаемости и умением быстро и качественно переучиваться специалистов, которые должны осознать необходимость собственного профессионального и личностного развития.

Самообразование обучающихся – это не стихийный процесс, не занятия от случая к случаю, а «логически стройная, четко спланированная и научно обоснованная система самообучения» [2, с. 306], суть которой заключается в овладении техникой и культурой умственного труда, умении преодолевать проблемы, самостоятельно работать не только над личностным, но и над профессиональным самосовершенствованием.

В настоящее время исследованием проблемы самообразования занимаются представители различных наук: философии, социологии, психологии, педагогики.

В педагогической науке предметом исследования самообразования является сам процесс, а корни этого понятия уходят в XVII–XVIII века, когда самосовершенствование, самообразование было уделом и образом жизни просвещенного дворянства в России. Наиболее яркие, одаренные люди простого звания приходили к идеям самообразования, что позволило им реализовать свой потенциал (например, М. В. Ломоносов, И. П. Кулибин и др.).

Первые наиболее серьезные педагогические работы, посвященные систематизации сведений о самообразовании в педагогической теории, выполнены Н. А. Рубакиным (1862–1946), который писал: «Никогда не прекращайте вашей самообразовательной работы и не

забывайте, что, сколько бы вы ни учились, сколько бы вы ни знали, знанию и образованию нет ни границ, ни пределов» [3, с. 30].

В 20–30-х годах самообразование рассматривается как средство ликвидации полной неграмотности народа, и оно принимает организованные формы: создаются соответствующие комиссии, отделы, народные университеты. Эти вопросы нашли отражение в работах Н. К. Крупской.

Идеи самообразования получают широкое распространение в индустриальную и постиндустриальную эпохи, когда развитие промышленности и прикладных отраслей науки требовало десятки тысяч специалистов с конкретными профессиональными навыками.

В качестве приоритетной задачи современной политики образования XXI века сформулирована стратегия «Обучение на протяжении всей жизни». Отдельные аспекты самостоятельной работы и ее организации рассматривались в современных исследованиях Л. П. Аристовой, А. Е. Богоявленской (воспитание познавательной самостоятельности), Г. Ф. Васильевой (самоорганизация в обучении), И. О. Котляровой (самостоятельная работа студентов при формировании понятий и исследовательская деятельность студентов), А. В. Усовой (система самостоятельных работ при формировании научных понятий, формирование общеучебных умений, формы осуществления самостоятельной работы) и т. д. Исследования А. А. Кирсанова по вопросам индивидуализации обучения не были посвящены непосредственно самообразованию, однако полученные результаты способствовали развитию этого понятия в педагогической науке, например: типология самостоятельной работы соответствует структуре познавательной деятельности, имеет единые процессуальные и логико-содержательные стороны (П. И. Пидкасистый); ступень самостоятельной работы – подготовка докладов по рефератам (Е. Я. Голант); организационные формы самостоятельной работы, работа в библиотеке (И. Я. Лернер, М. И. Скаткин и др.), самостоятельная работа на практических семинарских, учебных лабораторных занятиях, конференциях (В. В. Завьялов, А. В. Усова и др.); в систему самостоятельной работы включаются задания исследовательского характера для всех студентов (И. О. Котлярова) [Там же, с. 32].

Специалисты вводят понятие «самообразовательная компетенция» и определяют ее как «деятельность личности, включающую в себя знания, умения, способы и опыт самообразования», а также «личностные качества, проявляющиеся в потребности, способности и готовности к реализации данного вида на достижение личностной, профессиональной, социальной самореализации человека» [1, с. 165].

В качестве основных функций самообразования отмечают следующие: экстенсивная – накопление, приобретение новых знаний; ориентировочная – определение себя в культуре и своего места в обществе; компенсаторная – ликвидация «белых пятен» в образовании; саморазвитие; методологическая – преодоление профессиональной узости; «сотворческая» – содействие творческой работе; коммуникативная - установление связей между профессиями, возрастами; «омолаживание» – обновление своих знаний, предупреждение застоя; психотерапевтическая – сохранение чувства причастности к фронту интеллектуального движения человека.

Выделяют общие направления самообразования: профессиональное; психолого-педагогическое; психологическое (имидж, общение, искусство влияния, лидерские качества и др.); методическое (технологии, формы, методы и приемы обучения); правовое; эстетическое (гуманитарное); историческое; иностранные языки; политическое; информационно-компьютерные технологии; охрана здоровья; интересы и хобби и др. Особое внимание необходимо уделить воспитанию социальных способностей человека, т. е. жить в обществе по высоконравственным нормам; строить товарищеские деловые отношения; быть принципиальным и доброжелательным; требовательным к себе, самокритичным, способным к сочувствию, сопереживанию, тактичным и деликатным в отношениях с другими людьми.

Важнейшим критерием эффективности самообразования следует считать реальное внедрение в профессиональную деятельность прогрессивных теоретических положений и

практических рекомендаций; осознание положительных и отрицательных сторон собственной деятельности и личности.

Попробуем ответить на вопрос: какова роль педагога в процессе самообразования обучающихся?

Анализ научной литературы показал противоречивость трактовок: некоторые ученые склонны считать, что педагоги в процессе самообразования не нужны, другие утверждают обратное. Я сторонник мнения педагога-гуманиста Я. А. Коменского (1592–1670), который отмечал, что «для успешной реализации процесса самообразования учитель выполняет функцию инструктора» [3, с. 33]. И спустя несколько столетий перед педагогом XXI столетия стоит дидактическая задача «научить учиться», т. е. помочь обучающимся овладевать универсальными навыками, которые приведут впоследствии к осознанию необходимости самообразования и обучения на протяжении всей жизни.

В результате анализа полученных данных по выяснению причин трудностей в самообразовательной деятельности студенты заочного отделения специальности 51.02.03 «Библиотековедение» ГБПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» (далее – Колледж) выделили следующие факторы: неумение организовать свое время, слабые навыки самостоятельной работы, отсутствие силы воли, перепады настроения, неумение управлять собой в стрессовой ситуации, присутствие лени, недисциплинированность. Было отмечено и недостаточное внимание к студентам со стороны преподавателей. Мы видим, что и обучающиеся Колледжа указывают на необходимость присутствия педагога, своими ответами ставя конкретные задачи, прежде всего научить планированию, самоорганизации и самообразовательной деятельности во время учебного процесса и во внеаудиторной работе, умению рационально распределять свой бюджет времени.

Педагоги цикловой комиссии библиотечных дисциплин Колледжа создают учебно-методические материалы, содержащие систему обязательных базовых знаний, умений и навыков для предстоящей учебной и профессиональной деятельности, в соответствии с требованиями действующих государственных образовательных стандартов, включающие подробный алгоритм выполнения работы; определяют содержание, формы контроля знаний, критерии оценивания; уделяют особое внимание организации самостоятельной познавательной деятельности, используя разнообразные приемы развития мотивации у студентов профессионального самосовершенствования. Для выработки навыков планирования бюджета времени актуальны установки временных ориентиров выполнения как текущих и практических работ, так и исследовательских (курсовой и выпускной квалификационной работ) с последующей рефлексией знаний, необходимых для самоанализа и самооценки. Эффективно применяются методы активного обучения (анализ профессиональных ситуаций, дискуссии, тренинги, деловые игры и др.).

В ходе обучения первокурсников эффективно приобретение навыков по следующим видам деятельности: знакомство с литературой; самообразовательная работа над докладом по какой-либо теме; обзор информации в сети Интернет.

Создаются условия, способствующие развитию умений самостоятельно углублять и совершенствовать полученные познания, расширять круг научных интересов, исследовательских проблем библиотечного дела, применять их на практике, участвуя в семинарах, конференциях. Активно участвуют студенты в ежегодной Республиканской студенческой научно-практической конференции «Ступени роста: от студенческого творчества к профессиональному мастерству», организованной отделом СПО Министерства образования и науки Донецкой Народной Республики; в научно-практических конференциях и семинарах, организованных Луганской государственной академией культуры и искусств имени Михаила Матусовского; ежегодной Всероссийской (с международным участием) студенческой научно-практической конференции «Молодёжь. Творчество. Поиск» (г. Кемерово) и т. д. В процессе исследовательской деятельности будущий дипломированный специалист упорядочивает свои знания и формирует личный профессиональный стиль,

профессиональное и личностное мировоззрение, повышает уровень самообразования и расширяет круг единомышленников.

Во время прохождения всех видов практик существует прекрасная возможность попробовать себя в различных видах деятельности, побывать в разных профессиональных ролях. Особое значение имеет навык командной работы, который включает умения: подключать других для помощи в деятельности; нивелировать конфликты; планировать свою деятельность; редактировать работу группы; обобщать разрозненный материал. Эффективны навыки, приобретенные в ходе обмена опытом, освоения инновационных технологий, дискуссий, совещаний, профессионального общения с коллегами как оффлайн, так и в сетевых сообществах, участия в профессиональных конкурсах, которые проводят ГБУ «Донецкая республиканская универсальная научная библиотека имени Н. К. Крупской», ГБУ «Донецкая республиканская библиотека для молодежи» и ГБУ «Донецкая республиканская библиотека для детей имени С. М. Кирова».

Опыт прогрессивной педагогики показывает, что личность успешнее всего формируется в процессе самостоятельной хорошо организованной деятельности и квалифицированного педагогического руководства. Это подтверждает и русский педагог К. Д. Ушинский (1823–1870), который считает, что «нужно, чтобы дети, по возможности, учились самостоятельно, а учитель руководил этим самым процессом и давал для него материал» [2, с. 305].

ЛИТЕРАТУРА

1. Евдокарова, Т. В. Самообразование студентов как одна из форм подготовки к профессионально-педагогической деятельности / Т. В. Евдокарова, С. Н. Дмитриева // Концепт. – 2016. – Т. 30. – С. 164–166. – Режим доступа: http://e-koncept.ru/2016/56609.htm.
2. Сомов, С. В. Самообразование обучающихся – инструмент активного профессионального развития [Электронный ресурс] / С. В. Сомов // Молодой ученый. – 2019. – № 46. – С. 305–312. – Режим доступа: https://moluch.ru/archive/284/64114/
3. Юдакова, С. В. Профессионально-педагогическое самообразование: учебное пособие / С. В. Юдакова. – Владимир: ВГГУ, 2010. – 131 с.

УДК 659.1

О. Б. Левченкова,
г. Луганск, РФ

АРХЕТИП И МИФОЛОГЕМА В СОВРЕМЕННОЙ РЕКЛАМЕ

Самосознающее себя рекламное мышление современности опирается на глубинные архаические структуры человеческого сознания – архетипы, что находит свое отражение в использовании, можно даже сказать, эксплуатации современной массовой культурой мифологем как конкретных реализаций универсальных моделей бессознательного. Понятия «архетип» и «мифологема» отсылают нас к мифу, к мифологическому сознанию, которое в условиях современной массовой культуры переживает свое возрождение. Человек в условиях массовой культуры особенно восприимчив к мифу. А мифы не только спонтанно рождаются, но и конструируются. Использование знания архетипов и мифов в рекламной деятельности стало значимой мифотехнологией, позволяющей повышать эффективность рекламы. Однако, говоря об использовании архетипов и мифологем в рекламе, необходимо определиться с научными понятиями.

Понятия «архетип» и «мифологема» и их соотношение недостаточно разработаны в современной науке. Относительно определений понятия «мифологема» в научном знании нет единства. Употребление понятий часто фактически делают их синонимичными. Определение мифологеме дают такие авторы, как О. Г. Рощенко, В. В. Мароши, С. Ильинский, Ю. Иванова и др. Мы же будем исходить из понимания соотношения понятий, представленных у Ю. Ивановой. Архетип в рамках данного понимания – психическое образование, которое представляет собой первичные схемы, некоторые изначально врожденные структуры,

априорно формирующие активность воображения [2]. Мы видим, что здесь автор опирается на трактовку архетипа, данную К. Г. Юнгом.

Понятие «архетипы» восходит к поздней Античности. Широкое употребление этого термина начинается благодаря аналитической психологии К. Г. Юнга. Он использовал понятие «архетип» при создании своей концепции форм существования коллективного бессознательного, рассматривая архетипы как неосознаваемые умом формы – результат длительной биологической эволюции – определяющие наши мысли, чувства и действия [6, с. 214]. Архетип – это модель, которая наполняется определенным содержанием в процессе сознательного опыта. Древняя мифология рассматривается психологом как первая ступень переработки архетипических образов.

Мифы, как психические явления, согласно К. Юнгу, выражают глубинную суть души человека. Поэтому общечеловеческие прообразы или архетипы присутствуют в совершенно различных, казалось бы никак не соприкасающихся друг с другом культурах. Реклама генетически связана с почвой культуры, с ее архаическими формами, ритуалом и мифом, с социокультурными явлениями, присущими каждой отдельной эпохе [1, с. 211]. Именно поэтому изучение архетипических моделей восприятия и мышления в контексте рекламы представляет особый интерес.

Архетип, представляя собой некую пустую форму, бесконечно разнообразен в своих проявлениях. Архетипы Юнга – это персонифицированные образы: «мать», «тень», «мудрый старец», «демон», «самость», «анима», «анимус» и др. Эти архитепические прообразы в свое время дали жизнь различным антропо- и зооморфным существам из мифов, легенд и сказок. Они присутствуют в мифах, в различных верованиях, в культе, в сновидениях, в произведениях искусства. Таким образом, архетип – это инвариантное ядро как основа для мифологических сюжетов и мотивов. Мифологема же представляет собой «конкретные модификации, разные проявления, видоизменения одной и той же сущности, архетипа» [2].

Архетипы как врожденные структуры представляют собой некие универсальные модели, обуславливающие восприятие и ответные действия на какое-либо событие. Реакции и поведение современного человека напоминают отчасти то, как действовали в подобных ситуациях наши предки. Но поступает человек каждый раз немного по-новому в рамках заданной схемы. Поэтому, если архетипы – это универсалии человеческого существования, то мифологемы – развертывание в пространстве тех смыслов, которые заключены в архетипах. При этом «архетипы обеспечивают сквозное единство человеческой культуры и являются константными доминантами», объединяющими разнообразные специфичные мифологемы [Там же].

Согласно Ю. Ивановой, мифологема отличается от архетипа тем, что она этноспецифична. Для каждой культуры будет характерен свой набор мифологем. Мифологема не сводится к конкретному мифу. Архетипический образ мирового древа в разных культурах выражался по-разному: «В виде египетского древа жизни сикоморы, дерева кадамбы в центре мироздания в индийской мифологии, древа мирового Иггдрасиль в скандинавской мифологии» [Там же].

Четкое различение понятий архетип и мифологема необходимо для понимания, что рекламное мышление, опирающееся на миф и архетипы, имеет дело с мифологемами как специфическими развертываниями архетипических смыслов в современном пространстве и времени.

Как основную формообразующую модель рекламного дискурса рассматривает архетип А. Р. Галямов. Архетипические мифологемы К. Г. Юнга применительно к рекламе он анализирует, опираясь непосредственно на архетипы Юнга, такие как «мать», «тень», «самость», «персона», «маска» и др. [1, с. 211–213]. Но современная реклама опирается и на другие классификации архетипов и мифологем.

Одна из ведущих мифологем современности, эксплуатируемая массовой культурой, рекламой в частности, – мифологема вечной молодости, вечной красоты, которая мировоззренчески и эстетически восходит к сказкам о молодильных яблоках, мифам о вечно

юных и прекрасных богах и богинях. Данная мифологема активно присутствует не только в рекламном дискурсе. Современные сериалы содержат данную повестку дня, задавая стандарты поведения современной женщины. Героини фильмов знают «средство Макропулоса» (К. Чапек) или средство продления молодости. Женские романы проводят ту же линию: главной задачей женщины в любом возрасте является молодость и привлекательность. Естественно, что все это создает «психологические предпосылки для актуализации в рекламных посланиях данной мифологемы» [3]. Не случайно единодушный отказ персонажей пьесы К. Чапека от долголетия представляется многим малоубедительным с психологической точки зрения. Такое завершение пьесы противоречит общей тенденции мифологического осмысления жизни. Осознавая свою смертность, люди стремятся как можно дольше сохранить жизнь и молодость. Крем или биологическая добавка выполняют в данном случае функцию волшебной палочки, молодильных яблок или живой воды.

А. В. Мямлина, исследуя тему рекламы книг, выделила в ней такие мифологемы, как «помощник» и «защитник» (книга как лекарство от глупости, помогает сформировать свое мнение и развивает фантазию); мифологему «мудрец» (книга как источник знаний, учит думать); мифологему открытий (книга – океан знаний); мифологему «новое рождение» (слоган «Книги меняют жизнь»); мифологему «свобода» (лозунг «Знания разорвут оковы рабства») [4, с. 58–59].

В современной рекламе очень часто можно встретить образ или мифологему идеального «дома», особенно в рекламе ориентированной на женскую аудиторию, которая также опирается на архетип «матери», так как женщина всегда была хранительницей домашнего очага. Дом должен быть наполнен детьми. В этом сущность матери. Чистота и уют в доме говорят о самой женщине, хозяйке дома, отражая ее душевное пространство и внутренний мир. Особенно часто мифологема «дома» находит отражение в рекламах моющих средств, приспособлений для мытья дома, окон и т. д., бытовых товаров для дома [5, с. 343], которые одновременно служат «защитниками» и «волшебными помощниками» дома. Это говорит о том, что реклама может опираться на несколько архетипов человеческого сознания и содержать несколько мифологем.

Как быть умным, как быть молодой и красивой, как быть успешным, как быть здоровым, как повысить свой статус? На эти и другие вопросы нам отвечает реклама. Она обещает нам счастье, здоровье, красоту, молодость, успех. И делает это, опираясь на механизмы бессознательного, на знание архетипов и умелое использование их. Современная реклама не ставит своей прямой целью побудить к покупке данного товара. Напротив, ее цель заключается в том, чтобы «включить нас в ее структуру значений, побудить к участию в декодировке ее лингвистических и визуальных знаков и получить удовольствие от этой деятельности декодировки». Обладание вещью вырастает до значения фетиша – вещи, за которой стоит особая сила, например, «Кока-кола» – «сила сближения» [Там же, с. 344]. С «Кока-колой» мы можем обрести друзей и решить проблему одиночества.

Все вышесказанное говорит о значимости и роли мифа, архетипа и мифологем в рекламе. Существует множество архетипов бессознательного, на которые может опираться реклама, актуализируя посредством мифологем чаяния и надежды целевой аудитории. Использование мифологических сюжетов способствует не только эффективному воздействию на потребителя, создавая при этом в сознании людей различные образы, которые надолго остаются в памяти, но и посредством этих образов задает определенную систему ценностей, систему координат, стандарты жизни, формирует определенную картину мира, что выходит далеко за рамки простой продажи необходимого товара. Именно поэтому современная реклама по силе влияние на массовое сознание соотносится с религией и искусством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галямов, А. Р. Архетип как основная формообразующая модель рекламного дискурса / А. Р. Галямов // Вестник Башкирского университета. – 2012. – Т. 17, № 1. – С. 211–213.

2. Иванова, Ю. Категория мифологического времени в современном романе-мифе (на примере романа Джеймса Джойса «Улисс») [Электронный ресурс] / Ю. Иванова. – Режим доступа: http://www.james-joyce.ru/articles/kategoriya-mifologicheskogo-vremeni6.htm.

3. Матвеева, Е. О. Мифологемы в текстах современной российской рекламы [Электронный ресурс] / Е. О. Матвеева // Филология и лингвистика. – 2015. – № 1 (1). – С. 5–7. – Режим доступа: https://moluch.ru/th/6/archive/11/241/

4. Мямлина, А. В. Мифологемы в рекламе чтения и книг / А. В. Мямлина // Библиотековедение. – 2014. – № 5. – С. 56–61.

5. Солосиченко, Т. Ж. Мифологема как смысловое ядро в современной рекламе / Т. Ж. Солосиченко, Е. В. Плесовских // Россия между модернизацией и архаизацией: 1917–2017 гг.: материалы XX Всероссийской научно-практической конференции Гуманитарного университета, 11–12 апреля 2017 года: доклады: в 2 т. / редкол.: Л. А. Закс и др. – Т. 1. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2017. – С. 341–346.

6. Юнг, К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К. Г. Юнг. – М.: АСТ; Минск: Харвест, 2005. – 400 с.

УДК 659

О. Б. Левченкова,
К. В. Лыбань,
г. Луганск, РФ

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ РЕКЛАМНОЙ И PR-ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ИНДУСТРИИ МОДЫ

Мода – это многогранный феномен мировой культуры, имеющий свою структуру и выполняющий ряд функций в обществе. В XX веке перспективы развития индустрии моды превращают ее в объект междисциплинарных научных изысканий. Актуальность данной темы исследования определяется тем, что растет интерес к технологиям и инструментам продвижения в модной индустрии. Значимость товаров модной индустрии для человека вне сомнений. С помощью одежды человек показывает свой социальный статус, выражает личные предпочтения, проявляя свою индивидуальность. В современную эпоху модные товары и услуги – это необходимые инструменты каждого человека, это средство создания уникального имиджа. Стремление соответствовать модным тенденциям приобретают в настоящее время массовый характер, способствуя развитию модной индустрии и росту конкурентности ее на рынке. А конкуренция требует грамотного использования технологий продвижения, прежде всего рекламы и связей с общественностью.

Сформировало современную индустрию моды появление на рынке большого количества фэшн-структур, их конкурентные отношения и борьба за потребительский рынок Индустрия моды прежде всего связана с бизнесом, и основная цель этого бизнеса – продавать готовую продукцию и повышать лояльность клиентов. В настоящее время мир моды вступил в новую фазу. Раньше дизайнеры были нацелены на создание одежды и аксессуаров, – теперь они создают бренды. Те, кто первым уловил современную тенденцию в развитии моды, стали лидерами в новой гонке, в которой победители не только формируют внешний вид клиента, но и оказывают влияние через современные рекламные технологии на весь образ жизни человека. Это лучше осуществить через брендинг. Узнаваемость бренда гораздо важнее, чем узнаваемость одежды, поскольку формирует долгосрочные отношения с потребителем и помогает ему утвердиться на рынке. Для потребителя же следование трендам модной индустрии – это повышение качества жизни, это самоутвержение в обществе и повышение имиджа. Однако данный тренд – это лишь продолжение истории развития потребностей, общества и индустрии, что исследуют Т. А. Демина и ее соавторы [1].

Мир моды в современной России – это индустрия, которая только начинает выходить на международный уровень. И ее выход связан с рядом проблем, решение которых может быть достигнуто только с помощью PR-технологий. Для этого необходимо как в теории, так и на практике разобраться в системе, с помощью которой PR-специалисты работают в мире

моды. Формирование бренда тоже осуществляется с помощью инструментов рекламы и связей с общественностью.

PR представляет собой вид деятельности, направленный на формирование в общественном сознании отношения лояльности и доверия к субъекту, а также положительного имиджа компании [5, с. 85]. Для специалиста по связям с общественностью индустрия моды представляет интерес как креативная область, в которой нет рамок для творчества. Не следует забывать также, что индустрия моды – это мир, в котором оборот денег, потраченных на бренд и его продвижение, достигает миллионов евро в год.

При достаточно большом количестве исследований феномена моды концептуального единства в его понимании нет. Феномен моды изучался с точки зрения культурологии, социологии, теории и истории моды, культурной антропологии, психологии, эстетики, этики и семиотики. В то же время важно отметить, что проблеме роли PR и рекламы в мире моды уделялось недостаточно внимания, что значительно затрудняет поиск необходимой информации по теме исследования. Вопросы продвижения бренда рассматривались в трудах Д. А. Аакера, А. Элвуда, К. Келлера, Д. Огилви, С. Дэвиса, С. В. Карповой, Л. М. Дмитриевой, А. Н. Назайкина, В. Тамберга и др. [5, с. 82]. Изучению брендинга в индустрии моды посвящены работы М. А. Дворникова, У. Оконкво, М. Тангейт, М. Хирон и др. О сущности и содержании бренд-менеджмента и рекламной деятельности в FASHION-индустрии пишут Г. В. Редько и А. А. Булков [3].

Для пиар-специалиста на начальном этапе его деятельности необходимо определиться с каналами коммуникации. Сегодня можно увидеть множество журналов, которые отдают предпочтение моде. Существуют русскоязычные версии всемирно известных женских, мужских и молодежных глянцевых журналов (напр. «Elle», «Vogue», «Playboy», «Seventeen»), и их чисто российские аналоги («Брауни», «Априори»). Темы моды касаются деловые издания («Ведомости», «Коммерсантъ», «Компания»), развлекательные издания («Афиша», «Ваш досуг») и многие другие. Найти то, что нужно, из множества изданий для рекламы не составляет труда. Чтобы сделать правильный выбор, необходимо понимать важное правило: соответствие между читателем журнала и аудиторией рекламируемого бутика.

«В функции специалистов по PR входят задачи осуществления мониторинга, измерения и анализа изменений отношений среди различных групп общественности» [6, с. 35–36]. Для PR и рекламы брендов необходимо организовать правильные отношения с журналистами и желательно заранее ознакомиться с редакциями журналов. Встречи и беседы с журналистами и редакторами, интервью с журналистами при подготовке соответствующих материалов необходимы для формирования общей информационной картины, ведь журналисты могут рассказать о многом: об отношении потребителей к бренду, о состоянии рынка, о планах конкурентов, а также могут оценить имидж компании. Реклама и PR используют СМИ для повышения осведомленности о деятельности компании, а также для оказания влияния на рынки и разные общественные группы [Там же, с. 37].

Не стоит обращать особого внимания на такие «технические детали», как адреса и номера телефонов магазинов, цены на основные виды товаров. Весь пакет информации, включая архив, может быть размещен на веб-сайте бренда или компании. Это один из самых удобных современных и динамичных способов создания информационного поля вокруг компании или бренда. Компетентно выстроить репутацию, не имея единого информационного поля, невозможно. Веб-сайт может полностью представлять бутик или бренд в онлайн-пространстве. Интернет удобен не только потому, что он всегда доступен, но и потому, что его содержание можно успешно контролировать, изменять, обновлять по мере необходимости. Компании, которые активно используют онлайн-пространство, часто обновляют веб-сайт, и информация, размещенная там, является неопровержимо ценной.

В индустрии моды интернет-сайт может стать постоянно доступным ресурсом для журналиста, и он может обращаться к нему по мере необходимости. И чем удобнее и интереснее информация на сайте, тем чаще его посещают не только журналисты, но и

потенциальные клиенты. Сделать общение удобным и доступным – главная задача специалиста по связям с общественностью. Веб-сайт модного бренда может стать инструментом имиджа: интернет-технологии позволяют наполнять его визуальным, анимационным контентом и музыкой. И тем самым подчеркиваются имиджевые качества. Например, веб-сайт японского модельера Йоджи Ямамото выделяется своей прогрессивностью в использовании презентационных возможностей Интернета [7].

В настоящее время потребители модной индустрии ждут волнующих и захватывающих предложений и выбирают бренды, которые находят неожиданные рекламные интеграции. В современных условиях жесткой рыночной конкуренции компании фэшн-индустрии сталкиваются с новыми вызовами, требующими от них нестандартных решений в области продвижения своей продукции на рынок. Поэтому многие компании переходят к формированию партнерских сетей. Вопросы эффективного брендинга люксовых и массовых марок одежды детально рассмотрены в статье О. В. Сагиновой и М. Н. Тарановой [4, с. 4].

Важным направлением пиар-деятельности является работа с имиджем. При решении создания благоприятного имиджа, необходимо разделять концепции имиджа бутика и бренда. Если бутик является монобрендовым, акцент делается на имидже бренда. В этой ситуации не только компания, которая является официальным дистрибьютором бренда, но и ее прямые зарубежные партнеры (материнская компания) заинтересованы в позиционировании своего благоприятного имиджа. Владельцы компании, открывающие бутики своего бренда по всему миру – Valentino, Versace, Chanel и т. д., тщательно следят за политикой магазинов, начиная с дизайна витрин и залов и заканчивая ценовой политикой. Своевременное получение коллекций и скидок, высокий уровень обслуживания клиентов независимо от покупки, сотрудничество с другими кампаниями – все это атрибуты благоприятного имиджа.

Покупатели часто не знают, кто представляет тот или иной бренд в стране. И если это не масштабная компания, представляющая один бренд – Valentino, то единственный способ узнать, кто «стоит» за этим, – это проверить. Крупные компании с разветвленной сетью бутиков уже зарекомендовали себя на рынке под собственным именем, несмотря на открытие монобрендовых магазинов (Jamilco является дистрибьютором Christian Dior, Yamomoto, Cerutti и Hermes и т. д.).

Что касается мультибрендовых бутиков, таких как «Подиум», «Ле Форм», то здесь акцент делается на имидже корпоративного магазина. Благодаря брендам, представленным бутиками, создается тот или иной рекламный образ, например для коллекций продвинутых модных дизайнеров Джунии Ватанабе, Комме де Гаркон, Анны Демельмайстер и др. С уверенностью можно сказать, что уже и в нашей стране, как и в Париже, и в Милане, существуют концептуальные бутики, рассчитанные на определенный тип покупателей.

Имидж представляет собой систему «тотальной коммуникации», которая осуществляется во всех сферах деятельности с учетом прошлых и будущих, реальных и воображаемых факторов, влияющих на успех компании. Имидж строится так же, как большой дом. Его основой является философия компании – полное изложение моральных, этических и деловых норм, убеждений и принципов, которыми руководствуется персонал компании. Она выполняет функцию внутренней организации и играет роль камертона, который позволяет проверять точность звучания всех сообщений компании.

Итак, пиар важен в мире моды. На текущем этапе эволюции потребления, реклама и пиар рассматриваются как новая парадигма маркетингового мышления и действия в мире моды. Аналогичное понимание мы также можем наблюдать у В. Е. Новаторова [2]. Современный человек очень тесно связан с миром моды, даже если не всегда об этом подозревает. Он зависим от общественного мнения, поэтому всегда стремится так или иначе следовать ее тенденциям. А о них, как мы выяснили, он знает благодаря рекламе брендов и PR-технологиям. Каждый день мы принимаем решения, основываясь на наших личных представлениях о продуктах, вдохновленных технологиями связей с общественностью и рекламе, благодаря целому комплексу функций, которые они выполняют в обществе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демина, Т. А. Индустрия моды как самостоятельный сектор экономики / Т. А. Демина, А. В. Климов, А. Н. Мерзлякова // Сервис в России и за рубежом. – 2014. – № 9 (56). – С. 13–19.
2. Новаторов, В. Е. Таргетинг как технология маркетинговой деятельности / В. Е. Новаторов // Наука и образование в XXI веке: теория, практика, инновации: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции: в 4 ч. – М., 2014. – С. 93–96.
3. Редько, Д. В. Сущность и содержание бренд-менеджмента в FASHIONиндустрии / Д. В Редько, А. А. Булков // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации: (Социальный инженер – 2016): сборник материалов Всероссийского научного форума молодых исследователей. – М., 2016. – С. 101–104.
4. Сагинова, О. В. Эффективный КО-Брендинг люксовых и массовых марок модной одежды / О. В. Сагинова, М.Н. Таранова // Человеческий капитал и профессиональное образование. – 2014. – № 3 (11). – С. 4–14.
5. Усик, С. П. Особенности продвижения брендов в индустрии моды / С. П. Усик // Socjologia. – 2016. – № 9. – С. 82–88.
6. Шевченко, Д. А. Продвижение брендов в фэшн-индустрии средствами связей с общественностью / Д. А. Шевченко // Практический маркетинг. – 2014. – № 5 (207). – С. 34–40.
7. Yohji Yamamoto (Offisial Site) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.yohjiyamamoto.co.jp.

УДК 378.147:17:159.923.2

О. Ю. Муромцева,
г. Луганск, РФ

ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВАЯ СФЕРА СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ (ТЕОРТИЧЕСКИ ОСНОВЫ)

Проблема ценностно-смысловой сферы личности является в настоящее время одной из наиболее фундаментальных не только в системе образования, но и в психологии и философии.

Еще в период Античности в трудах выдающихся философов того времени (Сократ, Платон, Аристотель, стоики и др.) поднимаются вопросы: что является значимым в жизни человека, чему стоит посвятить свою жизнь, что ценно в рамках межличностных отношений и ценны ли эти отношения в целом, является ли ценностью сам человек и пр.

Именно личностные смыслы и ценности человека формируют то, что обуславливает нашу индивидуальность, – наше мировоззрение. Неслучайно, когда мы знакомимся с личностью классического литературного героя, мы анализируем его мировоззренческие взгляды и позиции. Мировоззрение обусловливает ощущение человека себя в обществе, рефлексивное осознание субъективной успешности своей жизни, социокультурные ориентации, отношение человека к социуму и к себе самому, формирует его личностные структуры, а также является детерминантой поведения и деятельности личности.

Особенности ценностно-смысловой сферы личности находят отражение в выборе профессионального пути человека. Поэтому очень важно, чтоб этот шаг – выбор профессии – был осознанным и внутренне мотивированным, обусловленным пониманием своих сильных сторон и учетом своих интересов, жизненных целей и ценностей.

Так, профессия в сфере искусства должна быть связана с пониманием прекрасного, любовью к творчеству и желанием делиться этим прекрасным с другими людьми. Однако, как показывает практика, не всегда выбор творческой профессии обусловлен с осознанием ценности культуры, культурного наследия и культурного развития в жизни общества и в целом с гуманистической направленностью личности.

Неучитывание особенностей ценностно-смысловой сферы самоопределяющейся личности зачастую приводит к неудовлетворенности человека от выполняемой работы, к невозможности самораскрытия личности, а также к профессиональному выгоранию

специалиста. Все это и обуславливает *актуальность* изучения проблемы ценностно-смысловой сферы студентов творческого направления профессиональной подготовки.

Целью исследования является изучение особенностей ценностно – смысловой сферы студентов творческих направлений профессиональной подготовки.

Теоретико-методологическую основу исследования составили: концепции ценностных ориентаций личности отечественных исследователей (С. Рубинштейн, М. И. Бобнева, Е. А. Борковская, Б. С. Братусь, Е. И. Головаха, А. И. Донцов, Б. И. Додонов, Н. И. Непомнящая, Е. А. Подольская, В. А. Ядов и др.) и зарубежных ученых (Р. Иглехарт, Х. Клагес, С. Моррис, Е. Олдемейер, М. Рокич, С. Шварц и В. Билски, Е. Шпрангер, и др.); а также теории смысло-жизненных ориентаций личности (Д. А. Леонтьев, Б. С. Братусь, В. Э. Чудновский) и др.

Ценностно-смысловую сферу личности составляют две главные ее образующие – система ценностных ориентаций и система личностных смыслов человека.

В целом ценность – это значимость какого-либо объекта для человека [5]. Объект имеет ценность, если человек видит в нем средство удовлетворения какой-либо своей потребности: создавая в своем воображении мысленные образы объектов, в максимальной степени удовлетворяющих их желания и потребности, люди формируют идеалы – образцы, эталоны ценности. Ценность реально существующих материальных и духовных благ определяется в сравнении с ними. Она тем выше, чем больше приближается к идеалу [2, с. 14–26].

XXI век вывел проблему осмысления ценностей человеческого бытия на первый план научного познания, ознаменовав тем самым современный, аксиологический этап развития науки.

Проблема человеческих ценностей носит междисциплинарный характер. Так к ценностной проблематике обращались, в первую очередь, многие философы. Для философского исследования ценностей характерны: глобальность и рассмотрение ценностей в историческом и культурном контекстах. Уже в античном мире существовали определенные представления о сущности и происхождении ценностей. В традициях древнегреческого мировидения ценности отождествлялись с самим бытием, а ценностные характеристики включались в его понятие. Большой вклад в разработку проблемы ценностей был сделан основателем классической немецкой философии И. Кантом, согласно которому все ценности (принципы, идеи) являются чистыми формами, то есть они находятся в духе в силу своей априорности и поэтому могут претендовать на всеобщую значимость [4].

Заметный вклад в изучении ценностных ориентаций личности внесли и отечественные ученые. Например, петербургский ученый, философ М. С. Каган предложил собственный подход к оценке феномена ценности [6, с. 72]. В определении сущности ценности он отмечает важный аспект – ее рефлексивно-эмоциональную и регуляторную функции.

Смысловая сфера личности, в основе которой лежит понятие личностного смысла, как считает Д. А. Леонтьев, представляет собой одну из главных подструктур личности: «Смысловая сфера личности – это особым образом организованная совокупность смысловых образований (структур) и связей между ними, обеспечивающая смысловую регуляцию целостной жизнедеятельности субъекта во всех ее аспектах. Личность в своей основе представляет собой целостную систему смысловой регуляции жизнедеятельности, реализующую через отдельные смысловые структуры и процессы и их системы логику жизненной необходимости во всех проявлениях человека как субъекта жизнедеятельности» [3].

Творческую активность личности связывают с особыми личностными образованиями, качествами когнитивных процессов и принципов мозговой саморегуляции. Это поисковая и преобразовательная активность личности, не стимулированная извне. При этом считается, что конечная потребность творческого человека как субъекта профессиональной деятельности – саморазвитие и самореализация в творческой активности, в искусстве.

Специфика ценности как компонента культуры заключается в том, что ценность проявляет человеческое измерение культуры, воплощает в себе отношение к форме

человеческого бытия, человеческого существования. Она характеризует человеческое измерение общественного сознания, поскольку проходит сквозь личность, ее внутренний мир, так как ценность – это нечто всепроникающее, что определяет смысл и всего мира, и каждого события, и каждого человека, а особенно – творческой личности.

Поэтому культура в ее аксиологическом срезе понимается как мера одушевления социальных и природных отношений, степень очеловечивания и гуманности которых она олицетворяет. То есть человек как часть культуры воплощает совокупность основных способов производства и взаимодействия с природой, признаваемых и продуцируемых обществом, содержание деятельности различных социальных институтов и других регуляторов социальной жизнедеятельности, а также культура охватывает иерархию ценностей, мораль, особенности социального поведения и межличностного общения, язык, способы передачи опыта от поколения к поколению.

Рассмотрение социокультурных трансформаций сквозь призму модификаций личностного образца позволяет не только определить и охарактеризовать изменения системы ценностей личности, но и понять внутренние факторы, мотивы и причины этих изменений. В общем, система личностных ценностей формируется в процессе преобразования индивидами содержания общественных ценностей, объективированных в произведениях материальной и духовной культуры, в стимулы и мотивы личностного поведения. Причем чем ближе личность к искусству, к творческой самореализации, тем это влияние ценностей духовной культуры общества, транслируемых через искусство, на ценностно-смысловую сферу личности сильнее.

Интеграция социальных и личностных ценностей приобретает отражение в содержании общественного сознания, а также в целях, мотивах, идеалах, установках личности, олицетворяется в системе ценностных ориентаций, регламентирующих деятельность индивида, в том числе и профессиональную.

Итак, истоки ценностей уходят в культуру и создают ее стержень, характеризующий приоритеты в различных сферах социокультурной жизнедеятельности человека. В ценностном аспекте культура – это своеобразный социальный механизм, обнаруживающий, систематизирующий, упорядочивающий, адресующий, воспроизводящий, сохраняющий, развивающий и передающий ценности обществу. То есть можно говорить, что система социальных ценностей и норм, закрепленных в практической деятельности людей, и сама эта деятельность создают культуру, которая охватывает духовную и материальную сферы существования общества, являясь формой свободы и творчества, средством самореализации основных ценностей человека.

Следовательно, если человек выбирает для себя профессиональную деятельность в сфере искусства, связанную с творчеством, он должен разделять те общечеловеческие ценности, которые составляют основу духовно-нравственной культуры общества, а одним из смыслов его жизни должна быть творческая самореализация в профессии.

Человек, выбирающий творческую профессию, как творческая личность приступает к осуществлению своей основной функции: создает оригинальное произведение культуры, отталкиваясь от множества идей, находящихся в данный момент в его сознании. Утверждая приоритетность художественно-эстетических ценностей в формировании личности, И. Бех убежден, что «человек может быть ценностным центром и «мерой всех вещей» при условии, что он вполне овладел культурно-духовными достижениями как регуляторами своей жизнедеятельности» [1, с. 28].

Итак, проведенный анализ ряда научных трудов по проблеме дает возможность сделать вывод, что характерными особенностями ценностно-смысловой сферы студентов, выбирающих профессии, связанные с искусством, должны быть доминирующие гуманистические ценности (признание другого человека как высшей ценности, добро, любовь, справедливость, совесть, ответственность, честь и достоинство, сострадание, милосердие и т. д.), а также осознание и декларация ценности творчества в жизнедеятельности человека в целом и в своих жизненных ориентирах в частности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бех, И. Формирование личности / И. Бех. – К.: Лыбидь, 2003. – 138с.
2. Кармин, А. С. Культурология. Наука и Образование / А. С. Кармин. – СПб.: Питер, 2006. – 464 с.
3. Леонтьев, Д. А. Психология смысла / Д. А. Леонтьев. – М.: Смысл, 2001. – 278 с.
4. Марцинковская, Т. История психологии / Т. Марцинковская. – СПб.: Лань, 2011. – 614 с.
5. Рубинштейн, С. Л. Проблемы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – СПб.: Питер, 2002. – 720 с.
6. Шакеева, Ч. А. Ценностные ориентации и самочувствие молодежи в новых общественно-экономических условиях / Ч. А. Шакеева. – М.: Институт практической психологии; Воронеж, 1998. – 214 с.

УДК 81.27:372.881.1

В. В. Николайчева,
Н. В. Свентицкая,
г. Луганск, РФ

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ НОВЫХ ПРОФЕССИЙ В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

В современном мире, где границы между странами стираются, межкультурная коммуникация становится все более важной. Она играет важную роль в различных сферах жизни, включая бизнес, образование, науку и туризм. С развитием технологий и глобализации профессии, связанные с межкультурной коммуникацией, становятся все более востребованными. Однако существует ряд особенностей, которые необходимо учитывать при подготовке специалистов в этой области.

Основной идеей данного исследования является анализ перспектив развития новых профессий в межкультурной коммуникации и выявление существующих проблем в данной области для разработки рекомендаций по оптимизации этого процесса.

Анализ перспектив развития новых профессий в межкультурной коммуникации позволит определить, какие профессии будут востребованы в будущем, какие требования предъявляются к специалистам в этой области, какие навыки необходимо развивать и какие проблемы могут возникнуть при подготовке кадров.

Тема межкультурной коммуникации и новых профессий в этой области является достаточно актуальной и привлекательной для исследования, что нашло свое отражение в работах многих ученых и специалистов. Среди них можно выделить работы Дж. Мейера и М. Гудвина «Межкультурная коммуникация и глобализация: взгляд на будущее», В. Бломмистрома и Д. Кампфа «Межкультурные компетенции: новая профессиональная реальность», М. Холла «Межличностные взаимодействия в межкультурной коммуникации» и др. Так, Дж. Мейер и М. Гудвин обращают внимание на то, что с развитием технологий и глобализации, востребованными становятся специалисты, обладающие межкультурными навыками и способностью адаптироваться к культурным различиям. В своей работе «Навыки межкультурного взаимодействия и управление межкультурной коммуникацией в международных компаниях» они подчеркивают, что в условиях международной деятельности необходимы специалисты, которые понимают культурные различия и умеют находить общий язык с представителями других культур. Еще одним автором, который работал над проблемами межкультурной коммуникации, является Э. Холл. В своей книге «Понимание культуры» он представил концепцию высокого и низкого контекста культуры, которая помогает понять, каким образом культурные различия влияют на коммуникацию и взаимодействие. Другой авторитетный автор, занимающийся исследованием межкультурной коммуникации, – Э. Талеферо – подчеркивает, что межкультурная коммуникация становится все более важной в свете глобализации и роста миграции. В своей работе «Межкультурная коммуникация: глобальные вызовы» он анализирует проблемы, связанные с межкультурным взаимодействием, и предлагает подходы к их решению. Таким образом, многие авторы обращают внимание на важность межкультурной коммуникации и необходимость развития новых профессий, способных обеспечить деловые отношения с учетом культурных различий.

В настоящее время существует множество профессий, связанных с межкультурной коммуникацией. К ним относятся: переводчики, международные бизнес-консультанты, специалисты по межкультурной коммуникации в международных организациях, преподаватели искусства и культуры и др. [1, с. 89].

Вместе с тем, с развитием технологий и глобализации возникают новые профессии в межкультурной коммуникации. Они требуют от специалистов не только знания языков и культур, но и способность к адаптации к новым условиям и быстрому принятию решений в сложных ситуациях.

Одной из особенностей новых профессий в межкультурной коммуникации является необходимость оперирования большим объемом информации. Специалисты должны уметь быстро находить и обрабатывать информацию из разных источников, а также уметь анализировать и оценивать ее достоверность.

Следующей особенностью является необходимость быстрой адаптации к новым условиям. Межкультурная коммуникация предполагает столкновение разных культурных ценностей и норм поведения, поэтому специалистам необходимо уметь быстро адаптироваться к новым условиям и находить компромиссы.

Еще одной особенностью является необходимость высокой степени гибкости и мобильности. В международных командных проектах специалисты часто должны работать удаленно и пересекать границы стран и культур. Это требует от них готовности к частым перемещениям и работе в различных условиях [2, с. 110–115].

Изучив информационные источники по проблеме исследования, можно выделить основные направления оптимизации процесса подготовки специалистов. Для оптимизации процесса подготовки специалистов в новых профессиях межкультурной коммуникации необходимо уделять внимание развитию навыков работы с большим объемом информации, адаптации к новым условиям и развитию гибкости и толерантности. В исследованиях О. А. Артемьевой, М. Н. Макеевой и Р. П. Мильруд выделены следующие рекомендации оптимизации процесса подготовки специалистов:

Развитие навыков работы с большим объемом информации. Современный мир характеризуется высокой скоростью передачи информации и большим объемом данных. Специалисты в области межкультурной коммуникации должны уметь эффективно обрабатывать, анализировать и интерпретировать информацию. Для этого необходимо включать в программы подготовки специалистов курсы по работе с информационными ресурсами, а также уделять внимание развитию навыков поиска и анализа информации в Интернете.

Адаптация к новым условиям. В условиях быстро меняющейся среды необходимо развивать у специалистов навыки адаптации к новым условиям и быстрому принятию решений. Для этого необходимо включать в программы подготовки специалистов курсы по развитию гибкости мышления и умению быстро ориентироваться в новых ситуациях.

Развитие гибкости и толерантности. Межкультурная коммуникация предполагает работу с людьми из разных культур и национальностей. Специалисты в данной области должны обладать высокой культурой межличностного общения и гибкостью мышления, а также быть толерантными к другим культурам и национальностям. Для этого необходимо включать в программы подготовки специалистов курсы по межкультурной коммуникации, учить студентов работать с различными культурными кодами и особенностями межличностного общения.

Развитие навыков управления проектами. Межкультурная коммуникация часто предполагает работу в рамках проектов, которые могут включать участников из разных культур и стран. Специалисты в данной области должны обладать навыками управления проектами, понимать особенности работы в межкультурной команде и уметь решать конфликты. Для этого необходимо включать в программы подготовки специалистов курсы по управлению проектами с учетом межкультурных аспектов, а также практические задания, которые позволят студентам применять эти знания на практике [3, с. 26].

Развитие навыков работы с информацией. Современный мир требует от специалистов межкультурной коммуникации работать с большим объемом информации из разных источников. Для этого необходимо развивать навыки сбора, анализа и интерпретации информации. Для развития этих навыков можно использовать курсы по информационным технологиям и аналитике, а также практические задания, связанные с анализом информации из разных источников.

Развитие навыков адаптации к новым условиям. Специалисты межкультурной коммуникации должны быть готовы к работе в различных условиях, которые могут включать работу с людьми из разных культур и стран, переезды в другие города и страны и т. д. Для развития навыков адаптации к новым условиям можно использовать курсы по кросс-культурной адаптации, а также практические задания, которые позволят студентам понимать и адаптироваться к различным условиям [Там же, с. 51].

Развитие навыков гибкости и толерантности. Межкультурная коммуникация часто предполагает работу с людьми из разных культур, которые могут иметь разные взгляды на мир и отличаться по своим убеждениям. Для успешной работы в такой среде необходимо развивать навыки гибкости и толерантности. Для этого можно использовать курсы по межкультурной коммуникации, а также практические задания, которые позволят студентам понимать и уважать различия между людьми из разных культур [Там же, с. 34].

Развитие навыков решения конфликтов. Межкультурная коммуникация может приводить к конфликтам, которые необходимо уметь решать. Для развития навыков решения конфликтов можно использовать курсы по конфликтологии, а также практические задания, которые позволят студентам на практике учиться решать конфликты в межкультурной среде.

Таким образом, можно сделать вывод, что новые профессии в межкультурной коммуникации предъявляют особые требования к специалистам в этой области. Для успешной работы в таких профессиях необходимо обладать широким кругозором, уметь анализировать информацию и принимать решения, адаптироваться к различным культурам и условиям, обладать навыками управления проектами и решения конфликтов. Оптимизация процесса подготовки специалистов в новых профессиях межкультурной коммуникации может быть достигнута путем включения в программы обучения соответствующих курсов и модулей, использования инновационных методов обучения, таких как онлайн-курсы и вебинары, а также разработки современных учебных материалов и учебников. В целом, развитие новых профессий в межкультурной коммуникации представляет собой перспективную область для развития бизнеса и международного сотрудничества, а также для развития культурных связей между разными странами и культурами. Однако для достижения успеха в этой области необходимо уделять достаточно внимания подготовке и развитию специалистов, обладающих соответствующими знаниями и навыками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джексон, Ж. Международные коммуникации: теория и практика / Ж. Джексон. – М.: Альпина Паблишер, 2015. – 385 с.

2. Китайгородский, Д. Межкультурная коммуникация: учебное пособие. / Д. Китайгородский. – М.: Флинта, 2016. – 223 с.

3. Артемьева, О. А. Методология организации профессиональной подготовки специалиста на основе межкультурной коммуникации / О. А. Артемьева, М. Н. Макеева, Р. П. Мильруд. – Тамбов: Изд-во Тамбовского государственного технического университета, 2005. – 350 с.

УДК 070:316:77

Е. Р. Пак,
А. С. Леоненко,
г. Луганск, РФ

КУЛЬТУРНЫЕ КЛИШЕ В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ СЕРИАЛАХ

Массмедиа играют важную роль в современном мире и выполняют ряд общественно-важных функций, таких как предоставление людям информации о событиях и явлениях, формирование общественного мнения, а также служат средством коммуникации между различными группами и сообществами. Благодаря широкому влиянию и доступности СМИ становятся ведущей силой, влияющей на формирование культурной компетентности человека. Наряду с прессой, Интернетом и печатными изданиями весомый вклад в развитие массовой культуры вносит телевидение, в частности кино и телесериалы. С помощью последних часто демонстрируются и культивируются традиции и ценности, мировоззренческие взгляды и эстетические предпочтения общества.

В настоящее время сериалы приобретают ошеломительную популярность во всем мире. В 2018 году американская аналитическая компания Deloitte провела исследование, в ходе которого выяснилось, что более половины опрошенных американцев смотрят сериалы ежедневно или еженедельно, в то время как только 41 % респондентов посещают кинотеатры хотя бы раз в год [2]. О растущей популярности сериалов также свидетельствует активное развитие стриминговой платформы Netflix, имеющей огромную аудиторию – свыше 260 миллионов подписчиков в более чем 190 странах. Спрос на сериалы объясняется изменением потребительского поведения: с появлением онлайн-платформ для просмотра видео зрители все чаще отказываются от привычного для телевидения формата сериала с рекламными перерывами в пользу продолжительных сериалов без рекламных вставок. Еще одной не менее важной причиной становится экономическую эффективность производства: создание сериала стоит дороже, чем создание фильма, однако затраты на сериал окупаются быстрее за счет длительности его показа. Кроме того, сериалы могут продолжаться несколько сезонов, что позволяет удерживать аудиторию в течение длительного времени.

Телевидение становится средой распространения стереотипов и клише, поскольку последние, являясь готовыми, легко воспроизводимыми и понятными большинству стандартами, во многом упрощают процесс коммуникации, позволяют быстро и сжато доставлять информацию [3, с. 55]. Актуальным является вопрос презентации культурных клише в культовых современных сериалах. Их использование в кинематографе является распространенной практикой, которая позволяет создателям контента быстро и эффективно установить контакт с аудиторией, однако на примере шаблонных сюжетов и персонажей зрители могут приходить к ошибочным суждениям и стереотипам относительно некоторых явлений. В связи с этим возникает необходимость в изучении культурных клише в популярных англоязычных сериалах для глубинного пониманию причин их использования и влияния на аудиторию.

Данное исследование направлено на изучение феномена культурных клише и улучшение межкультурного диалога. Результаты работы могут помочь в создании более реалистичного и толерантного представления о культурах в массмедиа и способствовать улучшению взаимопонимания между различными культурами.

Целью исследования является анализ стереотипных образов, символики и атрибутики, используемой в популярных англоязычных сериалах, с целью выявления влияния подобных клише на аудиторию, а также способов их использования для создания определенных эффектов и впечатлений.

В последние десятилетия интерес к исследованию темы культурных клише в массмедиа значительно возрос, о чем свидетельствуют работы Ю. А. Хачатурян «Культурные клише в рекламном дискурсе», Д. А. Бутыриной «Культурные клише в языке массовой коммуникации», Ю. М. Лотмана «Культура и взрыв», Л. И. Брюсовой «Языковые

игры в английской рекламе: культурные клише и стереотипы», а также ряд зарубежных исследований вроде «Использование эффекта ностальгии в сериале „Странные дела" и фильме „Ла-Ла-Ленд"» П. Лэндона, «Культовые коллекции: ностальгия, фандом и коллекционирование популярной культуры» Л. Джерати и мн. др.

Объектом нашего исследования послужил один из самых популярных и успешных сериалов последних лет – «Очень странные дела» авторства братьев Дафферов. Он был выпущен в 2016 году и с тех пор стал культовым явлением среди зрителей по всему миру. Согласно данным платформы Netflix, в первые 4 дня после выпуска третьего сезона «Очень странные дела» в июле 2019 года сериал был просмотрен более чем 40 миллионами уникальных аккаунтов. В 2020 году сериал был признан самым просматриваемым оригинальным сериалом на Netflix в США, Канаде и многих других странах. «Очень странные дела» – это благодатный материал для изучения культурных клише, поскольку сериал содержит большое количество стереотипов о культуре 80-х годов прошлого века в Америке.

Культурные клише, использованные в сериале «Очень странные дела», являются эффективным способом создать эмоциональную связь между аудиторией и проектом. Подробнее остановимся на культурных элементах 80-х, воспроизводимых в сериале для достижения аутентичности атмосферы (музыка, мода, игры, литература, фильмы и технологии). Они были популярны в тот период, их демонстрация позволяет зрителям пережить ностальгию по ушедшей эпохе, создает ощущение узнавания и комфорта, а это, в свою очередь, может привести к более глубокому вовлечению аудитории в сюжет и историю персонажей.

Сюжет сериала «Очень странные дела» пестрит мотивами научной фантастики, фильмов ужасов, игр и фантастических фильмов 80-х годов прошлого века. Режиссеры и создатели сериала Мэтт и Росс Дафферы заимствовали атмосферу мнимой идиллии провинциальных городов из фильмов ужасов вроде «Сверхъестественное», «Странный чужой», «Гремлины» и мистических романов Стивена Кинга, вдохновлялись творчеством Стивена Спилберга, Джона Карпентера. Они также использовали элементы музыкальной культуры того времени, отобрав множество запоминающихся композиций и песен, чтобы обеспечить максимальное погружение в историю. Один из ведущих саундтреков сериала – композиция Running Up That Hill от Кейт Буш из альбома 1985, приобрела вторую жизнь после премьеры. В сериале неоднократно звучат песни панк-рок-группы The Clash, хиты The Beatles и Metallica.

Помимо этого, в произведении используются вещи и явления, исключительные для американской культуры 80-х: ананасовая пицца, настольная игра «Лайт Брайт», двусторонние кассеты VHS, домашний персональный компьютер Amiga и мн. др.

Таким образом, можно прийти к следующим выводам об активном использовании культурных клише в сериалах: прежде всего такой прием позволяет добиться быстрого вовлечения аудитории в историю, знакомая атрибутика создает чувство ностальгии по несуществующему идеальному прошлому. Нынешнее общество потребления, основанное на принципе «одноразового товара», где вещи и предметы обихода быстро морально устаревают и требуют замены, повысило символическую ценность вещей из прошлого, которые воспринимаются как «аутентичные», «винтажные». Результатом этого стало возникновение в индустрии не просто «олдскульных» товаров и одежды – эффект ностальгии обрел вполне ощутимое измерение [1]. С одной стороны, данная тенденция позволяет культуре прошло вновь стать актуальной, но с другой стороны, это неумолимо приводит к романтизации эпохи, выдвигая на обозрение публики преимущественно положительные аспекты. Кроме того, важно учесть, что не все реализованные клише являются подлинными, некоторые могут не иметь ничего общего с реальностью, но будут успешно вписываться в воссозданную в медиапродукте среду. Несмотря на очевидную пользу культурных клише в массмедиа, актуальной остается проблема возникновения ложных убеждений, не соответствующих реальному положению дел. Благодаря таким

параметрам, как доступность и распространенность СМИ, популяризация и укрепление стереотипов происходит быстро и с высокой долей эффективности [5, с. 11].

Именно поэтому в рамках прогрессивного общества перед авторами контента в медиапространстве стоит нелегкая задача: необходимо отходить от привычных шаблонов и стереотипов о культуре, искать способы репрезентации национальной самобытности таким образом, чтобы медиатекст оставался понятным аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Chrostowska, S. D. Consumed by nostalgia? / S. D. Chrostowska // SubStance. – 2010. – Vol. 39, No. 2 (Issue 122). – P. 52–70.

2. Deliotte/Research, analysis, and perspectives for business. Digital media trends survey [Электронный ресурс] // Deliotte, 2018. – Режим доступа: https://www2.deloitte.com/us/en.html.

3. Бутырин, Д. А. Культурные клише в языке массовой коммуникации / Д. А. Бутырин, Е. Ю. Калюжина. – М.: Изд-во Московского университета, 2014. – 55 с.

4. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – 273 с.

5. Хачатурян, Ю. А. Культурные клише в рекламном дискурсе / Ю. А. Хачатурян. – М.: Флинта, 2011. – 273 с.

УДК 005:7.07

Л. А. Рыжикова,
Н. В. Свентицкая,
г. Луганск, РФ

ПРОДЮСИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ НА ТВ (на примере шоу «Маска»)

В условиях современности и развития информационного общества становится очевидным, что социальные изменения, произошедшие за последние десятилетия XXI века, оказали влияние на развитие культуры и искусства, и это создало условия для становления новых форм творческой активности. К таковой стоит отнести продюсирование музыкального контента. Данная форма является частью музыкального менеджмента и представляет собой сложную социокультурную систему по обеспечению культурных запросов населения.

В области исследования феномена продюсирования преобладает литература по общим вопросам музыкального менеджмента, телевизионному продюсированию, управлению шоу-проектами. Среди отечественных исследователей стоит выделить работы А. С. Сумской, С. М. Корнеевой, А. М. Редько, Т. А. Спирчаговой, рассматривающих вопросы управления шоу-проектом, связанные с менеджментом, творчеством и правом в шоу-бизнесе. Вопросами изучения генезиса продюсирования также занимались Л. М. Адам, Д. Хесмондхалг, Х. Дженкинс. Авторы в своих работах акцентируют внимание на особенностях доступа аудитории к музыкальному контенту в условиях капиталистической экономики. Исследования ученых демонстрируют причинно-следственные связи между историческими факторами развития общества, экономическими интересами бизнеса и изменениями в технологиях музыкального потребления.

Однако, как показал анализ имеющихся источников, тема продюсирования исследована достаточно слабо, что детерминирует актуальность изучения представленного феномена. В рамках настоящей статьи рассмотрим принципы продюсирования музыкальных шоу-программ и роли продюсера в процессе стимулирования спроса на зарубежный музыкальный проект на примере шоу «Маска».

Продюсирование – творческий, менеджерский процесс по замыслу и созданию, поиску денежных средств и продвижению проекта [6]. Данный термин связан с креативными индустриями, в том числе и теле- и киноиндустрией. Появление «звезд» отечественного кино и шоу-бизнеса в различных проектах на разных каналах стало практикой последних лет. Помимо данных изменений прослеживается тенденция к участию знаменитостей в разных

развлекательных проектах, где они меняют профессию: «Танцы со звездами», «Две звезды», «Цирк со звездами», «Маска» и т. п.

Отечественная и зарубежная телеиндустрия сегодня находятся в поиске источников монетизации и повышения производственных возможностей в запуске шоу, что актуализирует производство продюсерских телепроектов.

Зарождение профессии продюсера и ее институциализация связаны с изменением в отношении к производимому культурному продукту, творцу и отношениями массовой культуры и публики. Продюсер выступает ключевой фигурой в организации и постановке зрелищных шоу. Именно он ищет новые идеи и средства их воплощения, отвечая за творческую и производственную деятельность [2, с. 20]. Исходя из многогранности профессии продюсера, выделяют следующие функции: планирование и реализация проекта; организация и контроль финансирования проекта; разработка и организация маркетинговых исследований; координация всех частников, задействованных в проекте; анализ бизнес-показателей проекта [1, с. 12].

Как и любая сфера творческого содержания, музыкальная индустрия постоянно претерпевает изменения и трансформации. Музыкальный бизнес не раз перестраивался по мере развития информационно-коммуникационных технологий. Изменяется и само отношение к музыке, и способы ее слушания. В исследованиях последних лет рассматриваются следующие этапы развития персонализации и технологических новаций в музыке [7, с. 1562]:

1) 1999–2003: рост обмена файлами через Интернет и более поздние одноранговые технологии;

2) 2003–2008: интеграция систем защиты от копирования в согласованно объединенные интерфейсы воспроизведения и розничной торговли на основе ПК плюс iPod/MP3-плеер;

3) 2008 – настоящее время: популяризация потоковых сервисов, особенно в виде мобильных приложений.

Трансформация музыкальной индустрии сместила акцент на значимость потребителя музыкального продукта, а инновации позволили расширить способы слушания музыки.

Особую важность в данном контексте приобретают технологии продвижения музыкального материала, среди которых были выделены следующие: онлайн-магазины, стриминговые сервисы. Потоковое вещание преодолело границу между продвижением музыки и потреблением музыки, создав новую коммуникацию. Продюсерские проекты ориентированы на чувства, самовыражение потребителей телевизионных проектов.

Наблюдается тенденция к сетевой мобильной персонализации. Это позволяет развивать сетевые взаимодействия между отдельными людьми, которые потенциально могут происходить в любое время и в любом месте и при этом контролироваться. Эти сдвиги в сфере продвижения и распространения музыкального материала глубоко укоренились в массовом сознании благодаря рекламе, маркетингу и рекламным индустриям. Кроме того, с 1999 по 2016 год наблюдается рост влияния IT-корпораций на музыкальную индустрию через механизмы защиты авторских прав, предлагаемых платных услуг и монетизации.

Представленные изменения порождают и новые формы и стратегии продюсирования музыкальных проектов, в частности, шоу «Маска».

В настоящий момент шоу «Маска» является самым популярным музыкальным телепроектом как за рубежом, так и на отечественном телевидении, а его аудитория растет с каждым днем, о чем свидетельствуют рейтинги его трансляции на ТВ.

Первоначально шоу «Masked Singer» производства компании EndemolGroup и MBC Entertainment стартовал на американском телеканале FOX в январе 2019 года. Этот проект является адаптированной версией корейского шоу «King of Mask Singer», который с первых выпусков обернулся ошеломительным успехом. По данным Nielsen он собрал у телеэкранов 9,4 млн зрителей, заработав самый высокий рейтинг развлекательных программ на американском телевидении. Это шоу набрало популярность, и его стали проводить в Китае, Вьетнаме, Индонезии. С 2019 года шоу «Маска» стартовало в США, Италии, Германии,

Франции, Венгрии, России, Украине и др. MaskedSinger стал франшизой международного музыкального игрового шоу, первоначально разработанного в Южной Корее.

Американский прототип корейского шоу стартовал под названием «Masked Singer» и имел ряд особенностей, в отличие от своей оригинальной версии. В частности, в американской индустрии развлечений акцент в шоу был сделан на эпатажности и сложности костюмов и масок, а не на живом исполнении. Каждый участник проекта выступает целостным многогранным образом.

Первый и второй сезоны шоу «Маска», являющегося адаптированной версией своего зарубежного аналога, транслируемые российским телеканалом НТВ, привлекают внимание благодаря участию топовых звёзд шоу-бизнеса в составе жюри [3]. Данный проект стал лучшей регулярной развлекательной программой за последние 4 года и лучшим музыкальным шоу последних 7 лет [5].

Если рассматривать шоу «Маска» в контексте современных работ, посвященных данному проекту, то можно сделать следующие выводы. «Маска» – трансмедийный проект, обладающий следующими характеристиками: непрерывность и множественность, серийность, погружение и экстрагируемость, построение вселенной истории, серийность, субъективность, вовлеченность аудитории [4].

Трансмедийность проекта «Маска» включает ряд специфических аспектов. Например, необходимость встраивания контента в общую вселенную, программирование определенного эмоционального опыта и др. Вместе с тем, остается определенная недосказанность истории, заставляющая держать в тонусе аудиторию. При этом разработка трансмедиа зависит от типа проекта: франшиза, портмонто, ретроактивный характер проекта и т. п.

Проект успешно адаптирован в разных странах, что позволяет максимально раскрыть его концепцию в межкультурном аспекте.

Особенностью шоу «Маска» выступает применение комплекса методов продвижения и удержания внимания аудитории, а именно: тщательный подбор персоналий, самопрезентация каждого из участников, разработка музыкального контента, применение digital-платформ, геймификация.

Медиа-франшиза проекта «Маска» состоит из кросс-маркетинга в нескольких средах. Основное направление продюсерской стратегии проекта «Маска» − повышение уровня публичности музыкального проекта.

Стратегия реализуется следующими методами:

1) раскрутка проекта,

2) распространение информации о шоу в социальных сетях,

3) проведение публичной рекламной кампании.

Таким образом, технологии трансмедийного проекта становятся преобладающими в музыкальной индустрии, что отражается на требованиях к умениям и навыкам продюсера.

Изучение особенностей продюсирования музыкальных проектов на телевидении, и шоу «Маска» в частности, позволяет определить ключевые приоритеты в деятельности продюсера с точки зрения научных понятий. Важна также и работа команды продюсеров с интерактивной составляющей музыкального проекта, так как это привлекает к шоу огромное количество зрителей, что делает digital-платформу весомым инструментом обеспечения популярности шоу.

Так, постоянное повышение уровня профессионального развития, внимание к условиям и особенностям развития медиарынка способны повысить качество музыкальных программ и профессиональных навыков продюсера в XXI веке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Качкаева, А. Продюсер в цифровую эпоху / А. Качкаева // Как это делается: продюсирование в креативных индустриях / под ред. А. Г. Качкаевой, А. А. Новиковой, Р. Юркиной. – М.: РидероЛитагент, 2016. – С. 12–20.

2. Корнеева, С. М. Музыкальный менеджмент: учебное пособие / С. М. Корнеева. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. – 303 с.
3. Маска (телешоу, Россия) [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Маска_(телешоу).
4. Пономарев, Н. Ф. Трансмедийные проекты и трансмедийные франшизы [Электронный ресурс] / Н. Ф. Пономарев // E-Scio. – 2019. − Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/transmediynye-proekty-i-transmediynye-franshizy.
5. Проект «Маска» вновь стал лучшим шоу России [Электронный ресурс] // НТВ.Ru. − Режим доступа: https://www.ntv.ru/novosti/2518901/.
6. Редько, А. М. Продюсирование – форма управления персоналом в музыкальной индустрии [Электронный ресурс] / А. М. Редько // Проблемы современной науки и образовании. – 2013. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/prodyusirovanie-forma-upravleniya-personalom-v-muzykalnoy-industrii.
7. Hesmondhalgh, D. What the digitalisation of music tells us about capitalism, culture and the power of the information technology sector / D. Hesmondhalgh, L. M. Meier // Information, Communication&Society. – 2018. – Т. 21. – №. 11. – С. 155–157.

УДК 659.4

О. Б. Серостанова,
г. Луганск, РФ

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СВЯЗЕЙ С ОБЩЕСТВЕННОСТЬЮ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ ОБЩЕСТВА

Актуальность рассмотрения основных тенденций развития связей с общественностью связана с существенным влиянием цифровых технологий на повседневную жизнь людей. Цифровое общество функционирует в условиях доминирования коммуникации в социальных медиа и блогосфере, расширяющих пространство взаимодействия разнообразных групп общественности.

Предметом настоящего исследования выступает выявление основных инструментов и технологий ПР, используемых в условиях цифровой трансформации общества.

Согласно недавно проведенному исследованию Российской ассоциации связей с общественностью (РАСО), новые технологии предъявляют человеку новые требования бытия. Речь идет о резком скачке цифровой экономики, увеличивающей расслоение общества, а также популяризацию softskills (надпредметных компетенций) [3].

Перемены затронули вопрос о понимании субъектности в связях с общественностью. Если ранее субъектом ПР выступали исключительно человек или компания, то в настоящее время появляется понятие искусственного интеллекта. Роботизация повлияла на деятельность ПР-специалиста. Поэтому сегодня ставится вопрос о поиске новых способов и инструментов реализации коммуникативных стратегий, проведении ПР-кампании, мониторинге информации и работе с лидерами мнений.

Итогом социальной дифференциации общества на волне развития цифровых технологий становится сопротивление «другим». Возрастает напряженность в межкультурной коммуникации, связанная с приоритетным взаимодействием со «своими» в рамках определенных социальных сообществ. В эпоху цифровизации данное обстоятельство объясняется склонностью человека больше обращать больше внимания на локальную повестку с ориентацией на групповую идентичность, нежели на глобальную.

С активным развитием цифровой среды появляются новые технологии управления коммуникациями, хорошо адаптированные под изменение повседневности. К таковым технологиям можно отнести ценности Agile и бирюзовые организации, нацеленные на самоуправление и самоорганизацию, в которых ключевыми показателями эффективности выступают результаты совместных решений команды.

Среди основных тенденций в развитии связей с общественностью стоит отметить уход от классических площадок коммуникации в пространство социальных сетей [1].

Если систематизировать основные трансформации связей с общественностью в условиях цифровизации, начиная с 2020 года, то стоит выделить следующие тенденции:

– востребованность гибридных ивент-мероприятий;

– увеличение значения методик оценки репутационных рисков организации;

– «синтетические» подходы к формированию коммуникационной стратегии и тактики;

– возрастание роли различных цифровых метрик;

– акцент на видео- и аудио-контент;

– развитие адресных коммуникаций по антикризисным решениям;

– спрос на освещение тем, связанных с технологическими рисками, такими как утечка персональной информации, кибербезопасность, цифровое мошенничество и т. п.;

– увеличение доверия к микроинфлюенсерам и амбассадорам;

– экспертность брендов и желание обучать своих покупателей;

– кризис позитивных новостей и кейсов;

– сокращение персонала во всех отраслях и рынках [2].

Стоит также указать, что цифровизация повлияла на классические инструменты и методы связей с общественностью. На их место приходят такие средства, как: управление отношениями с клиентами (CRM-системы) и массивы данных большого объема (Big Data), оптимизация под поисковые системы (Search Engine Optimization), поисковая реклама (SEA) и т. п.

Что касается современных метрик, то к ним можно отнести:

− share of search – доля пользователей, в чьих поисковых запросах присутствует название конкретного бренда / компании / продукта, от общего количества людей, которые ищут все бренды в выбранной категории;

− платные популярные сервисы поисковой аналитики, например: Serpstat, Semrush, Key Collector;

− бесплатные сервисы поисковой аналитики: Google.Ads, Wordstat.Yandex и др.

Немаловажным трендом развития связей с общественностью выступает активное внедрение экологического подхода в управление и аутсорсинг предприятий и организаций [3; 4]. Согласно исследованиям PACO, растет количество цифровых экосистем, представляющих собой IT-компании с определенным набором сервисов или «якорных бизнесов», таких как банкинг, поиск, ритейл и т. п. [3]. Им свойственны такие характерные черты как комплементарность и бесшовная интеграция. Крупными экосистемами на российском рынке выступают, например, Сбер, МТС, VK, X5 Retail Group, Wildberries и многие другие. Они влияют не только на B2B и B2C сектор рынка, но и на общество в целом. Проявляется это в следующих моментах:

– повышение качества потребительской среды;

– улучшение услуг в образовательном секторе, решающих проблему квалифицированных кадров;

– развитие цифровой инклюзии в культурных индустриях;

– развитие новых форматов занятости населения.

Цифровые экосистемы способны нести новые ценностные установки и модели поведения потребителей в условиях социальной трансформации, что существенно влияет на качество повседневной жизни людей.

Вместе с тем, цифровые экосистемы несут в себе определенные риски, связанные с формированием регуляторов данного сектора коммуникации, а также огромным влиянием на экономику страны и ее отдельные отрасли.

Таким, образом, стоит отметить, что основные изменения в сфере связей с общественностью происходят на фоне цифровизации общества, способствующей поиску новых эффективных инструментов взаимодействия с группами общественности в условиях перехода в онлайн-среду.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жильцов, Д. А. Smm-маркетинг: планирование работы в социальных сетях [Электронный ресурс] / Д. А. Жильцов // Маркетинг и логистика. – 2019. – № 2 (22). – Режим доступа: https://marklog.ru/smm-marketing-planirovanie-raboty-v-socialnyh-setjah/.

2. Жильцова, О. Н. Цифровые тренды на российском PR-рынке [Электронный ресурс] / О. Н. Жильцова // Вестник Московского финансово-юридического университета. – 2021. – № 3. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovye-trendy-na-rossiyskom-pr-rynke.

3. Ключевые тренды в развитии крупнейших компаний российской цифровой экономики [Электронный ресурс] // РАСО. – Режим доступа: https://raso.ru/research_raso/key_trends_development_digital_economy.

4. Синяева, И. М. Маркетинг экологического аудита – важный управленческий элемент имиджа организации [Электронный ресурс] / И. М. Синяева // Маркетинг и логистика. – 2019. – № 3 (23). – Режим доступа: https://marklog.ru/marketing-jekologicheskogo-audita-vazhnyj-upravlencheskij-jelement-imidzha-organizacii/.

УДК 02

Т. В. Степаненко,
Т. В. Порубай,
г. Луганск, РФ

ИНФОРМАЦИОННО-ПОИСКОВАЯ СИСТЕМА БИБЛИОТЕКИ ВУЗА

Библиотека – один из древнейших культурных институтов. За долгий период человеческой истории ее социальные функции претерпели существенные изменения. Назначением первых библиотек было хранение документов. Со времени своего возникновения до сегодняшних дней библиотека прошла первый этап эволюции общественной миссии: от обслуживания нужд правящей элиты до удовлетворения общественных потребностей. Она превратилась в социальный институт, включающий информационные и культурные компоненты и обеспечивающий устойчивость связей и отношений в рамках общества.

Происходит эволюция социальной роли библиотеки, развиваются и становятся более разнообразными их функции. Наряду с информационной, культурно-просветительной и образовательной деятельностью они все больше играют роль в демократизации библиотечного дела и общества, в формировании общественного согласия и стабильности, в социализации, развитии интеллектуального потенциала людей. Меняется характер взаимодействия библиотек с различными учреждениями, с органами власти, с пользователями.

Актуальность данной темы в том, что в виду кардинальных, экономических, политических, а также социальных изменений библиотека, как социальный институт, выходит на новый уровень. Библиотеки занимают важное место в создании и распространении информационных ресурсов. Современный период развития библиотек рассматривается как информатизация библиотек, связанная с переходом на сетевые информационные технологии. В библиотеках пользователями широко используются электронные документы, базы данных и электронные каталоги. Современная библиотека учебного заведения развивается как компонент его информационно-образовательной среды, целью которого является обеспечение информационных потребностей субъектов образовательного процесса путем обеспечения доступа к информационным ресурсам.

Теоретико-методологическую основу исследования составили работы, посвященные изучению истории возникновения всех типов библиотек, в том числе библиотек высших учебных заведений. Значительное количество работ И. Бургер, М. Вохрышевой посвящены инновационной деятельности библиотек вузов, в частности их роли в информационном обеспечении учебно-методического и научно-исследовательского процессов в высшем образовательном учреждении.

Проблемы развития библиотек вузов на современном этапе исследовали Т. А. Колесникова, М. А. Подрезова. Внедрение социальных веб-коммуникаций в работу библиотек рассматривали А. В. Захаров, А. И. Земсков, Я. Л. Шрайберг.

Изучением электронных каталогов занимались ведущие специалисты в области библиотековедения: И. А. Агаркова, А. Б. Антопольский, Н. И. Гендина, Е. Зайцева,

О. А. Лавренова, Г. А. Скарук, И. Л. Скипор, Э. Сукиасян и др. Понятие электронного каталога дано в работах В. В. Мосягина, Э. Р. Сукиасяна, О. А. Лавреновой, Г. А. Горшковой, А. Б. Антопольского.

Библиотека вуза составляет информационный фундамент для научно-образовательного и воспитательного процессов. В условиях информатизации высшего образования библиотека обязана быстро и эффективно реагировать на требования и пожелания пользователей и, вместе с тем, непрерывно повышать уровень профессиональной компетентности своих работников.

В данное время не существует единого подхода к определению вузовской библиотеки как структурного подразделения высшего учебного заведения. Исследованием сущности понятия «библиотека вуза» в современной науке занимались и продолжают заниматься такие ученые, как И. В. Бевз, И. Беззуб, В. С. Белоус, О. Грамм, В. Ильганаева, Т. Копитко.

Библиотековед Н. Кравчук дает определение этому понятию: «Библиотека – это постоянный участник встреч с общественными, государственными и духовными деятелями, краеведческих научно-практических конференций, ежегодных фестивалей, форумов и пр.» [2].

Сегодня библиотека – это заведение, где собирается, обрабатывается, хранится рукописный, печатный, электронный материал, который можно найти как в печатном, так и электронном виде.

Исследователь Т. Копитко утверждает: «Библиотека высшего учебного заведения – центр коммуникаций многообразной университетской общественности, занимает одно из ведущих мест в информационной среде учебного заведения» [1, с. 12]. В свою очередь В. Сидоренко пишет: «Библиотека современного высшего учебного заведения – это многопрофильная информационная система, которая должна быть активной составляющей образовательного пространства, в котором студенты и преподаватели имеют возможность получать необходимую им информацию» [3, с. 4].

Известно, что основные показатели (цели, задачи, направления) библиотечного обслуживания, и особенно поставленные перед ним обществом «сверхзадачи» определяются исторической ситуацией, социокультурными процессами, происходящими в обществе, и, прежде всего, тем отношением общества к личности и, следовательно, к читателю, которое доминирует в этот период времени в общественном сознании.

Зарождение первых отечественных библиотек высших учебных заведений связанно с государственными реформами в сфере политики, экономики и культуры. Изначально библиотека вуза была ориентирована на информационную поддержку ученых вуза через сбор и организацию фонда.

Информатизация вносит изменения в технологию и организацию библиотечных процессов, в большей степени в видовой и содержательный состав библиотечного фонда. В процессах комплектования библиотечного фонда главным является достижение наилучшего сочетания традиционных и электронных ресурсов. С учетом этого, деятельность библиотек направлена на внедрение инноваций: выбор и подключение ЭБС, создание собственных полнотекстовых и аналитических БД, которые позволили бы наиболее эффективно реализовать основные задачи библиотеки.

Информационное обеспечение учебного и научного процессов высшего учебного заведения являются основной функцией вузовских библиотек.

Информационное обслуживание, базирующееся только на основе бумажных носителей, уже устарело, и ей на смену приходит другое, основанное на электронном представлении разнообразной информации, распространяемой в неограниченном количестве и мгновенно доступной через Интернет независимо от времени и местонахождения пользователя.

Информатизацию библиотек вузов можно определить как создание оптимальных условий для удовлетворения информационных потребностей высшей школы за счет формирования, использования и распространения информационных ресурсов.

Усиление темпов создания и распространения информации, изобретения новых методов и средств ее хранения и передачи, изменение принципов взаимодействия людей в процессе обмена информацией привело к объединению двух составляющих – телекоммуникационной инфраструктуры и информационных ресурсов (библиотеки, архивы, информационные центры).

Стремительно растет количество учебной литературы, научных статей и монографий, научные коллективы работают над сложными проблемами, а студенты над совместными проектами. Коллективная работа учёных или студентов над совместными проектами возможна при организации оперативной передачи информации.

Свободный доступ к актуальным научно-образовательным электронным ресурсам, которые постоянно пользуются спросом среди пользователей, созданы с целью удовлетворения их многократных запросов.

В понятие значимости включается степень необходимости библиотеки, осознаваемой государством, обществом и личностью. Библиотеки играли огромную роль в жизни людей во все времена. И сегодня, в условиях стремительного увеличения потоков информации и знаний, роль библиотек продолжает оставаться прежней. Одна из главных задач библиотек в современном мире – это обеспечить свободный доступ к информации, и ее источникам всем желающим. Социальная же роль ее – это реальное значение, место библиотеки в действительности в тот или иной период, активность этой роли зависит от активности и полноты выполнения библиотекой ее функций.

Социальные функции современной библиотеки обусловлены ее сущностными особенностями как культурной институции, которые проявляются в сохранении и трансляции документированного знания, обеспечивающего устойчивое общественное развитие, в том числе социальных норм и ценностей культуры, стабилизирующих общество. Однако они имеют динамический характер: степень их развитости и наполнения конкретным содержанием, приоритет отдельных из них в конкретные исторические периоды времени различны. Не изменив названия, функции меняют свое содержание в зависимости от того, какую социальную роль возлагает на них общество. Сбор и хранение документов, в которых зафиксированы накопленные человечеством знания, образцы и ценности мировой, национальной и местной культуры, было и остается социальным предназначением библиотеки. Библиотека хранит общественное знание, объективированное в конкретных документах как первоэлементах информационных ресурсов, которые, в свою очередь, являются элементами современного информационного пространства [2].

Современная библиотека вносит важный вклад в распространение и повышение информационной культуры, которая, наряду с компьютерной грамотностью, становится одним из важнейших условий деятельности человека как полноценного члена современного и будущего общества.

Как мощный и вместе с тем чуткий инструмент культурно-репродуктивной деятельности людей библиотека способствует развитию общей культуры пользователей, приобщает их к важнейшим достижениям национальной и мировой культуры, внедряет нормы, традиции, достижения культуры в их сознание, жизнь, быт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Копитко, Т. Ю. Роль социальных информационных коммуникаций в развитии библиотек в высших учебных заведениях / Т. Ю. Копитко. – Киев, .2013. – С. 1–12.

2. Российское библиотековедение: XX век. Направления развития, проблемы и итоги. Опыт монографического исследования / сост. Ю. П. Мелентьевой. – М.: РГБ, 2003. – 428 с.

3. Сидоренко, В. О. Инновационные формы работы в библиотеках вузов / В. О. Сидоренко. – Полтава, 2016. – С. 1–4.

УДК 025.5

Д. Г. Цимбаленко,
г. Донецк, РФ

ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ ОБЪЕДИНЕННЫХ ЭЛЕКТРОННЫХ РЕСУРСОВ БИБЛИОТЕК ДОНБАССА

Библиотеки являются одним из важнейших социальных институтов, задача которых – обеспечение быстрого, свободного и неограниченного доступа к национальным и мировым информационным ресурсам [5]. Решение этой приоритетной задачи малоэффективно, сложно и превышает возможности отдельно взятой библиотеки. Выход из сложившейся ситуации видится в создании библиотечных корпоративных сетей, которые позволят получить доступ к обширным и дорогостоящим источникам информации на удобных условиях. Внедрение корпоративных технологий позволит также существенно экономить силы и средства, которые могут быть направлены на создание уникальных национальных библиографических продуктов.

Проектам корпоративной каталогизации уделяли внимание уже с начала 90-х годов XX века. Им посвящены работы Ф. С. Воройского и Я. Л. Шрайберга [1], А. И. Племника, Е. В. Линдеман [4] и других ученых, в которых подробно рассмотрены организационные и технологические основы, принципы и ряд подходов при построении корпоративных сетей.

Как и в других регионах Российской Федерации, библиотеки ДНР сталкиваются с серьезными проблемами, такими как создание современного библиотечного сервиса в условиях ограниченного финансирования, объединение электронных библиографических ресурсов и их интеграция в российское и мировое информационное пространство, создание централизованной краеведческой базы данных Донбасса. Решение этих проблем, прежде всего, позволило бы повысить эффективность и оперативность обслуживания пользователей, распространить информацию о культуре, истории, науке, образовании, искусстве Донбасса, о моральных ценностях и донести истину о Донецкой Народной Республике и ее жителях до части населения, находящейся на временно оккупированных территориях и подвергающейся дезинформации со стороны украинских властей.

Корпоративная сеть библиотек Республики поможет в решении таких важных задач, как:

• обеспечение формирования единого информационного ресурса, отражающего состав, структуру и содержание библиотечных фондов ДНР;

• интеграция единого информационного ресурса ДНР в общее информационное пространство РФ;

• организация и поддержка информационного взаимодействия библиотек ДНР;

• обеспечение доступа к информации библиотечной сети ДНР и оперативное удовлетворение информационных запросов пользователей библиографической информации;

• оперативный контроль за формированием библиотечных фондов и национального информационного ресурса со стороны Министерства культуры ДНР, а также профильных органов управления;

• формирование и анализ статистических данных.

Наличие в ДНР разветвленной библиотечной сети с богатым литературным фондом и применение библиотеками в своей работе информационных технологий позволяет говорить о готовности к созданию корпоративной библиотечно-информационной сети ДНР с ее последующей интеграцией в информационное пространство Российской Федерации. В этом направлении уже сделаны определенные шаги. После того как Донбасс обрел независимость в 2014 году, экономическая и политическая ситуации были сложными. Библиотеки, как и другие учреждения сферы культуры, были вынуждены работать в экстремальных условиях. Но уже через два года был принят закон «О библиотеках и библиотечном деле». Он позволил официально восстановить статус библиотек, была создана правовая основа для их деятельности. Важно отметить, что в законе «О библиотеках и библиотечном деле»

центральной библиотекой со статусом особого значения определена Донецкая республиканская универсальная научная библиотека имени Н. К. Крупской [3]. На нее же возложены функции научно-исследовательского, методического и координационного центра для библиотек республики, и, естественно, она может выступить координатором корпоративной сети библиотек ДНР. Донецкая республиканская универсальная научная библиотека имени Н. К. Крупской уже имеет определенный опыт корпоративного взаимодействия в Межгосударственном Сводном каталоге [2].

Для успешного внедрения в работу библиотек ДНР корпоративной каталогизации с применением информационно-коммуникационных технологий была проанализирована мировая и российская практика и определен уровень использования их опыта в библиотеках Донбасса. Рассмотрев текущую ситуацию в библиотеках ДНР, необходимо решить следующие проблемы:

• принять закон «Об обязательном экземпляре документов»;

• подготовить пакет документов, регламентирующих систему корпоративной каталогизации;

• обеспечить языковую, программную и техническую совместимость;

• компьютеризировать все технологические процессы;

• обеспечить надежную информационную безопасность библиотечно-информационных ресурсов;

• сформировать систему профессиональных коммуникаций между участниками корпоративной сети.

В проекте корпоративной каталогизации сможет принять участие любая библиотека ДНР. Число участников неограничено. Результатом реализации проекта должен стать электронный сводный краеведческий каталог ДНР, который будет являться составной частью справочно-библиографического аппарата членов корпоративной сети и включать в себя электронные базы данных на все виды документов краеведческого характера, в том числе статьи из сериальных изданий: сборников, журналов, республиканских газет, в том числе статьи из республиканских периодических изданий для юношества, молодежи, детей, находящиеся в фондах библиотек-участников. С максимальной полнотой в нем должны быть отражены материалы, содержащие информацию об экономической, общественно-политической, культурной жизни республики.

Можно с уверенностью сказать, что создание корпоративной сети библиотек ДНР дает такие преимущества, как:

• повышение уровня эффективного информационного обслуживания пользователей;

• расширение доступа к электронным и печатным уникальным краеведческим документам, находящимся в фондах библиотек Донбасса;

• обеспечение возможности заимствования большого количества библиографических и авторитетных записей из российских электронных каталогов и баз данных (при интеграции в библиотечно-информационное пространство РФ);

• надежность и качество создаваемых информационных продуктов;

• сокращение финансовых и трудовых затрат за счет единоразового создания БЗ на документы, хранящихся во множестве библиотек республики;

• эффективность технологических процессов каталогизации;

• содействие научно-исследовательской работе;

• помощь учреждениям и организациям в получении краеведческой информации;

• повышение престижа библиотек Донбасса;

• популяризация культурного наследия ДНР.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воройский, Ф. С. Корпоративные автоматизированные библиотечно-информационные системы: состояние, принципы построения и перспективы развития / Ф. С. Воройский, Я. Л. Шрайберг; ГПНТБ России. – М.: ГПНТБ России, 2003. – 129 с.

2. Главная библиотека региона: сборник материалов заочных Краеведческих чтений (г. Донецк, 20 ноября 2021 г.) / Донец. респ. универс. науч. б-ка имени Н. К. Крупской; отв. за вып. И. А. Горбатов. – Донецк: ДРУНБ, 2021 – 72 с.

3. Донецкая Народная Республика. Законы. О библиотеках и библиотечном деле: 135-IНС: принят Постановлением Народного Совета 3 июня 2016 г.: действующая редакция по состоянию на 24.04.2020 г. // Сборник законодательных актов Донецкой Народной республики. – 2017. – № 30. – С. 3–20.

4. Линдеман, Е. В. Организационные и технологические основы создания корпоративных информационных ресурсов библиотечных консорциумов: дис. ... канд. техн. наук: 05.25.05 / Линдеман Елена Владиславовна. – М., 2005. – 213 с.

5. Мотульский, Р. С. Библиотека как социальный институт / Р. С. Мотульский. – Минск: БГУ культуры, 2002. – 374 с.

УДК 316.772.4

С. В. Чевычалова,
Д. А. Голованева,
г. Луганск, РФ

ЗНАЧЕНИЕ НЕВЕРБАЛЬНЫХ ФОРМ КОММУНИКАЦИИ В МЕЖКУЛЬТУРНОМ ДИАЛОГЕ

В условиях мировой глобализации и распространения проблемы межкультурной коммуникации актуальность организации содержательного взаимодействия становится одной из определяющих в психологическом, лингвокультурном контекстах.

Коммуникация является важным элементом жизни всех живых организмов, а для людей основным способом общения является речь, которая выступает и средством передачи информации, и способом культурного воспроизводства. Однако общение людей включает не только устные выражения, но и невербальные сигналы, которые передают информацию через другой канал.

Невербальные сигналы в коммуникативной системе обладают особой значимостью, поскольку процесс их передачи во многом неосознанный и они передаются естественно, таким образом отражая подлинные реакции, чувства и эмоции человека. В отличие от слов, невербальные сигналы не могут быть завуалированы или искажены. Кроме того, невербальные средства коммуникации – это первичная форма коммуникации личности – именно невербальных сигналов начинается общение человека в младенчестве.

С. В. Чевычалова подчеркивает, что проблема эффективности коммуникации требует планомерной проработки в процессе подготовки будущих учителей иностранных языков [6]. Однако целесообразно заметить, что вопросу эффективной коммуникации следует уделять внимание не только в лингвистике и педагогике, но и в повседневности.

Для обеспечения эффективной коммуникации необходимо уметь правильно использовать и интерпретировать как вербальные, так и невербальные сигналы. Взаимодействие между ними может помочь людям лучше понимать друг друга и достигать общих целей в разных областях жизни.

Обращаясь к терминосистеме, можно отметить, что невербальная коммуникация в широком проявлении трактуется как «коммуникация без слов», «сообщения, выражаемые нелингвистическими средствами» [2, с. 96] или «все, что передает сообщения и имеет общее социальное значение, кроме слов» [1, с. 23] включают в себя все элементы поведения, атрибуты и предметы, которые не связаны со словами и передают определенные сообщения. Это может включать голосовые сигналы, такие как вздохи, смех, плач и т. д., жесты, выражение лица, внешний вид коммуникантов, их расположение в пространстве, окружающую обстановку, а также временные факторы.

Ученые указывают на ряд различий между вербальной и невербальной коммуникацией. Вербальные сообщения основаны на символах, таких как слова, и передаются через голосовой канал, чаще всего явно, а не неявно. Они обрабатываются в основном левым

полушарием головного мозга. В то же время, невербальные сигналы передаются через другие каналы и контролируются в основном правым полушарием головного мозга.

Невербальная коммуникация играет важную роль в передаче информации и выражении эмоций. В случае, если невербальная коммуникация не соответствует вербальной, люди склонны верить именно невербальным выражениям. Такие противоречия могут привести к неудачам в коммуникации и недопониманию.

С точки зрения исследователя Г. Е. Крейдлин, невербальная коммуникация тесно связана со знаковой системой и картиной мира. По мнению теоретика, любой невербальный компонент являет собой символ и знак, который считывается личностью исходя из ее культурного кода, картины мира и средовых факторов развития [2, с. 81].

Среди исследователей коммуникации можно проследить некоторую разрозненность во взглядах относительно целенаправленности невербального сигнала. Так, одни авторы подчеркивают, что невербальная коммуникация является неотъемлемой составляющей процесса взаимодействия, вне зависимости от того, совершается ли передача невербального сигнала осознанно или нет. Наряду с этим есть ученые, которые отмечают, что целенаправленность невербального сигнала и его декодирование получателем определены коммуникантом, то есть отправителем.

Обобщая два эти подхода к коммуникации, можно резюмировать, что коммуникация невербального типа может осуществляться осознанно или нет, однако интенсивность ее восприятия зависит в большей степени от готовности трактовать эти сообщения реципиентом. Следовательно, готовность реципиента к трактовке передаваемых символов и знаков определена его воспитанием, теми базовыми символами и концептами, которые составляют его картину мира.

Ключевая проблема коммуникации как в вербальном, так и в невербальном проявлении состоит в том, что разница картины мира коммуницирующих людей может приводить к искажению воспринимаемого сообщения и формировать информационный барьер, который может приводить к культурному шоку, непониманию и неоднозначной трактовке информации.

Учитывая значение индивидуальности в контексте организации мировоззрения народа, формирования картины мира, исследователи в сфере лингвистики в последние десятилетия большее внимание уделяют когнитивному, культурологическому, лингвистическому, восприятию мира личностью. Окружающее пространство и реакции личности на него в лингвистических исследованиях являются ключевой темой для изучения картины мира.

В исследовании Е. В. Смирновой уделяется особое внимание актуализации символа в картине мира как средства отражения действительности: «Символ отражает не сам предмет, а то видение, которое сложилось в сознании носителя языка об этом предмете под воздействием окружающей его действительности» [4, с. 12]. Это во многом объясняет коммуникационные барьеры, которые возникают в процессе взаимодействия представителей разных культур.

Знание культурных особенностей позволяет эффективно общаться, учитывая нормы и этику, принятые в каждой культуре, участвующей в коммуникации. Т. Г. Стефаненко, эксперт по этнопсихологии, отмечает в своей книге, что для минимизации недопонимания люди должны понимать не только язык друг друга, но и «молчаливый язык», который основан на невербальных знаках [5, с. 11]. Так, невербальная коммуникация может сопровождать речь, но также может быть автономной, то есть заменять текст, как например, жестовый язык индейцев Северной Америки, жестовый язык народов севера России – эвелнов.

Невербальные средства коммуникации являются важным элементом межкультурного общения, так как способствуют лучшему пониманию содержания коммуникации. Они передают как сознательную, так и бессознательную информацию, регулируют процесс общения, дополняют, подтверждают или опровергают вербальную информацию. Кроме того, они позволяют контролировать процесс общения, делая его более успешным.

Правильное понимание содержания коммуникации является ключевым для предотвращения и минимизации конфликтов, ошибок, стереотипов и недопонимания в восприятии поведения в межкультурном общении. Принимая во внимание культурные особенности можнодостигнуть более содержательной коммуникации. Реализация единообразно трактуемых невербальных и вербальных средств коммуникации может помочь людям лучше понимать друг друга в различных культурных контекстах, что в свою очередь улучшит качество международных отношений и коммуникацию в разных областях жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бутовская, М. Л. Язык тела: Природа и Культура (эволюционные и кросс-культурные основы невербальной коммуникации человека) / М. Л. Бутовская. – М.: Научный мир, 2014. – 438 с.

2. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Г. Е. Крейдлин. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 584 с.

3. Маркосьян, Е. И. Роль невербального общения в межкультурной коммуникации / Е. И. Маркосьян. – Минск: БГУ, 2014. – 345 с.

4. Смирнова, Е. В. Культурные доминанты в языковой картине мира [Электронный ресурс]: автореф. дис. … канд. филол. наук [Электронный ресурс] / Смирнова Екатерина Валерьевна. – М., 2015. – 206 с. – Режим доступа: http://www.dslib.net/roman-jazyki/kulturnye-dominanty-v-jazykovoj-kartine-mira-ispancev.html.

5. Стефаненко, Т. Г. Этнопсихология: учебник для вузов / Т. Г. Стефаненко. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2009. – 368 с.

6. Чевычалова, С. В. Профессиональная подготовка будущих учителей иностранных языков в процессе педагогической практики / С. В. Чевычалова // Вестник Луганского государственного университета имени Владимира Даля. – 2020. – № 12 (42). – С. 235–238.

УДК 378.147: 796.011:2

Я. С. Шпаковский,
г. Луганск, РФ

ВЛИЯНИЕ ЗАНЯТИЙ ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРОЙ НА ПРОФЕССИОНАЛЬНУЮ ПОДГОТОВКУ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ

Профессиональная подготовка выражается в совокупности специальных знаний, умений и навыков, позволяющих выполнять работу в определённой сфере деятельности [8], которая проявляется в формировании профессионально значимых качеств личности с учетом специфических особенностей профессионального образования различного уровня и профиля. Профессиональная подготовка студентов-пианистов включает в себя концертно-исполнительскую, художественно-просветительскую и педагогическую деятельность. Для овладения этими видами деятельности музыкант, с одной стороны, должен быть здоровым, с другой – иметь профессионально важные качества, которые соответствуют направленности будущей профессиональной деятельности.

На практике занятия физической культурой у студентов-пианистов сводятся к занятиям общей физической подготовкой 1 раз в неделю. В то же время физическая подготовка, направленная на профессионально важные качества, ограничивается рядом гимнастических упражнений, которые проводились в детских школах искусств. Большая часть студентов не проявляет самостоятельности в решении этой проблемы. В результате у студентов ухудшается физическая форма, наблюдается нарушение опорно-двигательного аппарата, развивается гиподинамия, «писчий спазм», что обусловливает *актуальность* выбранной темы.

Анализ литературных источников показал, что многие авторы раскрывают данную проблематику с разных сторон. Н. В. Михайлова рассматривает физическую культуру с аксиологической точки зрения, Ж. Н. Власова и Р. С. Наговицын изучают физическую культуру с позиции культурологии. М. П. Галичаев отмечает профессиональные особенности и физическую культуру музыкантов. В то же время изучение влияния физической культуры на профессиональную подготовку студентов-пианистов, на наш взгляд, затронуто недостаточно.

Для достижения данной цели были поставлены *задачи* анализа методологии физической культуры студентов-пианистов через призму культурологического подхода; обоснование связи физической культуры с профессиональной деятельностью студентов-пианистов.

Анализ литературных источников показал, что применение культурологического подхода к становлению физической культуры создает предпосылки для всестороннего саморазвития, формирования сознательного человека, для чего необходимо сочетание духовного (область ценностей) и физического (область деятельности) аспектов. Физическая культура оказывает большое влияние на стремление человека к созиданию себя и мира, саморазвитию, формирование основ мировосприятия человеком реальной действительности через развитие его телесности, где достигается синергия тела, духа, сознания и самосознания личности. Данные положения можно применить к формированию физической культуры студентов-пианистов.

По мнению Н. В. Михайловой, использование ценностей физической культуры является важным для достижения оптимального профессионального уровня пианистов, формирования профессионально-прикладных способностей, которые можно условно разделить на способности, отражающие общий уровень физического развития, и способности, которые затрагивают специфику профессиональной деятельности. К способностям первого вида относятся сила (взрывная, статическая и динамическая), гибкость, ловкость и координация движений, выносливость. При этом тонкую регуляцию движений, совершаемых отдельными частями тела одновременно и попеременно, дифференциацию и скорость реакций, ловкость и скорость в движениях рук и пальцев, устойчивость рук, слежение за объектом необходимо включить в содержание специфических способностей второго вида [4].

В своих работах В. А. Романенко утверждал, что в профессиональной деятельности пианистов наибольшее значение имеют специальная быстрота движений пальцев (31,5 %); физическая работоспособность (22,5 %); статическая выносливость мышц спины (9,6 %). Отмечая быстроту движений плеча, предплечья и кисти, автором была выделена динамическая выносливость мышц верхнего плечевого пояса в связи с выполнением активных и свободных движении плечами (поднимание, опускание, приведение, отведение) в процессе игры за инструментом. Отсутствие динамической выносливости мышц верхнего плечевого пояса приводит к непроизвольному закрепощению туловища, способствует быстрой утомляемости мышц рук и спины. В тоже время автор отводил большую роль правильной посадке за инструментом, длительности работы за инструментом. При этом выявлено, что недостаточное развитие мышц туловища у большинства пианистов способствует снижению статической выносливости при поддержании рабочей позы, определена целесообразность проведения восстановительно-профилактических мероприятий (релаксация, легкая специальная и психотехническая гимнастика) [2, с. 47–49]. Данное положение о необходимости релаксации подтверждает Г. Л. Коган, отмечая невозможность концентрации на игре в течение длительного времени в результате психофизического истощения.

По мнению Й. Гата, воспроизведение мелких движений рук зависят от ловкости пианиста, которую можно развивать посредством исполнительских упражнений (гаммы и этюды), при помощи пальчиковой гимнастики, специальных упражнений. Например, Й. Гат предлагает разведение рук в стороны с описанием кончиками пальцев верхнего полукруга, увеличивая объем размаха и количество повторений до 15 раз, и повторяя данное упражнение несколько раз в день. Еще одним существенным дополнением является описание кругов выпрямленной, не напряженной рукой в положении отведения при расслабленности всего тела [3, с. 218].

Исследования А. А. Шмидт-Шкловской актуализируют упражнения для раскрепощения мышц шеи, рук и плечевого пояса. Данные упражнения проводятся за счет поднятия ненапряженных рук вверх при свободно повисших кистях, с одновременным поднятием тела

на носки и глубоким вдохом. Затем следует свободный наклон вперед с разведением рук через стороны, с одновременным выдохом и расслаблением головы [5, с. 20]. В то же время автор уделяла внимание упражнениям для развития дыхательной системы, которые основаны на глубоком вдохе при расширенной грудной клетке, и постепенном, полном выдохе.

Изучение литературных источников и методической литературы подтвердило важность дыхательных упражнений в профессиональной деятельности пианистов. Методике правильного дыхания посвятил свою работу М. Александр. Методика М. Александра заключается в давлении ребер на руки, при этом в верхней части грудной клетки ослабляется напряжение и опускается грудина при расслабленном горле и брюшных мышцах [1].

Таким образом, влияние занятий физической культурой на профессиональную подготовку студентов-пианистов проявляется в сочетании ценнностного и деятельностного аспектов физической культуры, которое позволяет студентам-пианистам раскрыть свой творческий потенциал, способствует более точной передаче художественных образов, формирует умение анализировать художественные и технические задачи и использовать все доступные психомоторные приёмы для их решения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барлоу, У. Техника Александера / У. Барлоу, пер. с нем. Е. П. Красильников. – М.: Полина М, 1995. – 33 с.
2. Галичаев, М. П. Здоровье и физическая культура музыканта / М. П. Галичаев, науч. ред. Г. В. Рыбинцева. – 2-е изд. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2010. – 250 с.
3. Гат, Й. Техника фортепьянной игры / Й. Гат, пер. с венг. Э. Фоно – Будапешт: Тип. «Атэнэум», 1967. – 244 с.
4. Михайлова, Н. В. Ценностный аспект формирования профессионально-прикладных способностей будущих педагогов средствами физической культуры [Электронный ресурс] / Н. В. Михайлова // Вестник НВГУ. – 2018. – № 2. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/tsennostnyy-aspekt-formirovaniya-professionalno-prikladnyh-sposobnostey-buduschih-pedagogov-sredstvami-fizicheskoy-kultury/viewer. – Загл. с экрана.
5. Шмидт-Шкловская, А. А. О воспитании пианистических навыков / А. А. Шмидт-Шкловская, ред. Г. А. Соловьева. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1985. – 70 с.

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА *«ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНОВ РОССИИ: ОПЫТ РЕГИОНАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ»*

УДК 908

Т. Ю. Анпилогова,
г. Луганск, РФ

ИСТОРИКО-КРАЕВЕДЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СТУДЕНТОВ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ЭТНОРЕГИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ НАСЕЛЕНИЯ ПОЛИКУЛЬТУРНЫХ РЕГИОНОВ (на примере Луганской Народной Республики)

Вхождение Луганской и Донецкой Народных Республик в состав Российской Федерации, кардинально изменившее геополитическую и социально-экономическую ситуацию в Донбассе, отразилось и на социокультурном развитии этого поликультурного и многонационального региона.

Фундаментальные основы государственной стратегии в этнокультурной сфере нашли отражение в Указе Президента РФ «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» от 9 ноября 2022 г., определившем в качестве традиционных ценностей «нравственные ориентиры, формирующие мировоззрение граждан России, передаваемые от поколения к поколению, лежащие в основе общероссийской гражданской идентичности и единого культурного пространства страны, укрепляющие гражданское единство, нашедшие свое уникальное, самобытное проявление в духовном, историческом и культурном развитии многонационального народа России» [2, с. 2]. Согласно документу, государственная политика по сохранению и укреплению традиционных ценностей должна реализовываться в процессе широкого реформирования таких направлений, как образование, воспитание, работа с молодежью, культура, наука, межнациональные и межрелигиозные отношения, средства массовой информации и массовых коммуникаций, международное сотрудничество [Там же, с. 3].

Изложенные в документе постулаты обусловливают необходимость перспективного развития указанных сфер с учетом исторических традиций, являющихся основой гражданско-патриотического воспитания современной молодежи. С точки зрения исследователя А. Рядового, патриотизм как социальное системное качество представляет собой «систему, функционирующую на основе комплекса взаимодействующих составляющих этого понятия – как социального чувства, патриотической идеологии, духовной ценности, критерия и результата этнической самоидентификации, морально-нравственной установки, вектора практического поведения и др.» [3, с. 100]. Именно патриотизм как действенная форма поведения является важным фактором стабильности и национальной безопасности любого государственного образования.

Для населения регионов Российской Федерации, отличительными чертами которых выступают поликультурность и многонациональность, характерно такое свойство, как «этнорегиональное самосознание», представляющее собой синтез этнического и регионального самосознания. Данная форма идентичности, во-первых, учитывает поликультурность и многонациональность местного социума, во-вторых, является основой (начальной стадией) формирования патриотических чувств по отношению не только к малой родине, но и к Отчизне в целом.

Этнорегиональное самосознание жителей Донбасса было обусловлено исторически. С одной стороны, этнически пестрое местное население всегда ощущало свою принадлежность к той или иной этнической общности, сохраняя социокультурные традиции предков. С

другой стороны, общая историческая судьба, особенности совместного заселения и хозяйственного освоения края в XVI–XVIII вв. способствовали формированию четкого регионального самосознания – самоотождествления с территорией проживания, которую при этом нельзя характеризовать как этническую территорию. Подобные особенности обусловили появление единого менталитета, характерного для местного населения.

Актуальность проблемы формирования этнорегионального самосознания как разновидности патриотизма нашла отражение в Указе Президента РФ от 2 июля 2021 г. № 400 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации» [1], согласно которому одним из направлений защиты традиционных российских духовно-нравственных ценностей, культуры и исторической памяти является «поддержка общественных проектов, направленных на патриотическое воспитание граждан, сохранение исторической памяти и культуры народов Российской Федерации» [1, с. 20]. В этом контексте важную роль играет историко-краеведческая деятельность студенческой молодежи, предполагающая накопление, сохранение и популяризацию информации об историческом прошлом своего края и создающая те социальные смыслы, которые необходимы любому государству для сохранения его гражданами коллективной, этнической, национальной идентичности и поддержания единства, духовной общности всех членов общества.

По характеру организации историко-краеведческая деятельность студентов может быть реализована в двух формах – программной и внепрограммной. Программная форма включает в себя виды учебной работы, предусмотренные учебным планом; внепрограммная предполагает осуществление различных видов историко-краеведческой деятельности, не предусмотренных учебным планом и организуемых в ходе дополнительной самостоятельной работы или культурного досуга. В основе организации данного вида деятельности студентов лежит система принципов, одним из которых является принцип «от близкого к далекому», основы которого были заложены отечественными методистами в 1950-х гг. Суть принципа состоит в том, что в процессе обучения всеобщей и отечественной истории необходимо отталкиваться от уже имеющихся знаний по истории родного края, усвоение которых должно быть первичным. Такой подход создает у обучающихся ощущение необходимости получения исторических знаний, которые связаны с родным, хорошо знакомым и понятным регионом, порождает у них чувство сопричастности. Именно ощущение исторической и культурной общности с окружающим краевым сообществом, являющееся результатом изучения и понимания национальных культур всех этнических групп, проживающих в регионе, формирует одновременно патриотизм и этнокультурную толерантность, или, говоря языком советской эпохи, интернационализм.

Эффективное развитие историко-краеведческой деятельности обучающихся высшей школы предполагает внедрение таких перспективных механизмов работы, как:

– создание в структуре государственных образовательных учреждений высшего образования историко-краеведческих музеев, просветительских центров, студенческих экскурсионных бюро;

– развитие клубной и кружковой работы в системе вуза;

– популяризация историко-краеведческой работы посредством проведения научно-методических семинаров для педагогов;

– создание системы дополнительного историко-краеведческого образования;

– проведение с целью обмена опытом научно-педагогических экскурсий между вузами;

– активизация историко-краеведческой работы в детских оздоровительных лагерях и досуговых центрах в рамках прохождения педагогической практики студентов педвузов;

– установление соответствия учебных программ содержанию учебных и учебно-методических изданий;

– создание системы методического сопровождения процесса организации историко-краеведческой деятельности в образовательных организациях и учреждениях высшего профессионального образования;

– возрождение тематических маршрутов длительных экскурсий по территории Луганской Народной Республики;

– активизация краеведческой работы студентов-филологов в рамках фольклорной практики с целью содействия развитию региональной устной истории.

Таким образом, формирование стойкой этнорегиональной идентичности предполагает внедрение новых механизмов работы, представляющих собой синтез традиционных и инновационных форм и методов историко-краеведческой работы студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Указ Президента РФ от 2 июля 2021 г. №400 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kremlin.ru/acts/bank/47046.

2. Указ Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 г. №809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [Электронный ресурс]. Официальный интернет-портал правовой информации – Режим доступа: http://actual.pravo.gov.ru/text.html#pnum=0001202211090019.

3. Рядовой, А. Г. Патриотизм как системно-комплексное качество личности: сущность и содержание / А. Г. Рядовой // Омский научный вестник. – 2008. – № 3 (67). – С. 100–103.

УДК 1(=130.2)(091)

Н. В. Волохова,
г. Курск, РФ

МНОГОАСПЕКТНОСТЬ ПОЛЯ КУЛЬТУРЫ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Развитие цифрового общества предполагает переосмысление экономического развития России, построенного на использовании цифровых информационно-коммуникационных технологий во всех сферах жизнедеятельности. Еще в первом десятилетии нашего века было трудно представить такую тесную интеграцию экономики и культурной сферы, основанной на цифровых технологиях. В различные исторические эпохи культура и экономика не имели собственных четких границ, а находились в состоянии единства. В период перестройки ценностно-нормативный уровень развития культуры в постсоветской экономике воспринимался как основной барьер для развития предпринимательства. Сегодня же возникает необходимость для создания населению цифровых условий доступа к товарам и услугам сферы культуры.

В условиях цифровизации общества естественные науки, искусство, социогуманитарные науки, экономика, сохраняя свои различия, имеют возможность взаимно дополнять друг друга посредством использования цифровых технологий и сети Интернет [2, с. 53]. Действительно, структура и ритм повседневной жизни на повседневном уровне вынуждают каждого из нас практически не расставаться с электронным средствами. Цифровизация, затрагивая сферу культуры, качественно видоизменяет структуру производства и потребления культурных практик, тем самым меняя ее непосредственно у нас на глазах.

В контексте динамики кардинальных изменений всех цивилизационных процессов социокультурное пространство утрачивает свое физическое, геометрическое, географическое измерение, акцентуируется в социально-сетевой среде, приобретает тотально-виртуальный характер и требует нового переосмысления.

На наш взгляд, возможен компромисс между формами традиционными и инновационными и определение универсального варианта по принципу симбиоза лучшего в новом. Здесь особое звучание приобретют понятия социального поля в целом и культурного поля в частности. Именно они являются объектом нашего исследования. В связи с вышесказанным мы, в первую очередь, обращаемся к определению социального поля как такого в разрезе его соотнесенности с цифровой экономикой. И, конечно же, сфера культуры

как одна из самых традиционных и менее гибких в эпоху резких и быстрых перемен также является объектом нашего исследования.

В формировании социального поля российской цифровой экономики принимают участие семь основных полей: власти, науки, образования, экономики, культуры, IT и финансового поля. При этом каждое из полей-участников привносит свой вклад в образование социального поля ЦЭ. «Ведущую роль в формировании социального поля цифровой экономики играет поле власти, при том что остальные поля выполняют инициативные и исполнительные роли» [6, с. 106].

Поле культуры своей целью ставит поддержание цивилизационной основы общества, в связи с чем оно имеет широкий спектр целей в отношении формирующегося поля цифровой экономики – от осмысления формата цифровой экономики и измерения различного рода критериев цифровизации как нового культурного явления до выработки новых критериев. В качестве латентной здесь будет выступать глобальная цель – создание общества новой формации. «Культурное поле является источником преобразований – на основе существующего культурного ресурса и опыта формируется новая культура цифровой экономики» [3, с. 220].

Анализ литературы по исследуемой теме позволяет обратиться к работам таких авторов, как: О. Н. Астафьева [1], Д. В. Галкин, Т. Ф. Кузнецова, Е. В. Никонорова, О. Б. Скородумова, Н. Л. Соколова, О. В. Шлыкова [7] и др. Д. В. Галкин говорит о том, что цифровая культура развивается на нескольких важных уровнях: материальном, символическом, социальном, ментальном и ценностном. Подобная интерпретация цифровой культуры акцентирует внимание на развитии информативного общества, это не только использование новейших технологий, но и возникновение новых возможностей для функционирования всех сфер жизни общества. Н. Л. Соколова в своей работе подчеркивает, что цифровые технологии являются обязательной составляющей существования человека, что пренебрегать явной культурной значимостью на сегодняшний день невозможно. «Цифровая культура» ставится в один ряд с такими понятиями, как «киберпространство», «киберкультура», «цифровые медиа» и пр. Эта мысль продолжается в работах О. Н. Астафьевой [1], которая отмечает, что цифровая культура способна кардинальным образом оказать влияние на смыслы и ценности бытия, преобразовать соотношение между специальными и повседневным уровнями культуры общества, внести значительные коррективы в образ и стиль жизни.

Среди зарубежных исследователей уместно вспомнить следующие фамилии: Ч. Гер [10], М. Кастельс, М. Шварц, С. Хантингтон, Л. Харрисон и др. В контексте нашего исследования мы обращаемся к С. Хантингтону [8] и Л. Харрисону именно потому, что они обосновывают чисто экономические задачи через призму культуры, и определением единой культурной рамки можно выстроить перспективную экономику, в данном случае – цифровую. Заявка на подобное развитие событий полностью реализует себя в современности, и, согласно исследованию технического директора Google Рэймонда Курцвейла, поисковые системы будут функционировать не только с помощью языка, но и с помощью мыслей. Такие прогнозы говорят о том, что ИКТ-трансформации формируют культурную среду.

Коллективом исследователей в рамках реализации проекта РФФИ «Российская цифровая экономика как социальное поле» (2019–2020 гг.), где одним из исполнителей являлся автор данного материала, было проведено исследование, которое носило разведывательный (пилотажный) характер, что объективно определяло его принципиальную новизну и эклектичность процессов «цифровизации культуры». В число экспертов были включены представители различных институциональных групп, имеющих непосредственные профессиональные связи с «цифровизацией» культуры: хормейстеры, директора библиотек, администраторы областных органов власти в сфере культуры и искусства и др.

Основным методом интерпретации качественной социологической информации стал ***тематический анализ***, который, в свою очередь, лишь в настоящий период обретает

популярность в социологической науке и является достаточно нетривиальным инструментом изучения латентных переменных (установок, стереотипов сознания и т. д.). Данный метод реализуется на небольших номинальных группах, так как имеет основной целью не выявление массовых тенденций каких-либо социокультурных процессов, а позволяет определять смысловые (тематические) паттерны индивидуального мировоззрения, характеризующие субъектно-личностное видение проблемы исследования испытуемыми.

Гайд интервью содержал вопросы, касающиеся определения цифровой экономики в сфере культуры, в результате чего выявлялись открытые и латентные цели и ориентиры культуры, роль культуры и основные задачи в формировании цифровой экономики в социальном пространстве страны, выявлялись акторы культуры, роль и значение цифровых технологий при их внедрении в искусство.

Основные результаты исследования позволили сделать следующие выводы. Поле культуры является одним из семи полей, сформировавших социальное поле цифровой экономики. Акторами цифровой экономики, являющимися одновременно агентами поля культуры, выступают Министерство культуры, государственные и негосударственные учреждения культуры, лидеры мнений и пр. Основные задачи поля культуры связаны со встраиванием процессов цифровой экономики в культурный код; с формированием материально-культурного наследия; с исследованием культурного капитала; с формированием новых этических принципов и т. д. При этом нами в процессе исследования установлено, что степень поддержки цифровой экономики со стороны представителей поля культуры, в отличие от других полей, средняя.

Соответственно, следующая логично вытекающая задача нашего исследования связана с характеристикой показателей поля культуры и его агентов как акторов поля российской цифровой культуры. Основными показателями выступают роль и явные цели поля, в данном случае поля культуры. Роли поля культуры следующие: исполнительная, интерпретирующая, адаптивная, конструирующая. Они проявляют себя при решении явных целей: измерении культурного уровня населения; определении ментального и традиционного влияния; сохранении ценностной основы общества и выработке новых критериев ценности; осмыслении формата цифровой экономики.

Следующая задача исследования обращена к выявлению спорных и слабых позиций закрепления отдельных цифровых процессов в контексте социокультурной составляющей российской современности. Также мы попытались дать соответствующие рекомендации по улучшению и стабилизации.

Как показали результаты исследования, именно в поле культуры наглядно прослеживается столкновение традиционного и инновационного, открыто проявляется «притянутость» и «насаждаемость» некоторых явлений цифровизации, а также четко заявляет себя несвоевременность или невозможность преемственности ряда социкультурных аспектов. Подобные выводы нам позволяют делать результаты проведенного в рамках исследования тематического интервью (2020–2021 гг.) с представителями (акторами) поля культуры в отношении процессов ее цифровизации (хормейтерами, директорами библиотек, администраторами областных органов власти в сфере культуры и искусства и др.).

Первое, что отмечают участники интервью, говоря о культуре как одной из составляющей процесса цифровизации, это расширение доступности информации для аудитории, ее «расширение», более высокий «охват».

Основные роли поля культуры: адаптивная; конструирующая; оберегающая, что позволяет сделать заявление о ее многоаспектности, многовекторности, многонаправленности.

Разнообразные формы культуры в «цифре» представляют собой различные варианты в сферах художественной практики (пост-интернет-искусство), в научной сфере (цифровые гуманитарные науки – оцифрованные материалы позволяют обеспечить сохранность культурного наследия при помощи цифровых технологий), в сфере современного образования (возможность дистанционного обучения, геймификация) [4, с. 48].

Научное сообщество сегодня сталкивается с эффектом временного дисхроноза, имеющим латентный характер и заключающимся в том, что в одном социуме сосуществуют люди, фактически живущие в разных темпомирах [5, с. 17]. Современное экономическое развитие учитывает национально-культурные особенности гражданского общества. Речь идет о сосуществовании традиционной культуры, сформированной многими поколениями, и сегментированной молодежной «цифровой» культуры, которая порой выходит за пределы разумного. Современная молодежь стремится наглядно показать свою повседневную жизнь окружающим через визуальное представление посредством социальных сетей. Дети же и подростки все больше отдают предпочтение электронным гаджетам, нежели традиционным игрушкам и развлекательным играм, совершенно не умеют общаться и коллективно играть с другими, способны на самые примитивные взаимодействия. Таким образом формируются современные социокультурные практики, носящие информационно-коммуникационный характер, где совершенно иначе интерпретируется свобода, самоидентификация индивида, и посредством которых вносятся качественные изменения в стабильно экономически развивающемся социуме в «цифре».

Социально-философская рефлексия данной проблемной области ставит вопрос о возможностях сохранения и развития традиционной культуры в симбиозе с новой цифровой экономикой. Исследователями неоднократно поднимают проблему соотношения национальных, исторических, духовно-социальных ценностей с современными установками общественной цифровизации. Цифровая культуриндустрия уже постепенно замещает традиционную, определяя особенности мышления и поведения нового поколения, задавая определенные семантические взгляды на изменение восприятия и осознания информации, приспособление массового и субъективного сознания к реальности больших данных, стандартизацию социально-культурных, образовательных, научных и профессиональных компетенций в развитии личности. Более подробный анализ об изменении этических ценностей в профессиональной среде представлен в отдельной статье автора [9].

Новая цифровая экономика и ее взаимосвязь с традиционной культурой, их влияние на социум представляют достаточно сложно разрешимую социально-философскую дилемму, заключающуюся, с одной стороны, в наличии новых социально-экономических, технологических возможностей, а с другой – в постепенным созидательным разрушении старой экономической структуры изнутри, трансформации традиционных ценностно-культурных, моральных, мировоззренческих установок личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астафьева, О. Н. Культура в цифровой цивилизации: новый этап осмысления стратегии будущего для устойчивого развития / О. Н. Афанасьева, Е. В. Никонорова, О. В. Шлыкова // Обсерватория культуры. – 2018. – Т. 15, № 5. – С. 516–531.

2. Губченко, А. С. Проблемы цифровизации сферы культуры российской федерации / А. С. Губченко, О. А. Чеснова, Л. А. Еникеева // Петербургский экономический журнал. – 2019. – № 4. – С. 52–60.

3. Волохова, Н. В. Социокультурная основа цифровой экономики / Н. В. Волохова // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Экономика. Социология. Менеджмент. – 2020. – № 3. – С. 217–226.

4. Елькина, Е. Е. Цифровая культура в сетевом обществе: социально-философский анализ / Е. Е. Елькина // Культура и технологии. – 2018. – Т. 3. Вып. 3. – С. 47–57.

5. Кравченко, С. А. Формирование сетевого человеческого капитала: методологические контуры концепции / С. А. Кравченко // Вестник МГИМО Университета. – 2010. – № 6 (15). – С. 15–24.

6. Подгорный, Б. Б. Социальный ландшафт российской цифровой экономики / Б. Б. Подгорный, Н. В. Волохова // Первый межд. Львовский форум: сборник статей / под ред. Г. Б. Клейнера. – М., 2020. – С. 105–107.

7. Шлыкова, О. В. Цифрогенез: перевороты электронной культуры. Исторические повороты культуры / О. В. Шлыкова // Вестник культурологии. – 2018. – С. 205–207.

8. Хантингтон, С. Культура имеет значение [Электронный ресурс] / С. Хантингтон, Л. Харрисон. – Режим доступа: https://mir-knig.com/read_228197-1_.

9. Volokhova, N. The offset of the value accents in business, medicine and pharmacy in modern socio-economic conditions / I. Aseeva, N. Volokhova // Економічний часопис – XXI. – 2016. – № 157 (3–4(1)). – С. 75–78.

10. Gere, Ch. Digital Culture / Ch. Gere. – London: Reaction books, 2008. – 248 p.

УДК 398.83

С. В. Деба,
г. Луганск, РФ

ПОЭТИЧЕСКАЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛЕКСИКА ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ ЛУГАНЩИНЫ

Процесс сохранности фольклорной традиции зависит как от фольклористов, этнографов, этномузыкологов, так и от трансляторов музыкально-поэтических образцов фольклора. В этом ключе важной является проблема воспитания исполнителей народных песен в условиях поликультурного пространства Луганщины, что накладывает отпечаток на манеру звукообразования, находящуюся в прямой зависимости от языковых особенностей поэтического текста.

В песенном фольклоре Луганщины присутствуют все четыре рода – эпос, лирика, драма и юмор [1]. Исследуемый песенный материал, записанный в фольклорных экспедициях луганским фольклористом Т. Теремовой [4; 5] и автором статьи, представлен жанрами лирики, а именно ее семейно-бытовыми разновидностями: песнями о любви, о разлуке возлюбленных.

Исходя из детального анализа поэтики и лексики семейно-бытовых лирических песен, распространенных в нашем крае, можно убедиться, что в них часто присутствует некая драматическая ситуация, в которую попадает тот или иной герой. Вокруг главного героя группируются другие действующие лица. Раскрытию основного образа подчинены сюжет, представленные в произведении картины быта и природы, элементы символики. Таковым является прием параллелизма состояния души с любым внешним проявлением природы. Например, калина, утка, голубка, береза, былина всегда символизировали девушку. Соловей, сокол, голубь, дуб символизируют парня. Полынь, облепиха, одинокая береза и тополь, травинка в поле, глубокое море – это символы тоски и печали, а тёмная, черная, холодная вода связана с ревностью и несчастной любовью. Цветение растений традиционно символизирует любовь, молодость. А вот выцветание, засыхание трав и деревьев, наоборот, тоску, ревность, разлуку. Также символический параллелизм образов природы с действиями людей нередко образует тип респонсорной строфы.

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, хотя в отдельных образцах встречается парная и опоясывающая; использование художественного приема конкатенации, типичного для Восточного Полесья и цетрально-восточных районов Украины.

Яркая региональная особенность песенного фольклора Луганщины – феномен русско-украинского двуязычия. Проживание здесь большого количества этносов и субэтносов обеспечило частое использование различных диалектов и смешанных языков. 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 [3].

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 язык намного шире и «свободнее» литературного. Словарное сходство русского и украинского языков является также определяющим фактором при выборе говорящим конкретной лексемы.

Часто в интерферентной речи употребляется именно общая, а иногда и сходная лексема. Естественно, что разговорная речь влияет на музыкально-поэтическое творчество.

Отсюда использование таких слов и в лирических песнях. Например, в песне «Мичка»: «А матуся догадалась, чом та мичка не допрялась». В данном случае использована синонимическая пара *здогадалась – догадалась*. В других песнях встречаются такие пары: *заспівали – запіли, є у мене – єсть у мене, обідати – обідать.*

Используются и другие варианты интерференции на уровне лексики. Наиболее употребимы в лирических песнях Луганщины гибридные словообразования, основанные на перенесении иноязычного корня, а также использование собственного корня с приспособлением заимствованных аффиксов: *залишаюсь* (украинский) – *остаюся* (в песне) – *остаюсь* (русский).

Таким образом, можно сделать вывод о языковой асимметрии, выраженной в преобладании русского языка, что накладывает отпечаток на поэтический текст лирических песен, а также на особенности интонирования.

Музыкальный язык 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. Также отметим прием глиссандирования в нисходящем движении. Спуск приходится на последнюю ноту и переходит в первую долю следующего такта, после чего все берут дыхание и продолжают петь, отделяя таким образом запев. Но интересно то, что общим дыханием при этом разделяется слово. Такой прием присущ украинской певческой традиции и придает эффект усиления эмоционального состояния.

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.

Общими характеристиками для русской и украинской лирической песни становятся: ладовая переменность; кантиленный тип мелодии; сдержанный темп и распевный характер изложения; амбитус напевов в пределах дуодецимы; глиссандированные «спуски» голоса в нисходящем направлении; особый вид фермaты, обозначающий удлинение звучания до трети основной длительности; достаточно ясная ритмика, с редким использованием синкоп; частая смена музыкального размера, что является результатом поэтических акцентов. Основные интервалы построения мелодической линии напева – восходящая и нисходящая секунда и терция, которые используются как в качестве составляющих аккордов, так и в роли самостоятельных интонем. Конструкция мелодической линии опирается в основном на нисходящий трихорд мажорного, минорного и фригийского ладового наклонения. Кроме того, весьма употребимы нисходящий мажорный, минорный и фригийский тетрахорды, минорный пентахорд.

Поэтическая и музыкальная лексика, являясь результатом полиэтнического характера бытования народной песни, повлекла за собой использование разнообразных вокально-технических приемов. Это отражается в слиянии двух певческих традиций – украинской и русской. Рассмотрим особенности интонирования конкретных песенных образцов.

Лирическая песня «Ой дубе, ти, дубе» имеет активный характер, что определяет некоторую акцентированность и использование штриха нон-легато, но при этом сохраняется и кантиленность звучания. Для этого важно удерживать одну вокально-речевую позицию как на нижних нотах, так и на высоких – светлую, открытую. Мелодия, при внутреннем акцентировании на отдельных слогах, должна восприниматься как единая непрерывная мелодическая линия, а звучание – естественно плавным и певучим. Полетность сохраняется благодаря округлости звука, что дает объемность. При этом звук не рассеивается, а остается открытым и приближается к живой разговорной речи. Слова произносятся мягко, но

настойчиво, особенно в запевах и при восходящих скачках. На протяжении всей песни встречаются *ж, ч, щ, ц* – шипящие, их нужно исполнять прикрыто, аккуратно, чтобы они не звучали резко и не пестрили.

Особенного внимание заслуживает взятие звука *г* перед гласными внутри распевов. К примеру, можно взять один из распевов на словах «та й два голуба гуде»: го-лу-Гу-Гу-ба гу-Гу-де (заглавными буквами отмечены распевные слоги). В данном случае в словах «голуба» и «гуде» первая буква *г* должна прозвучать ярче, с движением к последующему слогу. Однако сам по себе звук [г] берется с мягкой атакой. В момент начала звука связки плотно смыкаются, гортань опущена, благодаря чему звук направлен вперед и попадает сразу в резонаторы, а в результате звучит объемно, полетно [2, с. 4]. Такое балансирование характерно для нашего региона, являясь результатом языковой интерференции.

Песня «Ай, под калиною», записанная в Станично-Луганском районе, является примером казачьей лирики. Главной особенностью является непрерывность развития, что реализуется с помощью «наслаивания» последующего запева на предыдущий припев, используя цепное дыхание. Характерный штрих – рубато – не должен резонировать плавности голосоведения. Только скачки в партии сопрано звучат немного ярче остальных голосов. Отдельное внимание уделяется дикции, которая подчеркивает традиционное для казачьего фольклора произношение. Например: «У кохте розовай, да ще й с цветочками. Лилися слезоньки да й ручеёчками. А я стою, стою, да й а кругом вода. Уехал миленькай, да й не сказал куда».

Окончания в лирических песнях поются аккуратно, округленно и в то же время достаточно открыто, близко, чтобы не терять вокальную позицию – пение «в маску». Это касается гласных, согласных и йотированных звуков. Окончания должны звучать мягко, но с предельной четкостью и ясностью. Все звонкие, шипящие должны быть сбалансированы по звучанию, звуки не должны выпирать, выстреливать. Гласные – это основа, на них происходит пение. Вместе с согласными они должны звучать зычно, звонко, осветляя звучание голоса и раскрывая тембр, показывая силу и динамическое движение.

Из приведенного анализа отдельных лирических песен можно сделать вывод, что языковая интерференция влияет на поэтику и мелодику лирических песен, что, в свою очередь, приводит к слиянию вокальных приемов русской и украинской исполнительских манер. Таким образом, можно говорить о взаимовлиянии и взаимообогащении народной культуры, в частности, поэтических и музыкальных особенностей лирических жанров, манеры их исполнения на территории нашего полиэтнического края. В таком случае песенный фольклор является отражением культурного билингвизма на Луганщине.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грица, С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки / С. Грица. – К. – Тернопіль: Астон, 2002. – 236 с.

2. Калугина, Н. В. Методика работы с русским народным хором / Н. В. Калугина. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1977. – 255 с.: нот., нот. ил.

3. Курохтина, Т. Н. Межъязыковая интерференция в условиях близкородственного украинско-русского двуязычия: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.03 / Курохтина Татьяна Николаевна. – М., 2010. – 194 с.

4. Теремова, Т. Народно-песенное творчество Луганской области и проблемы его изучения / Т. Теремова // Луганщина: Етнокультурний вимір. – Луганск: Альма матер, 2001. – 360 с.

5. Теремова, Т. Методические рекомендации по собиранию, записи народных песен и расшифровке их текстов: методичний збірник Луганського коледжу культури і мистецтв. Вип. 2 / Т. Теремова. – Луганськ, 1999. – 298 с.

УДК 23/28

А. В. Козлова,
г. Саратов, РФ

ОБРАЗЫ ПРЕСВЯТОЙ ТРОИЦЫ, СПАСА И БОГОРОДИЦЫ В ФОРМИРОВАНИИ ДУХОВНОСТИ РЕГИОНА

Образы Иисуса Христа, Пресвятой Троицы, Богородицы всегда являлись самыми важными в древнерусской иконописи и оказывали огромное духовное воздействие не только на религиозных людей, но и на светских благодаря высочайшему искусству иконописцев, передающих глубочайший их смысл. В зависимости от того, для какого храма предназначалась икона, в каком пространстве она будет находиться, получили распространение разные способы иконографические изображения Спасителя. При этом в каждой церкви, храме, районе, городе, регионе были свои, наиболее почитаемые святые и иконы. Благодаря пониманию того, что местопочитаемые святые и иконы формируют нравственное сознание жителей, они «стали важным элементом общественной жизни региона, играя на разных этапах роль духовных покровителей его территорий, конкретных населенных пунктов, защитников жителей от врагов и болезней», они становились известными далеко за его пределами, так как почитание «икон и святых являлось общей традицией Русской Православной Церкви» [1]. Рассмотрим наиболее распространенные типы воспроизведения образа Иисуса Христа.

Спас Нерукотворный. Согласно легенде, еще при жизни Христа тяжелобольной царь Эдессы Абгарь приказал слуге привести к нему Иисуса, о котором говорили, что он может не только исцелять все болезни, но и воскрешать мертвых. Когда посланник царя явился к Спасителю, тот отказался идти к больному, но умыл лицо водой и приложил к нему чистое белое полотенце, на котором чудесным образом запечатлелся лик Христа. Получив этот образ, Авгарь исцелился. Именно к этому образу, созданному не руками художника, а по воле Божией, восходит иконографический тип Спаса Нерукотворного [2]. На таких иконах виден только лик Иисуса на фоне расписного белого платка (полотенца), окруженного светящимся золотым кольцом – нимбом, обведенным крестом. Иногда изображение дополняют начальными буквами греческих слов «Я есмь Истинный».

Спас Всевышний, или Пантократор по-гречески. В такой передаче образа Христос изображается как Владыка всего Мира, поэтому образ Христа-Пантократора часто помещают в купол храма. Фигура Иисуса представляет поясное изображение. В левой руке у него расположена книга Евангелие, а пальцы правой руки сложены дословно, их сложение условно-графически образует аббревиатуру имени Иисус Христос: мизинец левой – Я, скрещенный указательный и средний пальцы – Х.

Спаситель на троне и Спаситель в Силе. В данном представлении образа Христос является не только как Владыка Мира, но и как Великий Судия, прощающий или карающий человечество во время Страшного Суда. В этой версии представлен полный образ Иисуса, сидящего на престоле с раскрытой книгой в руках в словах: «Я свет всему миру, кто последует за Мною, не будет ходить во тьме, но будет иметь жизнь вечную». Иногда фигура на иконе помещается в центр наложенных друг на друга разноцветных геометрических фигур – четырехугольника, овала, ромба. В символических фигурах-знаках видны полупрозрачные лики, окруженные крыльями, представляющие изображения ангельских чинов, именуемых Силами, поэтому такой иконографический канон получил название Спас в Силах.

На иконах, изображающих Спасителя, большое значение придавалось цветам его одежд: как правило, он носит красный или пурпурный хитон (одеяние) и синий гиматий (плащ), которые считаются символически дополняющими характеристиками этого изображения.

Образы Богородицы, матери Иисуса Христа, были не менее почитаемыми и любимыми на Руси. По преданию, первый образ Богоматери написан еще при ее жизни апостолом-

евангелистом Лукой, который впоследствии стал считаться покровителем всех художников. К этому прижизненному образу возводились все появившиеся девственные изводы.

Самые ранние сохранившиеся изображения *Покрова Божьей Матери* датируются XIII в. Одно из них было изображено на Золотых воротах Рождественского собора в Суздале. Икона представлена изображением вполоборота Девы Марии с руками, поднятыми к Иисусу Христу на Небесах. Завесу поддерживают ангелы, окружающие Божью Матерь. Этот образ уникален, потому что в последующие четыре столетия Пресвятая Богородица изображалась на иконах Покрова строго фронтально, с парящими ангелами, держащими покрывало. Только в покровской иконописи XVII в. Божья Матерь снова появится в подобном образе.

К XIV в. в иконографии Покрова сформировались две основные разновидности образа, получившие свои названия по месту происхождения: Суздаль и Новгород. Между ними есть три основных различия. На суздальских иконах Сама Божья Матерь держит покрывало, Иисус Христос не изображен. Яркая фигура в центральной нижней части изображения – святой Роман Певчий, стоящий на амвоне. На иконах «новгородской» версии покрывало над Пресвятой Богородицей несут ангелы; Спаситель расположен над ними в центре с закрытыми вратами внизу. Отличительной особенностью последней версии являются святые иерархи, изображенные на верхнем уровне слева от Божьей Матери, со святыми ангелами или почитаемыми справа.

Богоматерь Нежности, по-гречески Елеуса, представляет любимый тип иконы Божией Матери на Руси. На ней изображена Богородица по пояс с Младенцем Христом на руках. Особенностью этой версии является проявление между героями настоящих человеческих чувств: Иисус нежно прижимается щекой к щеке матери [1]. Именно к этому иконографическому типу относится шедевр иконописи – Владимирская икона Божией Матери, икона, созданная в Византии, и перевезенная на Русь в XII в. Она считается чудотворной иконой, национальной русской святыней, покровительницей Руси, ей приписывают неоднократные чудесные спасения Русской земли во время различных войн. Возможно, что делает ее такой знаменитой и то мастерство, с которым византийский художник изобразил внутренний мир Марии, которая, предвидя трагическую судьбу своего Сына, переживая за него, готова на великую жертву во имя Мира и человечества. Эти чувства отражены во взгляде огромных грустных глаз Божией Матери на иконе.

Богоматерь Одигитрия, или Путеводитель, представляет поясное изображение Богородицы с Младенцем Христом на руках, но контакта между щеками матери и ребенка нет. Христос сурово смотрит на молящихся, сжимая в одной руке свиток, а другой сложив пальцы в благословляющем жесте.

Богоматерь Знамения. Слово «знак» в русском языке означало «судьба». Имеется также поясное изображение Девы Марии, на груди которой помещен круг – медальон, в который вписан нагрудный образ Младенца Христа.

Богоматерь Оранта. Образ Богородицы изображен в полный рост с воздетыми к небу руками в неустанной молитве к Богу о земле и людях. Именно этот образ украшает конху апсиды Софийского собора в Киеве. Если в центре такой фигуры находится круг-медальон с нагрудным изображением Младенца Христа, как на иконе Богоматери Знамение, то такое изображение будет называться Великой Панагией (Все-Святой). Традиционно цвета одежд Божией Матери на иконах с Ее изображением пишут так же, как одежды Христа, только в зеркальном отображении: хитон голубой, а гиматий пурпурный.

Одним из самых популярных образов, где преобладают образы ангелов, является сюжет о ветхозаветной Троице. С одной стороны, это иллюстрация библейской легенды о явлении пророку Аврааму трех ангелов – посланников Бога; с другой стороны, это воплощение в живописи догмата о триединой сущности Бога, а ангелы на иконе представляют ипостаси христианского божества: Бога Отца, Бога Сына и Святого Духа.

Иконография «Рублёвской» Троицы необычна: автор, ссылаясь на библейский сюжет, исключает из него образ самих хозяев, получающих трех ангелов, – Авраама и Сарру. На трапезе, устроенной хозяевами в честь явившихся ангелов, изображены только небесные

гости, не мальчики, не юноши, в том возрасте ангелов, который не имеет определения. Они склонились над евхаристической чашей, следовательно, перед нами не просто трапеза, а евхаристическая трапеза, в которой совершается искупительная жертва [3]. Изображая Троичное Божество, единство Ветхого и Нового Заветов, таинство Евхаристии и торжество христианского смирения, икона Святой Троицы является символом погружения в тайну божественного бытия, в его нераздельность и неразлучность, что подчеркивает значение символа Святой Троицы, который Сергий Радонежский созерцал всю свою жизнь, «чтобы, как сказано в его житии, страх ненавистной распри мира сего преодолевался взирая на Святую Троицу» [4]. Следовательно, образ Святой Троицы дан России на все времена для ее преображения и духовного возрождения.

Иконы предназначены для визуальной интерпретации сложных философских концепций. Православные иконы особенно знамениты этим, но даже среди них «Троица» Андрея Рублева стоит обособлено и представляет собой поистине уникальное явление. Иконописцу, который был монахом, не только удалось передать одно из самых важных и трудных для понимания учений христианства о Божественной Троице, но он это сделал на высочайшем художественном уровне. Богословы считают, что икона воплощает христианские идеи о Боге и любви [5].

История иконы неразрывно связана с Троице-Сергиевой лаврой. Один из самых важных православных монастырей был основан Сергием Радонежским. «Троица» была написана в первой половине XV в., между 1422 и 1427 гг., по мнению экспертов Государственной Третьяковской галереи. Отмечается, что Никон, ученик Сергия Радонежского и второй настоятель монастыря, попросил Андрея Рублева написать изображение Святой Троицы «во славу своего отца Сергия» для недавно построенного Троицкого собора монастыря. Считается, что артель Рублева (команда мастеров) также расписала фресками весь Троицкий собор [6].

Композиция иконы основана на трех ангелах и столе. На столе в центре иконы стоит чаша с головой теленка, фигуры изображены вокруг нее, даже головы ангелов наклонены так, что композиция создает круг. Чаша как символ Евхаристии, святого таинства причащения, отсылает к Новому Завету и самому Христу. Два ангела благословляют чашу, то есть жертву Христа.

Историки искусства и теологи не могут прийти к согласию в вопросе о том, кто из ангелов кого символизирует. Одна из ведущих теорий заключается в том, что Бог Отец находится слева, а Бог Сын – в центре, такая интерпретация поддерживается известными экспертами по иконографии и многими выдающимися религиозными деятелями. Согласно другой точке зрения, Бог Отец находится в центре, тем самым подчеркивая центральную роль его фигуры в учении о Троице.

Учение о Троице является учением о трех ипостасях единого Бога, его триединстве, одним из важнейших в христианстве. Однако трудность изображения Бога заключается в том, что Бог непостижим и что «никто никогда не видел Бога», как говорится в Евангелиях. В христианской иконографии предпринимались попытки показать Бога Отца в виде почтенного старца, Бога Сына в виде Иисуса и Святого Духа в виде голубя, но такая визуальная трактовка противоречила истинному пониманию учения о Троице и считалась проблематичной, в значительной степени потому, что Бог Отец был невообразим и не мог быть изображен.

Сохранилось очень мало примеров подобных попыток изобразить Новозаветную Троицу: Бога Отца, юного Иисуса (Эммануила) на коленях у Бога Отца и Святого Духа, символизируемого голубем, символического голубя можно найти на многих иконах и церковных фресках. Андрей Рублев был первым иконописцем, который по-другому понял и изобразил божественное триединство, визуальная трактовка его Троицы была поистине гениальной и помогла правильно понять это трудное для понимания учение. С тех пор русская православная иконография стала использовать икону А. Рублева в качестве эталона для изображения Святой Троицы. Церковные соборы также предписывали соблюдение этой

конвенции. Считается, что появление этой иконы стало возможным только в XV в., когда в духовных кругах русского христианства и монашества возникла потребность в созерцании Бога и вступлении в прямое общение с Ним. Кроме того, образ Троицы имеет особое сакральное значение для русского православия и представляет своего рода символ существования единой России. Троица А. Рублева совпала по времени с началом объединения русских земель и сопротивления татаро-монголам. Икона Святой Троицы была не просто богословским манифестом, но и проявлением церковной педагогики.

Вслед за А. Рублевым подобной схемы изображения Троицы стали придерживаться многие иконописцы (например, «Троица» Симона Ушакова). При этом иконографическим типом является «Троица ветхозаветная», как ее стали называть позже, по аналогии с «Троицей новозаветной». Художник берет за основу прославленный и канонический образ «Троицы» Андрея Первозванного, но делает из образа прекрасную религиозную картину. Обращаясь к традиционному сюжету, сохраняя композиционную схему, художник XVII в. переосмысливает образ, акцентируя внимание на бытовых моментах, усиливая материальную интерпретацию, тем самым придавая иконе светский характер и в то же время лишая ее одухотворенности, философского звучания, составляющего суть произведения А. Рублева. Особенно ярко это проявляется в трактовке лиц, выполненных объемно, с применением светотени, мелких штрихов, вписывающихся в форму. Светлые с ровным румянцем, одинаково безмятежные, в них нет напряженной внутренней жизни, они лишены поэтической одухотворенности.

Таким образом, образ Иисуса Христа (Спасителя) в процессе формирования духовного региона представлялся в таких цветах, как красный или пурпурный хитон (одеяние) и синий гиматий (плащ). Они считаются символически дополняющими характеристиками данного изображения. При этом образы Богородицы были не менее почитаемыми. В целом Троица существует в нескольких иконографических версиях, каждая из которых имеет разные варианты и отражает конкретные особенности духовного видения той или иной эпохи, конфессиональной и даже национальной традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каримова, Н. С. Школа православия. Иконоведение: курс лекций [Аудиолекции] / Н. С. Каримова // Философия. Теология. Религиоведение [Электронный ресурс]: сообщество в социальной сети ВКонтакте. – Режим доступа: https://vk.com/audios-125773980?q=каримова&z=audi.

2. Барламова, Е. Н. Русская икона: альбом / Е. Н. Барламова. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – 25 с.: ил.

3. Ильин, М. А. Искусство московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева / М. А. Ильин. – М.: Искусство, 1976. – 173 с.

4. Легеев, М., свящ. Богословие истории как научное направление сегодня: проблема понятийного аппарата / свящ. М. Легеев // Христианское чтение. – 2017. – № 3. – С. 68–79.

5. Никольский, М. В. Символика изобразительно-выразительных средств иконописи / М. В. Никольский // Социально-экономические явления и процессы. – 2012. – № 4. – С. 177–182.

6. Голынец, Г. В. Древнерусское искусство: зодчество, монументальная живопись, иконопись: практикум / Голынец Г. В. – Екатеринбург, 2021. – 108 с.

УДК 398.8

О. Н. Кудымова,
г. Белгород, РФ

СПЕЦИФИКА ОСВОЕНИЯ ОБРЯДОВОГО ПЕНИЯ В СИСТЕМЕ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Среди жанров музыкального фольклора русских самым ярким и специфичным звучанием наделены песни календарно-обрядовой сферы. Их можно рекомендовать для исполнения детскими фольклорными коллективами, так как они, как правило, имеют несложные композиционные формы, небольшие по диапазону напевы, гетерофонную фактуру, в них отсутствуют широкие внутрислоговые распевы, как в протяжных песнях.

Однако прежде чем приступить к разучиванию календарных песен с детским фольклорным коллективом, педагог должен сам понять семантическую функцию песен этого жанра, чтобы суметь объяснить учащимся, почему так, а не иначе исполняются обрядовые песни. Остановимся подробнее на характерных особенностях при исполнении календарных песен.

Обрядовое пение характеризует особое вокальное интонирование. Носители традиции не воспринимают такое пение как собственно пение. Для календарного звучания существует своя терминология: календарные песни «кричат», «гукают». Календарный звук отличается напряженным, резким, зычным, пронзительным звучанием, так как ритуальный голос – это связь между этим и тем миром. В связи с этим интерес к календарному звуку проявляют не только этномузыкологи, но и этнолингвисты, филологи, поскольку категория «голос» как элемент традиционной культуры используется в ритуале в магических целях и несет в себе семантическую и семиотическую нагрузку: защитную, продуцирующую, лечебную, функцию изгнания, маркировки сезонов.

Так, известный этнолингвист С. Толстая отмечает, что голос как природная функция человека служит приметой «этого», земного, звучащего мира в противоположность «тому», потустороннему миру, лишенному звуков и голосов. Голошение (поминальное, свадебное, календарное, окказиональное) отличается особенно интенсивным, напряженным звучанием, что объясняется не столько эмоциональным состоянием исполнителей, сколько трактовкой самого ритуала как своего рода «сеанса связи» между мирами. Голос звучит здесь, на земле, но его адресат находится далеко, за пределами этого мира, то есть задача обрядового пения – быть слышимым на дальнем расстоянии [4, с. 60].

Ярким образцом такого рода пения является пласт календарно-обрядовых песен белорусского Полесья и прилегающих к нему западных областей России: Брянской, Смоленской, частично Калужской. На этой территории календарные песни являются главными в местной иерархии жанров. Интересен факт того, что на Брянщине, например, календарные песни можно «наговорить», «скричать» или «спеть в сезон» только в присутствии своих односельчан. Даже одноголосные «сезонные» песни, которые «наговаривают» отдельные исполнители, предполагают присутствие других певцов. («Скричим: на Троицу, в жниво – как выходим на поле; на святках рядимся и наговариваем дары»).

Действительно, на Брянщине не услышишь о календарных песнях как о песнях. В разговоре, при записи на диктофон или в быту всегда говорят: «Скрячи веснянку; эту когда зря не спеешь, она специальная, по сезону, что и те, что скрячим» [3, с. 71].

На юге России также бытуют календарные жанры, имеющие характерное обрядовое звучание. В частности, так называемые таночные песни, которые приурочены к календарно-обрядовой сфере и встречаются на территории локального стиля Попселье. Временные рамки звучания таночных песен охватывают период от Масленицы до Троицы. Как правило, они были закреплены за ранневесенним и весенне-летним периодом. Достаточно четко выделяются в этом локальном стиле три группы таночных песен: масленичные и ранневесенние танки; танки, исполняемые в пост, и танки поздневесеннего периода (от Пасхи до Троицы). По утверждению Т. Агапкиной, танки вместе с веснянками «принимали на себя функцию встречи весны и обозначали календарный рубеж года» [1, с. 37]. Этот факт подтверждает календарно-обрядовое происхождение таночного жанра в русской хороводной традиции. Народные исполнители села Нижние Пены Ракитянского района Белгородской области так говорят о характере звука при исполнении таночных песен: «Песни эти наводят на другой голос, и эти песни когда зря не поют!» (Сафонова Т. Т., 1931 г. р.).

При пении календарных песен необходимо широко использовать головной регистр, т. е. верхние резонаторы (носовая полость, лобные пазухи, твердое небо), которые выполняют важнейшую функцию в формировании ритуального пения. Резонанс («звучать, откликаться») используется для формирования нужного тембра и усиления звучания. Важно знать, что чем выше нота, тем легче и собраннее должен быть звук, крепче опора, и более

сочными головные резонаторы. Чем выше поднимается голос, тем у́же становится канал прохождения его («зевок»), острее (характернее) звучит интонация. Главное в этом механизме – «зацепить» эту остро интонируемую (в головном резонаторе) высоту гласной и быстро опереться ею (буквой) в точке грудного фокуса.

Еще одной функцией головных резонаторов является придание энергии звуку и передача ее слушателю, т. е. формирование «полетности» звучания. Это особое звучание достигается высокой певческой позицией, на закрепленном «зевке» рефлекторно, на протяжении всего процесса пения. Вокальные педагоги нередко сравнивают ощущение «зевка» с физическим состоянием зевоты, когда мягкое небо как бы вытягивается верх.

Как показывает практика, особая исполнительская манера календарных песен достигается правильной опорой звука. Пение «на опоре» обеспечивает сильный ровный звук при минимальных затратах воздуха. Отработка навыков правильного певческого дыхания способствует пению «на опоре», чистоте интонации, качественному темброво-окрашенному звуку. Его опора должна ощущаться в области диафрагмы, а звук необходимо направлять в верхнее небо, в точку сразу за передними зубами. Пение «на опоре» опытные исполнители сравнивают с ощущением «земли под ногами». Необходимо обращать внимание и на фонетические особенности в вокальной речи: избавление от «пестроты» гласных, их сглаживание, избегание плоского, «белого», глоточного, хриплого звука.

Практический процесс звукоизвлечения при исполнении календарных песен должен сопрягаться с пониманием сущности ритуального или сакрального пения. Ключом к такому пониманию является метод овладения многочисленными мелизматическими приемами – важнейшей составляющей календарного звука. К ним относятся «киксы», «флажолеты», «гукания», «глиссандо». По выражению исполнителей, такая певческая манера соотносится с умением «играть голосом». Техническое выполнение таких приемов свидетельствует об умении исполнителей соединять в процессе пения два резонатора – грудной и головной. Связующей нитью в этом взаимодействии и являются многочисленные мелизмы. Способ их звукоизвлечения (на пересечении двух регистров) свидетельствует о связи обрядового звука с ритуальными представлениями о двоемирии. С данной темой корреспондирует и смысловое содержание поэтических текстов обрядовых песен.

Таким образом, включение такого материала в репертуар детских фольклорных ансамблей старших классов обогащает представления обучающихся об атмосфере того или иного календарного обряда и будет способствовать формированию «фольклорного» кругозора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агапкина, Т. А. Этнографические связи календарных песен. Встреча весны в обрядах и фольклоре восточных славян / Т. А. Агапкина. – М.: Индрик, 2000. – 336 с.

2. Карачаров, И. Н. Песенная традиция бассейна реки Псел (Белгородско-Курское пограничье) / И. Н. Карачаров. – Белгород: Крестьянское дело, 2004. – 428 с.: ил.

3. Лукьянова, Т. Исполнительская типология народно-песенного творчества (на материале календарных песен Брянщины) / Т. Лукьянова // Народное творчество. – М.: НИИ культуры, 1974. – С. 71.

4. Толстая, С. М. Обрядовое голошение: лексика и семантика / С. М. Толстая // Голос и ритуал: материалы конференции. Май 1995 г. – М., 1995. – С. 60–62.

УДК 39

Н. С. Кузнецова,
г. Белгород, РФ

ЭЛЕКТРОННАЯ КАРТА «ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ БЕЛГОРОДЧИНЫ»: К ПРОБЛЕМЕ СИСТЕМАТИЗАЦИИ АРИХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ И НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ

В настоящее время на территории Российской Федерации существует множество фольклорных архивов, представленных как частными собраниями этнографов, историков,

лингвистов, этномузыкологов, краеведов, так и более крупными коллекциями учебных заведений и государственных учреждений. В числе первых в 1937 г. была создана фольклорная секция научно-исследовательского института при Московской консерватории, впоследствии реорганизованная в Кабинет народной музыки, работу которого возглавил выдающийся отечественный исследователь К. В. Квитка. Основные направления деятельности Кабинета были связаны с изучением музыкального фольклора и расширением круга вопросов по изучению фольклора народов СССР. Сотрудниками Кабинета были заложены основы для создания фондов музыкально-этнографических материалов: фонотеки с оригинальными записями, исследований и научных отчетов об экспедициях, переводов, выписок, фотоизображений, народных музыкальных инструментов. Была начата работа по созданию справочной библиографии, педагогической литературы и подсобной библиотеки [1, с. 6].

В послевоенные годы интерес к традиционной культуре значительно возрос. В. Я. Пропп во введении к труду авторского коллектива «Методическая записка по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов» отмечал: «При таком размахе, который приобрела в СССР собирательская работа, правильное хранение собранных материалов становится делом государственной важности. Архив без надлежащих указателей и каталогов – это мертвая груда материалов» [4, с. 4]. В данном исследовании были описаны и разработаны принципы хранения и систематизации материалов устного народного поэтического творчества, установлена единица хранения архивного материала. Безусловно, методологические установки, представленные в данном труде, были положены в основу научной деятельности ряда архивов.

К настоящему времени в государственных учреждениях и частных коллекциях накоплен внушительный массив фольклорных фондов. В связи с этим проблема поиска необходимой информации, произведений народного творчества приобретает особую значимость.

Эту проблему, на первый взгляд, возможно разрешить с помощью создания единой электронной базы данных по музыкальному фольклору. Однако реализация такого проекта возможна лишь при использовании единого методологического аппарата и принципов классификации произведений устного народного творчества. Предварительный обзор электронных баз данных, размещенных в сети Интернет в свободном доступе, а также публикаций архивных каталогов указывает на существование различных подходов.

Масштабный проект создан Центром русского фольклора ФБУК «Государственный Дом народного творчества имени В. Д. Поленова» – «Реестр Российских фольклорно-этнографических экспедиций» [10]. Сведения представлены в виде таблицы и содержат графы: дата записи, населенный пункт, организация, ФИО собирателей. Согласно данным Реестра, в Белгородскую область было совершено 233 экспедиции, включающие 5003 единицы хранения. С содержанием архивных коллекций по данному региону можно ознакомиться уже непосредственно в учреждениях Москвы, Санкт-Петербурга, Воронежа, Белгорода.

Результаты многолетней экспедиционной работы группы исследователей под руководством Н. Н. Гиляровой представлены в интернет-проекте «Комплексное мультимедийное музыкально-этнографическое описание народных традиций Калужской области» [3]. В свободном доступе можно получить информацию о музыкальных жанрах региона, инструментальном творчестве, народной одежде. Каждый раздел сопровождается нотными примерами, аудиозаписями, фотографиями, содержащими паспортные данные. Однако поиск конкретного произведения затруднен, поскольку в проекте отсутствует поисковая система. Важно отметить, что этот проект является законченным исследованием. Материалы в нем не пополняются. На этот факт указывает версия проигрывателя, который уже более полугода не функционирует в интернет-пространстве (плагин не поддерживается).

Иной подход к освещению полевых материалов применен в проекте «Открываем Россию заново», представленном в виде электронной версии фольклорного архива

факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» [9]. Архивный фонд составляют материалы студенческих экспедиций, работающих на территориях центральной России и белорусско-украинского пограничья с 2016 г. Системный метод сбора информации позволил разработчикам сформировать многоуровневый поисковик: «Пользователь архива может искать текст как посредством полнотекстового поиска, так и с помощью метаданных. С каждой записью в архиве ассоциирована следующая информация: шифр информанта, место записи, год записи, данные о собирателях, жанр, ключевые слова (для экспедиции в центральную Россию), номер опросника и номер вопроса (для экспедиции на белорусско-украинское пограничье)» [Там же]. Информация о традиционной культуре находится в свободном доступе, но прослушать аудиозаписи и узнать сведения об информантах можно на основе запроса пользователя.

Обширный экспедиционный материал представлен на сайте «Фольклорный архив Института языка литературы и истории Карельского научного центра РАН» (http://folk.krc.karelia.ru). Звуковые записи, поэтические тексты, описи экспедиционных записей и фотоиллюстрации можно найти в разделах «Рукописная коллекция», «Звуковая коллекция», «Фонограммархив». В них авторы представляют музыкально-поэтический фольклор русских, карелов, ингерманландцев, вепсов, ижорцев. Информация, представленная в разделах, имеет скорее ознакомительный характер, поскольку отражена выборочными образцами по каждому из регионов.

Комплексный подход к демонстрации традиционной культуры средствами современных компьютерных технологий представлен масштабным проектом – электронным каталогом объектов нематериального культурного наследия народов Российской Федерации, размещенным на портале культурного наследия и традиций народов России «Культура.рф» [5]. Составителями данного проекта отмечено: «Объект нематериального культурного наследия (ОНКН) – целостный структурно однородный фрагмент традиционной народной культуры, зафиксированный в конкретной локальной традиции в определенный период времени» [6, с. 5]. Вниманию пользователя представлено научное описание ОНКН, сопровожденное паспортными данными, аудио- и видеорядом, а также фотоиллюстрациями. Согласно статистическим данным, на сайте размещено порядка 40 ОНКН, записанных на территории Белгородской области.

Опыт реализации проектов по размещению электронных версий архивов, баз данных свидетельствует о ряде ограничений, связанных с представлением сведений об информантах, а также смежном праве собирателя. Данная проблема подробно освещена в совместном труде Е. А. Дороховой, О. А. Пашиной и И. А. Никитиной «Фольклорные архивы в эпоху Интернета», в котором авторы отмечают: «Хотя произведения народного творчества не являются объектом авторского права, охране подлежат права народных исполнителей и изготовителей фонограмм – фольклористов-собирателей [Глава 71 «Права, смежные с авторскими Гражданского кодекса РФ»]. Права и тех и других определяются как смежные и действуют схожим образом» [7, с. 479].

В результате предварительный обзор электронных архивов указывает на наличие различных методов и подходов в решении проблемы доступа к материалам и способам их отражения в веб-среде. Острота проблемы подтверждается и многочисленными обсуждениями на научно-практических конференциях, форумах, различных интернет-площадках. Одни из последних организованы Санкт-Петербургской консерваторией («Звук в народной культуре: от фонографа до цифровых технологий», 23–25 декабря 2021 г.), Пушкинским домом («Полевые записи звука: музыка, речь, ландшафт», 5–15 октября 2021 г.); в ходе работы круглого стола возникли жаркие споры по поводу хранения архивных материалов и доступа к ним. Этот перечень дополняет и доклад Е. А. Дороховой «Открытый архив: миф и реальность», размещенный на сайте Центра русского фольклора ГРДНТ им. В. Д. Поленова. Одно из важных замечаний Екатерины Анатольевны: «В последние годы резко возросло количество фольклорных изданий, в том числе звуковых, электронных. Не

будет ошибкой сказать, что все лучшее уже опубликовано…» Данное высказывание особо значимо для песенной традиции Белгородчины, представленной широчайшим издательским спектром.

Таким образом, проблема систематизации архивных материалов по Белгородской области явилась основной в принятии решения о создании электронной версии архива кафедры искусства народного пения. Он представлен в виде электронной карты «Этнокультурный ландшафт Белгородчины». Разработка и пополнение материалов осуществляется на базе научной школы БГИИК «Народная музыка Юга России в современном социокультурном пространстве», возглавляемой доктором педагогических наук, профессором М. С. Жировым (на сайте института и страничке научной школы размещена ссылка на карту).

Для достижения обозначенной цели необходимо было последовательное решение следующих задач:

- систематизации экспедиционных материалы (составление полного описание каждой единицы хранения информации);
- оцифровки аудиозаписей, выполненных на магнитных лентах;
- создания информационной базы данных образцов музыкального фольклора Белгородской области (на основе архива кафедры искусства народного пения Белгородского государственного института искусств и культуры), включающей песенные образцы, наигрыши на традиционных инструментах, сведения об исполнителях и собирателях, жанрах и формах исполнения;
- разработки электронного каталога музыкального фольклора Белгородчины (на основе архива кафедры искусства народного пения Белгородского государственного института искусств и культуры);
- создания интерфейса электронной базы;
- разработки дизайна веб-приложения;
- создания базы данных MYSQL, её наполнения.

Представление архивных материалов в виде электронной карты напрямую связано с выбором основной категории базы данных – локальной песенной традиции или песенной традиции конкретного населенного пункта Белгородчины. Исходя из выбранной категории, были разработаны основные разделы:

1. Сведения о коллективе.
2. Аудиозаписи.
3. Фотографии коллектива и исполнителей.
4. Жанровый состав музыкального фольклора.
5. Публикации.
6. Дискография.
7. Фильмография.

Наполнение каждого раздела произведено в соответствии с разработанным планом описания. Раздел «Сведения о коллективе» содержит информацию о песенном коллективе/ коллективах села, в которую включены данные об исполнительских составах, названии коллектива, художественных руководителях, концертной деятельности.

Раздел «Аудиозаписи» представлен подборкой экспедиционных материалов, наиболее полно отражающих исполнительскую культуру, жанровую специфику традиции. Раздел «Фотографии коллектива» основан на материалах полевых экспедиций кафедры искусства народного пения Белгородского государственного института искусств и культуры, а также на материалах архивов сельских домов культуры и личных коллекциях. Каждый снимок сопровождает справочная информация об исполнителях, запечатленных на снимке, дате фотоснимка и месте его хранения. Раздел «Жанровый состав» наиболее емкий. Он представлен в виде таблице с предшествующей аннотацией. Таблица в систематизированном виде отражает данные о музыкальных жанрах каждой песенной традиции села, объединяющей как архивные материалы, так и научные публикации. В разделах

«Публикации», «Дискография» и «Фильмография» отражены издания, посвященные песенной традиции села.

Значимость электронного фонда музыкального фольклора Белгородчины и непреходящая ценность материалов, составляющих его, определяется полнотой музыкально-жанрового состава, позволяющего в полном объеме представить региональную специфику традиции края. Данные архива ежегодно пополняются экспедиционными материалами, что, в свою очередь, даёт возможность проводить научные исследования, связанные с анализом динамики фольклорной традиции. На основе материалов архива кафедры искусства народного пения Белгородского государственного института искусств и культуры выполнены диссертационные исследования, выпускные квалификационные работы, подготовлены и изданы научные и учебно-методические работы, репертуарные сборники.

Создание электронной карты «Этнокультурное наследие Белгородчины» и размещение ее демонстрационных образцов в веб-среде позволит широкому кругу интернет-пользователей ознакомиться с региональной спецификой традиционной музыкальной культуры Белгородчины. Благодаря удобному интерфейсу электронного фонда пользователь сможет получить необходимый ему образец и осуществить с ним работу. Кроме того, полный реестр образцов музыкального фольклора Белгородчины, сопровождаемых комплексным описанием, представляет собой весомую научно-исследовательскую и методическую базу по изучению отдельных пластов народной художественной культуры региона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кабинет народной музыки / под ред. И. К. Свиридовой. – М.: Музыка, 1966. – 104 с.
2. Каталог коллекций экспедиционных и стационарных записей основного фонда Кабинета народной музыки Воронежского государственного института искусств / сост. О. В. Саввина. – Воронеж: РПК «Авалон», 2017. – 72 с.
3. Комплексное мультимедийное музыкально-этнографическое описание народных традиций Калужской области: музыкально-этнографический атлас [Электронный ресурс] / авт.-сост.: Н. Н. Гилярова, М. С. Альтшулер, О. В. Иванина [и др.]. – Режим доступа: http://folk.rusign.com/p/about.html.
4. Методическая записка по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов / АН Литовской ССР. Институт литов. яз. и литературы; отв. ред. проф. В. Я. Пропп. – Вильнюс, 1964 – 105 с.
5. Нематериальное культурное наследие. Портал культурного наследия и традиций народов России «Культура.рф» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.culture.ru/traditions/culture-heritage/location-russia.
6. Описание объектов нематериального культурного наследия народов Российской Федерации: научно-методическое пособие / сост. Д. В. Морозов (отв. ред.). – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2016. – 152 с.
7. Пашина, О. А. Фольклорные архивы в эпоху интернета / О. А. Пашина, Е. А. Дорохова, И. А. Никитина // Русский фольклор: материалы и исследования / РАН, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – Т. 34 [редкол.: А. А. Горелов и др.]. – СПб.: Наука, 2011. – С. 478–481.
8. Собрание материалов по фольклору и этнографии (технологии формирования): методическое пособие / сост., науч. ред., авт. проекта А. В. Кулев. – М: РОСКУЛЬТПРОЕКТ, 2017. – 56 с.
9. Фольклорный архив факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ [Электронный ресурс] / авт.-сост.: А. Мороз, Ю. Кувшинская. – Режим доступа: https://folklore.linghub.ru/about.
10. Фонд фольклорно-этнографических материалов. Центр русского фольклора ФГБУК «Государственный Дом народного творчества имени В. Д. Поленова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.folkcentr.ru/istoriya/arxiv-folklorno-etnograficheskix-materialov.
11. Электронная карта «Этнокультурное наследие Белгородчины» [Электронный ресурс] / авт.-сост.: Н. С. Кузнецова, М. С. Жиров, О. Я. Жирова. – Режим доступа: http://ab952w.beget.tech/

УДК 7.077,7.071

Н. М. Лукина,
г. Луганск, РФ

КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС I ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В ГОРОДЕ РОВЕНЬКИ

В начале XX века Ровенецкая слобода становится развитым торгово-промышленным и культурным центром. Здесь проводилось ежегодно по 5 ярмарок: 9 мая и 6 декабря – Николаевская, 20 июня – Ильинская и на Весёлой неделе перед Масляной неделей, на которые съезжались не только из близлежащих мест, но и с дальней округи. Работало большое количество бакалейных магазинов и лавок, также торговали железом, скобяными товарами, тканями, работали мельницы.

В Ровенецком приходе к началу XX века числилось уже два учебных заведения. В женской школе в 1902 г. обучалось 117 учениц, законоучителем там был диакон Гавриил Балабанов. В мужской церковно-приходской школе обучалось 90 мальчиков. Учились 3 года. Законоучителем был псаломщик Виктор Никольский. С каждым годом численность обучающихся росла.

В 1903–1904 гг. начала работать библиотека в доме Максимовых (возле милиции), а затем она переместилась в дом Теплинских, угол Банного переулка и улицы Карла Маркса. Библиотекарем в ней работала Феона Андреевна Теплинская. Несколько позже, в 1910 г. была открыта бесплатная библиотека-читальня при Благовещенском руднике общества «Грушевский Антрацит», при помощи Общества содействия народному образованию в области Войска Донского.

В 1906 г. в слободе был открыт частный кинотеатр «Синема», рассчитанный на 100 человек. Владельцами кинотеатра были француз Молле и ровенчанин И. Н. Буц. При кинотеатре с 1906 по 1908 г. выступал квартет музыкантов: Василенко – первая скрипка, Коробко – вторая скрипка, Шевченко – виолончель, Горбачёв – флейта. Братья Дудкины (торговцы) на свои средства приобрели для оркестра духовые инструменты и выписали дирижёра-учителя.

Несмотря на беспокойные революционные события и тяжёлые последствия Гражданской войны, в Ровенецкой слободе в первой половине прошлого века достаточно активно развивалась культура: появлялись читальни, библиотеки, кинотеатр, клубы. Готовились постановки спектаклей, в частности «Запорожец за Дунаем» С. С. Гулака-Артемовского, где главную роль исполняла Анастасия Михайловна Косюкова.

15 июня 1920 г. решением Донецкого губернского исполнительного комитета был образован Ровенецкий район, а слобода переименована в посёлок Ровеньки Ровенецкого района Луганского уезда Донецкой губернии. А уже в 1934 г. посёлок Ровеньки получил статус города.

В городах и сёлах открывались клубы, дворцы культуры и дома пионеров. В них проводились политические собрания, демонстрировались советские фильмы, устраивались мероприятия. Центром культурно-просветительской работы среди населения стал построенный в 1934 г. городской Дворец культуры. Широкий размах приобретает художественная самодеятельность. В городе работает более 50 кружков. Участниками одного из кружков самодеятельности 1930 г. были Ксения Петровна Алтухова, Евгения Кирилловна Масюк, председатель женсовета шахты № 7, Анна Яковлевна Сигова, Галина Тихоновна Сосновская и Мария Петровна Агафонова. Одним из лучших был ансамбль песни и пляски средней школы № 1. В это же время открылся клуб пионеров. Работал кинотеатр. Начали строить летний кинотеатр, эстраду для выступления музыкантов и танцоров, библиотеку, читальню. Была организована редакция местной радиостанции. По радио стали звучать местные инструментальные камерные коллективы. Ярким мастерством и незаурядным талантом в те годы обладал инструментальный секстет под руководством Владимира Фёдоровича Одинцова, в состав которого входили Иван Иванович Дмитриенко,

Алексей Алексеевич Ступаков, Георгий Канивцов, Григорий Лысенков и Иван Акимович Кизименко.

В сфере образования в 30-е годы был сделан большой прорыв. Открылось множество училищ, техникумов, университетов. Выросло число студентов. Образование людей перестало строиться только на марксистско-ленинской теории, стала внедряться и традиционно-патриотическая линия. Вновь вспоминались имена исторических героев, о которых снимались фильмы (Иван Грозный, Александр Невский, Минин и Пожарский). Не забыли и о великой русской литературе. Так, в 1937 г. было отмечено 100-летие со дня гибели А. С. Пушкина. Не обходили вниманием и патриотическое воспитание молодёжи. Именно в эти годы появились соревнования «Готов к труду и обороне СССР» и «Ворошиловский стрелок».

В 1930 г. издаётся районная газета «Вперёд», а в 1942 г. редакция газеты отметила 12-летие со дня выхода первого номера. При доме культуры и на предприятиях имелись библиотеки. Активно пропагандировали произведения советских писателей библиотеки при доме культуры и красные уголки на предприятиях. Большую работу проводил городской клуб пионеров.

В годы войны на некоторое время в Ровеньках остановились не только предприятия, но и культурно-просветительская работа. И уже 19 февраля 1943 г. вышел первый после оккупации номер газеты «Вперёд», заговорил радиоузел. А осенью начались занятия в общеобразовательных школах города, горном техникуме, школе ФЗО (школа фабрично-заводского обучения). Развернули работу районные больницы, магазины, клубы. Концертной группой Ровеньковского райкома комсомола стали организовываться концерты. В одном из таких концертов принимали участие: артист фронтового ансамбля красноармейской песни и пляски Александр Тертыченко, чтец-декламатор Николай Сверба, солистка Людмила Плиско, исполнитель народных танцев Стрюк, музыкальное оформление баяниста Александра Репина. В программе значились: русские народные песни и пляски, фронтовые песни, цыганские романсы, скетчи, художественное чтение, музыкальные номера на баяне.

Летом 1944 г. в Ровеньках начинает свою работу Луганский украинский театр музыкальной драмы. За 4 месяца пребывания в городе театр поставил ряд сложных по своей драматургии спектаклей: «Несчастная», «Туча», «Сватовство в Гончаровке», «Лесная песня»… Каждый новый спектакль театра неизменно становился событием в культурной жизни нашего города и пользовался успехом и любовью зрителей. В 1947 г. в шахтерском рабочем послевоенном поселке Дзержинский был открыт первый детский сад. И так как он был единственным, ему был присвоен номер 1.

С большим интересом ровенчане посещали и спектакли передвижного театра. В клубе им. Горького 5 марта состоялся показ спектакля «Дай сердцу волю, заведет в неволю» гастролирующего Ворошиловградского передвижного украинского музыкально-драматического театра. Немного ранее была поставлена пьеса «Приезжайте в Звонковое» А. Корнейчука. Оба спектакля привлекли большое число зрителей и прошли с огромным успехом.

В послевоенные годы особую популярность приобрели хоровые капеллы и духовые оркестры. В Ровеньках в посёлке Ясеновский был организован духовой оркестр при школе № 1. Художественным руководителем и идейным вдохновителем коллектива был Леонид Григорьевич Череп. Также неоценимый вклад в культурное наследие города внесли духовые оркестры под руководством Николая Николаевича Зимовнова (1945 г.) и Александра Фёдоровича Носсовского (1949 г.). В ДК им. Горького свой творческий путь начинал хор под руководством Владимира Крашевина, но особую популярность и любовь ровенчан заслужил коллектив художественной самодеятельности под руководством Г. В. Хитайлова. Хочется отметить, что у истоков музыкального образования в Ровеньках стояли талантливые преподаватели: Г. И. Мирошникова, Т. Г. Шалягина, В. М. Яковлев, С. Ф. Гончаренко, К. П. Нестеренко, Г. В. Хитайлов, Л. А. Свистунов, Е. В. Уварова, Г. А. Бабкина, которые уже в средине 50-х годов внесли неоценимый вклад в открытие и создание в городе первой

музыкальной школы, где делали свои первые шаги в мир искусства 50 детей, начавших обучаться игре на фортепиано и баяне.

Георгия Васильевича Хитайлова в оркестре народных инструментов называли «маэстро», а ровенчане знали его как талантливого артиста, яркого исполнителя, которому был подвластен любой музыкальный инструмент, и бессменного директора ДК на протяжении многих лет. Сам Георгий Васильевич оценивал свою более чем полувековую деятельность значительно скромнее. Всю жизнь занимался любимым делом. А делом жизни была для него музыка.

Родился Георгий Васильевич 8 июня 1927 г. в селе Дарьевка Родионово-Несветайского района Ростовской области в простой крестьянской семье, где был пятым ребёнком. Казалось бы, в сельском быту, где основой основ был труд до седьмого пота, это увлечение должно было восприниматься как баловство. Но отец поощрял тягу сына к музыке. Первый музыкальный инструмент – скрипку три четверти – отец купил сыну уже в Ровеньках, куда переехала их семья.

Георгий Васильевич всю жизнь помнил, как он, тогда ещё восьмилетний мальчик, нёс скрипку из комиссионного магазина. Накрапывал дождь, и он спрятал свою драгоценность под полы пальто, а выглядывающий гриф скрипки всю дорогу гладил и даже целовал. Сбылась его заветная мечта!

Первые уроки музыки брал у репетитора Василия Ефремовича Казалова. В школьные годы играл в оркестре народных инструментов, пел в хоре. Однажды их выступление прозвучало по Всесоюзному радио, и краснофлотцы, тронутые великолепным исполнением, прислали в школу благодарственное письмо. Георгий Васильевич мечтал по окончании школы получить музыкальное образование, но… помешала война.

Едва город освободили от фашистов, ещё была слышна канонада удаляющегося фронта, а в одном из ровеньковских госпиталей выступал с концертом юный баянист Хитайлов. Программа подошла к концу, бойцы аплодировали.

Зимой 43-го, будучи шестнадцатилетним мальчишкой, Георгий начал работать в районном Доме культуры руководителем художественной самодеятельности. Агитбригады выступали в госпиталях, давали концерты труженикам села на полевых станах, горнякам…

Послевоенное время ознаменовано всплеском художественной самодеятельности. Эстрадный оркестр на областных конкурсах держал первенство. А ведь создавался он на одном энтузиазме. Зато было огромное желание играть и радовать ровенчан. До сих пор многие помнят имена баяниста Анатолия Петрова, скрипача Анатолия Коробко, трубачей Александра Носсовского и Николая Зимовнова, тромбониста Крапивнина, а также музыкантов более старшего поколения – баянистов Александра Репина и Николая Чувило, солиста-вокалиста Александра Дамаева.

Георгий Васильевич – организатор первой «золотой» капеллы. Почему «золотой»? На фестивале в Киеве этот коллектив завоевал золото. Все, кому посчастливилось работать с Г. В. Хитайловым, восхищались его организаторским и музыкальным талантом. Его мечтой было возродить в Ровеньках эстрадный оркестр. Мечта сбылась! Позже его дело продолжат Николай Солоп и Анатолий Щербина. Под руководством Анатолия Щербины будут звучать мелодии шахтёрского оркестра духовой и эстрадной музыки, позже коллективу будет присвоено звание «народный», и впоследствии он станет гордостью города.

Сергей Федорович Пирогов – один из самых известных людей в нашем городе. Его знали далеко за пределами Ровеньков, его картины покупали Московский и Киевский музеи. В 1974 году о художнике был снят документальный фильм, который транслировали по Всесоюзному телевидению. Его талант был многогранен: он писал картины, делал наброски, создавал скульптуры и диорамы, воспитал целую плеяду художников. Ученики Сергея Федоровича окончили художественные учебные заведения в Луганске, Ростове, Харькове. Родился 7 июня 1904 г. в селе Чернышево Земетчинского района Пензенской губернии. Учился в церковно-приходской школе. С 1930 г. проживал в городе Ровеньки, поселок им. Ф. Э. Дзержинского. Работал художником шахтерского клуба и преподавателем

рисования в СШ № 1 г. Ровеньки, а также в школах поселка. Уже в то время кружок ИЗО, которым руководил Сергей Федорович, был лучшим не только среди шахтерских клубов Ровеньковского района, но и среди шахтерских клубов Донецкого округа.

В 1937 г. С. Ф. Пирогов поступил на четырехгодичные заочные курсы графики, живописи и скульптуры при Всесоюзном Доме народного творчества им. Н. К. Крупской в Москве. В этом же году, будучи студентом, написал картину «Смерть отца Т. Шевченко на панщине», которая экспонировалась на выставке «Шевченко в народном изобразительном искусстве» в Киеве. В июне 1941 г. Сергей Фёдорович Пирогов окончил учебу в Москве и получил назначение в Киев, но началась Великая Отечественная война. Он добровольцем ушел на фронт. Под Сталинградом получил ранение и контузию, поэтому не смог вернуться в действующую армию. Служил в Приволжском военном округе. После войны возвращается на Донбасс. Его учениками становятся дети шахтеров – учащиеся СШ № 7 и 8.

Для Сергея Федоровича Пирогова тема войны была обогащена личным опытом, пронизана болью пережитой утраты. Такие картины, как «Дорогами войны», «Враги сожгли родную хату», «Крах армии вассалов», «Незваные гости» (бой за Нижний Нагольчик), «Разгром на Курской дуге», «13 сентября», «Бой под Красным Лучом» и другие переносят нас в те далекие военные годы. Сергей Федорович Пирогов награжден орденом Великой Отечественной войны II степени, медалями «За оборону Сталинграда», «За Победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», «20 лет Победы в Великой Отечественной войне», «За доблестный труд в ознаменование 100-летия со дня рождения В. И. Ленина».

До сих пор в Ровеньковском мемориальном музее «Памяти погибших» можно увидеть диораму С. Пирогова «Шурф шахты „Богдан”», барельеф «Непокорённые». Есть его работы в музее истории города Ровеньки и в школьных музеях. Ещё долгие годы картины и скульптуры С. Ф. Пирогова не одному поколению ровенчан будут рассказывать о Великой Отечественной войне.

Целью искусства часто становится необходимость сохранить в памяти, донести до потомков те события, которые никогда не должны быть забыты. Эти события могут быть и радостными, торжественными, но также могут выражать боль и скорбь целого народа. Образы Великой Отечественной войны дошли до нас в рисунках и картинах художника-фронтовика Владимира Егоровича Нестеренко. Родился 14 ноября 1921 г. в городе Бутурлиновка Воронежской области в семье военнослужащих. В 1927 г. семья переехала в город Шахты Ростовской области, затем в село Селезневка Перевальского района Ворошиловградской области. После окончания семи классов Владимир поступил учиться в Ворошиловградское художественное училище, а в 1940 году был призван в ряды Красной армии.

Фронтовые рисунки, полные искреннего чувства, человеческого тепла, наблюдательности, рассказывают о людях, которые воевали и победили. Небольшие скромные карандашные портреты отличившихся бойцов, нарисованные в тесных блиндажах и окопах, печатались во фронтовых газетах. Владимир Егорович внимательно изучал поведение каждого отдельного человека, его рисунки сохранили для истории образы не только всем известных героев, но и сотен обычных людей, волею обстоятельств оказавшихся на фронте. Они показали душевную красоту, передали те качества русского характера, которые особенно ярко проявились во время войны: беззаветную храбрость, воинское умение, ненависть к врагу, любовь к Родине. Вот названия некоторых фронтовых рисунков Владимира Егоровича: «Город Кросно. Польша», «Мельников П. Н. – участник боёв за освобождение Киева», «Немецкий трофей», «Шофёр армейского ансамбля». Основной послевоенной тематикой художника стала портретная живопись. Владимир Егорович принимал участие во многих республиканских, областных и городских выставках, где его работы были оценены по достоинству. Сегодня в музее истории города Ровеньки находится более 50 фронтовых его зарисовок и несколько картин. Запечатленные на них события –

объективный, очень живой и непосредственный источник для воссоздания подлинной истории Великой Отечественной войны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Якимук, Е. Н. Музыкальная культура Луганщины 1 половины XX века: монография / Е. Н. Якимчук. – Луганск: Изд-во ЛГИКИ, 2013. – 276 с.

УДК 316.7.000.93 (470.63(06)

Н. П. Лысикова,
г. Саратов, РФ

СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО МНОГОБРАЗИЯ В ПОЛИНАЦИОНАЛЬНЫХ РЕГИОНАХ

Сохранение культурного многообразия в полинациональном регионе Саратовского Поволжья является актуальной проблемой не только для историков, культурологов, социологов, этнологов, но и для практиков – работников музеев, библиотек, образовательных, религиозных, социокультурных организаций, а также властных структур. Благодаря их совместным усилиям возможно сохранить и передать материальные и духовные этнокультурные ценности региона последующим поколениям.

Саратовская область является центром региональной культуры Поволжского Федерального округа, поликультурным, поликонфессиональным, многонациональным регионом, в котором проживает, по данным Росстата на 2023 г., 2 404 198 человек, его этническую наполняемость представляют свыше 110 этносов. Русские являются титульной нацией и составляют около 86 %, вторыми по численности следуют казахи 2,94 %, потом украинцы – 2,52 % и татары – 2,16 %.

Саратовское Поволжье исторически аккумулирует культуры многочисленных и малочисленных народов, объединенных общей исторической судьбой. Поликультурная и полинациональная специфика региона связанна многовековыми взаимоотношениями разных этносов, его развитие неотделимо от истории сопредельных территорий и исторических перипетий страны в целом. Культурное богатство и многообразие этносов реализуется в системе уникальных национальных ценностей и образцов праздничной и повседневной культуры русских, татар, башкир, немцев, казахов, украинцев, и других народов, изначально проживающих на одной территории, с которыми можно познакомиться в Историческом парке «Россия – Моя история» – мультимедийном образовательном комплексе, «живом учебнике» по истории Отечества. В музее, оборудованном в соответствии с современными требованиями, предъявляемыми к комплексам подобного типа, используются новейшие мультимедийные технологии, кинозалы, предназначенные для всех категорий посетителей, интерактивные 3D-носители с реконструкцией исторических событий, купол с видеопроекцией. Каждое посещение Исторического парка останется познавательным и эмоционально незабываемым.

В популяризации культурного многонационального наследия региона активно задействованы Саратовский областной музей краеведения и его филиалы в области, Народный музей Ю. А. Гагарина, музеи саратовской гармоники, самоваров, занимательных наук Эйнштейна, а также музеи при университетах, колледжах, библиотеках, театрах, храмах, промышленных предприятиях. Особым вниманием студентов и школьников, преподавателей и духовенства пользуется Музей истории Саратовской митрополии, созданный в 2013 г. по благословению Митрополита Саратовского и Вольского, в котором представлены уникальные экспонаты, дающие представление о становлении и укреплении православия на Саратовской земле, развитии Саратовской митрополии, тесно связанной с историей губернии и судьбами священнослужителей и мирян, послуживших православной Церкви, своему народу, поддерживающих в прошлые войны и в современных конфликтах личным участием, волонтерской деятельностью свой многонациональный регион т страну в

целом. Горожанами, жителями области, туристами активно посещается музей при главном, самом старинном саратовском Свято-Троицком соборе, в его коллекциях представлены история храма, тесно связанная с развитием города, региона, страны, ценные экспонаты, уникальная церковная утварь, редкие фотографии, старинные книги, архивные документы, относящиеся к православной культуре. Сотрудники музея регулярно проводят экскурсии, консультации, круглые столы с воспитательными и образовательными целями, приобщения населения города и области, особенно молодежи к ценностям духовной культуры, Музей хранит память не только о прошлом собора, но и ориентирует всех посетителей в понимании роли православной культуры в сближении народов на основе общих и христианских ценностей.

Саратовский Исламский комплекс также регулярно организует экскурсии по Саратовской Соборной мечети, которые знакомят посетителей с духовно-просветительской и общественной деятельностью Духовного управления мусульман Саратовской области, историей мечети, работой медресе «Шейх Саид», кораническим центром «Зейд бин Сабит», воскресной школой «Мактаб». Встречи с единоверцами на территории региона формируют национальную самобытность, религиозную идентичность, любовь к родному краю саратовских татар и приезжих мусульман. Кафедральным собором католической епархии святого Климента является Собор святых апостолов Петра и Павла, в классах главного молельного зала занимаются дети и взрослые. Храм посещают приезжие из других стран студент-католики, в центре они общаются, углубляют свои религиозные познания, посещают праздничную воскресную Святую Мессу.

Незабываемым примером средового музея, который занимается восстанавлением материальных и духовных ценностей, традиций, обычаев, бытовой, повседневной, праздничной, производственной, художественной культуру народов региона, является этнографический комплекс «Национальная деревня народов Саратовской области», ставший символом единства всех многочисленных народов, культур и вероисповеданий региона. Общедоступный музей под открытым небом интерактивно знакомит посетителей с производственными традициями, национальной кухней, известными людьми не пассивно, а перемещая их в зону активного взаимодействия и внедрения в экспозиции, соучастия в театрализации праздничных и производственных, бытовых и экспериментальных мероприятиях. В Национальной деревне можно посетить Русское подворье с деревенским домом и баней, Башкирскую и Казахскую юрты, Украинский хутор «Свитанок», Татарское, Чувашское, Мордовское, Белорусское подворья, Узбекский двор с чайханой «Согдиана», Дагестанский замок, Грузинский двор с домом «Ода», подворье поволжских немцев, Армянское подворье «Хрчит» с традиционным средневековым домом и садом, Азербайджанский двор с «Девичьей башней», Корейское подворье «Корейский сад камней с пагодой и другие представительства национальных культур Саратовского региона.

Многонациональное культурное наследие сохраняется и поддерживается не только в столице региона, но и провинциальных городах области, там еще остаются нерешенные проблемы, связанные с городской инфраструктурой, организацией досуга. Однако социокультурные проекты, представленные на Всероссийский конкурс лучших проектов создания комфортной среды в малых городах и исторических поселениях, жителями Калининска, Красноармейска, Маркса, Петровска, Балашова, стали победителями и получили финансирование на благоустройство своих территорий из федерального бюджета. Так, в Балашове был создан проект «Большой как солнце». Благоустройство территории парка им. Куйбышева», основой его архитектурной концепции стали легенда о сверкающих на солнце куполах городских церквей, которые упомянул в своем стихотворении «Большой как солнце» Б. Пастернак. Социокультурные проекты «Хлебная пристань». Концепция благоустройства прибрежной территории» (г. Маркс), «Стоит как чугунный мост» (г. Петровск), «Козий парк». Концепция благоустройства территории поймы реки Голый Карамыш» (г. Красноармейск), «Центральный парк г. Калининска» получили высокую оценку профессионального жюри, финансирование на реализацию, что позволило, в

определенной степени, воссоздать исторический имидж малых городов, вернуть им эстетическую неповторимость и узнаваемость, сделать привлекательными не только для жителей, но и для туристов, путешественников, паломников.

Многонациональная культура региона органично пронизывает социальную жизнь горожан и сельских жителей, благодаря системе социокодов она регулирует творческую и повседневную деятельность, программирует поведение, особенности вербального и невербального общения, естественный язык, наборы сигналов и символов, предметы быта, орудия труда. Социокоды влияют и на межнациональное сотрудничество, сохраняя и передавая многовековой социокультурный опыт, непосредственно или опосредованно управляют поведением, общением, деятельностью людей. Например, многие жители региона общаются или понимают два и более разговорных языков. Билингвизм по-разному влияет на взаимосвязь носителей разных культур всегда: с одной стороны, способствует преодолению языковых барьеров в освоении культурных ценностей другого народа, увеличивает резервы и возможности собственной национальной культуры, с другой стороны, может стать средством деформации языка и культуры этноса [1–7].

Таким образом, разнообразные региональные условия: многонациональность, поликультурность, многоконфессиональность, профиль хозяйства, ландшафт, природно-географические, климатические, психолого-генетические особенности, нормы материальной и духовной культуры влияют на исторический выбор, модель системной организации фундаментальных ценностей, этническую форму. Культура народов региона развивается и совершенствуется на протяжении веков, охватывая жизнь многих поколений. Сохранение культурного многообразия в Саратовском полинациональном регионе является в настоящее время актуальной проблемой, в решении которой заинтересованы его жители, руководствующиеся в своей жизнедеятельности как региональными, так и национальными культурными нормами, которые объективно необходимы для эффективного межнационального сотрудничества во всех направлениях практической жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лысикова, Н. П. Диалог как условие этнокультурного развития региона / Н. П. Лысикова // Этнокультурные ландшафты: традиции, современность, перспективы: коллективная монография / Е. В. Листвина, Н. П. Лысикова, Е. Н. Богатырева [и др.]; под ред. Е. В. Листвиной, Н. П. Лысиковой. – Саратов: Саратовский источник, 2017. – С. 74–96.

2. Лысикова, Н. П. Личность в пространстве региональной культуры: образовательный аспект / Н. П. Лысикова // Образование в современном мире: сборник научных статей / под ред. проф. Ю. Г. Голуба. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2015. – Вып. 10. – С. 255–261.

3. Лысикова, Н. П. Культурная самоидентификация личности в региональном образовании / Н. П. Лысикова // Образование в современном мире: сборник научных статей / под ред. проф. Ю. Г. Голуба. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2016. – Вып. 11. – С. 223–229.

4. Лысикова, Н. П. Культура и история народов Саратовского Поволжья: основные понятия и проблемы / Н. П. Лысикова // Этнокультурная ситуация региона: варианты и перспективы развития: сборник научных статей / под ред. Е. В. Листвиной, Н. П. Лысиковой. – Саратов: Саратовский источник, 2017. – С. 68–73.

5. Лысикова, Н. П. Развитие региональных этнокультур в процессе диалогового взаимодействия / Н. П. Лысикова // Межнациональные отношения в муниципальных образованиях Саратовской области: анализ, рекомендации, перспективы. – Саратов, ООО Издательский центр «Наука», 2018. – С. 84–108.

6. Лысикова, Н. П. Межнациональное сотрудничество как основа сохранения культурного многообразия региона / Н. П. Лысикова // Позитивный опыт регулирования этносоциальных и этнокультурных процессов в регионах Российской Федерации: материалы III Всероссийской научно-практической конференции. Казань, 6–7 сентября 2018 г., посвященной 50-летию первого этносоциологического исследования в СССР / под ред. Г. Ф. Габдрахмановой, Г. И. Макаровой, Л. В. Сагитовой. – Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2018. – С. 143–147.

7. Лысикова, Н. П. Тренд региональной культуры как тенденция ее сохранения и развития / Н. П. Лысикова // Стратегии и современные тренды регионального туризма и гостеприимства: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Москва, 11 апреля 2019 г. / кол. авторов; под ред. Е. Е. Коноваловой. – М.: РУСАЙНС, 2019. – С. 404–408.

УДК 78.07

Е. Я. Михалева,
г. Луганск, РФ

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЛУГАНСКА ПЕРИОДА 1945–2013 гг.

Наш город, появившийся в 1795 году, сравнительно молод. Тем не менее его музыкальная культура, особенно в указанный период, представляет большой интерес для исследователя, ибо многое из того, что появлялось впервые в СССР, родом из Луганска. Этому посвящена моя монография «В постижении красоты: Луганская областная филармония». Понятно, что речь идёт о развитии профессионального музыкального искусства.

Филармония открылась в 1938 году. В её состав входил ансамбль песни и танца, несколько солистов и 2 концертмейстера. В годы Великой Отечественной войны концертная организация была эвакуирована в Краснодон, а после освобождения Луганска от фашистских захватчиков 14 февраля 1943 года начала функционировать в задании Текстильсбыта на улице Ленина, которое трижды перестраивалось, пока не приняло современный облик

Среди первых коллективов, созданных в 1945 году, симфонический оркестр, ансамбль песни и танца, ансамбль украинской народной песни под управлением Матрёны Новохатской, ансамбль оперных отрывков, театр миниатюр, эстрадно-цирковая бригада. Бесспорно, ведущим коллективом, пропагандирующим лучшие страницы мировой музыкальной классики, стал симфонический оркестр под управлением известного московского дирижёра Николая Юхновского. Сразу был взят мощный старт в виде абонементов «Все симфонии Чайковского», «Все симфонии Бетховена», с оркестром солировали Давид Ойстрах и Эмиль Гилельс, дирижёры Одиссей Димитриади и Константин Симеонов. Кроме концертов в зале филармонии коллектив выезжал в сельские клубы, шахтёрские нарядные.

Ансамбль народной песни под руководством Моти Новохатской, поддерживающий творческие контакты с украинским хором и его руководителем Григорием Верёвкой, в 1946 году гастролировал в Москве с программой «Мы из Ворошиловграда». Лекциями-концертами были охвачены все учебные заведения, рабочие и сельские клубы. Среди первых артистов эстрады филармонии – выпускник школы-студии МХАТ Иван Вавин. Его политическая сатира, музыкальные фельетоны, пародии выливались в театр одного актёра, позволяли соперничать с лучшими представителями этого жанра Ильёй Набатовым, Борисом Бруновым и даже Аркадием Райкиным. Позже, уехав в Николаев, он создаст коллектив «Поющие юнги», из которого выйдут Ирина Аллегрова, Александр Серов, Игорь Крутой, где впервые появится бэк-вокал, подтанцовки и другие атрибуты сегодняшней эстрады.

Большую роль в становлении профессионального искусства на Луганщине играли гастролирующие солисты и коллективы. Среди них великие Иван Козловский и Сергей Лемешев, Святослав Рихтер и Павел Серебряков, ансамбль танца Игоря Моисеева, джаз-оркестр Эдди Рознера, хор имени Пятницкого.

Третья глава книги названа «Восхождение» и охватывает период с 1963 по 1981 год. Такое название мотивировано деятельностью выдающегося директора филармонии Виктора Алексеевича Шистко, человека-энциклопедии с университетским образованием. Он определил стратегию развития музыкальной культуры Луганщины на многие годы вперёд. Она заключалась прежде всего в пополнении кадрового состава артистами, способными представлять искусство края за пределами республики и страны. Сегодня, заглядывая в прошлое, не верится, что ему удалось разглядеть талант молодых исполнителей, приглашаемых на работу, и вырастить семь народных артистов Украины.

Первой ласточкой стала Джульетта Якубович – основоположница камерного исполнительства на Луганщине, обладательница красивейшего лирико-колоратурного сопрано. Она приехала из Баку после окончания консерватории в классе легендарной Шевкет-ханум Мамедовой, в числе первых советских вокалисток, выступавших в Гранд-

опера и театре Ла Скала. Голос Джульетты Якубович звучал в зале Домского собора в Риге, она открывала Международный день музыки в Ленинградской филармонии, гастролировала во Франции, Англии, Германии, Ираке и других странах. Её исполнительские возможности позволили Луганской филармонии стать единственной в Советском Союзе, ставившей настоящие полнометражные оперные спектакли, такие как «Травиата» Дж. Верди, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Иоланта» П. Чайковского, «Моцарт и Сальери Н. Римского-Корсакова» и др. Она была истинно народной артисткой, совмещая выступления в филармонических залах страны с концертами на предприятиях области, для тружеников села.

Следующим был Юрий Богатиков. Шистко нашёл его в Харькове. На протяжении 10 лет он помогал артисту с выбором репертуара, гастрольным графиком, установлением творческих контактов с известными композиторами. И, представьте себе, певец становится одним из первых артистов советской эстрады, удостоенных лауреатских дипломов: получает I место на конкурсе «Фройндшафт» в Берлине в 1968 году, II место на конкурсе «Золотой Орфей» в Болгарии в 1969-м. Богатиков становится третьим после Леонида Утёсова и Клавдии Шульженко народным артистом СССР среди эстрадных вокалистов, первым исполнителем песен «Не плачь, девчонка» В. Шаинского, «Весна 45-го года» И. Лученка, «Не остуди своё сердце, сынок» В. Мигули, «Давно не бывал я в Донбассе» Н. Богословского. Он пропагандировал советскую песню наряду с народными в Египте, Венгрии, Болгарии, на Кубе, где встречался с Фиделем Кастро, и в других странах дальнего зарубежья. Он пел о героях Гражданской и Великой Отечественной войн, песни о рабочих профессиях для шахтёров и металлургов, машиностроителей и тружеников села родного края, наряду с выступлениями в Кремлёвском Дворце съездов в гала-концертах вместе с К. Шульженко, М. Магомаевым, Н. Брегвадзе.

Третьей народной артисткой стала Галина Мурзай. Шистко нашёл её среди участников художественной самодеятельности и отправил на стажировку в Москву к Ирме Яунзем – педагогу Г. Зыкиной, А. Стрельченко. Она стала подлинным мастером народного пения, овладев этим искусством в совершенстве. На IV Всесоюзном конкурсе артистов эстрады в 1970 году, где не присуждали первую премию, а вторую разделили Л. Лещенко и ансамбль «Песняры», Г. Мурзай получила третью. В её пении раскрывалась сила и мощь народа России, затрагивались лирические струны сердца. В них было столько душевного тепла, что их понимали без знания языка слушатели Индии и Монголии, Финляндии и США, почти всех стран Латинской Америки.

Невозможно в рамках статьи охватить все векторы творчества ярких личностей Луганска. Сохранилось множество фотографий, и на одной из них фрагмент из постановки «Севильского цирюльника» Дж. Россини. В роли доктора Бартоло заслуженный артист Украины Петр Шаповалов, а в роли Фигаро будущий народный артист Украины Владимир Савченко, замечательный камерный исполнитель, пропагандист советской песни.

В числе незабываемых мгновений в области камерного пения искусство народной артистки Украины Веры Андрияненко, которой особенно удавались страницы музыки М. Глинки и Н. Римского-Корсакова.

Особняком стоит мастерство народного артиста Украины баса Владимира Самарцева. Не стоит перечислять его выступления в странах дальнего зарубежья, столичных филармонических залах. Вспомню только творческий отчёт коллективов Луганской области в Киеве 1993 года, где за исполнение арии Филиппа из оперы «Дон Карлос» Дж. Верди публика, привыкшая к популярным хитам (именно их включали в программы творческих отчётов, где присутствовали члены правительства, полагая, что они не поймут классику), устроила ему несмолкаемые овации.

В годы работы Шистко небывалый размах получила просветительская деятельность музыкального лектория, охватившая все учебные заведения края, пропаганда симфонической музыки с участием известных солистов. В 1976 году во Всесоюзном конкурсе театрально-зрелищных предприятий, где участвовали Большой театр, МХАТ, театр им. Е. Вахтангова,

Луганская областная филармония разделила I место с Рижской по количеству и качеству просветительских программ.

В 80-е годы, в бытность директорства В. Мартынова почти все инновации связаны с дирижёром Валерием Леоновым. Воспитанник питерской школы Ильи Мусина (аспирантура в классе Юрия Темирканова) существенно обновил репертуар оркестра, познакомив слушателей с симфониями Г. Малера и А. Брукнера. Он начал свою деятельность с организации I Всеукраинского фестиваля «Музыкальные премьеры Украины» в 1983 году. Оркестр дал путёвку в жизнь 13 новым симфоническим произведениям Л. Колодуба, И. Карабица, В. Губаренко, И. Асеева, Н. Сильванского и других известных композиторов. И только спустя 7 лет в столице Украины появится нечто подобное в виде Международного фестиваля «Киев-мюзик-фест».

Этот период связан с активной пропагандой творчества украинских композиторов. В Луганске состоялись авторские концерты Андрея Штогаренко, Мирослава Скорика, премьера оперы «Альпийская баллада» Виталия Губаренко. Кроме того, здесь состоялось пятое в СССР после Москвы, Ленинграда, Киева и Ярославля исполнение «Страстей по Иоанну» И. С. Баха с хором мальчиков Московского хорового училища имени А. В. Свешникова под управлением Виктора Попова, дирижёрский дебют Михаила Плетнёва, сыгравшего с оркестром Первую симфонию Бетховена.

Осенью 1983 года состоялось открытие единственной в своём роде Детской филармонии «Ровесник» с абонементной системой с постоянными солистами из ЦССМШ при Московской консерватории. На её сцене обретали концертный опыт ныне известные миру музыканты: заслуженная артистка РФ Екатерина Мечетина, народный артист России Николай Луганский, профессор Московской консерватории кларнетист Евгений Петров, концертмейстер оркестра театра Ковент-Гарден в Лондоне Васко Василев и др. На концертах Киевского хореографического училища, Большого детского хора ЦТ и Всесоюзного радио, лучших детских хоровых коллективов Украины и Прибалтики было воспитано новое поколение слушателей.

Отдельно следует сказать о развитии эстрадного искусства, представленного творчеством Валерия Леонтьева. Он обрёл признание, работая в Луганске: стал лауреатом I премии на Всесоюзном конкурсе артистов эстрады, получил I премию на конкурсе «Золотой Орфей», звание заслуженного артиста Украины. Работая в нашем городе, певец подготовил ряд программ, показанных в Индии, США, Израиле, Германии, с его участием состоялся авторский концерт Раймонда Паулса и многое другое, что позволило певцу спустя 2 года после отъезда из Луганска в Москву получить звание народного артиста России.

В этот же период в филармонии создаётся эстрадный коллектив «Alma mater» под руководством Юрия Дерского, получившего известность в Москве, сотрудничавшего с Михаилом Боярским, Тамарой Гвердцители, Александром Розенбаумом.

В 90-е годы в филармонии проходят фестивали, посвящённые юбилеям П. Чайковского, Н. Лысенко, С. Прокофьева, С. Рахманинова, камерной музыки. В последнем приняли участие только народные артисты ушедшего в небытие СССР. Россию представляла профессор РАМ им. Гнесиных саксофонистка Маргарита Шапошникова, Украину – профессор НМАУ им. П. Чайковского скрипач Богодар Которович, Армению – профессор Ереванской консерватории пианистка Светлана Навасардян. Под управлением талантливого главного дирижёра оркестра Рашида Нигматуллина С. Навасардян в течение двух сезонов исполнила все 27 фортепианных концертов В. А. Моцарта. В Луганске гастролировали симфонический оркестр Би-би-си под управлением Т. Отака, легендарные М. Ростропович, Е. Мирошниченко, Д. Хворостовский и другие мировые знаменитости.

С началом деятельности австрийского дирижёра Курта Шмидта оркестр Луганской филармонии в начале двухтысячных гастролирует в странах Европы. В 2006 году он получает звание академического.

С 2008 года Луганской филармонией, получившей статус академической, руководит Вера Геций. Наряду с известным коллективом – ансамблем «Киевская Русь» –

совершенствует своё мастерство ансамбль «Легенда», гастролируя в Беларуси, Франции, Швейцарии. В этот период А. Лисициным создаётся джазовый ансамбль «Combo». Музыкальный лекторий и эстрадный цех пополнили молодые талантливые вокалисты. Ежегодно копилка лауреатских званий пополняется новыми дипломами. Выиграв грант областного Совета за программу «Семейный альбом», посвящённую 95-летию М. Матусовского, ансамбль «Киевская Русь» с солистами выступили в Украинском центре на Арбате в Москве и в московском Доме офицеров.

Среди гастролёров мужской хор «Оптина пустынь» под управлением регента Александра Семёнова, дирижёр Национальной оперы Украины профессор Аллин Власенко, известный итальянский бандонеист Чезаре Кьякьяретта.

Настоящими праздниками музыки стали концерты симфонического оркестра под управлением известного в мире маэстро, воспитанника питерской школы Ильи Мусина Лютауараса Бальчунаса, основавшего школу оперно-симфонического дирижирования в Швейцарии, и его мастер-классы с учениками. Среди них Кристофф Мария Моосман, впервые сыгравший в Луганске Седьмую симфонию Гии Канчели. Выдающимся событием стало участие нашего оркестра в юбилейном 50-м фестивале американского композитора Джана Карло Менотти на его родине Спалетто в Италии, где луганский коллектив играл под управлением английского дирижёра Чарльза Абеля оперу «Мария Головина». И тем не менее, несмотря на объёмный разноплановый репертуар, каждый коллектив филармонии, следуя традиции, первостепенное значение придаёт популяризации отечественного искусства, способствуя, прежде всего, формированию духовности слушателя.

УДК 94(47+57)19;281.2

Д. Р. Уразаев,
г. Саратов, РФ

КУЛЬТУРНЫЙ ВКЛАД СТАРООБРЯДЦЕВ БРАТЬЕВ АНИСИМА И ПАИСИЯ МАЛЬЦЕВЫХ В РАЗВИТИЕ САРАТОВСКОЙ ГУБЕРНИИ

М. Вебер полагал, что из подсознательного желания убедиться в действительности и истинности собственной веры рождается энергия жизненного успеха, технического прогресса и промышленного развития, которая стала определяющей для Нового времени. По его мнению, «один из конституционных компонентов современного капиталистического духа, и не только его, но и всей современной культуры, – рациональное жизненное поведение на основе идеи профессионального призвания – возник из духа христианской аскезы» [1, с. 85]. Полагаем, что предложенная М. Вебером модель вполне применима к анализу российской эпохи начального капитализма, прежде всего на уровне структурного сходства фундаментального основания веберовской теории – Реформации с уникальным явлением российской истории – Расколом, который следовало бы оценивать как контрреформацию, протест против «Никоновых новин», возвращение к старым церковным обрядам и средневековому укладу жизни по «Домострою», однако, как и Реформация в Европе, он стал полным разрывом с господствующей Церковью. Старообрядцы были убеждены в безблагодатности новообрядческой иерархии и бесплодности таинств никонианских священников так же, как протестанты отрицали действенность католического богослужения.

В отличие от протестантизма старообрядческое движение не распространилось в других православных государствах, оставшись навсегда феноменом российской духовности, однако не следует преувеличивать маргинальность старообрядчества. Приверженцами старой веры в России являлись целые регионы, и, несмотря на широкие репрессии, до последнего времени они оставались старообрядческими. Русским старообрядцам, как и протестантам, пришлось осваивать бескрайние дикие просторы собственного государства,

добровольно или под давлением властей переселяясь в глухие места. Они также стали первыми торгово-промышленными капиталистами России, провозвестниками нового типа производственных и общественных отношений.

Особый трагизм русского церковного раскола состоял в том, что приверженцы старых обрядов, отказавшиеся от общения с некантианской церковью, оказались в «тягостной пустоте», так как не могли образовать никакой другой, обособленной церкви, поскольку в их рядах не оказалось ни одного епископа. В период, когда бескрайние просторы России были охвачены государственной властью, внутренняя эмиграция сделалась невозможной. Именно в это историческое время, на рубеже XVIII–XIX веков, старообрядцы столкнулись с необходимостью защищать свою веручительную правоту не столько перед собой, сколько перед «никонианами», которые давно потеряли вкус к догматическим диспутам и могли быть убеждены только жизненным успехом.

После знаменитого указа Екатерины 1764 г. старообрядцы-реэмигранты поселились в больших и малых городах империи, включая обе столицы. Знаток старообрядческого вопроса П. И. Мельников-Печерский отмечал, как «быстро развились в их руках капиталы, что следует отнести к отличающей их домовитости и бережливости, а в особенности к внутренней связи, скрепляющей их общества, в которых взаимное вспомоществование составляет едва ли не важнейшую основу. Достоверно известно, что на рубеже XVIII–XIX веков значительная часть русских капиталов оказалась у старообрядцев, принадлежавших к городским сословиям» [2, с. 132], во многом благодаря промышленно-торговой деятельности старообрядцев.

Постепенно Россия стала богатеть: хлебная торговля, рыбные, соляные промыслы, чугуноплавильные и медеплавильные заводы, ткацкие фабрики оказались сосредоточены в основном в руках купцов и мещан, живших «по старой вере». Все пароходство на Волге было создано старообрядцами. Д. Л. Мордовцев отмечал, что одно только торговое село Балаково Самарской (ныне Саратовской) губернии, сплошь населенное старообрядцами, имело такие огромные хлебные торги, что могло диктовать свои цены лондонским и иным западноевропейским биржам.

Образ жизни предпринимателей-старообрядцев и их нравственный облик хорошо известен из документов и художественной литературы: аскетизм в потреблении и отношение к бизнесу как религиозному долгу составляли основу деловой этики старообрядчества, во всяком случае в период «первоначального накопления капитала». Образ купца-старообрядца в русской одежде или в европейском платье точно соответствует образу типичного европейского капиталиста XIX века, как его представляет М. Вебер: «„Идеальный тип” капиталистического предпринимателя, к которому приближаются и отдельные выдающиеся предприниматели Германии, не имеет ничего общего с чванством ни в его более грубом, ни в его более тонком выражении. Ему чужды показная роскошь и расточительство, а также упоение властью и внешнее выражение того почета, которым он пользуется в обществе. Его образу жизни свойственна известная аскетическая направленность… В характере капиталистического предпринимателя часто обнаруживаются известная сдержанность и скромность... Самому предпринимателю такого типа богатство „ничего не дает”, разве что иррациональное ощущение хорошо исполненного долга в рамках своего призвания» [1, с. 89]. «Лучше» в христианском понимании означало не только быть добродетельнее, не только жить в соответствии с евангельскими заповедями, но и быть готовым пострадать за Христа, нести свой крест лишений и страданий, быть готовым отказаться ради Христа от своей доли жизненного успеха. Полагаем, что два данных этических принципа определили особенности первоначального русского капитализма, ибо создавался он, и это нетрудно подтвердить статистически, в основном выходцами из старообрядческих семей.

В начале XX века в хозяйственной и общественной жизни г. Балакова заметное участие принимают братья Анисим и Паисий Мальцевы. В 1840-х гг. в Балаково переселяется их отец, мещанин г. Рыльска Курской губернии М. Т. Мальцев. Средства для жизни давал небольшой салотопенный заводик, являющийся одним из первых промышленных

предприятий г. Балакова, и торговля различным товаром. Духовную основу давала забота о поддержке беглых священников с Иргиза и устроении в округе первых общин Белокриницкой церкви. Хотя он безоговорочно признал истинность Белокриницкой иерархии, но до поставления законных старообрядческих священников продолжал поддерживать бежавших с Иргиза «исправленных» беглых попов. В Государственном архиве Самарской области сохранился документ – рапорт об обыске, проведенном осенью 1849 г. на салотопенном заводе М. Т. Мальцева с целью поиска укрываемых беглых священников [3]. Умелое ведение хозяйства позволило М. Т. Мальцеву сколотить немалый капитал и записаться в купцы первой гильдии города Николаевска. К 1861 г. он стал одним из крупнейших землевладельцев Поволжья, имея 116 тыс. десятин земли. Завистливые его конкуренты, подстрекаемые незадачливыми епархиальными миссионерами, распространяли слухи о том, что богатство М. Т. Мальцева нажито неправедными средствами, однако это его не смущало, и он усердно занимался бизнесом и широкой благотворительностью. Авторитет М. Т. Мальцева в Николаевске и Балаково был непререкаем, много лет он избирался гласным Уездного собрания и Городской думы Николаевска, в Пугачеве сохранилось построенное благодаря его усилиям добротное здание богадельни для одиноких престарелых.

Деловая активность М. Т. Мальцева продолжалась до конца его долгой жизни, но постепенно руководство делами передавалось старшему сыну Паисию Михайловичу (1856–1919), благотворителю, меценату, общественному деятелю, коллекционеру, представителю нового поколения русских капиталистов. Как члена кружка старообрядческой молодежи, его интересовали не только технические и хозяйственные вопросы, но и музыка, театр, литература, а также проблема «как нам обустроить Россию». Подражая выдающимся московским собирателям-старообрядцам Щукину, Морозовым, Рябушинским, он пополнял свою коллекцию и, продолжая дело отца, приобретал для старообрядческих молелен старинные рукописи, первопечатные книги, иконы дониконовского письма. В настоящее время часть коллекции хранится в Мальцевском фонде ГИМа: посольские грамоты XV–XVIII веков, материалы о масонстве, документы из семейных архивов дворян Самборских, Шаховских, Кологривовых, времен Отечественной войны 1812 г., предметы, письма, тетради, сувениры, связанные с жизнью Н. В. Гоголя. Значительная часть уникальной библиотека П. М. Мальцева предположительно сохранена, в том числе в университетской библиотеке Саратова. По сообщению главного библиотекаря И. Н. Жабронского, в 1920 г. в ней было 52 112 названий (63 450 томов), причем весьма ценных в научном отношении изданий, не известных ранее библиографам. Сохранились сведения о его пожертвованиях на строительство новой церкви в с. Давыдовка, «никонианского» храма, связанное, скорее всего, с тем, что начиная с конца XVIII века в старообрядцах перестали видеть безусловных врагов православной веры и Отечества, и они откликнулись участием в государственных делах, это видно на примере Саратовской губернии. Старообрядцы много жертвовали на строительство Александро-Невского кафедрального собора в Саратове, Троицкого собора в Вольске, участвовали в деятельности благотворительных организаций в никонианских приходах. После неожиданной и скоропостижной смерти брата Анисима П. М. Мальцев завершил постройку Троицкой церкви, начатую в 1912 г.

Младший сын М. Т. Мальцева Анисим отличался хозяйственной сметливостью, бережливостью, особой, присущей купцам старых поколений основательностью в делах. Терпеливо относясь к художественным увлечениям старшего брата, признавал только «философию хозяйства». Как и отец, А. М. Мальцев был полностью погружен в церковную жизнь, на протяжении многих лет он был попечителем этого полулегального храма старообрядцев, бессменным председателем Общины церкви Белокриницкого согласия. В ознаменование получения долгожданной свободы совести А. М. Мальцев совместно со знаменитым нижегородским промышленником Н. А. Бугровым построили существующий по сей день санаторий в Ессентуках, в настоящее время санаторий «Истокъ», в котором могли отдыхать и лечиться «лица всех христианских исповеданий», зарабатывающие ежегодно не более 300 рублей. Старообрядческий санаторий на 200 мест, выстроенный на их средства,

открылся 15 мая 1906 г., по воле учредителей он получил особое название «В память 17 апреля 1905 года», его создатели приобрели библиотеку в полторы тысячи томов. А. М. Мальцев никогда не отказывал в помощи богадельням, больницам, школам. Здание одной из богаделен в г. Пугачеве в настоящее время занято средней школой № 3. Вместе с самарским единоверцем И. Саниным он был членом Самарского губернского попечительства детских приютов при Канцелярии Самарского Губернатора, особое внимание уделял образованию: многие молодые люди благодаря его пожертвованиям окончили курс в провинциальных и столичных университетах, в Балаково была устроена старообрядческая школа для детей, для их обучения церковному пению выписывались учителя из Москвы. Благотворительность А. М. Мальцев тщательно скрывал, жертвуя деньги, обычно просил: «Только вы уж никому не говорите», и это сделало его известным далеко за пределами родного села.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вебер, М. Протестантская этика и дух капитализма / М. Вебер // Избранные произведения: пер. с нем. / сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; предисл. П. П. Гайденко. – М.: Прогресс, 1990. – С. 44–271.

2. Мельников–Печерский, П. П. Собрание сочинений / П. П. Мельников-Печерский. – М. – СПб.: Т-во М. О. Вульф (Санкт-Петербург), 1906. – Т. 7. – 417 с.

3. ГАСО, ф. 3, оп. 138, д. 85, л. 11–12.

УДК 372.8

Т. Е. Финогеева,
г. Луганск, РФ

ФОРМИРОВАНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЯХ ЛУГАНЩИНЫ У УЧАЩИХСЯ 5–7-Х КЛАССОВ НА УРОКАХ ПРЕДМЕТА «ТЕХНОЛОГИЯ»

Отечественная система образования все чаще обращается к этнопедагогике, к традициям и обычаям народа. Посредством изучения этнокультурного наследия формируется национальное самосознание и происходит самоидентификация подрастающего поколения.

В соответствии с Федеральным законом «Об образовании в Российской Федерации» одним из основных принципов государственной политики и правового регулирования отношений в сфере образования является единство образовательного пространства на территории РФ, защита и развитие культурных особенностей и традиций жителей РФ [1].

Проблема формирования этнокультурных ценностей особенно обостряется в периоды, когда происходит потеря обычаев, их замена искусственно созданными эталонами. Именно такая ситуация сложилась в системе образования Луганщины в период нахождения данной территории в составе Украины. Происходило навязывание традиций и обычаев культуры меньшинства, искусственное отчуждение русского языка и этнокультурного наследия русскоязычного населения Луганщины.

Одна из главнейших функций образования – передача этнокультурных ценностей, усвоение которых гарантирует культурную самоидентификацию обучающегося, его умение сопоставить себя с конкретным культурным обществом. Формирование интереса к традициям народного декоративно-прикладного искусства позволит обратить особое внимание на преемственность в народном искусстве и развивать у подростков историческое самосознание. Именно на уроках предмета «Технология» необходимо приобщать детей к миру народного декоративно-прикладного искусства, формировать творческое отношение к сохранению и возрождению традиций народных промыслов. Технологическое образование должно способствовать созданию таких взаимоотношений между участниками образовательного процесса, при которых достигается цель – приобщение воспитуемых к этническим ценностям.

В учебный процесс общеобразовательной школы должно быть включено изучение богатства народной, в том числе и региональной культуры. При ознакомлении с народным декоративно-прикладным искусством, народным промыслами, отражающими опыт многих поколений, накопленный на протяжении веков и даже тысячелетий, исключительно важным является изучение народных традиций. Именно эти виды искусства как часть отечественной и мировой художественной культуры, впитавшей в себя мудрость и талант многовекового коллективного творчества, позволяют открыть широкий простор для эстетического образования детей, делают их жизнь духовно богаче. Народные промыслы способствуют развитию местных самобытных культурных традиций, выражению народного художественного мировоззрения, эстетики коллективного труда. Традиции народной культуры имеют огромный воспитательный потенциал, способный оказать значительное влияние на приобщение подрастающего поколения к эстетическим ценностям.

Целью нашего исследования является изучение особенностей формирования представлений о народных традициях Луганщины у учащихся 5–7-х классов на уроках предмета «Технология».

На необходимость использования в воспитании молодого поколения духовных ценностей национальной культуры особо указывали В. Г. Белинский, П. П. Блонский, Н. В. Гоголь, П. Ф. Каптерев, К. Д. Ушинский и др. Концепции регионализации образования были разработаны И. А. Арабовым, Г. Н. Волковым, Е. Н. Шияновым, И. А. Шоровым и др.

В таблице 1 представлены разделы и темы предмета «Технология», в содержании которых целесообразно планировать изучение народных традиций Луганщины.

Таблица 1

Разделы и темы предмета «Технология», в содержании которых целесообразно планировать изучение народных традиций Луганщины

Наименование раздела	*Наименование темы*
1	2
Технологии обработки конструкционных и поделочных материалов.	Технологии художественно-прикладной обработки материалов.
Технологии домашнего хозяйства.	Технологии ремонтно-отделочных работ.
Технологии исследовательской и опытнической деятельности.	Исследовательская и созидательная деятельность.
Кулинария.	Блюда из яиц, бутерброды, горячие напитки. Блюда из овощей. Блюда из молока и кисломолочных продуктов. Блюда из рыбы и морепродуктов. Блюда из птицы. Блюда из мяса. Блюда из круп, бобовых и макаронных изделий. Заправочные супы. Изделия из теста. Сервировка стола. Этикет.
Создание изделий из текстильных материалов.	Конструирование швейных изделий. Моделирование швейных изделий. Технология изготовления швейных изделий.
Художественные ремесла.	Декоративно-прикладное искусство. Основы композиции и законы восприятия цвета при создании предметов декоративно-прикладного искусства.

	Лоскутное шитье. Вышивание. Вязание крючком. Вязание на спицах.
Оформление интерьера.	Интерьер кухни, столовой. Интерьер жилого дома.
Технологии творческой и опытнической деятельности.	Исследовательская и созидательная деятельность.

Считаем, что эффективным способом изучения народных традиций на уроках предмета «Технология» является проектная деятельность. Метод проектов позволяет не только изучить особенности национальной культуры, но и развить творческую самостоятельность учащихся.

Например, в таблице 2 представлены примеры тем творческих проектов по предмету «Технология» для раздела «Кулинария».

Таблица 2

Темы творческих проектов по предмету «Технология» (раздел «Кулинария»)

Наименование темы	*Тема творческого проекта*
Изделия из теста.	Картофельные вареники «Донбасские».
Заправочные супы.	Окрошка «Донбасская».
	Зеленый борщ по-донбасски.
Блюда из мяса.	Котлеты по-донбасски.
	Голяшка по-донбасски.
	Рулет мясной по-лугански.

Уроки по предмету «Технология» в силу своей специфики позволяют учителю приблизить учащихся к истокам народных традиций и этнокультурного наследия. При этом важно любой вид деятельность сделать максимально индивидуальным, интересным и познавательным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ (последняя редакция) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамова Эльвира Геннадьевна, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Анпилогова Татьяна Юрьевна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры государственно-правовых дисциплин ФГБОУ ВО «Луганский государственный университет имени Владимира Даля» *(г. Луганск, РФ)*

Афанасьева Анна Павловна, преподаватель кафедры театрального искусства ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Бакулин Алексей Викторович, магистрант 2 курса, группа МП-ИГД-2, направление подготовки 54.04.01 «Дизайн» (профиль «Графический дизайн»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Баранова Екатерина Валерьевна, магистрант 2 курса, группа МП-ИЖ-2, направление подготовки 50.04.02 «Изящные искусства» (профиль «Станковая живопись»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Басаев Анатолий Николаевич, магистрант 1 курса, группа МП-И-1, направление подготовки 50.04.04 «Теория и история искусств», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Бобрышева Александра Владимировна, кандидат наук по социальным коммуникациям, доцент, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций, проректор по научной работе ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Бойко Полина Вячеславовна, студентка 2 курса, группа ИИ-2, направление подготовки 50.03.02 «Изящные искусства» (профиль «Художественно-историческая живопись, иконописание»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Боцуляк Евгения Валентиновна, магистрант 2 курса, группа МП-ТИ-2, направление подготовки 52.04.03 «Театральное искусство», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Брага Алина Сергеевна, студентка 4 курса, группа ЗСКМК-4, направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки» (профиль «Арт-продюсирование и межкультурная коммуникация»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Буханова Валерия Юрьевна, магистрант 2 курса, группа МП-ММ-2, направление подготовки 53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» (профиль «Музыковедение»); преподаватель ЦК «Теория музыки и музыкальная литература» ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Васильев Руслан Романович, студент 2 курса, группа ИГД-2.1, направление подготовки 54.03.01 «Дизайн» (профиль «Графический дизайн»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Воеводина Лариса Петровна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры теории искусств и эстетики ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Возная Татьяна Васильевна, преподаватель истории искусства ГБПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, РФ)*

Волохова Наталья Владимировна, доктор философских наук, профессор, доцент кафедры философии ФГБОУ ВО «Курский государственный университет» *(г. Курск, РФ)*

Воротынцева Лилия Анатольевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры теории и истории музыки ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Гашина Виктория Игоревна, преподаватель кафедры художественной анимации ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Голованева Дарья Александровна, студентка 4 курса, группа СКМК-4, направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки» (профиль «Арт-продюсирование и межкультурная коммуникация»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Головкова Любовь Петровна, магистрант 1 курса, группа МП-И-1, направление подготовки 50.04.04 «Теория и история искусств», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Гончаров Юрий Сергеевич, магистрант 2 курса, группа МП-ХИ-2, направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Горбачевская Кристина Алексеевна, преподаватель кафедры межкультурной коммуникации и иностранных языков ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Гордеева Марина Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, главный библиограф ФГБОУ ВО «Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова» *(г. Москва, РФ)*

Григоренко Владислав Алексеевич, студент 4 курса, группа СКМК-4, направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки» (профиль «Арт-продюсирование и межкультурная коммуникация»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Деба Светлана Владимировна, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Дейниченко Александра Викторовна, магистрант 2 курса, группа МП-ИГД-2, направление подготовки 54.04.01 «Дизайн» (профиль «Графический дизайн»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Дербенёва Надежда Сергеевна, студентка 4 курса, группа ЗКБ-4, направление подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Дунай Анастасия Владимировна, студентка 4 курса, группа СКМК-4, направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки» (профиль «Арт-продюсирование и межкультурная коммуникация»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Дышловая Юлия Георгиевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Дьякова Татьяна Алексеевна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русского языка и литературы ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Евдокимова Марина Александровна, преподаватель кафедры фортепиано ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Ермилова Татьяна Алексеевна, преподаватель кафедры искусства костюма и текстиля ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Ермолаев Андрей Павлович, студент 2 курса, группа ИГД-2.2, направление подготовки 54.03.01 «Дизайн» (профиль «Графический дизайн»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Ермолаева Ирина Николаевна, аспирант 3 курса кафедры культурологии ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Ефанова Дарья Сергеевна, студентка 1 курса, группа КТВ-1, направление подготовки 42.03.04 «Телевидение» (профиль «Ведущий телепрограмм, репортер»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Заволока Алёна Вячеславовна, студентка 4 курса, группа СКМК-4, направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки» (профиль «Арт-продюсирование и межкультурная коммуникация»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Загребайло Михаил Сергеевич, студент 2 курса, группа СКИ-2, направление подготовки 50.03.04 «Теория и история искусств», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Зайцева Елена Владимировна, старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет» *(г. Луганск, РФ)*

Зайцева Ирина Павловна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой мировых языков УО «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова» *(г. Витебск, Республика Беларусь)*

Залманова Марина Игоревна, библиотекарь ФГ БОУ ВО «Донбасский государственный университет», студентка 4 курса, группа ЗКБ-4, направление подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Злынько Юлия Евгениевна, заведующая отделом «Поэт Михаил Матусовский» ГУ «Музей истории г. Луганска» *(г. Луганск, РФ)*

Иерей Дионисий Уразаев (Уразаев Денис Русланович), студент направления подготовки 48.04.01 «Теология» (профиль «Государственно-конфессиональные и общественные отношения в православной теологии») ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского» *(г. Саратов, РФ)*

Истомина Елена Владимировна, редактор отдела комплектования и обработки ГУ «ЦБ для взрослых г. Луганска», студентка 4 курса, группа ЗКБ-4, направление подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Ищенко Нина Сергеевна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный аграрный университет» *(г. Луганск, РФ)*

Капустина Ирина Владимировна, преподаватель, методист музыкального отделения колледжа ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Карлова Светлана Владимировна, заведующая отделом досуга и творчества ГУК ЛНР «Луганская молодежная библиотека», студентка 4 курса, группа ЗКБ-4, направление подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» *(г. Саратов, РФ)*

Кожемякин Артем Викторович, аспирант I курса, направление подготовки 45.06.01 «Языкознание и литературоведение», направленность 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Козлова Анастасия Владимировна, студентка направления подготовки 47.03.03 «Религиоведение» ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского» *(г. Саратов, РФ)*

Королёва Галина Ивановна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Костычева Ирина Анатольевна, преподаватель библиотечных дисциплин высшей категории, методист, заместитель директора по учебно-методической работе ГБПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, РФ)*

Котомцев Дмитрий Олегович, учитель русского языка и литературы ГУ ЛНР «Гимназия № 30 имени Н. Т. Фесенко» *(г. Луганск, РФ)*

Кочнева Марина Сергеевна, магистрант 1 курса, группа МП-И-1, направление подготовки 50.04.04 «Теория и история искусств», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Криволап Светлана Сергеевна, преподаватель кафедры русского языка и литературы ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Кудымова Ольга Николаевна, старший преподаватель кафедры искусства народного пения ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры» *(г. Белгород, РФ)*

Кузнецова Наталья Станиславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусства народного пения ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры» *(г. Белгород, РФ)*

Куличенко Дарья Павловна, магистрант 2 курса, группа МП-ТИ-2, направление подготовки 52.04.03 «Театральное искусство», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Куличенко Максим Юрьевич, магистрант 2 курса, группа МП-ТИ-2, направление подготовки 52.04.03 «Театральное искусство», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Ладохина Валерия Алексеевна, студентка 2 курса, группа ИГД-2.3, направление подготовки 54.03.01 «Дизайн» (профиль «Графический дизайн»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Лащенова Мария Федоровна, студентка 4 курса, группа СКМК-4, направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки» (профиль «Арт-продюсирование и межкультурная коммуникация»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Левашова Маргарита Юрьевна, магистрант 2 курса, группа МП-ТИ-2, направление подготовки 52.04.03 «Театральное искусство», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Левченков Дмитрий Александрович, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры станковой живописи ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Левченкова Ольга Борисовна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Легейда Виктория Юрьевна, магистрант 2 курса, группа МП-ИГД-2, направление подготовки 54.04.01 «Дизайн» (профиль «Графический дизайн»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР, РФ)*

Леоненко Александра Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры межкультурной коммуникации и иностранных языков ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Лисянец Инна Александровна, библиотекарь, магистрант 2 курса, группа МП-КБ-2, направление подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Литвинова Наталья Борисовна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка и литературы ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Лосинская Анна Юрьевна, кандидат философских наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности, культурологии, социологии ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры» *(г. Тюмень, РФ)*

Лукина Наталья Михайловна, студентка 4 курса кафедры теории и истории музыки ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», преподаватель ГУДО ЛНР «Детская школа искусств № 2 г. Ровеньки» *(г. Ровеньки, РФ)*

Лыбань Кристина Витальевна, студентка 4 курса, группа СКР-4, направление подготовки 42.03.01 «Реклама и связи с общественностью», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Лысикова Наталия Павловна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии культуры и культурологии ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского» *(г. Саратов, РФ)*

Макшанцева Инна Михайловна, старший преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Медведева Дарья Дмитриевна, магистрант 2 курса, группа МП-Т-2, направление подготовки 42.04.04 «Телевидение», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Медведева Марина Сергеевна, магистрант 2 курса, группа МП-ТИ-2, направление подготовки 52.04.03 «Театральное искусство», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Медерова Татьяна Константиновна, студентка 4 курса, группа ЗКБ-4, направление подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Михалева Евгения Яковлевна, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Москалюк Валентина Михайловна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры театрального искусства ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Муромцева Ольга Юрьевна, старший преподаватель кафедры межкультурной коммуникации и иностранных языков ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Николайчева Валерия Витальевна, студентка 4 курса, группа СКМК-4, направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки» (профиль «Арт-продюсирование и межкультурная коммуникация»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Новикова Марика Бежановна, студентка 1 курса, группа ИГД-1.3, направление подготовки 54.03.01 «Дизайн» (профиль «Графический дизайн»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Олейникова Лилия Николаевна, студентка 3 курса, группа ММ-3, направление подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» (профиль «Музыковедение»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Опренко Александра Владимировна, студентка 2 курса, группа ИГД-2.3, направление подготовки 54.03.01 «Дизайн» (профиль «Графический дизайн»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Пак Екатерина Романовна, студентка 4 курса, группа СКМК-4, направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки» (профиль «Арт-продюсирование и межкультурная коммуникация»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Патерыкина Валентина Васильевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории искусств и эстетики ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Петрик Валентина Васильевна, доктор философских наук, доцент, заведующая кафедрой народных инструментов ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Порубай Татьяна Викторовна, студентка 4 курса, группа ЗКБ-IV, направление подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», библиотекарь и преподаватель ГБПОУ «Харцызский многопрофильный техникум» *(г. Харцызск, РФ)*

Пустовит Валерия Юрьевна, доктор филологических наук, профессор, доцент кафедры русского языка и литературы ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Решетняк Ольга Родионовна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Рубель Надежда Валерьевна, аспирант 1 курса кафедры культурологии ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Рыжикова Лидия Анатольевна, студентка 4 курса, группа СКМК-4, направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки» (профиль «Арт-продюсирование и межкультурная коммуникация»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Свентицкая Наталья Викторовна, старший преподаватель кафедры межкультурной коммуникации и иностранных языков ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Серищева Татьяна Владимировна, старший преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Серова Валерия Игоревна, студентка 1 курса, группа СКИ-1, направление подготовки 50.03.04 «Теория и история искусств», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Серостанова Оксана Борисовна, кандидат философских наук, доцент кафедры рекламы и PR-технологий ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Сивоконь Александр Иванович, студент 2 курса, группа ИГД-2.2, направление подготовки 54.03.01 «Дизайн» (профиль «Графический дизайн»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Сидорина Виктория Эдуардовна, лаборант СШ № 6 г. Свердловска, студентка 4 курса, группа ЗКБ-4, направление подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Скоков Илья Владимирович, преподаватель кафедры межкультурной коммуникации и иностранных языков ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Сорокин Ярослав Романович, студент 2 курса, группа КВТ-2, направление подготовки 42.03.04 «Телевидение» (профиль «Ведущий телепрограмм, репортер»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Старецкий Тарас Владимирович, магистрант 2 курса, группа МП-Т-1, направление подготовки 42.04.04 «Телевидение», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Степаненко Александр Александрович, магистрант 2 курса, группа МП-ТИ-2, направление подготовки 52.04.03 «Театральное искусство», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Степаненко Татьяна Валентиновна, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций, директор библиотеки ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Сытник Лада Ивановна, студентка 2 курса, группа ИД-2, направление подготовки 54.03.01 «Дизайн» (профиль «Дизайн среды»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Творогова Екатерина Руслановна, преподаватель кафедры межкультурной коммуникации и иностранных языков, аспирант кафедры культурологии ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Титова Владислава Николаевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой театрального искусства ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Титова Мария Игоревна, библиотекарь ГОУ СПО ЛНР «Луганский архитектурно-строительный колледж имени архитектора А. С. Шеремета», магистрант 1 года обучения направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» факультета

социально-культурной и информационно-библиотечной деятельности ГБОУ «Белгородский государственный институт искусств и культуры» *(г. Луганск, РФ)*

Тюменцев Константин Витальевич, магистрант 2 курса, группа МП-ИГД-2, направление подготовки 54.04.01 «Дизайн» (профиль «Графический дизайн»), ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Федечко Людмила Викторовна, заслуженный работник культуры Украины, профессор, профессор кафедры театрального искусства ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Федоренко Наталья Валентиновна, учитель русского языка и литературы ГУ ЛНР «Луганский учебно-воспитательный комплекс „Интеллект”» *(г. Луганск, РФ)*

Финогеева Татьяна Евгеньевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры технологий производства и профессионального образования ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет» *(г. Луганск, РФ)*

Цимбаленко Дарья Григорьевна, магистрант 2 курса, группа МП-КБ-2, направление подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Чевычалова Светлана Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой межкультурной коммуникации и иностранных языков ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Шаталова Таисия Петровна, студентка 1 курса, группа КР-1, направление подготовки 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Шаталова Татьяна Алексеевна, заместитель декана факультета социокультурных коммуникаций ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Шатилов Вадим Вадимович, преподаватель кафедры теории искусств и эстетики ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Шикина Елизавета Сергеевна, студентка 4 курса, направление подготовки «Русский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет» *(г. Луганск, РФ)*

Шпаковский Ярослав Сергеевич, студент 3 курса, направление подготовки 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Яковлева Валерия Владимировна, начальник международного отдела ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» *(г. Луганск, РФ)*

Научное издание

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
XVI МЕЖДУНАРОДНОЙ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«МАТУСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»
(26 апреля 2023 года)

И КРУГЛОГО СТОЛА
«ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНОВ РОССИИ: ОПЫТ РЕГИОНАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ»
(28 апреля 2023 года)

В РАМКАХ «ДНЕЙ НАУКИ – 2023»

Ответственные за выпуск:
А. В. Бобрышева, Н. В. Колотовкина

Корректор – *Н. В. Колотовкина*
Компьютерный макет – *П. А. Кошелева*

За достоверность изложенных фактов, цитат и других сведений несут ответственность авторы

Подп. к печати 17.05.2022. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 17,2. Заказ № 453

Издательство
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени Михаила Матусовского,
пл. Красная, д. 7, г. Луганск, г. о. Луганский, ЛНР, 291001.
Тел.: +7 (8572) 59-02-62