

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А.Н. КОСЫГИНА
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)»



УНИВЕРСИТЕТ
КОСЫГИНА

ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ

«СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ОБРАЗОВАНИЯ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ САМОРЕАЛИЗАЦИИ»

СОЦИАЛЬНЫЙ ИНЖЕНЕР-2021

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

ЧАСТЬ 8

МОСКВА – 2021

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. А.Н. КОСЫГИНА
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)»**

**Всероссийская научная конференция
молодых исследователей с международным участием
«Социально-гуманитарные проблемы образования и
профессиональной самореализации»
Социальный инженер-2021**

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

Часть 8

МОСКВА – 2021

**Всероссийская научная конференция молодых исследователей
с международным участием
«Социально-гуманитарные проблемы образования
и профессиональной самореализации
«Социальный инженер-2021»**

УДК 378:001:891

ББК 74.58:72

В 85

В 85 Всероссийская научная конференция молодых исследователей с международным участием «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации» (Социальный инженер-2021): сборник материалов Часть 8. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021. – 202 с.

ISBN 978-5-00181-235-7

Сборник составлен по материалам Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации» (Социальный инженер-2021), состоявшейся 6-10 декабря 2021 г. в Российском государственном университете им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва.

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Материалы публикуются в авторской редакции.

УДК 378:001:891

ББК 74.58:72

Редакционная коллегия

Силаков А.В., проректор по науке; Гуторова Н.В., начальник ОНИР; Зотов В.В., директор института Социальной инженерии; Сушкова-Ирина Я.И., директор института «Академия имени Маймонида»; Юдин М.В., директор института Славянской культуры; Морозова Т.Ф., директор института Экономики и менеджмента; Андросова И.В., старший преподаватель; Оленева О.С., доцент; Бузькевич А.О., инженер

Научное издание

ISBN 978-5-00181-235-7

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2021

© Коллектив авторов, 2021

УДК 347.1

ВЛИЯНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ПРАВО

Романихина Е.Г.

Научный руководитель Алеева С.С.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Современное общество уверенным шагом движется в сторону цифровизации. Цифровые реалии, новые технологии полностью меняют жизнь людей как в повседневной жизни, так и в области права. Казалось бы, право универсально, имеет достаточно статичный характер, исследовано и описано многими правоведами от начала и до конца, чего хватило бы для ответа на любой вопрос. Однако все не так просто. Все дело в том, что современные реалии настолько быстро изменяются, меняется жизнь, а вместе с тем правовые отношения, а это приводит к тому, что праву приходится быстро подстраиваться, изменяться. Конечно, трудов о природе права и его сущности написано много, но вот о регулировании права с учетом цифровых технологий – нет. Эта задача не из простых. Данная область совершенно новая. Каждый день, в процессе своей жизнедеятельности, людям приходится сталкиваться с «цифрой». Цифра в данном случае не математическое число, а новая реальная жизнь, компьютеризация и использование современных, коммуникационных технологий.

Данная статья направлена на изучение влияния современных технологий на право, как оно меняется с учетом данных изменений.

Как мы знаем, система правовых норм, предназначенная для регулирования общественных отношений. Сами по себе нормы призваны защищать общество от правонарушений и преступлений. Также право позволяет создавать благоприятные условия, в экономическом пространстве.

К примеру, право защищает потребителя товара от произвола производителя, путем установления средней цены на продукты питания, продукты общего пользования.

Право позволяет защитить человека во всех сферах нашей жизни. С учетом цифровизации, а также новой коронавирусной инфекции, все больше людей переходят в цифровое поле – интернет. Глобализация, внедрение новых современных технологий в сферу труда, политику, экономическую зону, диктует свои условия, а значит, заставляет право меняться. Процесс цифровизации проявляется даже в простом: приходя в

магазин, мы может оплатить свой товар не на простой кассе, а на кассе самообслуживания. Чтобы получить документы из государственных учреждений нам стоит из любой точки мира зайти на онлайн-платформу «Госуслуги» и интересующие нас документы на руках. Если человек не успеет зайти в магазин, он может в приложении заказать доставку и продукты через считанные минуты буду у него на руках. Если присмотреться, вся наша жизнь стала удобнее и лучше, и окутана она новыми технологиями. Однако все это необходимо регулировать правом.

Например, зайдя на онлайн-платформу, человеку необходима защита его персональных данных, защита информации их конфиденциальность. Это диктует необходимость создания правовой защиты субъекта права. Как подчеркнул президент РФ В.В. Путин на конференции по искусственному интеллекту «Нужно как можно быстрее убирать все явно избыточные барьеры на пути создания и внедрения передовых решений, в том числе в области искусственного интеллекта, формировать нормативную, правовую среду, отвечающую уровню технического прогресса» [4, с. 4].

В международном пространстве, главы государств задумались о защите прав человека в цифровой среде. Необходимо понять, что конвенции и декларации о защите прав человека были приняты в основном в XX веке, где не предполагалось возможным использования цифровых технологий. Перед правом стоит задача: как защитить права человека от дискриминации, обеспечить свободу слова в цифровом поле, как защитить уязвимые группы населения. Для защиты частной жизни пока что разработана Конвенция Совета Европы о защите частных лиц в отношении автоматизированной обработки данных личного характера. Что же касается свободы слова, очень часто в сети интернет появляются «фейковые» данные, которые распространяются с очень быстрой скоростью. Необходимо принять правовые меры для защиты общества от ложной информации, ведь от этого могут пострадать многие субъекты права. В международной среде стоит вопрос о правовой защите детей в информационной среде. Очень часто несовершеннолетние граждане становятся жертвами преступников. Необходимо защитить детей от таких преступных сообществ, которые, давят на психику ребенка, что приводит к суициду. Необходимо, чтобы право защитило персональные данные детей.

Также современное общество все чаще сталкивается с киберпреступностью. Данная сфера права полностью еще не урегулирована. Очень часто, мошенники, взламывая странички пользователей, выманивают деньги, рассылая смс от лица потерпевшего. Также мошенники используют телефонную связь, для получения выгоды путем обмана доверчивых лиц. Преступники взламывают сервера, где

хранятся персональные данные граждан. Необходимо найти такие правовые рычаги, которые бы с огромной вероятностью смогли приостановить преступные деяния.

К сожалению, достаточно часто в данной среде осуществляют свою деятельность анонимные пользователи, которых очень сложно идентифицировать. В этой связи, регулирование правоотношений может коренным образом видоизмениться. Понятие субъекта права может коренным образом преобразоваться, что приведет к большой трансформации в системе отраслевых правоотношений.

Очень быстро изменяется правовое регулирование и в области трудовых правоотношений. Многие работодатели в 2020 году были вынуждены перевести штат сотрудников на удаленную работу с использованием интернет-ресурсов. Перед правом возник вопрос: как урегулировать данные правоотношения, как защитить работника и работодателя в данных условиях? Что вообще с точки зрения права означает «удаленная работа» и «цифровой труд». Много правовых вопросов до сегодняшнего момента приходится решать правоведам в данной сфере. Вопросов остается много, а как их решить пока что никто не знает. Это говорит о том, что современное право должно быть гибким и быстро изменяющимся.

Также многие компании очень часто используют роботов – голосовых помощников на горячей линии предприятий. До сих пор не совсем понятно, как регулировать правовые аспекты, связанные с деятельностью данного помощника.

Еще одна проблема, с которой столкнулись работники – система слежения. Очень часто работодатели стали использовать системы слежения за работником, для оптимизации процесса, исследования, на сколько точно исполняются обязанности работником на «удаленной работе», под предлогом того, что только так работодатель сможет отследить деятельность работника. Многие профсоюзы не согласны с такой системой, однако, необходимо учитывать, что правовой защиты пока что нет, а значит, это правомерно.

Необходимо вспомнить и про избирательное право, которое также погрузилось в цифровую среду. Граждане, имеющие доступ в интернет, свободно могут проявить свою гражданскую позицию путем интернет голосования. Как мы знаем, данная область права также не урегулирована. Как здесь защищается принцип тайного голосования? Какова вероятность того, что никто не изменит выбор гражданина, путем взлома и многими другими механизмами. В данной отрасли права очень много пробелов. Необходимо пересматривать законы об избирательном праве, ведь это важно.

Фундаментальные вопросы касаются права интеллектуальной собственности. Например, как защищать объекты, созданные искусственным интеллектом, кто является их правообладателем. Кому принадлежат права на код, созданный машинным интеллектом. В области авторского права очень остро стоит данный вопрос. Вполне возможно, что право в этой области изменится полностью, что приведет к различным правовым последствиям.

Как мы видим, в каждой из отраслей права очень много вопросов, на которые, к сожалению, пока что нет ответа. Современное право находится в остром состоянии. Прогрессивные технологии заставляют право видоизменяться и подстраиваться с быстрым темпом. Влияние их велико. Вполне возможно, что право будет совершенно другим, ведь как мы видим, базовые категории права устарели. Например, такие понятия, как субъект права может быть преобразовано и дополнено, ведь в настоящее время субъект права – это лицо, обладающее правом способностью осуществлять субъективные права и юридические обязанности [3, с. 4].

Таким образом, необходимо помнить, что право находится под давлением новых современных технологий, а значит должно постоянно трансформироваться, чтобы в полной мере выполнять свои функции, что очень важно для сохранения стабильности во всем мире.

Список использованных источников:

1. Конституция РФ от 12.12.93г.-: ГАРАНТ – справочная правовая система. URL: <http://www.garant.ru>;
2. Гражданское право. В 2-х томах. Учебник под ред. Е.А. Суханова - М. БЕК 2019;
3. Основные положения гражданского права. Постатейный комментарий к статьям 1- 16.1 Гражданского кодекса Российской Федерации. Ответственный редактор А.Г. Карапетов - М-Логос 2020;
4. <http://www.kremlin.ru/events/president/transcripts/speeches>

©Романихина Е.Г., 2021

УДК 687.016.6

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ АВАНГАРДНОЙ ЖИВОПИСИ А. ЛЕНТУЛОВА

Духанова К.О., Гончарова Т.Л.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Проблема взаимодействия дизайна и изобразительного искусства особенно актуальна для рассмотрения в современном художественном творчестве. Живопись, являясь традиционной формой изобразительного искусства, выработала свою особую систему пространственных и пластических ценностей. Способность живописца не только интуитивно «схватывать», но и анализировать и моделировать пространственно-средовые отношения, определяет существенное воспитательное значение живописи для дизайнера, в том числе, дизайнера костюма. Так, в настоящее время прослеживаются образно-стилевые, концептуальные и композиционные взаимодействия моделирования и живописи [1].

Обильным источником вдохновения современных дизайнеров справедливо следует считать авангардизм – направление прогрессивных течений в изобразительном искусстве, в основе которого лежит «бунтарство» или отказ от классических канонов и традиций, попытка «пошалить» с новыми формами и образами. Как явление, авангардизм появился во всех сферах искусства примерно в начале XX века, это целая система проникающих друг в друга стилей, концепций, теорий, языков, школ. Авангард в изобразительном искусстве следует рассматривать как захватывающий эксперимент с концепцией, цветом, формой. Русский авангард в живописи вырос из западных живописных направлений: импрессионизма, постимпрессионизма и символизма.

Одним из ярких представителей художников-авангардистов является Аристарх Лентулов. 16 января 2022 года исполняется 140 лет со дня рождения этого родоначальника «Русского авангарда», в связи с чем своевременными являются исследования в области поиска колористических решений, материалов и сочетания различных фактур, форм и линий в живописи авангардистов для трансформации этих знаний в область проектирования одежды.

Авангард стал революцией в искусстве, и это во многом было отражением революционных процессов, которые происходили тогда в Европе и России. Став уже известным в России художником, Аристарх Лентулов изучал кубизм в Париже, у основоположников стиля. В 1910

году, присоединившись к московским художникам-новаторам, выступил одним из организаторов скандальной выставки «Бубновый валет». В годы Первой мировой войны вместе с Владимиром Маяковским и Казимиром Малевичем Аристарх Лентулов создал серию пропагандистских лубков на военные темы. В судьбоносном для России 1917 году Лентулов столкнулся в своем творчестве с двумя противоборствующими историческими реалиями. Уже в ранних работах Лентулов много экспериментировал с цветом и формой. Чаще всего художник использовал яркие краски, оттенки желтого. Он вспоминал: «Работа моя проходила главным образом на природе... В этом отношении я производил исключительно интересные опыты, допускал контрасты света и тени, от черного в тени и до чистого хрома в свету» [2, 5].

Самые знаменитые его работы – яркие футуристические панно-пейзажи: «Москва» (рис. 1а), «Звон. Колокольня Ивана Великого», «Тверской бульвар», «Василий Блаженный» (рис. 1б). Знаменитый московский храм художник «развернул» на плоскости холста и показал сразу с разных сторон – со всеми пляшущими куполами, покрытыми звездами и узорами. По-кубофутуристически, т.е. на объемы и грани, разбивая пестрое, наполненное звучанием мажорных красок здание, художник добивался эффекта совместности.

В 1910-х Лентулов часто экспериментировал с формами объектов. Он намеренно рисовал трехмерные объекты плоскими, искажал перспективу, составлял сложные фигуры из простых – конусов и цилиндров.



Рисунок 1 – Картины Аристарха Лентулова

Таким образом, следует констатировать, что из произведений Лентулова уходят живописность и полутона, некая реалистичность, столь свойственная классическому искусству. При этом появляются резкая контрастность и графичность, декоративность и кричащая яркость. Интересен и прием художника по применению необычных новаторских материалов в картинах: фольги, цветной бумаги и фактурных тканей [3, 4, 6].

Изначально авангард был близок дизайну благодаря своей главной цели – реконструированию действительности, осуществляемому посредством перевода реалистического искусства в фигурное,

плоскостное, а трехмерного пространства – в двухмерное. Связь между искусством и модой определяется гранями соприкосновения. И мода, и искусство отражают социальные, экономические и политические изменения в обществе. В целом, влияние авангардизма на моду сводится к следующим неизменным особенностям: геометрической форме, сочетанию разных фактур, контрастности и смелым цветам, асимметрии, нестандартным деталям. Дизайнеры на одежду переносят свои впечатления и отношение к происходящему. Благодаря новым технологиям пошива, окрашивания, росписи, фотопечати, вышивки и моделирования они могут выражать идеи с помощью любых фактур и форм.

Однако, авангардная живопись Лентулова привносит свои особенные черты в дизайн, а, значит и в моду. Так, смешение различных текстур и материалов в одежде поможет создать эпатажный образ. Нестандартный подход к выбору материалов при этом следует выполнять осторожно, чтобы не заменить стильность вульгарностью. Приветствуется и использование вещей не по назначению. Простые геометрические формы различных элементов костюма, дополненные друг другом, способны создавать многослойность. При этом нелишним будет игра на контрастах [7, 8].

Воздействие авангарда на моду ассоциируется и с соответствующими рисунками и орнаментами, перенесенными с полотен на ткань. Роспись по ткани позволяет создавать эксклюзивные вещи, востребованные как мастерами высокой моды, так и модельерами, создающими более демократичную одежду. Современный художник, используя язык художественного материала, имеет возможность создавать свои новые текстильные поверхности, наполнять их новым смыслом. Одежда в результате таких приемов приобретает дополнительную художественную выразительность, ценность. Яркой иллюстрацией, к примеру, является роспись подкладки двухстороннего изделия, которую допускается рассматривать как объект дизайна (рис. 2).



Рисунок 2 – Роспись подкладки швейных изделий

Авангардизм – одно из самых интересных и необычных течений в художественном творчестве. По-видимому, неукротимый темперамент

художника А. Лентулова, его оптимистичный талант и очаровывающее жизнелюбие позволило создать авангард ярче, чем у коллег-французов, у которых он перенимал опыт. Рассматриваемое в статье направление повлияло на моду не меньше, чем на любой другой аспект искусства. Благодаря авангардистам многие вещи, казавшиеся когда-то слишком вызывающими, теперь нашли широкое использование. Каждый дизайнер на определенном витке своей деятельности обращается к творческим источникам, черпая вдохновение в живописи, рассматриваемой как творческое и культурное мировое наследие.

Список использованных источников:

1. Клубникина С.А. Дизайн костюма и живопись: от изучения к творчеству // XVI Царскосельские чтения: Человек-гражданин-гражданское общество-правовое государство: материалы международной научной конференции, 24-25 апреля 2012г., т. III. – С-Пб: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2012. С.189-192.

2. Аристарх Лентулов. Воспоминания. – СПб.: «Петроний», 2014. – 288 с.

3. Воронцова Е.А. Влияние художниц авангарда на трансформацию визуальных стратегий в русском искусстве начала XX в. М.: РГГУ, «Артикульт», №2, 2011. С.120-125.

4. Костин В.И. Среди художников // Сборник. – М.: Советский художник, 1986. – 173с.

5. Лентулова М.А. Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. – М.: Советский художник, 1969. – 142с.

6. Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 304с.

7. Дмитриева Л.Н., Зарецкая Г.П., Гончарова Т.Л. Комбинирование материалов в современной женской одежде. – М.: Швейная промышленность, № 3, 2013. С.16-18.

8. Зарецкая Г.П., Гончарова Т.Л., Павлова Н.М. Современные методы декорирования одежды из войлока. – М.: Дизайн и технологии, № 58, 2017. С. 49-52.

©Духанова К.О., Гончарова Т.Л., 2021

УДК 93/94

**КОНЦЕПЦИЯ ПАЛОМНИЧЕСТВА XIII-XIV вв.,
ОТРАЖЕННАЯ В ХОЖЕНИЯХ
АНТОНИЯ НОВГОРОДСКОГО И СТЕФАНА НОВГОРОДЦА**

Заболотная К.К.

*Филиал федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» в г. Твери, Тверь*

В наше время на территории России внутреннее и внешнее паломничество после длительного перерыва вновь стало востребованным и активно развивается. Развитие технологий, транспортной системы, международных связей, средств коммуникации сделало посещение святынь внутри страны и за ее пределами более доступным.

Посещение Святых мест Востока началось с середины IX – первой половины X вв., то есть с первых веков распространения христианства на Руси. Традиция паломничества пришла на Русь из Византийской империи. Наиболее часто посещаемыми центрами культуры средневековья за пределами Древней Руси стали Иерусалим, Константинополь, Синай и Афон. Паломниками составлялись путевые записки – хождения. Новгородские паломники – Антоний Новгородский и Стефан Новгородец, посетили столицу Византийской империи – Константинополь или Царьград из Великого Новгорода в начале XIII – середине XIV веков. Путевые записки, составленные новгородцами, не только стали ценным источником сведений о святынях Константинополя того времени, но и отразили цели их посещения.

Информация, почерпнутая из хождений, актуальна для изучения и в наше время – она позволяет познакомиться со святынями, исследовать расположение утраченных ныне культовых сооружений, икон и мозаик, сооружений светской архитектуры. «Книга паломник. Сказание мест святых во Царьграде Антония Архиепископа Новгородского в 1200 году» и «Странник Стефана Новгородца» также позволяют понять внутренний мир средневекового человека, его мировоззрение, увидеть его глазами происходящие вокруг события. Для него равно ценны историческое событие и легенда, он искренне верит в чудо, ожидает возможности ощутить благоговение перед святыней, испытать сильное религиозное чувство. Эта вера отражается не только в индивидуальном отношении самого паломника к грядущему чуду, но и в указании им на множество пришедших в храм людей, жаждущих исцеления. Для русского паломника чудотворные мощи – не просто исцеляющие и нетленные, а люди, ставшие

святыми, как доказательство существования Бога. Являясь не только практическим руководством для паломников, хождения создавали яркий художественный образ Святой земли, становились выражением личного духовного опыта, индивидуального переживания приобщения к святыне.

Хождение Антония Новгородского в Царьград является общеизвестным произведением. Сведений о первоисточнике не найдено, до нас дошли только списки разной степени сохранности и полноты содержания. Изучение «Книги Паломник» началось в первой половине XIX века. Впервые П.М. Строев известил о находке хождения в Царьград (Добрыни Ядрейковича) в 30-е годы XIX., а после этого М.А. Максимович осуществил его разбор в «Истории древней российской словесности» [1]. Её исследованием и переводом впоследствии занимались Л.Н. Майков, Х.М. Лопарев, П.И. Савваитов, А.И. Яцимирский, И.П. Сахаров, Е.И. Малето, О. А. Белоброва и др. Как отмечает О.А. Белоброва, известно 9 списков указанного произведения.

Архиепископ Антоний Новгородский, как сообщает П.И. Савваитов, посетил Царьград в самых последних годах XII века и, может быть, в первых годах XIII столетия, еще мирянином. Его паломничество было тогда так важно, что нашло отражение в первой Новгородской летописи под 1211 годом: «пришел... Добрыня Ядрейковицъ изъ Цесаряграда и привезе съ собою гробъ господенъ (т.е. меру его), а сам пострижесе на Хутинъ у Святого Спаса; и волею Божиею вѣзлюбил и князь Мьстиславъ и вси новгородци, и послаша и в Русь ставится; и прииде поставленъ архиепископ Антонии...» [2]. Возвратившись в Новгород Добрыня Ядрейкович поступил в Хутынский Спасский монастырь и принял в нем пострижение с именем Антония [3]. В первых строках этого произведения, и в редакции Хрисанфа Лопарева, и в редакции Павла Савваитова, Добрыня называет себя недостойным и многогрешным Антонием, архиепископом Новгородским. Этот оборот довольно часто встречается в письменных источниках того времени. Недостойными и грешными также называют себя в хождениях игумен Даниил, Стефан Новгородец и автор «Анонимного хождения в Царьград» [4]. Их путеводители не содержат описания пути к месту паломничества, в отличие от более поздних произведений других авторов. Вероятно, для Антония и Стефана как паломников сам путь совершенно не важен, их главная цель – прикоснуться к святыням и таким образом очиститься от своих грехов, испытать снисхождение некоей благодати.

Антоний ведет повествование от первого лица, не уточняет пришел ли он один или с другими паломниками. Особенностью его хождения является насыщенность рассказа подробным описанием святынь, мощей, убранства Софийского собора, порядка проведения литургии. Антоний

стремится как можно точнее описать не только наличие некоего материального – реликвий, икон и мозаик, но и их сюжеты и сопровождающую легенду: «И толе же, утвердив и на степени, написан образ Спасов велик мусиею: и у правыя руки не написал палца; а весь написав, рекл писец, зря на нь: Господи, како еси жив был, како же ты есмь написал! И глас от образа глаголя: а когда мя еси видел? И тогда писец онемев и умре. И той персть не писан, но скован сребрян и позлащен» [5]. Для паломника очень важно точно описать месторасположение этого материального в пространстве храма. Но авторский рассказ в своей основе почти не имеет личностной эмоциональной окраски, паломник лишь пересказывает услышанное, для него очень важно передать в точности то, что он узнал. Сугубая тщательность рассказа Антония может не только указывать на его личную скрупулезность, но и быть частью цели паломничества: Добрыня Ядрейкович обучается всему, что может пригодиться в дальнейшем, так как ему предстоит стать священнослужителем, а затем архиепископом. Поэтому для него так существенна эта информация. Но в тоже время его нарратив не является абсолютно беспристрастным, эмоциональность отразилась и в описании чуда, увиденного самим Добрыней «по заутреней, пред почятием литургии, иереом во олтари зрящим; и людие вси во церкви видевшие, со страхом и радостию великою рекоша: уже нас христиан посетил Бог милостию своею и молитвами пречистыя Богородицы, и святей Софеи – Премудрости Божии, и молитвами царя Коньстянтина и матери его Елены» [6], – и в восхищении русским попом святым Леонтием трижды пешим ходом посетившим Иерусалим. Для Антония важным аспектом является исцеляющая возможность святых мощей, о чем он неоднократно пишет, он истинный верующий, переживающий о спасении души человеческой. В конце хождения Добрыня обращается: «и спасаются служащей во церкви Богом и святою Богородицею, славяще святую Троицу, Отца и Сына и Святаго Духа, купно и неразделимо, и хваляще пречистую Богородицу: тоя бо ради спасени бываем вси правовернии христиане и получают вечную жизнь, и ныне и присно и во веки веком. Аминь» [7]. Став архиепископом, Антоний обратил палату предместника своего в церковь во имя преподобного Антония, а для Софийского храма устроил воздвизальный крест с частью древа креста Господня. В 1218 году он заложил каменную церковь святой мученицы Варвары и устроил девичий монастырь, известный уже с 1138 года. Для росписи храма он пригласил греческих мастеров. Таким образом, можно сделать вывод, что путевые записки Антония открывают его нам как сильного, целеустремленного человека, совершившего паломничество не только с целью внутреннего очищения и

укрепления веры, но и с целью приобретения знаний и личного духовного опыта.

«Странник Стефана Новгородца». Обратимся к хождению Стефана Новгородца, совершенному в 1348-1349 гг. уже после латинянского завоевания Константинополя. Иван Петрович Сахаров приводит три известных ему списка в состав которых вошел «Странник Стефана Новгородца»: Софийский список, копия которого находится в Румянцевском музее, Черниковский список XVII в., и Басовский список XVII в. Елена Ивановна Малето говорит о 12 списках. Лихачев Д.С. отмечает сборник Софийской библиотеки № 419 (ГПБ), Академический сборник 16.8.13, из собрания И. Е. Забелина № 416 (ГИМ) [8].

Повесть Стефан также начинает с признания себя грешным и указывает, что сам он пришел в Царьград из Великого Новгорода с целью «поклониться святым местом и целовати телеса святых» вместе со своими «друзи осемью». Хождение не отражает социальный статус и род занятий как самого Стефана, так и сопровождающих его паломников. Так же, как и в произведении Антония, в композиции хождения встречаются вставные эпизоды легендарно-библейского содержания, описания убранства храмов, но паломник часто обращает внимание и на гражданскую архитектуру. В своих путевых записках Стефан выражает восторг от увиденного: «чудень вельми», «много бо есть дивитися и умь сказати не может», «О великое чудо» [9]. Для его повествования характерны множественные сравнения: «кости ихъ белеются аки снегъ», «тонок аки бревенце, велми красен, есть прочернь и пробелен, видимо аки дятлен», «церковь велика вельми (...) икона въ ней аки солнце сияеть (...) много дивитися, аки жемчугом исажена, и писцу тако не мочно вписати» «столпи вельмы красны, по подобию аспида». Если Антоний описывает увиденное, будто конспектируя факты и церемонии для применения знаний в будущем, то Стефан выражает собственное мнение о святынях Царьграда и живым языком старается передать свои чувства. Каждый раз он непременно отмечает, что они поклонялись иконам и мощам и прикладывались к ним. Свойственная русскому человеку этого времени эмоциональность и духовность, вера в чудо в полной мере отражена в данном хождении. Необходимо отметить, что доля житейской информации у Стефана значительно выше, чем у Антония – это не только интерес к истории и достопримечательностям, но и освящение бытовой стороны, например, дороговизны посещения Царьграда.

Таким образом, изучив данные произведения, мы можем сделать вывод, что для Антония и Стефана паломничество являлось средством духовного совершенствования, приобщения к высокой христианской культуре, обретения уверенности в возможности спасения души, и

торжества православной веры над ересью. Антоний выражает свою искреннюю веру в победу учения Христа и в чудодейственные свойства христианских реликвий, но в тоже время его паломничество имеет и практическую цель – сбор информации о канонах и традициях, сформированных в Византии, и обучение греческому языку, приобретение святынь для Новгорода. Стефан, побывавший ранее в Иерусалиме и прошедший по крестному пути Христа, не преследует иной цели, кроме стремления прикоснуться к сакральному, но при этом неожиданно открывает для себя все великолепие Константинополя.

Несомненно, на содержание хождений влияли и социальное положение автора, и уровень образованности паломника, и традиция изъяснения, но манера изложения Стефана Новгородца, его способность замечать красоту всего сущего дает нам возможность заключить, что его видение мира более близко к зарождению гуманистического мировоззрения, чем у Антония, его путевые заметки выходят за рамки лишь христианского сознания. При этом необходимо заметить, что тогда же в культуре Новгорода (а это середина XIV в.) проявляются общие для всей Европы данного периода явления Предвозрождения.

С первой половины XIV в. устанавливается интенсивное общение Новгорода с Византией. Появляются новые темы в живописи: сюжеты значительно усложняются, появляются оттенки эмоциональности – скорбь, страх, грусть; проявляется стремление художников изобразить личные переживания персонажей, изображенных на стенописях – яркий пример тому фрески Волотовой церкви и росписи церкви Спаса Преображения, выполненные Феофаном Греком – замечательным мастером, которому принадлежит немалая роль в интенсивном художественном движении Новгорода XIV века [10].

Развитие паломничества в Новгороде подтверждается не только письменными источниками, но и археологическими находками, такими как миниатюрные наклейки киотовидной формы с рельефным поясным изображением святого, датирующиеся XII – началом XIII вв., атрибутированные как новгородские копии западноевропейских реликвий [11].

Список использованных источников:

1. Малето Е. И. Антология хождений русских путешественников XII-XV вв.: Исследование. Тексты. Комментарии. / Хожения на Руси как исторический источник М.: Наука, 2005. - С. 15.
2. П. С. Р. Л. Т. III. – СПб., 1841. - С. 31
3. Савваитов П. И. Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград конце 12-го столетия. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1872. - С. 1-3.

4. Книга хождений. Записки русских путешественников XII-XV вв. /Сост., подгот. текста, пер., вступ. статья и коммент. Н. И. Прокофьева; М.: Сов. Россия, 1984.
5. Савваитов. С. 67-68
6. Савваитов. С. 77-78.
7. Савваитов. С. 173-174.
8. Лихачев Д. С. Изучение состава сборников для выяснения истории текста произведений. - ТОДРЛ, т. XVIII, М.-Л., 1962. - С. 9-10.
9. Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым. В 2 т. Т. 2. Кн. 7-8 / И.П. Сахаров. - СПб.: Тип. Сахарова, 1849. - С. 51.
10. Лихачев Д. С. Новгород Великий: очерк истории культуры Новгорода XI-XVII вв. Сов. Россия, М., 1959 - С. 51-55.
11. Олейников, О. М. Новые находки копий паломнических реликвий в Новгороде/ О. М. Олейников //Краткие сообщения Института археологии – 2019. – Вып. 257. – С. 273.

©Заболотная К.К., 2021

УДК 304.2

ДИРИЖАБЛЬ В КУЛЬТУРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX вв.

Иохим Ю.А.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Дирижабль – это важнейшая веха в развитии аэротехники, так как именно дирижабли стали самым первым механизмом управляемого полёта, первым в мире транспортом, который люди смогли поднять в воздух и направлять посредством двигателей, а не сил природы. Дирижабль – это также интереснейший феномен с историко-культурологической точки зрения, технический прорыв, на который можно смотреть как на символ прогресса и олицетворение границы веков. Переход от века пара и стали к более совершенным и практичным технологиям – всё это отразилось на дирижабле и его развитии. Тем не менее количество существующих исследований невелико, а дирижабль как социокультурный феномен остается изученным недостаточно. В данной работе будет определено место дирижабля в культуре и общественном сознании конца XIX – начала XX вв.

Дирижабль – это вид воздушного судна, который можно классифицировать как аэростат с силовой установкой, имеющий

возможность передвигаться в заданном направлении, с большой скоростью и на разных высотах [1, с. 10-11].

Первый дирижабль, построенный французским изобретателем Анри Жиффаром, был, в свою очередь, обычным аэростатом с паровым двигателем. Это была самая первая попытка людей взять управление над транспортом в воздухе. Первые дирижабли выглядели как воздушные шары, их оболочка была совсем мягкая, а двигатель, как уже было сказано, был паровым, с установленным на нем воздушным винтом.

Такая конструкция имела множество недостатков. Постоянная потребность в угле, слишком высокая вероятность возгорания, и большой вес самой установки. Самая большая проблема дирижабля на паровом двигателе заключалась в малой мощности силовой установки при чрезмерном весе. Совокупность недостатков паровой машины заставила людей искать другие способы подачи энергии для движения.

Следующий успешный эксперимент был произведен с электрическим двигателем. Но в этот раз ограничивающим фактором стал вес аккумуляторов, так что от электрических двигателей также отказались.

Одним из важнейших прорывов в дирижаблестроении стал проект графа Цепелина в 1900 г. Дирижабль обрел обтекаемую сигарообразную форму, жесткую оболочку и стабилизаторы направления и высоты. Такой дирижабль приводил в движение двигатель внутреннего сгорания.

Конструкция графа Цепелина была наиболее практичной и удачной, тем не менее во время Первой мировой войны, где активно использовались и дирижабли, и самолеты, стала очевидна неконкурентоспособность дирижаблей по сравнению с самолетами. Наиболее быстро техника эволюционирует во время войны, но здесь у самолетов было колоссальное преимущество: дешевизна, доступность материалов для изготовления (дерево и ткань), скорость и маневренность, и независимость от специальных площадок, установок и заводов по производству алюминия и водорода. Так что военный период, ставший для самолетостроения толчком к развитию, практически похоронил дирижабль. Такая колоссальная разница в удобстве производства делала более выгодным создание и развитие новых видов самолетов, а не дирижаблей. Таким образом самолеты вытеснили дирижабли с экономической арены, и управляемые аэростаты превратились в тупиковую ветвь развития.

Но тем не менее, во времена, когда мир только начали заполнять поезда, пароходы, транспорты на паровых двигателях, такие технологии казались человеку чем-то большим, чем просто новейшими изобретениями, которые неудобны и опасны. Дирижабли, так же, как и другие подобные новшества, воспринимались людьми как чудо. Дирижабль стал для общества чем-то мифическим.

Достаточно известный в те времена художник Алебер Робида изображал на своих картинах дирижабли будущего. Он представил дирижабль как транспорт будущего, который станет неотъемлемой частью человеческого общества. На одной из его картин дирижабль – городской транспорт, к посадке на который выстроилась очередь пассажиров. Такие «обыденные» сюжеты показывают представление людей о том, что дирижабли станут чем-то естественными для всех. Еще раньше него об управляемых воздушных судах начало говорить «общество содействия передвижению в воздухе». В это общество входили такие знаменитые люди как Жюль Верн, Виктор Гюго, Александр Дюма сын и отец. Например, в своих произведениях Жюль Верн описывал технику будущего, как бы предсказывая грядущие изобретения науки.

Свое ключевое влияние на культуру дирижабль оказал косвенным образом: он трансформировал мнение людей о праздниках. Как пишет об этом в своих работах Е.Л. Желтова, мифологичность и волшебство, окутывающие образ дирижабля, отразились на культуре Европы намного более глобально, чем можно представить при первом приближении [2, с. 3]. В 1908 году в кайзеровской Германии было произведено испытание Цепелина LZ4. У обычных людей этот дирижабль ассоциировался с гигантской рыбой, которая приплыла с райских островов. Такие устройства стали восприниматься людьми как чудесный способ улететь к высшим мирам, как что-то божественное. Так, восприятие дирижаблей получило религиозную окраску.

Примерно в это время с выходом книги Л.Ф. Баума «Жизнь и приключения Санта-Клауса» Санта-Клаус полностью превращается в персонажа рождественских сказок и празднеств. И после демонстрации полёта Цепелина в этом же году несколько издательств выпускают к Рождеству открытки с изображениями аэростатов, дирижаблей и воздушных шаров, на которых едет Санта-Клаус. Одним из самых выдающихся издателей того периода являлся Джон О. Винч, пригласивший для оформления своих открыток известного художника Сэмюэля Шмакера. В 1909-1913 годах Винч издаёт серию таких рождественских открыток. На рождественских открытках до начала Первой мировой войны дирижабли и другая воздушная техника того времени в полной мере проявляли свои мифологические качества: они были чудесным транспортом Санта-Клауса, которые привозили его из мира новогодних чудес, сказочными предвестниками таинственной аэрэпохи.

С началом войны романтический период авиации и воздухоплавания закончился [4]. При всем нежелании высшего командования использовать дирижабли в военных целях из-за их легковоспламеняемости, они все-таки

были введены в состав воздушных войск с целью стимулирования патриотического духа. После этого аэропланы и дирижабли предстали перед глазами людей как чудовища, монстры, несущие смерть, бомбы и оружие. Конечно же, в послевоенное время авиация потеряла свою сказочность, её функции в представлениях общества свелись к транспортировке оружия и бомбардировке. Но, несмотря на это, люди не перестали использовать дирижабли для рождественских развлечений. Они по-прежнему изображались на открытках, а Санта-Клаусы в действительности получили возможность летать на них. Так постепенно и само Рождество стало восприниматься как шоу, а не божественное чудо.

Таким образом, дирижабль из аллегории прогресса превратился в миф и сказку, а затем преобразился в символ разрушения и войны.

В заключение можно сказать, что рубеж XIX и XX веков – это время, когда мир для людей невообразимо расширяется: от открытия двигателя внутреннего сгорания, до таких глобальных катастроф, как Первая тихоокеанская война и Первая мировая война. Подобно увеличившим сознание людей Великим географическим открытиям, символизирующим переход от Средневековья к Новому времени, эпоха дирижаблестроения знаменует переход от Нового времени к Новейшему. Несмотря на недолговечность, этот воздушный транспорт остался в памяти людей в качестве мифа, несбывшегося утопического будущего. Более того, дирижабль, как и вся культура данного периода, нашла впоследствии свое отражение в стимпанке – направлении научной фантастики, которое подразумевает альтернативный вариант развития человечества, в котором в совершенстве освоены технологии паровых машин. Так, дирижабль внёс существенный вклад в историю культуры человечества и по-прежнему остается в сознании людей.

Список использованных источников:

1. Попов В. А. Основы авиационной техники. – М. : ОБОРОНГИЗ, 1947. – 306 с.
2. Желтова, Е.Л. Монгольфьеры, аэропланы, Рождество и Новый год. URL: https://nvo.ng.ru/nauka/2019-12-24/15_7760_cards.html (дата обращения: 22.11.2021).
3. Касавин И. Т. Эпизод из социальной истории техники в свете акторно-сетевой теории Бруно Латура // Эпистемология и философия науки – М. : ФГБУН Институт философии РАН, 2017. – С. 191-201.
4. Касавин И. Т., Шиповалова Л.В. Подход Бруно Латура к социальной истории техники: Pro et contra // Второй Международный Конгресс Русского общества истории и философии науки «Наука как общественное благо»: сб. науч. тр. – М. : РОИФН, 2020. – С.67-69.

©Иохим Ю.А., 2021

УДК 398

ЯЗЫЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СИСТЕМЕ РУССКОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ЗАГОВОРОВ

Ким А.А.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Плодороднейшая почва для изучения народной культуры – фольклор. Мировоззрение и миропонимание русского народа в отечественной историографии изучались в большинстве на основании пословиц. В то время как заговоры для подобных исследований привлекались редко.

Существенной, если не главной составляющей народного сознания и духовной культуры в XIX веке оставался традиционализм. Ярчайшей чертой народного традиционализма в XIX веке было сохранение многих языческих воззрений и убеждений. Историю русской духовной культуры ученые обычно делят на два периода, тем самым как бы противопоставляя их друг другу: период языческий и период христианский. Однако русская духовная культура представляет собой сочетание, сплав традиционных дохристианских и христианских элементов. Ход исторического процесса показал, что еще в XIX веке христианство не заменило в народном сознании языческого миропредставления, не искоренило его.

Основой формирования русской духовной культуры стали славянские языческие представления; принятие христианства сопровождалось наслоением на языческое мировоззрение христианских верований и понятий. В результате многовековой истории русская народная культура и стала представлять собой сплав древних языческих верований и привнесенного в них христианского мировоззрения. И если христианские составляющие народной культуры в большей своей части уже исследованы и определены, то место и роль языческо-мифологических аспектов в ней до сих пор в полной мере не только не исследованы, но и не полностью описаны. Поэтому весьма актуальной является попытка анализа русских заговоров, донесших до нас мифологические представления наших далеких предков, ибо христианство коренным образом их не изменило, а лишь дополнило укоренившиеся в народном сознании языческие образы и представления.

До нас дошло большое множество заговоров, датировать которые можно только условно. Момент появления каждого отдельного текста

неизвестен; каждый из них может оказаться как реликтом языческой старины, так и плодом сравнительно позднего (XIX век) народного творчества. До сих пор доказательств сохранности магических текстов в их первоначальном виде нет, а факты скорее доказывают обратное: к заговорам относились творчески, старые тексты изменяли и сочиняли новые. В пользу этого говорит и большое количество (сотни) зафиксированных текстов в самых разнообразных сочетаниях и вариантах. В любом случае, однако, заговор отражал мировоззрение его создателя, а потому стал ценным и интересным источником. Конечно, необходимо учитывать «работал» ли, действовал ли данный заговор в изучаемый период. Поэтому для исследования заговоры, взятые из более старинных источников. Не представляют непосредственного интереса, так как у нет гарантии, что они были употребляемы и в XIX веке. Наибольшую ценность представляют тексты, записанные «со слов» их носителей – это были тексты «работающие». Поэтому даже если текст мог быть сочинен непосредственно в XIX веке – он также ценный источник для изучения народной культуры.

Несмотря, на то, что заговоры постоянно в какой-то мере изменялись, они сохранили свои особые черты среди других жанров, специфику и узнаваемые особенности. Можно предполагать, что заговорное творчество было ограничено некими канонами, в рамках которых оно было вполне допустимым, а нарушение канонов вело к потере заговором его действенной магической силы, а потому не практиковалось. Скорее всего, заговорное творчество заключалось в рамках манипуляций ограниченным набором элементов, разные сочетания которых (по особым правилам) и порождали различные варианты заговорных текстов. Можно убедиться, что не смотря на свою многочисленность, заговоры похожи по форме и содержанию. Данные элементы поддаются вычислению и вычленению. Условно их можно разделить на заговорные объекты и действия. К объектам можно отнести всевозможные одушевленные и неодушевленные образы, встречающиеся в текстах. Их набор ограничен несколькими десятками. Самые часто встречающиеся: море-океан, остров Буян, камень Алатырь, огненная река, Заря-зарница, «красная девица», Богородица, Иисус Христос, святые старцы, лихорадки, гробница, терем, церковь, дом, двор, дуб, столб, черти, ветры, месяц, солнце, предметы утвари, оружие и т.д. и, конечно же, сам заговаривающий. Из заговорных действий наиболее часто встречаются сборы в дорогу, прощание, уход, путь, обращение за помощью к неким силам, зашивание раны, изгнание (сдувание, смывание) болезни, прядение, шитье, огораживание некой преградой (опоясывание, замыкание) и т.д. Сочетание заговорных объектов и действий составляет заговорный мотив (Богородица зашивает

рану, ветры раздувают пламя любви и т.д.). Мотивы, обрастая подробностями, наполняются содержанием в зависимости от мировоззрения и мироощущения заговаривающего. Итак, говоря об устойчивости заговорных текстов по сравнению с другими фольклорными жанрами, мы имеем в виду устойчивость заговорных мотивов. Важно, что многие заговорные мотивы имеют аналоги в других жанрах (волшебных сказках, духовных стихах). Это подтверждает их устойчивость и распространенность в народной традиции. Сочетание мотивов в заговоре можно назвать заговорной формулой.

Русские заговоры XIX века, отражающие языческие представления наших предков, помогают восстановлению язычества древних славян, так как большинство их стабильных элементов, заговорных образов, языческого происхождения. Христианские образы подчинены языческой структуре заговора, сохранили, по сути, лишь христианское название (например, Богородица). В наиболее древних и устойчивых своих частях заговоры – это наследие традиционной мифопоэтической эпохи, сохранившиеся фрагменты тайного эзотерического сакрального знания народа, выражение мифических представлений наших предков. При этом следует говорить не о взаимном влиянии языческой и христианской традиций, а о тесном единстве, сочетании их в народной культуре, что отчетливо видно, в частности, в заговорах.

Заговоры – это один из элементов и проявление традиционного славянского мировоззрения, сохранившегося в мало измененном виде до XIX века в народной среде. Мировоззрение, мироощущение и мировосприятие русского народа во многом продолжали хранить в себе языческие оценки и систему ценностей. Таковы представления об устройстве пространства, олицетворении времени, роли и месте человека в мире. Поэтому изучение народной духовной культуры требует исследования художественных образов заговоров, а в трактовке этих образов и заключается, в частности, источниковая ценность заговорных текстов.

Для историков заговоры важны как источник для характеристики состояния народной культуры времени их бытования. Этот источник дает возможность выявить миропонимание наших предков, сохранившееся в народной культуре XIX века. Заговоры дают представление о том, какими могли быть основные категории бытия – пространство и время, в представлении народа. Они отражены в каждой культуре и представляют своего рода «сетку координат» или «модель мира» при посредстве которых люди воспринимали действительность и строили в своем сознании образ вселенной. Вторая половина XIX века была завершающим этапом широкого бытования заговорной культуры, начавшей под влиянием

народного просвещения распадаться и трансформироваться. Язык древних мифов – это язык образов. А образы эти сохранились в заговорных текстах наиболее полно по сравнению с другими жанрами фольклора. Изучение заговорных образов открывает перед исследователем возможность реконструкции традиционной языческой мифологии, а основываясь на ней, и традиционной культуры в целом. Заговоры лишней раз подтверждают, что сакральное знание изначально не имело никакого отношения к христианской традиции, к которой оно было причислено после крещения Руси. Поэтому христианское мировоззрение не могло искоренить языческой традиции. Без глубокого культурологического анализа дошедших до нас заговорных текстов наши представления о русской народной культуре XIX века неизбежно будут неполными, особенно в характеристике мировосприятия и мироощущения носителей этой культуры. Значительную роль в достижении этой цели играет анализ художественных образов заговоров, раскрывающих особенности ментальных сторон народной культуры XIX века.

Список использованных источников:

1. Виноградова Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М.: Издательство "Индрик". 2000. С.432 с. (Традиционная духовная культура славян /Современные исследования).
2. Дмитриева Е.Н. «Течет река огненная...» // Наука и жизнь. М.,2001. №7. С.26-28
3. Дмитриева Е.Н. Где искать остров Буян? // Наука и жизнь. М.,2001. №11. С.31-34.
4. Забылин М. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия в 4 ч. // Сост. И отв.ред. О.А. Платонов. М.: Институт мировой цивилизации. 2014. 688 с.
5. Панкеев И. А. Тайны русских суеверий. М.: Яуза : ЭКСМО-пресс, 1998.199 с.

©Ким А.А., 2021

УДК 791.43/.45

СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ» НА ПРИМЕРЕ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ XX ВЕКА

Кириллова М.И.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Каждый период кинематографии студии «Мосфильм» обладает собственными уникальными культурными киноценностями и культурными кинонормами (образцы, стандарты, эстетика, стиль). Через призму фильмов, снятых на этой киностудии, можно достаточно четко и подробно проследить тенденции и особенности советской культуры. Особо важные исторические события были отражены во многих лентах Мосфильма, будь это «оттепель», Гражданская война или достижения страны в области космоса, а тематика фильмов, как правило, передавала состояние советской культуры определенного периода. В данной статье мы все же решили детально рассмотреть кино именно в 30-х годах ввиду недостаточной фокусировки внимания на данном периоде (классическими и «золотыми» принято считать «оттепель» и эпоху перестройки).

Предшествующий тридцатым период 1920-х годов в истории не только «Мосфильма», но и советского кинематографа в целом, можно назвать эпохой становления кино как искусства в России. Первооткрывателем принято считать русского артиста Владимира Сашина, который через год после изобретения братьями Люмьер, в 1896 году, начинает снимать собственные короткометражные фильмы. В начале двадцатого века возникает несколько киноателье, самыми известными из которых были киноателье Александра Ханжонкова и Иосифа Ермольева. В 1919 году правительство оценивает кино как оружие пропаганды, поэтому издает указ, национализировавший все существующие киноателье. После принятия этого закона произошло объединение вышеупомянутых фабрик, которые впоследствии и образуют «Мосфильм». Официальным днем создания «Мосфильма» принято считать 30 января 1924 года, так как тогда состоялась премьера первого полнометражного немого фильма «На крыльях ввысь» режиссера Бориса Михина. Двадцатые годы – это также эпоха немого кино, творческих экспериментов (появление авангардного течения в режиссуре).

Несмотря на то, что в 1930-е годы лидером по выпуску новых фильмов становится Ленинград (происходит расцвет не менее важной советской киностудии «Ленфильм»), на «Мосфильме» продолжается

бурная режиссерская деятельность, начатая в двадцатых. Важнейшим фактором развития советского кинематографа в 1930-е годы становится изобретение звукового кино. Это событие меняет приоритеты режиссеров и отражается на техническом прогрессе в сфере кинодела. Если в двадцатых годах С. Эйзенштейн и его последователи-авангардисты считали приоритетом всего съемочного процесса монтаж, то с началом эры звуковых фильмов его значимость уходит на второй план. Теперь важной становится синхронность звука и картинки, звук также начинают считать основным способом выражения внутреннего мира героев, передачи их эмоционального состояния. Дзига Вертов, советский кинорежиссер и сценарист, подчеркнул значимость звукового кино в развитии жанра документалистики.

Мосфильм на протяжении всей истории развития советского кинематографа всегда оставался площадкой, где специалисты одними из первых применяли все новые разработки и технологии. Так, уже спустя два месяца после премьеры первого советского звукового фильма «Путевка в жизнь», московская киностудия выпускает свой первый звуковой игровой фильм «Рядом с нами» режиссера Н.О. Бравко. В этой картине значимые для полного понимания смысла акценты расставлялись с помощью звука: раскаты мощной революционной песни, слияние множества голосов восставших в один, – все это было для российских зрителей в новинку.

Огромное влияние на кинематограф в 1930-е годы оказывает государственная централизация. Наряду с другими отраслями народного хозяйства кинодело передается под протекцию одной организации, регулирующей деятельность всех кинопредприятий на территории союза. Такой организацией в 1930 году стала ВСНХ СССР: теперь она обеспечивала все студии киноплёнкой и аппаратурой, разрабатывала план финансирования и контролировала кинопрокат. Централизация несет за собой довольно жесткую цензуру, контроль всех областей производства и вносит свои корректировки о пропаганде и агитации. Судьба многих фильмов теперь зависит от решения главы государства. Из-за такого стеснения свобод режиссеров меняется задача кинокартин. На «Мосфильме» в первой половине тридцатых годов создаются либо фильмы, соответствующие советской идеологии, но провальные в прокате, либо фильмы, несущие в себе угрозу идеологии, но вызывающие большой интерес у публики. Именно из-за разделения кинопроизводства на два «лагеря» была предпринята попытка создать такой тип кино, который смог бы одновременно ответить запросам государства и иметь успех в прокате. Решить задачу удалось с помощью упрощения языка кино. Теперь многие мосфильмовские работы, опираясь на государственную идеологию, содержат в себе элементы фольклора и, таким образом, сближают

киноискусство с народом, вызывают отклик в широких массах. Появляются народные образы, речь, обряды, формируются сказки как отдельный жанр кино. Примером фильма, опирающегося на фольклорные мотивы, можно считать «Александра Невского», снятого С. Эйзенштейном в 1938 году. Упрощение киноязыка можно также заметить и в «Путевке в жизнь», упомянутой выше. Показательным для мифологической составляющей фильма становится популярный для русских народных сказок образ чуда-юда и героя, сумевшего его победить. Сказок, основанных на этом мифе, огромное множество, а они, в свою очередь, послужили основой для мосфильмовских картин.

Важным элементом практически всех фильмов, снятых на московской киностудии в 30-е годы, становится выделение индивидуальности героя, когда всё больше внимания уделяется его характеру, отдельным неповторимым чертам его образа. Такая детализация персонажа придает лирический характер фильмам, что, естественно, не поощрялось советской пропагандой.

Помимо звуковых фильмов, на киностудии продолжают пользоваться успехом немые кинокартины. На студии в тридцатые годы начинают свое творчество такие мастера, как Александр Довженко, Григорий Александров, Иван Пырьев, Сергей Юткевич, Александр Птушко, Михаил Калатозов и многие другие. Снимаются фильмы в совершенно разнообразных жанрах: сказки, драмы, фантастические фильмы (например, не сохранившийся «Космический рейс»), документальные фильмы. Особый интерес вызывают у зрителей комедии Григория Александрова, снятые на московской киностудии («Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга»). Для этих комедий впервые начали использовать музыкальные произведения И. Дунаевского и отрывки из сочинений Ф. Шуберта. Широко известны в этот же период комедии «Трактористы» и «Свинарка и пастух» другого режиссера «Мосфильма» Ивана Пырьева.

Фильмы, посвященные историческим событиям, все еще занимают главенствующие позиции в 30-е годы. Продолжают снимать киноленты про Ленина и революцию («Ленин в октябре (Восстание)», «Ленин в 1918 году»), здесь образ вождя рисуется в духе официальных идеологических установок времени. На фоне политической ситуации в мире у русского народа начинают складываться представления о возможной войне, что, несомненно, отражается и на тематике фильмов киностудии. «Родина зовет» (1936 г.) – первый фильм режиссера А. Мачерета, посвященный будущей войне СССР с фашистской Германией.

В конце тридцатых годов на «Мосфильме» начнется работа над цветными картинами. В 1939 году режиссеры серьезно подойдут к

изучению трехцветного метода П.М. Мершина, в соответствии с которым кинохроника снимается через три пленки разного фильтра: синий, зеленый, красный. Благодаря этому нововведению А.И. Медведкиным впоследствии будет снят и выпущен на экран первый полноцветный документальный фильм «Цветущая юность» о параде физкультурников 1939 года в Москве.

С середины 1930-х годов происходит сужение жанрового диапазона картин «Мосфильма». Согласно исследователям, доля развлекательных и коммерческих кинолент резко сократилась, фильмы стали подчиняться военному настроению.

Таким образом, 1930-е годы в истории «Мосфильма» становятся периодом, когда происходит освоение звука в кино, появляются первые советские цветные художественные и документальные фильмы. Вместе с тем на тематику и жанры влияют ужесточение идеологического контроля в области кино, а также неприятие тоталитарной властью оригинальных, нестандартных произведений; негативно сказывается на развитии «Мосфильма» и централизация. Почти все картины этого периода снимаются в студиях, растет производство, расширяются сами кинопавильоны, кинопленкой и специальным оборудованием начинает обеспечивать в тридцатые годы государство. Велики достижения «Мосфильма» в работе над звукозрительной выразительностью экрана, все больше внимания уделяют характеру персонажа и его образу в целом. Однако под конец заметно уменьшается количество развлекательных фильмов, в сознании зрителя закрепляется представление о тоталитарном режиме, как о единственно правильном. Впоследствии на работу «Мосфильма» и его картины повлияют Вторая мировая, хрущевская Оттепель, эпоха застоя и многое другое. Исследование материалов, в которых отражены все обозначенные выше этапы становления киностудии, позволяет нам составить более полное и целостное представление об истории советского кинематографа.

Список использованных источников:

1. Косинова М. И. История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией // Знание. Понимание. Умение. – 2014. – №4. – С. 147-155.
2. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раатмат, 1973. – 69 с.
3. Марголит Е. Живое и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. – СПб.: Сеанс, 2012.
4. Храмов В.Б. Советское кино как феномен советской культуры // Теория и практика общественного развития. – 2009. – № 2. – С. 183-200.

©Кириллова М.И., 2021

УДК 308.394

**ЛЕГЕНДА О ЯВЛЕНИИ ИКОНЫ АХТЫРСКОЙ БОЖИЕЙ МАТЕРИ
В ДЕРЕВНЕ АХТЫРКА СЕРГИЕВО-ПОСАДСКОГО РАЙОНА
МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ:
«ЧУЖАЯ» ЛЕГЕНДА НА ПОДМОСКОВНОЙ ЗЕМЛЕ**

Кодолова В.А.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Легенда обретения иконы Ахтырской Божией матери на Сумской Украине мало чем отличается от похожих легенд. Как и в большинстве текстов подобного рода в ней рассказывается об обретении иконы и чудесах, связанных с ней.

При проведении полевых записей в одноимённой деревне Ахтырка Сергиево-Посадского района Московской области, нами было обнаружено, что часть информантов уверены – данная легенда принадлежит их подмосковной традиции. В данной работе мы попытаемся выявить закономерности, спровоцировавшие присвоение «чужого чуда».

Подмосковная Ахтырка имеет лишь косвенное отношение к украинской иконе. Князья Трубецкие, построившие в сельце Дудкино (старое название Ахтырки) свою усадьбу, действительно обладали списком иконы, являвшимся семейной реликвией Трубецких. Существует легенда, что: «один из князей Трубецких, раненый, возвращался в Дудкино. Вдруг лошади понесли, экипаж свалился в овраг и разбился. У князя в багаже была Ахтырская икона Божией матери, данная ему родителями. Князь оказался невредим, а икона обнаружилась рядом с ним. В память чудесного спасения и была построена церковь во имя явления Ахтырской иконы. А село стали называть по церкви – Ахтыркой» [1].

Ни один из опрошенных нами информантов, вне зависимости от возраста, социального статуса или образования, не знал данную легенду, но большинство из них вспомнили об украинской легенде обретения иконы, которая звучит следующим образом:

«Чудесное явление Ахтырской иконы Божией Матери произошло 15 июля 1739 года, о чём свидетельствует надпись под изображением Богородицы. В первой половине XVIII века в селе Ахтырка в Харьковской губернии была ветхая деревянная церковь во имя Покрова Пресвятой Богородицы, служителем которой был священник Даниил. Во время сенокоса отец Даниил, желая испытать новую косу, вышел с нею в свой огород около церкви. Едва он успел размахнуться косой, как увидел

лежащую перед ним в высокой траве икону Богородицы, испускавшую ослепительный свет. От неожиданности он упал на колени и стал читать известные ему молитвы к Богородице. Он отнёс икону в дом. Там она простояла три года, вызывая невольное чувство почитания.

Несмотря на глубокое чувство благоговения отца Даниила, святыня не содержалась в должной чистоте. Через три года во сне он получил от Божией Матери приказание выполнить должный уход за святыней, что Даниил неукосительно и выполнил.

Той же ночью он увидел второй сон. Снилось ему, что он идёт к реке, чтобы вылить в неё воду, оставшуюся после омовения иконы. Встречается ему Богородица в образе прекрасной Девы и говорит: «Куда несёшь ты воду? Вернись с нею домой и храни её: она будет страждущих исцелять от лихорадки». А у отца Даниила дочь мучилась этим недугом. Он напоил её водою, и она выздоровела. Получили избавление от недуга и другие, испившие святой воды. Рассматривая образ, священник заметил на доске повреждения и поручил одному иконописцу закрасить их. Мастер отнёс святыню к себе домой и через два дня собирался взяться за работу. Но ему ночью был голос от иконы: «Встань, ибо наступило уже время отнести икону туда, откуда ты её взял. Исправить её ты не можешь». Остальную часть ночи иконописец молился пред образом, а утром отнёс его отцу Даниилу и рассказал о случившемся. Ввиду этих обстоятельств отец Даниил убедился в чудотворной силе иконы и решил, что ей должно находиться в храме. Поставленная в храме святыня скоро прославилась новыми знамениями.

Иконописцу Иоанну было поручено подправить живопись иконы. Сын его болел лихорадкой. Узнав о чудесных исцелениях, отец омыл образ водой, напоил мальчика, и тот выздоровел. Затем произошло ещё несколько исцелений. В 1743 году было предписано провести расследование этих чудес, и бригадир Лесовицкий с полковым старшиной дали письменное показание, что многие люди, приходя из разных мест, получают от этой иконы исцеления. Дело было потребовано в Петербург, в Святейший Синод, и императрица Елисавета Петровна в 1744 году приказала вновь исследовать чудеса, которые оказались действительными.

В 1746 году было назначено ещё одно – уже третье – расследование, которое возглавили архиепископ Черниговский Амвросий (Дубневич) и архимандрит Киево-Печерской Лавры, впоследствии митрополит Киевский, Тимофей (Щербатский). Приехавшие в Ахтырку следователи вызывали всех очевидцев, испытавших на себе проявление благодатной силы иконы. Показания давались под присягой. Наконец в 1751 году Святейший Синод постановил Ахтырскую икону почитать как чудотворную» [2].

Жители подмосковной Ахтырки не упоминают о чудесах и знают только о первой части легенды, ее продолжение не бытует среди жителей, но укороченный вариант легенды известен многим. Один информант даже заменил имя священника Даниила, сказав, что это был священник из Дудкино, чье имя «давно забыто».

Как видим, в подмосковной традиции произошло присвоение «чужой» легенды. Нам кажется, что причины этого в следующем: исходя из статистики возраст опрошенных, которые упомянули легенду об обретении иконы составляет от 30 до 59 лет. Это люди, которые уже не живут в деревне, но плотно связаны с ней: кто-то там родился, кто-то провел детство у бабушек и дедушек, кто-то приезжает на лето отдыхать и т.д. Им интересна история своей малой родины, поэтому они пытаются узнать какие-то факты, связанные со своей деревней.

Жители подмосковной Ахтырки пытаются максимально включить легенду в местную традицию.

Можно предположить, что такое «присвоение чуда» связано в первую очередь с появлением интернета. Изучая работы местных краеведов, мы не обнаружили ни одного записанного подтверждения подобной трактовки данной легенды. Из-за плохой сохранности традиции и потере интереса к истории своего родного места, жители Ахтырки, живущие в ней постоянно, не испытывают желания узнавать что-либо об ее истории. Они не знают ни легенды об обретении иконы, которую знают те, кто приезжает в Ахтырку, ни легенды о чудесном спасении одного из Трубецких. У приезжих, напротив, желание узнать о прошлом дорогого им места приводит к тому, что люди, уехавшие из родной деревни, начинают искать информацию о ней в интернете, так как чаще всего они лишены возможности спросить об этом у старшего поколения.

Столкнувшись в Интернете с легендой об обретении иконы, в которой упоминается Ахтырка, человек не уточняет точное место действия (а зачастую и не имеет возможности это сделать, так как не обладает необходимыми для этого навыками) и включает данный текст в корпус материалов об истории своей малой родины, попутно рассказывая об этом своему ближайшему окружению. Именно этим объясняется тот факт, что легенда бытует в укороченном варианте с большими пробелами в изложении и отдельными выдуманностями моментами.

Вероятнее именно так произошло присвоение «чужого чуда». Нельзя исключать, что спустя еще несколько лет элемент чужой традиции настолько интегрируется в культуру местных жителей, что о ней будут знать все и бесспорно считать своей.

Список использованных источников:

1. Ганешин Д.С. Ахтырка. Записки краеведа / Панорама искусств. Выпуск 4. М.: Советский художник, 1981. С. 418.
2. Поселянин Е. История явления Ахтырской чудотворной иконы Богоматери и соборного Покровского храма, где она ныне находится. СПб., 1903.

©Кодолова В.А., 2021

УДК 39

**ИСТОРИЯ СОБИРАНИЯ МАТЕРИАЛОВ
ПО ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ
МОРШАНСКОГО РАЙОНА ТАМБОВСКОЙ ОБЛАСТИ**

Пономарева Т.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Данная статья посвящена проблеме изучения традиционной народной культуры Моршанского района Тамбовской области. На данный момент этот вопрос не изучен системно, отсутствуют и обобщающие работы, включающие в себе полные своды материалов по теме. В связи с этим мы считаем актуальной работу по выявлению и систематизации уже имеющихся сведений, касающихся предмета изучения. Мы не претендуем на полноту изложения вопроса, а ограничиваемся целью представить реальное положение дел, связанных с изучением традиционной народной культуры Моршанского края, и обозначить перспективы исследовательской работы для восполнения существующих пробелов.

Цель данной статьи состоит в представлении наиболее ярких объектов народной традиции Моршанского района. Предметами нашего исследования станут явления декоративно-прикладного искусства, народных промыслов, песни и две сказки, записанные в Моршанском уезде.

Наиболее известным и привлекающим внимание исследователей является деревообрабатывающий промысел Моршанского уезда. Его специфика наиболее ярко проявилась в церковной скульптуре XVI-XIX вв. Коллекция деревянной скульптуры хранится в Моршанском историко-художественном музее и довольно хорошо изучена [1-5]. В зависимости от стилистики собрание делится на работы, исполненные в «классической традиции фигуративной пластики» [1, с. 7] и работы, выполненные в рамках народной традиции, что проявляется в «пластическом языке,

подчеркивающим архитектуру столпообразных фигур, специфической трактовке художественных образов и формообразований, лапидарности колористических решений» [1, с. 7]. Примерно треть коллекции (24 работы) составляют скульптуры типа «Христос в темнице», созданные во второй половине XVIII – начале XIX вв. Подобные изображения бытовали в этот период во всех славянских культурах. Образ страдающего Христа вызывал сочувствие у народа, поэтому он был любим, почитаем и скульптурно воспроизведен в большом количестве. Такие скульптуры помещались на амвоне в храмах, но большей частью устанавливались в часовнях [2, с. 40].

В Моршанском уезде долгое время были развиты вышивальный и ковроткацкий промыслы, которые организовала Мария Федоровна Якунчикова (урожденная Мамонтова), племянница С.И. Мамонтова, соратница Е.Г. Мамонтовой по работе в абрамцевских мастерских. Приехав в 1891 г. в Моршанский уезд, Мария Федоровна основала женскую вышивальную мастерскую в с. Громок (ныне Башмаковский район Пензенской области). Основой для работы послужили сохранившиеся у жительниц с. Соломинка старинные вышивки, шитые по полотну разноцветным шелком. Чуть позже, переехав в с. Соломинка (ныне Башмаковский район Пензенской области), Якунчикова организовала там в 1898 г. мастерскую ковроткачества, лучшими мастерицами которой были Н. Амплева, П. Бубенцова, А. Беспалова, М. Ивашина, П. Теплова. Наряду с ковроткачеством в с. Соломинка Якунчиковой были организованы мастерские, занимавшиеся созданием изделий из богемского и венецианского бисера как по старинным образцам, так и по рисункам Н.Я. Давыдовой. Промысел имел немалый размах: в мастерских работало свыше ста женщин. В 1900 г. изделия соломинских мастериц получили общемировое признание: они были отмечены почетным дипломом Всемирной выставки в Париже [6]. В 1912 г. правительство, наблюдая успешное развитие промысла и его мировое признание, обязало министерство земледелия выдать четыреста тысяч рублей на строительство коврового цеха в с. Соломинка. В результате было построено здание под стеклянной крышей на 16 ткацких станков. Есть сведения, что управляли мастерской немцы, и в 1914 г., накануне Первой Мировой войны, они уехали в Германию, что остановило работу цеха. Но промысел не затих, мастерицы продолжили работать на дому. В 1929 г. пятнадцать мастериц села заключили рабочий союз во главе с Анной Бударовой и Мариной Сарычевой. Позже небольшое объединение переросло в промартель имени Н.К. Крупской, постепенно разросшуюся до шестисот человек и сохранившую ковроткацкую и вышивальную специализации. Артель выполняла заказы на экспорт: за границу

отправлялось постельное и столовое белье. С 1937 г. промартель им. Н.К. Крупской по инициативе председателя А.Я. Садомова сменила специализацию ткачества: вместо паласных ковров стали изготавливаться ворсовые. Для развития производства был построен дополнительный цех на 40 станков. Во время войны артель отошла от промысла и занялась пошивом одежды для воюющих на фронте. После войны мастерицы вернулись к ковроткачеству. Впоследствии производство расширилось, в 1980-ые годы были открыты филиалы Соломинской ковровой фабрики в с. Соседка, пос. Дружный, р.п. Башмаково. После распада СССР производство фабрики пошло на спад, что в итоге привело к ее закрытию [7]. Сейчас коллекция вышивки М.Ф. Якунчиковой и Н.Я. Давыдовой составляет основу собрания бисера Музея народных искусств, куда была передана в 1919 г.

Сказочный жанр в Тамбовской губернии активно изучался в XIX веке А.М. Смирновым, Н.Ф. Познанским и А.Н. Афанасьевым [7]. В третьем томе сборника «Русские народные сказки» А.Н. Афанасьева содержатся две сказки и один вариант, записанные в Моршанском уезде Алексеем Добровольским: «Бесстрашный» (Афанасьев, 348) и «Рассказы о мертвецах» (Афанасьев, 352, 354). Сведения о самом собирателе пока найдены не были. Но в Тамбовских епархиальных ведомостях за 1883 г. встречается упоминание священника Алексея Добровольского [8, с. 119].

Главным героем сказки «Бесстрашный» является смелый купеческий сын, отправившийся «странствовать» вместе с не столь отважным работником, чтобы «страсти изведать». Основной сюжет разворачивается в ночное время, первым местом действия является дремучий лес. Там герои встречают висящего на дереве мертвеца, которого купеческий сын, недолго думая, снимает и кладет в повозку. Затем на пути героев в лесу встречается дом, в котором бесстрашный юноша решает остановиться на ночлег. Опасения его спутника по поводу того, что там живут разбойники, подтверждаются. Но разбойники, испуганные тем, что купеческий сын желает съесть их – живых вместо мертвеца, лежащего в повозке, разбегаются. Наевшись, путники не остаются на ночлег, а отправляются дальше. Оказавшись на кладбище, купеческий сын решает заночевать именно здесь, чему с большим страхом подчиняется работник. Он не засыпает, в отличие от хозяина, и наблюдает, как из могилы выходит мертвец и бросается на купеческого сына. Но последний в итоге берет верх над упырем и в ответ на мольбы отпустить его ставит условие, чтобы мертвец через час доставил сюда «дочь такого-то царя, что живет отсюда за тридевять земель». Через указанное время царевна, спящая на кровати, оказывается у повозки купеческого сына. По возвращении домой юноша вступил с царевной в «законное супружество». Сказка заканчивается тем,

что через некоторое время после возвращения домой, мать героя решает отвести сына от страсти ловить рыбу, чтобы он «надолго из дому не отлучался». Подговоренные матерью рыбаки, заметившие, что купеческий сын заснул в лодке на рыбалке, положили ему за пазуху несколько ершей. Они затрепетались, от испуга юноша упал в воду и едва не утонув, «впервые узнал, что такое страх!» [9, с. 54-55].

Данная сказка относится к типу 326 (мальчик учится страху). Западноевропейские сказки этого типа отличаются от сказок этого же типа некоторых восточноевропейских народов и восточных славян. В вариантах последних искатель страха (купеческий сын) не боится мертвецов и разбойников, а узнает страх, когда его неожиданно окатили холодной водой или, как в моршанском варианте, спящему положили за пазуху живую рыбу [9, с. 377].

Вторая сказка, относящаяся к сюжетному типу «Рассказы о мертвецах», схожа с предыдущей по некоторым элементам. Героем в ней также является смелый человек, он не боится ни пространства кладбища ночью, ни угроз мертвеца расправиться с ним. Однако этот сюжет относится к быличкам о мертвецах и представляет собой достаточно распространенный вариант восточнославянских быличек, когда главным героем является бесстрашный солдат (или как в одном из моршанских вариантов – бесстрашный мужик), выпытавший тайну у упыря, и благодаря этому спасший умерщвленных тем молодых людей. Этот сюжетный тип схож с типом 760А* – бесстрашный заставляет мертвеца поведать его тайну [9, с. 379].

Сюжет разворачивается следующим образом. Мужик, держащий путь домой, был вынужден остановиться ночью напротив кладбища, так как его лошадь устала и не могла идти дальше. Герой устраивает ночлег на одной из могил, но сон никак не идет к нему. Через некоторое время могила под ним начала растворяться, из нее вышел мертвец вместе с гробовой крышкой. Оставив ее у церкви, он отправился в село. Вернувшись, мертвец не обнаружил свою крышку, так как мужик оттащил ее к повозке. Мертвец стал угрожать разорвать мужика на части, но тот не испугался, сам пригрозив упырю топором. Допытываясь до мертвеца, мужик узнает, что тот уходил в селе двух молодых парней. По словам упыря, оживить их можно, если сжечь кусок его савана в горшке и затворить дверь, тогда от дыма парни оживут. На рассвете мужик поехал в село и оживил умерших. Но его скрутили веревками: раз знает, как оживить, значит он и убил. Мужикуну пришлось рассказать, как все было на самом деле. Тогда сельчане отправились на кладбище, разрыли могилу и вбили мертвецу в сердце осиновый кол, «чтоб больше не вставал и людей не морил». А мужика наградили, и он поехал домой [9, с. 61-62].

Вариант [9, с. 62-65] этой сказки является традиционным для восточнославянской солдатской былички, но отличается «яркой разработанностью сюжета» [9, с. 379].

Самой значимой для изучения сказочной традиции Тамбовского края является экспедиция Московского государственного института философии, литературы и истории в 1941 г., в ходе которой всего было записано более 200 сказок от 36 сказочников, репертуар каждого из которых составлял десятки сказок. В результате был сделан вывод, что сказочный жанр был самым распространенным на Тамбовщине, но в настоящее время сказочная традиция умирает. Примерно треть записанных сказок можно было отнести к категории волшебных или фантастических. Данная им характеристика применима и к сказкам, записанным в Моршанском уезде: «героями являются представители народа, люди, наделенные большим чувством, твердой волей, добивающиеся поставленных целей, преодолевая все препятствия на пути к ней» [7].

В начале 70-х годов XIX века В.П. Прокунин осуществил запись песен в Моршанском уезде Тамбовской губернии. Он записал в с. Сосновка и с. Кулеватово 65 песен: 19 протяжно-лирических, 16 уличных, 15 хороводных, 2 плясовых, 9 свадебных, 2 солдатских, рекрутскую, фабричную по одной. В 1872 и 1873 гг. эти песни были опубликованы в двух выпусках в издании П. Юргенсона с названием «Русские народные песни для голоса с сопровождением фортепиано, собранные и переложенные В. Прокуниным, под редакцией профессора П. Чайковского». П.И. Чайковский позже обработал некоторые из этих песен и использовал в своих симфонических и оперных сочинениях [10]. В 1889 году совместно с Н.М. Лопатиным В.П. Прокунин выпускает «Сборник русских народных лирических песен», в состав которого были включены 20 песен, записанных в Тамбовской губернии, из которых 18 вместе с вариантами (или 13 без вариантов) песен записаны в Моршанском уезде, преимущественно в с. Сосновка. В это число входили следующие песни: общелирические мужские, разбойничьи и тюремные, женские, старинная рекрутская песня, солдатская песня [11].

Вышеуказанные сведения могли бы быть полезны в практическом смысле. В Моршанске и Моршанском районе работают различные самодеятельные художественные объединения, занимающиеся народной, но не всегда местной традицией. Преимущественно это творческие фольклорные коллективы, но часть из них наряду с этим выполняет образовательную и просветительскую функции. Данный материал мог бы стать для них как репертуарным, так и пополнившим сведения о культурном наследии края, мог бы послужить в просветительских, образовательных целях.

Таким образом, традиционная народная культура Тамбовского края достаточно активно изучалась в ходе экспедиций. Однако мы находим не так много сведений касательно именно Моршанского района (уезда). Тем не менее по имеющимся данным мы можем судить о том, что Моршанский район особо привлекал собирателей песен. Со сказкой дело обстоит иначе. Несмотря на то, что, по мнению специалистов, Тамбовский край был богат этим фольклорным жанром, в Моршанском уезде было зафиксировано только два текста и один вариант. Декоративно-прикладное искусство представлено прежде всего церковной деревянной скульптурой XVI-XIX вв. Большое развитие достиг промысел вышивки и ковроткачества в с. Соломинка. Однако такие яркие проявления традиционной народной культуры Моршанского района все же не дают о ней целостного представления, поэтому важной в перспективе является организация работы по собиранию и обработке нового материала.

Список использованных источников:

1. Бурганова, М. А. Русская скульптура XVI-XIX вв.: Моршанск: Собрание скульптуры Моршанского историко-художественного музея. М.:2016. 184 с.

2. Климкова, М.А. Русь деревянная: спасение или гибель? (о собрании деревянной пластики Тамбовского края в Моршанском историко-художественном музее) // Мир музея. 1999. № 1. С. 36-43.

3. Климкова, М.А. Собрание деревянной скульптуры Моршанского историко-художественного музея // Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры: Материалы межрегионального симпозиума, 3-4 декабря 2003 г. Пермь: «Изд. Максарова И.Н.», 2007. С. 170-177.

4. Климкова, М.А. Резной образ Николы Можайского из Мамонтовой пустыни // Деревянная культовая скульптура: Проблемы хранения, изучения, реставрации: Международная научно-практическая конференция (Москва, 25–26 октября 2010 года). М., 2011. С. 181 – 202.

5. Мальцев, Н.В. Моршанская деревянная скульптура // Сообщения ГРМ. Вып. XI. – М.: Изд-во: «Изобразительное искусство», 1976. – С. 86-94.

6. Н. Х. Кустарный промысел села Соломенки Моршанского уезда // Сборник-календарь Тамбовской губернии на 1903 год. Тамбов, 1903. С. 16–18.

7. Долженкова, М.И. Тамбовская художественная культура: учебное пособие / сост. М.И. Долженкова, Ю.А. Толмачев. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. 216 с.

8. Тамбовские епархиальные ведомости, 1883. №5.

9. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. изд. подг.: Л.Г.Бараг, Н.В. Новиков; отв. редакторы: Э.В. Померанцева, К.В. Чистов. Издательство “Наука”, серия “Литературные памятники”, 1985. III том.

10. Казьмин, О.А. П.И. Чайковский и тамбовский песенный фольклор // Петр Ильич Чайковский и Тамбовский край: 135 лет первого приезда композитора на Тамбовщину / Упр. культуры и арх. дела Тамб. обл.; ТОГУК «Тамб. обл. универс. науч. б-ка им. А.С. Пушкина»; сост. Г.А. Чанышева; отв. за вып. В. М. Иванова. Тамбов: ТОУНБ им. А.С. Пушкина, 2010. С. 8 – 12.

11. Лопатин Н.М., Прокунин В.П., Русские народные лирические песни. Опыт систематического свода лирических песен с объяснением вариантов со стороны бытового и художественного их содержания Н.М. Лопатина, с положением песен для голоса и фортепиано В.П. Прокунина и с приложением полной расстановки слов некоторых вариантов по их напеву / Под ред. и вступ. ст. В. Беляева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 458 с.

12. Исчезающие образы народных традиций и фольклора Тамбовского края: каталог фольклорных форм традиционной региональной культуры / авторы-составители: Л.Ю. Евтихиева, Р.М. Житин; под общей редакцией М.И. Семёнова, Л.Ю. Евтихиевой; РОО «Тамбовское общество любителей краеведения», ТОГБУК «Научно-методический центр народного творчества и досуга». Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2021. 176 с.: ил.

©Пономарева Т.В., 2021

УДК 316.34

РАЗРАБОТКА КОЛЛЕКЦИИ СЕЗОННЫХ ИЗДЕЛИЙ ДЛЯ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ДУХОВЕНСТВА РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

Федотова А.С., Желнина М.В., Холоднова Е.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Целью проведённых научно-практических разработок явилось расширение ассортимента моделей сезонной одежды для духовенства в соответствии с канонами РПЦ. В храмах, монастырях, на фотографиях и видеотрансляциях богослужений мы видим сложившиеся веками строгие силуэты традиционных облачений, которые указывают на особый статус религиозных служителей, их отрешённость от обычной мирской жизни.

При создании коллекции одежды духовных лиц Русской Православной Церкви для ношения в осенне-зимний период приоритетным явилось стремление создать целостный образ костюма современного священника, в котором каноничные одеяния гармонично согласуются с сезонными.

Климат России предполагает наличие в гардеробе людей демисезонной и зимней одежды. Одеядия духовенства пришли в нашу культуру после Крещения Руси из стран с более тёплым климатом, поэтому некоторые предметы в течении веков были адаптированы под северные погодные условия и приобрели черты, характерные только для нашей Церкви.

На рубеже XIX-XX веков священникам, выходя в мир, было предписано надевать особые одежды. Основой повседневных облачений всех групп духовных лиц является подрясник. Представители «белого» (не монашескуюющего) духовенства могли надевать шляпу с полями и выходную рясу (рис. 1а) [1]. Для монахов повседневными одеядиями являются, ряса и клобук – цилиндрический головной убор с покрывалом из лёгкой ткани. На богослужениях и при келейной молитве монахи поверх рясы носят специальную накидку – мантию. Постриженники в Великую Схиму одеты в специальные схимнические одежды, которые расшиты религиозными символами белыми или красными нитями (рис. 1б) [2].

В советское время священникам было запрещено появляться в рясе вне храма. За много лет они настолько к этому привыкли, что, когда Союз рухнул вместе со всеми запретами, служители культа продолжали упорно следовать этой новой традиции, иногда даже запрещая молодым священникам ходить в рясах. Сейчас ситуация изменилась радикально, теперь носят мирскую одежду гораздо меньшее число священников. Но в тот период времени в церковный обиход прочно вошли светские сезонные предметы одежды [3].



Рисунок 1 – Повседневные одеядия духовенства в XIX веке: а) Священник в выходной рясе. 1830 г.; б) Старцы. Валаам. 1888 г.

В настоящее время в холодное время года священнослужители обязаны носить зимнюю рясу. Однако этот предмет гардероба часто оказывается не функциональным при службах на открытом воздухе. Длинные полы одеядия мешают передвигаться и быстро загрязняются, изделие обладает значительной массой. Пошив такой одежды обходится

весьма недёшево, поэтому обычно духовенство одевается в обычные куртки и пальто, которые не отвечают требованиям к внешнему виду одеяний и не обладают динамическим соответствием при совершении молебных действий. Проведённый опрос духовенства выявил, что служители Церкви нуждаются в удобных, функциональных предметах сезонной одежды, которые своим внешним видом отвечают церковным традициям и канонам.

На начальном этапе разработки коллекции изделий были проанализированы и структурированы традиции в одежде духовенства, которые показали наличие устойчивых элементов – они используются повсеместно и длительно, местных элементов – характерных для конкретного региона или монастыря и вариативных элементов – которые зависят от предпочтений конкретного служителя (рис. 2). Устойчивыми элементами являются те, которые характеризуют принадлежность предметов одежды к гардеробу религиозного служителя. Их внешний вид регламентирован описаниями в богословской литературе и связан с символическим значением каждого предмета [4]. Местные традиции приняты в определённом регионе. Например, клобуки монахинь из женского монастыря Фрола и Лавра в г. Киев имеют форму скуфии и покрыты очень тонким покрывалом-наметкой, а обычные женские клобуки имеют форму наклонного цилиндра и обтянуты плотной наметкой. Вариативные элементы может выбирать священник индивидуально, но согласуя свои предпочтения с местными и общецерковными традициями. Например, батюшка может попросить выполнить вышивку на воротнике и манжетах подрясника. Но вышивка по своему орнаменту и цвету соответствует канонам.



Рисунок 2 – Схема распределения особенностей в одежде духовенства по видам традиций

Определено влияние традиций и канонов на процесс проектирования одежды для духовенства. Каноны в первую очередь влияют на ассортимент одеяний, требования к изделиям и материалам и накладывают ограничения на личные предпочтения духовных лиц. На основе анализа традиций и канонов сформулированы основные требования к повседневной одежде священнослужителей. Они заключаются в следующем:

цвет одежды для повседневного назначения – черный, редко серый;
карманы должны быть скрыты, их подкладка значительной глубины, с потайными отверстиями для входа в карманы нижних слоев одежды;
застежка – предпочтительно потайная, которая минимально заметна;
изделие должно быть максимально удобным при совершении движений и в статике;

силуэт – расклешённый или полуприлегающий;
конструктивные решения максимально приближены к традиционным одеяниям, в конструкциях не допускаются членения и дополнительные швы (например, недопустим средний шов спинки);

одежда должна выглядеть максимально сдержанно, без лишних усложняющих элементов и украшений.

Вся собранная и систематизированная исходная информация была использована при формировании коллекции мужских сезонных предметов одежды для священнослужителей с учётом канонических требований (рис. 3). Разработаны модели пальто с различными функциональными элементами, застёжками и воротниками (рис. 3, модели 1-3). Прообразом их внешнего вида послужили русские и греческие подрясники, а также зимняя ряса.



Рисунок 3 – Эскизы коллекции мужских сезонных предметов одежды для священнослужителей с учётом канонических требований

На основе исторического предмета «епанча» и традиционной монашеской мантии разработана накидка для священнослужителей (рис. 3, модель 4). Изделие после проведения опытной носки получило положительную оценку духовенства Свято-Успенского Псково-Печерского и московского Сретенского ставропигиальных мужских монастырей.

На основе традиционного жилета греческого духовенства «афонетка» спроектирован утеплённый жилет с карманами (рис. 3, модель 5). Размеры карманов подбирались под размеры документов,

богослужебных книжек и других необходимых на службе предметов. Внутри накладных боковых карманов выполнен кармашек для визиток. По желанию заказчика может быть проложена строчка вдоль одного из нагрудных карманов для удобного размещения ручки. Модель изготовлена для священника московского храма, который активно участвовал в процессе проектирования как консультант и сейчас использует изделие на приходских мероприятиях.

Технической частью выполнения поставленной задачи явилось проектирование конструктивных и технологических решения изделий и их узлов. Так как планируется внедрять разработки в условиях мастерских при храмах, то конструкцию предложено выполнять в среде программного обеспечения CorelDraw, которое более доступно для пользователей и не требует специальной подготовки для освоения, как конструкторские САПР. Методы технологической обработки узлов изделий адаптированы под набор оборудования, доступный для малых мастерских, но в то же время, позволяющее качественно проводить обработку. Вся исходная и разработанная информация представлена в виде структурных элементов базы данных процесса проектирования изделий данного ассортимента (рис. 4).

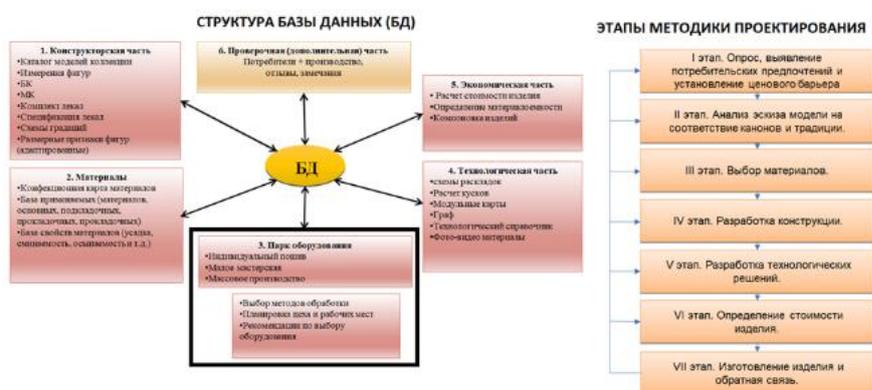


Рисунок 4 – Структурные схемы базы данных и этапов методики проектирования сезонной одежды для духовенства

В итоге проведённой научно-практической работы сформирована методика проектирования верхней одежды для представителей духовенства (рис. 4). Её особенность состоит в обращении к традициям и канонам на начальных этапах проектирования и в том, что на получение последующих проектных решений влияют отзывы духовных лиц и производителей одежды. Такая обратная связь позволяет постоянно корректировать художественные и конструктивно-технологические решения изделий и получать каноничные и удобные для потребителей изделия. Процесс их изготовления можно гибко перестроить под разные

варианты производства, от индивидуального до промышленного. Это реализуется через постоянно пополняющуюся информацию базы данных.

Таким образом, проведенные исследования, позволили получить новые знания для разработки методологических основ проектирования повседневной одежды для священнослужителей с использованием православных традиций. Реализация предложенной методики проектирования позволит расширить ассортимент новых видов моделей швейных изделий и удовлетворить всевозрастающий спрос духовных лиц на сезонную одежду.

Список использованных источников:

1. "Священники. Священник в выходной рясе. 1830 г.". Автор: Солнцев Федор Григорьевич. [Электронный ресурс] URL: <https://rexstar.ru/content/id68595> (дата обращения 03.11.2021)
2. Ретро фотографии. [Электронный ресурс] URL: <https://chopor.ru/news/material/id/8678> (дата обращения 03.11.2021)
3. "Записки попады: особенности жизни русского духовенства" – Сысоева Юлия – Страница 28 – ЛитМир. [Электронный ресурс] URL: <https://www.litmir.me/br/?b=119544&p=28> (дата обращения 03.11.2021)
4. Холоднова Е.В. Разработка промышленных методов изготовления одежды духовенства Русской Православной Церкви [Текст]: дисс. ... канд. техн. наук: 05.19.04: защищена 19.12.2001: утв. 12.03.2002 / Холоднова Елена Владимировна. – М., 2001. – 274 с.

©Федотова А.С., Желнина М.В., Холоднова Е.В., 2021

УДК 1751

ОТРАЖЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ «ПРОЦЕСС» В РОМАНЕ МИЛАНА КУНДЕРЫ «ШУТКА»

Феноменова Л.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В 1993 году чешско-французский прозаик Милан Кундера выпускает сборник эссе под названием «Нарушенные завещания». В этой книге есть глава «Дороги в тумане», в которой писатель разрабатывает особым образом понятие «процесс», заимствованное из одноимённого романа Кафки. Кундера пишет в «Нарушенных завещаниях»: «процесс, развязанный судом, всегда неограниченный; это значит: он рассматривает не какой-то отдельный случай, определённое преступление (кражу, мошенничество, насилие), а личность обвиняемого в целом».

Ранее нами мы проводили исследование, задачей которого было сопоставление концепции «процесс» Кундера и культуры отмены на предмет выявления их сходства. Результаты исследования нашли свое отражение в докладе, представленном на конференции МИР-2021. На основании данного исследования можно говорить о том, что Кундера создает целую систему «процесса», которая выражается в его духе, памяти и режиме. И если попытаться расположить систему культуры отмены в тех же самых координатах, окажется, что они удивительным образом совпадают.

Кундера выводит и определённые стадии «процесса», а именно:

Стадия 1: Тщетная борьба за потерянное достоинство;

Стадия 2: Испытание силой;

Стадия 3: Социализация процесса;

Стадия 4: Самокритика;

Стадия 5: Идентификация жертвы со своим палачом.

Стадии «процесса» Кундера подробно разбирает на примере всё того же «Процесса» Кафки. Однако гораздо раньше выхода в свет «Нарушенных заветаний» Кундера расписывает «процесс» и его стадии в своём собственном романе, а конкретно в «Шутке», которая была написана в 1965 году (впервые опубликована в 1967 году).

В рамках дальнейшего исследования связи идей Милана Кундера с проблемами современной культуры представляется вполне уместным обращение именно к роману «Шутка».

Как сказано в книге знаменитого литературоведа С.А. Шерлаимовой «Милан Кундера и его романная философия»: «в момент выхода в свет роман «Шутка» воспринимался прежде всего как созвучное реформаторским настроениям эпохи критическое выступление против политических и идеологических канонов тогдашнего социализма, однако наибольший акцент в нем был сделан на современной этике, на индивидуальных качествах человека». Действительно, «Шутка» долгое время воспринималась исключительно в политическом контексте. Роман рассматривался как необыкновенно точное отображение режима, в котором существовала Чехословакия под властью коммунистов. Однако, сам Кундера такое отношение к роману не любит, и он многократно заявлял, что «Шутка» – это любовная история, а исторические события в романе даны исключительно лишь для более глубокого раскрытия экзистенциальной сущности героев.

Также и нам хочется отойти от рассмотрения событий, описанных в романе, как событий, иллюстрирующих влияние коммунистического режима на судьбы людей. Нам хотелось бы показать, что Кундера описывает всё ту же культуру отмены, которая сама по себе не является

следствием какого-либо режима, а есть лишь инструмент, которым может воспользоваться любая власть в своих интересах.

В романе присутствует несколько сюжетных линий, но мы бы хотели остановиться на одной, а именно на истории Людвика Яна, перспективного студента и горячего сторонника коммунизма, которого в начале 1950-х годов отчислили из университета и из партии за неудачную шутку, а конкретно за открытку с надписью ««Оптимизм – опиум для народа! Здравый смысл отдаёт идиотизмом. Да здравствует Троцкий!» в ответ на наивно-восторженные письма подруги о ее летней партийной учебе. После этого Людвик на несколько лет попадает на рудники, а вся его жизнь пропитывается ненавистью к партии, к людям, а также жаждой мести бывшему другу Павлу Земанеку, проводившему собрание, на котором было принято решение об исключении Людвика. Иными словами, жизнь Людвика была сломана неудачной шуткой.

О Маркете, которой Людвик и отправил злополучную открытку, в романе сказано так: «Маркета принадлежала к числу женщин, все воспринимающих всерьез (тут она в полной мере сливалась с самим духом эпохи)». В последствии в эссе «Занавес» Кундера напишет о так называемых агеластах – людях, для которых жизнь серьёзна и священна, и на любую шутку они «реагируют с явным или скрытым раздражением, поскольку в любой шутке проступает комическое, которое, будучи таковым, является тяжким оскорблением святости жизни». Собственно, Маркета так объясняет Людвику, почему не считает его шутку смешной и почему он должен понести за неё наказание: «она сказала, что ничего конкретного не помнит, но для меня как бы нет ничего святого. <...> На собраниях я, мол, сплошной восторг, тогда как с ней только надо всем подшучиваю и все принижая». Другой герой романа тоже является агеластом и говорит следующее: «он же не делал ничего дурного, разве что шутил. Ему едва ли была введома ненависть. Он знал лишь непочтение и равнодушие. Он был казнён.

Не считайте меня сторонником такой жестокости. Я хочу лишь сказать, что ни одно великое движение, призванное преобразовать мир, не выносит насмешек и унижений, ибо это ржавчина, которая разъедает всё».

Комичное, а значит и шутки Людвика, «свидетельствует о двойном аспекте восприятия мира, проявляющемся в смехе через осознание амбивалентности всякого явления действительности», а агеластическое восприятие жизни не просто не принимает, но и осуждает вскрытие двойственности того, что считается священным. В порыве борьбы за свои святыни агеласты могут «отменить» человека, или, выражаясь языком Кундеры, провести над ним «процесс». В результате этого человек становится практически персоной нон-грата в социуме. Да, Людвика

отменили за шутку, которой он ставил под сомнение священность коммунистической партии, но это, повторимся, вовсе не делают агеластов или «процессы» характерной чертой коммунистического режима. То, как агеласты проявляются сейчас в так называемой политической корректности, когда человека могут «отменить» за шутку о каком-нибудь меньшинстве, мы рассматривали в нашей статье «Концепция агеластов М. Кундеры и политкорректность в комичном: сходства и различия».

Для Кундеры вред от действий агеластов, «процессов» несомненен. По его мнению, они стараются привести жизнь к ужасающему единообразию, что, бесспорно, будет трагедией. Кундера, говоря об агеластах, подчёркивает: «человек становится индивидуальностью именно тогда, когда перестаёт быть уверенным в единой истине и единогласии». Кундера приводит в пример «Анну Каренину» Толстого, и говорит, что в мире индивидуальностей ни Анна, ни Каренин, вообще никто, не является носителем истины, но все имеют право на понимание, и Анна, и Каренин.

В уста Маркеты, которой сказали прекратить общение с Людвиком, автор вкладывает также важный вопрос: «не жестоко ли и допустимо ли нравственно призывать кого-то расстаться с другом всего лишь на том основании, что друг оступился». На наш взгляд, это необходимый вопрос, поскольку сейчас при «отмене» многим людям приходится публично отречься от своей связи с «отменённым», так как иначе они рискуют так же оказаться вовлечёнными в этот «процесс». Маркета приходит к выводу, что «всё-таки нельзя считать человека совсем пропавшим, даже если он совершил самый большой проступок», и решает снова общаться с Людвиком. Правда, тот отвергает вновь предложенное общение, ведь Маркетой движет пафос спасения Людвика от пагубного троцкизма, а не желание понять его и его шутку. К тому же, Людвик и не считает себя виновным.

Собственно, поэтому Людвик так отчаянно защищается на всех собраниях, куда его вызывают допросить об его несуществующих связях с троцкистами. Людвик испытывает надежду, что вся ситуация окажется лишь досадным недоразумением, а потому и обращается с просьбой о помощи к главе партсобрания факультета, своему другу, с которым они и до этого подшучивали над Маркетой, Павлу Земанеку. Во всем этом, на наш взгляд, мы совершенно точно можем видеть первую стадию «процесса», которую Кундера позже назовет «Тщетная борьба за потерянное достоинство».

Да, как уже было сказано выше, Кундера описывает почти все стадии «процесса» ещё в «Шутке». Возможно, Людвик не проходит вторую и последнюю, пятую, стадии. Вторая стадия называется «Испытание силой» и наступает, когда обвиняемый становится обвинителем и бросает вызов

судьям. По нашему мнению, нельзя сказать, что Людвик пытается обличить своих судей в чем-то. Не просматривается, с нашей точки зрения, и последняя стадия, которая называется «Идентификация жертвы со своим палачом». По мысли Кундеры, к моменту наступления этой стадии жертва «процесса» уже настолько уверовала в свою виновность, что готова казнить себя сама (как и поступает главный герой в «Процессе» Кафки). Всё же, на наш взгляд, Людвик так и не начинает думать, что его шутка была оскорблением святости партии и жизни. Но все остальные стадии, несомненно, представлены в истории Людвика очень четко.

Итак, для Людвика наступает третья стадия «процесса», а именно «Социализация процесса». Здесь исчезает презумпция невиновности, потому что дело выносится на общественное суждение, а «общество уже признало обвинение, присовокупив свое молчаливое весомое одобрение». Вместе с этим начинается и четвёртая стадия «процесса», которую Кундера называет «Самокритика». Вообще самокритике в «Шутке» писатель уделяет больше всего внимания и это слово часто появляется в тексте. Писатель считает, что именно политическая практика коммунистического режима создала самокритику в том смысле, что каждый может «найти свою вину для облегчения работы обвинителя для того, чтобы согласиться с обвинением и одобрить его». Людвик говорит, что самокритичные речи, которые он произносил, и в которые уже начинал искренне верить, были ещё и «умоляющей защитой».

Но всё же Людвик не сумел признать собственную виновность до конца и на пленарном заседании факультета, когда от него требовалось самому себе вынести суровый приговор, он восстал против собственных многонедельных покаяний и сказал, что не находит свою шутку кощунственной. Мы читаем: «еще за минуту до этого девица с косой давала мне возможность хоть что-то защитить. У меня был последний шанс понять строгую критику товарищей, безоговорочно согласиться с ней, принять ее и на основе этого согласия добиться определенного понимания и с их стороны. Но своим неожиданным ответом я исторг себя из сферы их мышления, отказался играть роль, которая обычно исполнялась на сотнях и сотнях собраний, на сотнях дисциплинарных обсуждений, а в скором времени и на сотнях судебных разбирательств: роль обвиняемого, который обвиняет сам себя и страстностью своего самообвинения (полнейшим единодушием с обвинителями) испрашивает для себя пощады».

О самокритике говорит и другой герой романа – Костка, верующий врач, у которого в свое время возникли проблемы в университете из-за его веры. Костка говорит: «не хватало лишь малого: чтобы я сам начал защищаться – и тогда они определенно встали бы на мою сторону». И ещё:

«унижающий себя да возвысится. Кающийся да простится». Костка, также не веривший в свою вину, не отрекался от своей веры и никак не защищался, а потому просто ушёл из университета.

Для Кундеры самокритика является необходимым инструментом в руках агеластов, занимающихся «процессом», ведь самокритика, как он позже напишет в своём эссе, есть «добровольное порабощение обвиняемого обвинителем; отказ от собственного «я»; способ уничтожить собственную индивидуальность».

Возвращаясь к «социализации процесса», заметим, что именно это, пожалуй, произвело на Людвика наиболее тяжелое впечатление. Людвик признается, что с тех пор, как за его исключение из партии и университета проголосовали все его друзья, знакомые и преподаватели, он каждого нового знакомого подвергал мысленному тесту и приходил к выводу, что и тот бы поднял руку против него. Таким образом, Людвик теряет доверие к людям и это служит причиной его озлобления против человечества. Кроме того, после исключения из университета, Людвик попадает в армию, в «черный» батальон, солдаты которого трудились на рудниках, и который служил наказанием для виновных перед партией. Во время его службы весь его батальон начинает травить Алексея, молодого человека, которого считали крысой. Череда случаев приводит к тому, что молодой человек кончает жизнь самоубийством. После этого Людвик «стал осознавать, что наш «черный» коллектив так же способен затравить одного человека (послать его в изгнание или на смерть), как и коллектив людей в том памятном зале, как, должно быть, и любой человеческий коллектив». Нам кажется, что этот вывод Людвика в очередной раз подтверждает наш вывод о том, что описываемые Кундерой процессы и явления касаются не только коммунистического режима, ибо они сообщают нечто очень важное о человеческой сущности как таковой.

Хотелось бы сделать небольшое отступление от истории Людвика и обратиться к Алексею, так как именно в его истории Кундера раскрывает пятую, самую страшную стадию «процесса». Людвик и Алексей были сильно похожи своими судьбами: Алексея, тоже убежденного коммуниста, отправляют на службу, как и Людвика, в черный батальон, но только не в силу какого-то проступка Алексея, а из-за репрессированного отца. Только это событие не отменило восторга юноши перед партией. И вот Алексей в полной мере проходит через стадию «самокритики», искренне поверив, что виновен перед партией, оказавшись сыном предателя. Алексей даже отрекся от отца, но свое наказание считал справедливым, так как верил, что потом заслужит прощение партии. Он написал жалобу на офицера, командовавшего ротой, так как считал, что офицер своими действиями ожесточает «черных» солдат против партии. За это Алексея исключили из

партии. Для юноши, которого к тому же ненавидел весь батальон, это оказывается последней каплей. И он попадает на пятую стадию «процесса», идентифицирует себя со своим палачом и принимает яд. К сожалению, нельзя сказать, что Кундера сгущает краски. В современной истории мы можем наблюдать случаи, когда «отмененные» люди кончали свою жизнь самоубийством, как, например, британский хореограф Лиам Скарлетт.

Подводя итог, можно сказать, что, роман, написанный более полувека назад, не утратил своей актуальности. Через 30 лет после «Шутки» Милан Кундера напишет «Нарушенные завещания», где выведет свою систему «процесса», которая, на наш взгляд, прекрасно показывает истоки и смыслы культуры отмены. В свою очередь, культура отмены, являясь одним из значительнейших явлений современной культуры, требует тщательного изучения и осмысления, чему и могут помочь работы чешского писателя. «Шутка» является крайне важным романом именно потому, что помогает расширить и углубить понимание того, чем являются слова «самокритика», «агеласты», «комическое» и «процесс» в словаре Кундеры.

Список использованных источников:

1. Кундера М. Нарушенные завещания : Эссе / Пер. с фр. М. Таймановой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
2. Феноменова Л. В. Истоки культуры отмены в «Нарушенных завещаниях» Милана Кундеры / 73-ая Внутривузовская научная студенческая конференция «Молодые ученые – инноваци-онному развития общества (МИР-2021)» URL: <https://kosygin-rgu.ru/filemanag/Uploads/news/04-05-2021/%D0%A7%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C%202.pdf> (дата обращения 21.11.2021)
3. Шерлаимова С. А. Милан Кундера и его романная философия. М.: «Индрик», 2014. 272 с., ил.
4. Кундера М. Собрание сочинений : В 4 т. Т. 2 – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 704 с.
5. Кундера М. Занавес / Пер. с фр. А. Смирновой. – СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. – 240 с.
6. Орехова М. П. Ирония как компонент комического: лингвофилософский аспект // Идеи и идеалы. 2012. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ironiya-kak-komponent-komicheskogo-lingvofilosofskiy-aspekt> (дата обращения: 21.11.2021).
7. Феноменова Л. В. Концепция агеластов М. Кундеры и политкорректность в комичном: сходства и различия / Славия: история, культура, язык. Сб. тезисов студенческой научнопрактической

конференции с международным участием (18 мая 2021 г., Москва) / Отв. ред. М.А. Гаврилков. М., 2021. 83 с.

8. Кундера М. Искусство романа : Эссе / Милан Кундера ; пер. с фр. А. Смирновой. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 224 с. – (Азбука Premium)

©Феноменова Л.В., 2021

УДК 741.021.2:677.027.511

**АКТУАЛЬНОСТЬ СОХРАНЕНИЯ И ВОССТАНОВЛЕНИЯ
ИСТОРИЧЕСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО АНСАМБЛЯ
ГОРОДА ОРЕХОВО-ЗУЕВО**

Хлебникова А.К.

Научный руководитель Щербакова А.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Орехово-Зуево – город Восточного Подмосковья с интереснейшей историей. С XX века город был известен как крупный промышленный центр, а также место Морозовской стачки 1885 года, которая считается одной из самых крупных забастовок рабочих в Российской империи.

Фабрики по производству текстиля появились в этих краях еще в конце XVIII века. В 1769-1774 годах в городе располагались шесть фабричных заведений, а в 1797 году их насчитывалось уже девять. В этот же период, в 1797 году, свою первую мастерскую открыл основатель одной из самых значимых для города династий – Савва Васильевич Морозов (1770-1862 гг.). Его мастерская, производившая шёлковые ленты, первоначально размещалась на левом берегу Клязьмы, но в 1830 была перенесена на противоположный, правый, берег, недалеко от Ореховского погоста. Позже он выстроил здесь красильную, затем – бумагопрядильную и шерстоткацкую фабрики. Елисей Морозов (1798-1968 гг.), сын Саввы Васильевича, выстроил рядом с фабрикой отца собственную, красильную. Морозовы, пожалуй, самые крупные и известные промышленники этого периода, однако не единственные. Помимо Морозовых в Орехово-Зуево свою деятельность начинали Зимины и Брашнины.

Масштабы городской застройки в этот период не уступали масштабам производства, которое к XX веку распространилось далеко за пределы Российской империи и текстиль начали поставлять и за границу. Многие здания в городе были построены Морозовыми – кирпичные корпуса многочисленных фабрик, дома управляющих, казармы, церкви,

трактиры, бани, водонапорные башни, здания больницы, народного училища, богадельни, Зимнего театра. Эти сооружения из красного кирпича с белым геометрическим декором на фасадах, представляли собой единый ансамбль, который и сегодня определяет архитектурный облик города. Морозовские постройки отличались величественностью, надёжностью, прочностью и строгой красотой ритмичных фасадов.

В начале 70-х годов XX века профессор МГУ М. Белявский писал: «Мне не раз приходилось бывать в Орехово-Зуеве, и с каждым приездом в этот замечательный город революционной и трудовой славы мне все ярче становилось видно его значение, как совершенно уникального памятника, равного которому трудно найти в нашей стране...» (письмо было опубликовано в газете «Орехово-Зуевская правда» от 27 февраля 1974 г.) [1].

Одна из главных задач сегодня – восстановить постройки, многие из которых долгое время не просто не реставрировались, но находились в заброшенном состоянии. Не все здания дошли до настоящего времени в удовлетворительном состоянии. Многие были утеряны полностью или частично. К примеру, постройка, известная как «дом Угрюмова» – деревянный дом в стиле модерн, работы неизвестного архитектора, построенный в конце XIX – начале XX вв. Точной даты постройки нет, однако орехово-зуевские краеведы называют 1914 год как наиболее часто упоминающийся. Кроме этого, краеведы выяснили, что в одной из двух квартир здесь проживал директор красильного заведения Морозовской мануфактуры Иванов, в другой – главный врач Викуловской больницы Угрюмов [2]. В целом, постройка хорошо сохранилась – и изящный декор фасада, наличники, балясины, эркер – башенка, и, частично, – интерьер. В советское время в доме располагалась больница, о чем до сих пор напоминают буквы «ЦБР» (Центральная районная больница) на фасаде. В наши дни «Дом Угрюмова» оказался не нужен городу и жителям, о здании на долгое время забыли, пока в ноябре 2020 года здание выставили на продажу. Объявление было размещено на одном из сайтов по продаже недвижимости и вскоре получило огласку общественности. Благодаря этому случаю о «Доме Угрюмова» вспомнили и было принято решение о его переносе на новое место, как часть военно-технического музея в Черноголовке [2].

Другой образец морозовской застройки в Орехово-Зуево – Водонапорная башня 1896 года, расположенная в Воронцовско-Пролетарском микрорайоне города, служила основой его жизнеобеспечения: под ней находилась артезианская скважина. Изначально башня имела надстройку с часами, но здание сильно пострадало при пожаре в 1977 году – были утеряны не только часы, но

также обрушилась крыша, стены дали трещины, осыпались межэтажные перекрытия, обвалился пол, а чугунную лестницу, ведущую наверх, незаконно демонтировали. Часы на башне фирмы Коруновых, изготовленные в Москве, являлись в то время единственными в Орехово-Зуево часами общего пользования. Достаточно долго Водонапорная башня оставалась в подобном удручающем состоянии, однако в 2018 году было принято решение о ее восстановлении. Работы планируется закончить в 2024 году, но что будет в отреставрированном здании не уточняется [3].

Одна из визитных карточек города – масштабная бумагопрядильная фабрика Морозовых в центре города, возведенная англичанином Людвигом Кнопфом в 1847 году. Бумагопрядильная фабрика № 1 Ореховского ХБК, считалась по тем временам самой большой фабрикой в России. Здание из красного и белого кирпича выполнено в стиле модерн, с ритмичным и строгим декором фасада. Сегодня место бумагопрядильного производства занял Креативный кластер «Стачка». «Стачка» – это лофт – пространство на полторы тысячи квадратных метров с выходами на набережную и главную улицу, несколькими корнерами и ресторанами национальной кухни, сценой и детской комнатой. Оформление пространства в стиле «лофт» продиктовано исторической ценностью здания – бывшей мануфактуры. В интерьере сохранена кирпичная кладка, вентиляционная система, а при входе со стороны Креативного кластера можно заметить прядильный станок.

Морозовы не единственные, кто развернул в Орехово-Зуево текстильное производство. Подобная морозовским постройкам, недалеко от центра расположилась Подгорная мануфактура Зиминых, которая не уступает ни по масштабам, ни по привлекательности морозовским мануфактурам. Стилевое направление здания, а точнее, комплекса зданий, аналогично морозовским заводам – тот же красный кирпич и контрастный белый декор фасада. Архитектурный объект, выглядит впечатляюще, однако абсолютно заброшен, несмотря на то, он что занимает достойное место в списке памятников, стоящих на государственной охране.

Не все постройки дошли до нашего времени – многие исторические здания города оказались уничтожены или по небрежению арендаторов и городских властей доведены до состояния руин. Среди безвозвратно потерянных объектов были и те, что имели статус памятников федерального или регионального значения – например, здания бывшего трактира Конфеева, где в 1885 году собирались организаторы знаменитой Морозовской стачки; 30-й казармы, прозванной в народе «Порт-Артуром»: в 1905 году две тысячи солдат и казаков на протяжении двух часов вели её обстрел и не могли преодолеть сопротивление пяти дружинников и жителей казармы, являвшейся штабом рабочего движения в городе. Под

разными предложениями в Орехово-Зуево были разрушены многие кирпичные и деревянные постройки второй половины XIX – начала XX вв., в том числе уникальные образцы промышленной и гражданской архитектуры эпохи русского модерна.

Сегодня в городе, несмотря на протесты краеведов и общественности, под угрозой разрушения находятся многие объекты Морозовского архитектурного наследия: водонапорная башня в Воронцовско-Пролетарском районе, здание бывшего деревообрабатывающего завода с единственной сохранившейся в городе фабричной трубой XIX века, казармы на Крутом, комплекс зданий бывшей Викуловской больницы и другие исторические постройки.

В настоящее время возникла необходимость развития внутреннего туризма в России, и Орехово-Зуево, как город с богатейшей историей, являющийся столицей Восточного Подмосковья, заслуживает особого внимания. На его примере можно изучать развитие мануфактурного производства XIX века, а также историю рабочего движения в царской России. Орехово-Зуево с его историко-культурным потенциалом достаточно просто превратить в привлекательный туристический центр. Для этого необходимо остановить уничтожение зданий морозовской застройки и отреставрировать то архитектурное наследие, которое когда-то задавало тон всему внешнему облику города. Безусловно, восстановление старых сооружений – дело, требующее инвестиций и времени, но в противном случае будет утерян исторический облик города.

Список использованных источников:

1. Годовые кольца истории (История заводов и фабрик города Орехово-Зуево и Орехово-Зуевского района)/ Под ред. Н. И. Мехонцева и Ф. А. Круглова, Орехово – Зуево, 1999 г.

2. «Орехово – Зуевская правда», Дом Угрюмова станет экспонатом в военно-техническом музее в Черноголовке/статья/ 2020 г.//<http://inorehovo.ru/>

3. «Орехово – Зуевская правда», Водонапорную башню в Орехово – Зуеве планируют отреставрировать к 2024 году/статья/ 2018 г.//<http://inorehovo.ru/>

4. Орехово – Зуево: «Гибель империй» <http://www.nashi-progulki.ru/ru/list/article>

5. А. Послыхалин «О чём молчит краснокирпичный гигант?»: история и фотографии Подгорной мануфактуры Зиминых в г. Орехово – Зуево// 2013 г.// <https://trojza.blogspot.com/>

©Хлебникова А.К., 2021

УДК 391

ЯЗЫЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ В ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЕ ДРЕВНИХ СЛАВЯН

Локтев И.В.

*Федеральное государственное казенное военное образовательное учреждение
высшего образования «Новосибирский военный ордена Жукова институт
имени генерала армии И.К. Яковлева
войск национальной гвардии Российской Федерации», Новосибирск*

Уже в период палеолита древние люди начали использовать различные природно-растительные материалы (траву, солому, листья) для изготовления одежды. Позднее они научились выделывать кожи животных и из них делать простейшие ткани и шить незатейливую одежду. По мере развития общества одежда стала служить не только для защиты от непогоды, но и начала выражать сложные понятия социальной жизни, передавая глубочайшие смыслы через знаки и символы.

Каждый народ в определенную историческую эпоху вырабатывал свою систему символов и знаков, которые с течением времени эволюционировали под влиянием культурных контактов, совершенствования технологий, расширения торговых связей и др. [3].

В традиционной одежде древних славян нашли отражение языческие представления, магическая и аграрно-заклинательная символика, которая использовалась в обрядах жрецов («волхвов»).

Особое отношение у восточных славян было к полотну, как священному и таинственному материалу. Считалось, что льняное волокно имеет очистительные и отвращающие зло свойства. В тканях белого цвета воплощалась идея «света», олицетворявшая высшую божественную силу, овеществленную в солнце и в динамике его небесного хода. Эти понятия представлены «солярными» знаками в вышивках, украшающих одежду (рис. 1).



Рисунок 1 – Солярные знаки

Одновременно орнамент выступал и как оберег. Чаще всего вышивки с такими знаками располагали на грудном вырезе, воротнике, краях рукавов или манжетах рубаш, подолах платьев – местах, где приоткрывалось тело, чтобы защитить его от злых сил и сглаза. Древнеславянские обережные знаки – цветок папоротника, громовник, колядник, звезда Велеса и др.

Громовник – знак грома и бога Перуна был воинским оберегом, а также защищал от грозы. Его изображали как шестигранник с шестиконечным крестом внутри, заключенным в круг (рис. 2).



Рисунок 2 – Обережный знак Громовник

В представлениях славян земля была главной кормилицей, от ее плодородия зависела жизнь людей. Ее сравнивали с матерью, женщиной, которая продолжает род. Этот знак представлялся в виде женщины и называли Рожаницей. Изображение было достаточно условным, голова обозначалась в виде ромба с крючками-отростками, напоминавшими руки, устремленные к небу, что символизировало единение земли и неба. Символом плодородия – Рожаницей, украшали подолы женских рубах-сенокосниц (рис. 3). Славяне верили, что чем богаче украшена рожаницами рубаха, тем выше репродуктивная сила одетой в нее женщины. А женщина, прикасаясь подолом к земле, передавала ей силу плодородия, таящуюся в закодированных орнаментах вышивки [1].

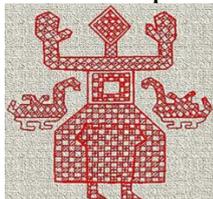


Рисунок 3 – Знак плодородия Рожаница

На женских передниках размещали сплошные орнаменты из изображений священных животных и птиц: коней – символов солнца, уток, лебедей, пав, символизирующих небо и человеческую душу. Они чередовались с женскими символами – треугольниками острием вниз, символами плодородия – ромбами, стилизованными мужскими, женскими и детскими фигурами.

Огромную роль в народной одежде играл пояс. Он был знаком статуса, а также выполнял защитную функцию. На нем вышивали барсов, символизирующих знатность и силу, обильно украшали охранительными знаками. Ни мужчинам, ни женщинам не позволялось даже в избе ходить распоясанными. Снять с человека пояс означало обесчестить его. Поэтому, когда воины брали в плен, с него, прежде всего, снимали пояс, а только потом уже отнимали оружие [1].

Важными элементами одежды были головные уборы – кокошники, платки, шапки и др. Женские головные уборы, согласно повериям, приносили плодородие, счастье и удачу. На них изображались треугольники и ступенчатые пирамиды – знаки женского производящего

начала, символы рождения и воспроизводства. В центре головного убора размещали фигуры Рожаниц, в характерной распластанной «лягушачьей» позе, напоминающей рожаящую женщину. Рядом, как правило, располагали изображение Бога Рода в облике быка – бога кровного родства и творца Вселенной. Род владел тучами, дождем, молниями и грозами. Поливая землю (символ матери-Рожаницы) дождем и росой, он продолжал род людей и созидал все живое.

Мужские шапки шили из бархата, шерсти, как правило, вишневого, малинового или алого цвета. Этот цвет олицетворял бога Рода. Слова «руда», «рудый» означали кровь, красный цвет, который символизировал жизнь и здоровье [4].

Существовали и знаки родовой принадлежности – сложные геометрические орнаментальные композиции, включающие косые кресты, гуськи, меандры, зигзаги и др. Именно по этим знакам на одежде славяне узнавали членов своего рода.

Таким образом, символика традиционной одежды древних славян стала отражением их материальной и духовной жизни, эстетических и религиозно-магических представлений [3, с. 3].

Список использованных источников:

1. Жарникова С.В. Обрядовые функции северорусского женского народного костюма [Электронный ресурс] / С. В. Жарникова. – Вологда: ВНМЦ, 1991. – 134 с.

2. Завьялова А.Н. Социокультурная коммуникация как инструмент поддержания целостности социума и культуры / А.Н. Завьялова // Социальные коммуникации и эволюция обществ: сб. ст. II межд. науч.-практ. конференции / Под ред. Г.Б. Паршуковой; Новосиб. гос.техн. ун-т.– Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2010. – С. 117-119.

3. Маслова Г. С. Народная одежда восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX в. / Г. С. Маслова. М.: Наука, 1984. – 216 с.

4. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. / Б.А. Рыбаков. – М.: Академический проект, 2020. – 640 с.

©Локтев И.В., 2021

УДК 398.1

ТИПЫ ТОПОНИМИЧЕСКИХ ПРЕДАНИЙ, СВЯЗАННЫЕ С ПРОИСХОЖДЕНИЕМ НАЗВАНИЯ ГОРОДА СЕРПУХОВ

Буторина В.П.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Существует несколько топонимических преданий, связанных с названием города Серпухов, расположенного на юге Московской области. Они бытуют в памяти жителей города, некоторые из них зафиксированы в краеведческой литературе.

Основная версия того, почему город называется «Серпухов», связана с рекой Серпейкой, которая протекает на данной местности. Буторина Марина Александровна, 1967 года рождения, жительница города Серпухов, сказала, что «название города имеет происхождение от речки, огибающей Соборную гору (одну из достопримечательностей города, которая располагается около реки Нары) – Серпейки».

В книге П. Симсона «История Серпухова в связи с Серпуховским княжеством и вообще с отечественной историей» говорится: «Название свое Серпухов, конечно, получил от речки Серпейки. Некоторые думают, что оно происходит от наименования одного красильного растения Серпухи, прежде в большом количестве росшего по берегам Серпейки. Но древнейшее название города было никак не Серпухов, а Серпохов. Речка Серпейка <...> у кургана течет в виде серпа, от которого, без сомнения, она и получила название» [1].

П. Симсон пишет и еще об одном варианте этимологии названия города Серпухова – от растения серпухи, которое росло у реки. Серпухи (лат. *Serrátula*) – род многолетних растений семейства Астровые или Сложноцветные (*Asteraceae*). Но этот вариант этимологии П. Симсон признает ошибочным.

Серпейка является притоком Нары, еще одной реки, расположенной на территории Серпухова. Сейчас река Серпейка представляет собой мелководный ручеек, местоположение которого не каждый серпухович сможет отыскать. Хотя раньше «прекрасный ручей с чистой водой бежал в глубоком, довольно широком овраге у подошвы холма по восточной и отчасти южной стороне: это – Серпейка, загрязненная к сожалению в настоящее время» [1].

Встречаются и шуточные версии. В одной имя города связано с «серым пухом». Один информант 2000 года рождения упомянул такую версию происхождения названия города Серпухов: «от «серого пуха», наркотой торговали, условно говоря». В данном случае, «серый пух» – это название наркотика. Такой версии упомянул больше никто, но в книге П. Симсона «История Серпухова...» названа именно такая трактовка названия: «Только ради курьеза можно упомянуть об объяснении некоторых слова Серпухов от торговли «серым пухом» [1]. Мало вероятно, что в данной дореволюционной книге написали про синтетический наркотик, скорее всего под «серым пухом» имеется в виду серый гусиный пух. В другой, происхождение названия связывают с выражением «Сери, Пухов», которое произнесла одна из императриц. Информантка, 1951 года рождения, рассказала такой анекдот про происхождение названия города Серпухов: «Кто едет в карете? Какая царица едет? А кто захотел в туалет? Пухов, по фамилии Пухов. Он полез под мост, сидит там в туалете. И вдруг что-то едет. Разволновался сразу, штаны спустил, засуетился. Она его успокаивает: «Сери, сери, Пухов». Поэтому назвали Серпухов. Также данная информантка предложила второй, сокращенный вариант этого анекдота: «Побежал слуга в туалет под мост, а фамилия у него была Пухов. Она (Екатерина Вторая) ему сказала: «Сери, Пухов». В этом анекдоте обыгрывается созвучие выражения «Сери, Пухов» и слова Серпухов. Данная информантка, женщина 1951 года рождения, указала, что этот анекдот рассказывала ей еще ее бабушка, что говорит о довольно давнем бытовании этого анекдота. Интересно отметить, что город образовался до времени правления Екатерины Второй, об этом пишет П. Симсон: «С именем Калиты связано первое упоминание в истории о Серпухове. Отправляясь в 1328 году в Золотую Орду и не зная, приведет ли Бог еще вернуться оттуда живым, <...> Калита написал первую свою духовную, «душевную грамоту», в которой, оставивши Москву в общем владении, разделил свои земли, по обычаю тогдашних князей, между тремя своими сыновьями и женою. <...> младшего сына Андрея Калита так благословил: «А се дал есмь сыну своему Андрею: «Лопастну, Северску, Нарунижское, Серпухов <...>» [1]. Оба эти варианта воспринимаются, как анекдотические.

Как видно из приведенных примеров, существует несколько версий происхождения названия города Серпухов. Все эти топонимические предания, связанные с названием города Серпухов, знают серпуховичи, но предпочтение жители отдают версии, согласно которой город получил название по реке Серпейка, которая протекает в пределах города. Об этой версии написано и в книге П. Симсона «История Серпухова...».

Серпуховичи выбрали тот вариант, происхождения названия города, который, по их мнению, очевиден, правдив и соответствует действительности. Но вместе с этим эта традиционная и довольно распространенная для многих городов астионимическая легенда, согласно которой населенный пункт называют по реке, сочли не подходящим для создания бренда Серпухова. Организаторы проекта сочли возможным упоминать, что название города связано с хлебобулочным изделием, которое называется «серпец».

«В конце 2018 года разработан, а в начале 2019 года внедрен в продажу гастрономический сувенир «Серпец» – рогалик, который символизирует удачу в любви, семье, дружбе и бизнесе» [2] – пишут «Серпуховские вести». Игорь Кондрашев, уроженец города Серпухов, рассказывал о «Серпце» так: «Серпец. <...> условно говоря, хлебобулочное изделие, вкусненькое, которое последние несколько лет продвигают в качестве символа Серпухова». Совершенно очевидно, что «Серпец» был назван в честь Серпухова. Он является сувенирной продукцией и одним из брендов города, который активно развивают, в то время как река Серпейка, которая действительно дала название городу, мало упоминается в СМИ.

Серпец, как и павлин, который находится на гербе Серпухова, позиционируют как официальный символ города и активно работают с ним в рамках культурной и туристической деятельности. Серпец продают в «Колобке», сети фирменных магазинов АО «Серпуховхлеб», также в 2019 году состоялся «Фестиваль Серпца и серпуховского купца», где каждому предлагали попробовать это хлебобулочное изделие. И постепенно, среди горожан складывается мнение, что название города связано именно с этим продуктом. В настоящее время мы сталкиваемся лишь с малочисленными попытками своеобразной народной этимологии, которая связывает серпец с названием города, но вполне возможно, что активное продвижение этого бренда приведет и к формированию топонимических преданий, которые будут объяснять происхождение названия Серпухова от популярного сувенирного рогалика.

Список использованных источников:

1. Симсон П. История Серпухова в связи с Серпуховским княжеством и вообще с отечественной историей. М., 1880.
2. Гастрономический бренд Серпухова "Серпец" символизирует удачу inserpuhov.ru [Электронный документ]. Режим доступа: <http://inserpuhov.ru/novosti/turizm/gastronomicheskiiy-brend-serpuhova-serpec-simvoliziruet-udachu> (Дата обращения: 22.11.2021).

©Буторина В.П., 2021

УДК 787.1.087.1

**ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ КОНЦЕРТА
ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ D-DUR
ПЕТРА ИЛЬИЧА ЧАЙКОВСКОГО**

Гибизова Д.Л.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Концерт для скрипки с оркестром русского композитора П.И. Чайковского является одним из наиболее известных сочинений в репертуаре современных скрипачей. Хочется отметить тот факт, что к музыкальной ткани сочинения обращаются не только видные, именитые музыканты современности. Зачастую, данный Концерт исполняют и студенты средних, высших учебных музыкальных заведений мира. Концерт для скрипки с оркестром П.И. Чайковского являет собой образец штриховой и тембральной палитры инструмента. Разнообразие приемов правой и левой руки, невероятная по проникновенности лирическая составляющая сочинения. В совокупности все данные факторы способствуют утверждению сочинения как одного из сложнейших и в то же время продуктивных сочинений для скрипки.

Год создания анализируемого концерта датируется 1878. По воспоминаниям современников, работа над созданием и завершением сочинения у Чайковского складывалась достаточно быстро и легко. Так, на создания произведения у композитора ушел всего лишь месяц. В то время, как множество композиторов, напомним, пишут свои сочинения на протяжении нескольких месяцев и даже лет. Тем не менее в дальнейшем композитор не был удовлетворен второй частью сочинения, которую переписал к 20 апреля и вовсе завершил работу над Концертом. Премьера сочинения состоялась в кругу друзей и знакомых Чайковского.

Исходя из истории, создание концерта было вдохновлено визитом к композитору скрипача Иосифа Котека. Музыкант уже на протяжении достаточно длительного временного периода просил Чайковского создать скрипичный концерт. Так, в процессе создания анализируемого концерта Котек давал ценные советы композитору о технике игре на скрипке.

Первым скрипачом, исполнившим Концерт перед массовой публикой, стал Леопольд Дамрош. Тем не менее данное выступление прошло под сопровождение фортепиано. По той причине, что оркестр физически отсутствовал в концерте это выступление нельзя считать полноценно премьерным.

Практически два года спустя, 4 декабря 1881 года, в Вене состоялась премьера Концерта для скрипки с оркестром П.И. Чайковского. Партию скрипки в то время исполнил русский музыкант Адольф Бродский. Партия оркестра прозвучала Венским филармоническим под управлением Ганса Рихтера.

Обстоятельства концертного выступления были омрачены и фактом проведения только одной репетиции с оркестром. Следующей возникшей сложностью оказалась музыкальная ткань самих оркестровых партий. Одной репетиции было недостаточно для того, чтобы качественно и профессионально исполнить партии. По этой причине, как утверждают современники, было принято решение о замене оркестровых партий на партию фортепиано.

Исходя из истории, сам композитор не знал, что Бродский решил исполнить его сочинение. Уже только после премьеры Чайковский увидел в одной из венских газет рецензию на выступление.

Вероятно, одну из лучших характеристик данному выступлению дал Максим Федотов. В то время критик сообщил, что музыкальная ткань Концерта являет собой образец концертов для скрипки с оркестром Л. Бетховена, Й. Брамса. Скрипач, каким был М. Федотов, анализируемое сочинение назвал одним из «трех китов», на которых и держится весь скрипичный репертуар.

Резюмируя вышесказанное, хочется отметить, что Концерт для скрипки с оркестром П.И. Чайковского является знаковым произведением в истории русской музыки в целом. Музыкальная ткань сочинения представляет собой творческую эволюцию и лабораторию композитора. Анализируемое сочинение является крупным сочинением нового периода в творчестве Чайковского. Как мы уже отмечали ранее, произведение входит в сокровищницу скрипичного репертуара и является шедевром жанра Концерта в исполнительской практике. Разнообразие штриховой и тембральной техники, единство и благородство кантиленных разделов, бравурство крайних частей сочинения – все данные критерии представляют собой образец скрипичного репертуара. Концерт является одним из обязательных не только в творчестве современных ведущих мировых музыкантов, но в учебно-исполнительской практике студентов средних и высших учебных музыкальных заведений. Множество скрипачей по всему миру стремятся освоить и сыграть в концертном исполнении данное сочинение. Более того, овладеть всеми штриховыми особенностями, встречающимися в музыкальной ткани сочинения, является одной из основных задач для скрипачей рубежа XX-XXI веков.

При этом творчество композитора многогранно, оно охватывает практически все музыкальные жанры, в том числе и симфонии. Тем не

менее именно концерт, в особенности – концерт для скрипки с оркестром являет собой образец монументальности. В настоящее время исследований, затрагивающих творчество композитора, масштабно и количественно увеличиваются. Тем не менее конструктивных трудов, в которых бы прослеживался анализ эволюции композиторского стиля Чайковского, вопросов создания его единственного концерта для скрипки с оркестром, а также методико-исполнительские рекомендации в области преодоления трудностей, встречающихся в музыкальной ткани сочинения, для следующих поколений музыкантов, все еще не выписаны и не проанализированы в должной мере. Данными критериями и определяется актуальность и одновременно новизна исследования.

Список использованных источников:

1. Tsien, Joe Z. Brain Computation Is Organized via Power-of-Two-Based Permutation Logic / Joe Z. Tsien. – Front. Syst. Neurosci., 2016. – 28 с.
2. Колесникова, Г.И. Искусственный интеллект: проблемы и перспективы / Г.И. Колесникова. – Таганрог, 2018. – 6 с.
3. Альшванг, А. А. Опыт анализа творчества П.И. Чайковского / А. А. Альшванг. – Москва - Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1951. – 256 с.
4. Булатова, А. Л. Русский скрипичный концерт начала XX века. История, проблемы интерпретации : Автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Булатова А. Л.; Московская Государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 1995. – 25 с. – Российская Академия Музыки им. Гнесиных.
5. Сидельников, Л. С. Чайковский / Л. С. Сидельников. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 480 с.
6. Фрумкин, В. А. Для слушателей симфонических концертов: Краткий путеводитель / В. А. Фрумкин. – Ленинград : Музыка, 1967. – 196-197 с.

©Гибизова Д.Л., 2021

УДК 39

РЕАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА ФОЛЬКЛОРНОГО БОГАТЫРЯ В АВТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Глинко И.М.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Русский богатырь Добрыня Никитич – былинный змееборец, второй по популярности русский богатырь. В летописях находится прототип Добрыни Никитича. Богатырь являлся родственником князю Владимиру и известен по историческим источникам как воевода Добрыня. И летописи, и былины подчеркивают, что помимо недюжинной физической силы, Добрыня отличался особой образованностью, умом, смекалкой и вежливостью.

Богатырь жил в середине X века и приходился родным дядей и наставником князя Владимира I Святославича, известного в былинах как Владимир Красное Солнышко. Добрыня был приближен ко двору, выступал советником князя, имел отношение к управлению княжеским войском и был посвящен в важные государственные дела [1].

История жизни богатыря и его подвиги частично изложены в «Повести временных лет» и в былинах.

Образ Добрыни Никитича в былинах не всегда соответствует своему реальному прототипу.

Былинных сюжетов, в которых упоминается Добрыня Никитич, насчитывается около пятидесяти, но основных сюжетов, где богатырь-змееборец является главным героем шесть. В былинах он представлен невероятно мужественным, умным и дипломатичным персонажем. Добрыня владел двенадцатью языками и даже умел разговаривать с птицами; он завидный плотник, гусяр и певец.

Главным сюжетом о Добрыне является былина «Добрыня Никитич и Змей Горыныч», которая повествует о битве богатыря и его терратоморфного противника. Когда у Добрыни начали исчезать силы, богатырь вдруг услышал знамение с небес, предрекающее ему победу. И с новыми силами воин принялся бороться со Змеем, вогнав в итоге противника в землю. Герой не только побеждает змея, но и освобождает из полона русских людей, в том числе и племянницу князя Забаву Путятину. В былине воспеты сила духа и моральная выдержка героя.

В былинах Добрыня выполняет различные задания князя: выручает из беды племянницу князя Забаву Путятину, собирает дань с подвластных

земель. Обычно он выполняет те поручения, от которых другие богатыри, из-за их сложности и опасности отказываются [2].

В былинах с ярко описывается конь Добрыни. Жеребец обладал невероятной силой, мужеством и верностью своему всаднику. Ниже приведен фрагмент «Добрыня Никитич и Алеша Попович», Сборник былин, составитель Путилов Б.Н.:

«Скоро-наскоро, Добрыня, он коня седлал,
Садился он скоро на добра коня,
Как он потнички да клал да на потнички,
А на потнички клал войлочки,
Клал на войлочки черкасское седельшко,
Всех подтягивал двенадцать тугих подпругов,
Он тринадцатый-от клал да ради крепости,
Чтобы добрый конь-от с-под седла не выскочил,
Добра молодца в чистом поле не вырушил.
Подпруги были шелковые,
А спеньки у подпруг все булатные,
Пряжи у седла да красна золота.
Тот да шелк не рвется, да булат не трется,
Красно золото не ржавеет.
Молодец-то на кони сидит, да сам не стареет» [4].

Образ Добрыни нашел свое отражение в различных видах авторского творчества. Однако не везде воплощение образа эпического богатыря полностью соответствовало былинным текстам. Так, на картине Виктора Васнецова «Богатыри» Добрыня Никитич изображен как зрелый и опытный воин, хотя в былинах говорится о молодом Добрыне. Богатырь сидит на коне в полной боевой готовности – перед собой он держит щит, его меч наготове. Богатырь имеет богатое одеяние и оружие. Он сидит величаво и собранно. Лицо его красиво и благородно, с тонкими чертами. Герой на этой картине стал воплощением не только силы, но и мудрости [5].

В основу сюжета другой картины Виктора Васнецова «Бой Добрыни Никитича с семиглавым Змеем Горынычем» легла былина о знаменитом бое Добрыни и змея. Добрый и мужественный богатырь в первый раз отпустил врага при условии, что тот не будет похищать людей, но договор был нарушен. И разгорелась новая битва. Богатырь изображен в напряженной позе, он готов защититься от следующего удара змея. Добрыня показан несколько приземленным – он больше похож на обыкновенного русского мужика, нежели былинного героя. Но он силен, мужественен и крепок духом [6].

Безусловно, образ такого богатыря как Добрыня Никитич не мог не быть задействован отечественным кинематографом. Добрыня Никитич входит в список главных героев советских мультфильмов, а также анимационных фильмов, снятых уже в 2000-х годах. Впервые Добрыня Никитич появился в кино в 1956 году. Режиссер Александр Птушко снял по мотивам былин фильм «Илья Муромец». Роль Добрыни исполнил Георгий Демин. В его исполнении богатырь не молодой человек, а зрелый мужчина, отличающийся силой, умом и мудростью.

Следующее обращение к мотивам эпоса произошло намного позже – в 2005 году Добрыня (роль исполнил Леонид Куравлев) появился во второй части киноэпопеи «Сага древних болгар» режиссера Булата Мансурова, которая носит название «Лествица Владимира Красное Солнышко». Здесь мы можем увидеть образ богатыря из русских летописей – мудрый и величественный наставник князя Владимира.

В 2006 году Добрыня Никитич стал главным героем полнометражного мультфильма кинокомпании «Мельница» (второй фильм из цикла «Три богатыря»). Добрыня Никитич изображен образованным богатырем. Он любит поспать и порассуждать о нелегкой жизни, много знает и умеет. Он женат на Настасье Филипповне – согласно былинам женой героя является дочь Микулы Селяниновича, которая сама по себе богатырка, но в мультфильме образ решен по-другому. Настасья Филипповна очень хозяйственная, сильная и мудрая женщина. Она очень переживает за богатыря, поэтому часто злиться на Добрыню.

Его лучшие друзья – Змей Горыныч и царский гонец Елисей. Как видим, окружение богатыря в мультфильме сильно отличается от былинного сюжета. Как и в былинном эпосе Добрыня приближен к князю Владимиру – он является начальником дружины Владимира. В мультфильме у богатыря есть очень яркая отличительная черта – его любимая фраза: «Я понятно объясняю?». Благодаря ней, герой стал очень запоминающимся.

Еще одно кинематографическое воплощение образа Добрыни Никитича представлено в комедийной сказке от «Disney» «Последний богатырь» (2017 г.) режиссера Дмитрия Дьяченко. Главный герой попадает в параллельный мир, где царит волшебство. Евгений Дятлов сыграл Добрыню в новом амплуа. Герой стал злодеем, который вместе со своей женой Варварой пытался искоренить всех богатырей и обрести абсолютную власть и бессмертие. Богатырь представлен очень находчивым и корыстным, он обладает не только реальной физической силой, но и колдовской поддержкой своей супруги. Именно поэтому ему удается совершать злодеяния.

Добрыня Никитич является одним из самых известных русских богатырей. В произведениях авторского творчества героя представляют по-особенному. В ряде случаев он близок к былинному или летописному богатырю, но чаще авторы наделяют его новыми чертами характера, представляют в амплуа злодея, делают другом Змея Горыныча. В произведениях авторского творчества он становится старше своего былинного прототипа. В большинстве случаев авторы говорят о мудрости богатыря и его способности к дипломатии. Однако, как видно на примере фильма «Последний богатырь» возможно и наделяние героя отрицательными качествами. В авторском творчестве теряется первоначальный былинный образ, но создается более интересный облик и характер богатыря.

Список использованных источников:

1. Добрыня Никитич и Алёша Попович / Изд. подг. Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. – М.: Наука, 1974. – 472 с.
2. Азбелев С. Н. Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982
3. Добрыня Никитич. URL: <https://24smi.org/person/1283-dobrynia-nikitich.html>
4. Добрыня Никитич и Алёша Попович / Худ. В. Лукьянец. – М.: Гознак, 1979. (Иллюстрированное издание былины).
5. Описание картины Васнецова «Три богатыря». URL: <https://nauka.club/kulturologiya/opisanie-kartiny-vasnecova-tri-bogatyrya.html>
6. Описание картины “Бой Добрыни Никитич с семиглавым Змеем Горынычем” Виктора Васнецова. URL: <https://muzei.club/boj-dobryni-nikitich-s-semiglavym-zmeem-gorynychem>

©Глинко И.М., 2021

УДК 82-14

**ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ОТСЫЛКИ В ПОЭЗИИ Ф.И. ТЮТЧЕВА:
ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ
ОБЩЕКУЛЬТУРНОГО ОПЫТА**

Дегтярева А.Н.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Данная статья посвящена анализу прецедентных феноменов как средства отображения культурной и литературно-исторической памяти, а также как средства репрезентации индивидуально-авторской картины мира в произведениях Ф.И. Тютчева.

Цель – проиллюстрировать процесс репрезентации поэтом собственного восприятия действительности через трансформацию культурного опыта своих предшественников и современников. Задача – выявить особенности функционирования прецедентных феноменов в поэзии Ф.И. Тютчева.

Материалом для исследования послужили выборочные стихотворения Ф.И. Тютчева 1815-1873 гг. В ходе их изучения применялись методы семантического, контекстуального и сопоставительного анализов.

В поэзии Ф.И. Тютчева можно найти несколько пластов прецедентных отсылок, восходящих к различным источникам: греческой и римской мифологии, Библии, Корану и текстам других авторов разных эпох.

Лейбов Р. в своей работе «“Лирический фрагмент” Тютчева – жанр и контекст» частое использование поэтом аллюзий, реминисценций, мифологем, прецедентных имен и названий объяснял его причастностью к поэтической школе 1810-1820 гг., которая предполагала ориентацию на контекст и достаточно частое обращение к чужим текстам [1].

Мифологические образы нередко в творчестве поэта выступают в качестве устоявшихся в литературе формул: «гнев Крона злого» (время), «дух Алцея» (свобода), «Авроры луч» и т.д., подобные отсылки не раскрывают индивидуальных особенностей авторской картины мира и выступают лишь как отражение культурной традиции или социальной личности поэта.

Однако нередко Ф.И. Тютчев в своих произведениях несколько трансформирует привычные образы и сюжеты. Например, в стихотворении «Весенняя гроза» поэт создает новый миф о богине юности: «Ты скажешь: ветреная Геба, // Кормя Зевесова орла, // Громокипящий кубок с неба, // Смеясь, на землю пролила» (согласно сохранившимся версиям мифов молнии на землю мог посылать только Зевс).

Кроме того, мифологемы нередко ложатся в основу авторских метафор Ф.И. Тютчева, так, свою душу он называет «Элизиумом теней», для обозначения внутреннего мира человека и основ мироздания поэт использует лексему «хаос».

Подобные употребления выявляют номинативную функцию прецедентных отсылок в творчестве Ф.И. Тютчева и говорят о том, что миф в индивидуально-авторской картине мира поэта является одним из источников познания и описания окружающей действительности.

Помимо, этого мифологические отсылки в произведениях поэта выполняют функцию смыслового расширения. Например, в заключительную строфу стихотворения «Полдень» Ф.И. Тютчев вводит

имя древнегреческого бога Пана, что способствует ретроспективному переосмыслению всего стихотворения. В результате чего, лексемы «лениво» и «дышит», употребленные по отношению к природным явлениям, выходят за рамки обычного олицетворения и наряду с мифологемой «Пан» становятся средством передачи мифологизированного мирозерцания, в котором природа также одухотворена, как и человек.

В подобной функции могут выступать и прецедентные отсылки к библейскому тексту. Так, стихотворение «Осенний вечер» заканчивает следующее четверостишие: «Ущерб, изнеможденье – и на всем // Та кроткая улыбка увяданья, // Что в существе разумном мы зовем // Божественной стыдливостью страданья», последняя строка, отсылая нас к Библии, расширяет спектр изначальных смыслов, заложенных в произведении, и способствует новому восприятию всего стихотворения и отдельных его образов. Во-первых, она вызывает в сознании читателя сеть ассоциаций: осень – смерть и страдания Христа; весна – Воскресение. Во-вторых, концепт ‘свет’, который в стихотворении выражен лексемой «светлость», тоже начинает восприниматься иначе, в нем актуализируются духовные смыслы.

В стихотворении «Последний катаклизм», прецедентный феномен выполняет иную функцию, он не меняет изначальный смысл произведения, а напротив усиливает апокалиптическую семантику. Строки «Всё зримое опять покроют воды, // И божий лик изобразится в них!» отсылают нас сразу к двум библейским сюжетам. Первый – история о Великом потопе, после которого все люди, кроме Ноя, в наказание за свои грехи погибли под огромным количеством воды, покрывшим землю. Второй – начало Книги Бытия «Земля же была безлюдна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою», при опоре на данный сюжет, заключительное предложение стихотворения Ф.И. Тютчева можно интерпретировать следующим образом: после Конца Света все вернется к исходной точке, Началу Бытия.

Есть в произведении Ф.И. Тютчева отсылки и к тексту Корана. Так, в стихотворении «Олегов щит», посвященном событиям русско-турецкой войны 1828-1829 гг. поэт воспроизводит две молитвы: христиан и мусульман. Стоит отметить, что в первой публикации в журнале «Галатее» Аллах в обращениях магометян назван «Красой и силой Православных», но при издании в 1854 году в литературном сборнике «Раут» было восстановлено узвальное значение и на месте лексемы «Православные» по отношению к мусульманам употреблено слово «правоверные». Кроме того, при публикации 1854 года был изменен порядок строф: в «Галатее» на первом месте стоит христианская молитва, а в «Рауте» – мусульманская.

Помимо прецедентных отсылок к мифологическим и религиозным сюжетам в творчестве Ф.И. Тютчева можно найти и обращения к произведениям других авторов. Довольно часто цитаты, реминисценции или аллюзии к словам того или иного писателя используются Ф.И. Тютчевым в стихотворениях, посвященных этим личностям, для создания соответствующего образа. Например, в произведение «Цицерон» поэт включает несколько измененную цитату из труда римского политического деятеля «Брут или о знаменитых ораторах»: «Я поздно встал и на дороге // Застигнут ночью Рима был» («Мне горько, что на дорогу жизни вышел я слишком поздно и что ночь республики наступила прежде, чем я успел завершить свой путь» [2, с. 327]).

Однако иногда Ф.И. Тютчев использует подобные прецедентные отсылки для раскрытия своих мыслей, при этом исходные тексты, образы и идеи могут подвергаться трансформации.

Данные изменения происходят под воздействием разных факторов. Так, метафору «Кровавый закат звезды римской славы» А.А. Белов и Б.В. Орлов связывают с трактатом Цицерона «О дивинации» [3]. В нем Цицерон описывает, как во время ритуала увидел в небе много дурных знамений, грозящих «ночной резней». Особое внимание оратор обращает на некое небесное явление, обозначенному им как «факел Феба», который сначала взлетает к зениту, а затем скрывается за горизонтом («небесным краем»). Смысл этого знамения определен самим автором как «предвестие войны», т.е. той самой гражданской войны, в которой и погибла «слава Рима». Образы небесных тел, звезды, предвещающие дальнейший упадок, действительно, свидетельствуют о связи данных текстов, тем более и там и там, данные «знамения» наблюдаются с возвышенностей, связанных с политической жизнью Рима (Капитолийский холм у Ф.И. Тютчева и Альбанская гора у Цицерона).

Однако в произведении Ф.И. Тютчева происходит трансформация и расширение смыслов изначального текста. Значение метафоры «кровавый закат» может быть интерпретирован двояко. С одной стороны, она соотносится с текстом трактата Цицерона и понимается как страшное предзнаменование падения «звезды римской славы». С другой стороны, слово «закат» здесь может использоваться как наименование одного из этапов развития цивилизации, следующий перед окончательным упадком, а эпитет «кровавый» связан с гражданской войной, сопровождающей этот период истории Римской республики. Актуализации подобного значения способствуют строки «Я поздно встал и на дороге // Застигнут ночью Рима был», которые предшествуют лексеме «закат» и в которых употреблено слово «ночь» в значении «темное время истории».

В некоторых стихотворениях трансформация смыслов исходных текстов достигается путем употребления двух прецедентных отсылок по соседству. Например, в «Ты зрел его в кругу большого света» Ф.И. Тютчев накладывает на образ поэта, погруженного в суетный мир до тех пор, пока у него не появится вдохновение, взятый их произведения А.С. Пушкина «Пока не требует поэта», образ месяца, бледный днем и господствующий ночью, заимствованный из прозы Гейне. Данное сравнение усиливает экспрессивность стихотворения.

В приведенных примерах, хоть и происходили некоторые изменения и расширения прецедентных текстов, Ф.И. Тютчев все же выражал согласие с идеями, заложенными в те произведения, к которым он отсылал читателя. Однако не меньший интерес представляют стихотворения поэта, в которых он полемизирует с кем-либо. Таковым, является стихотворение «Безумие». Баевский В.С. указывает на связь данного произведения с пушкинским «Пророком» и на спор Ф.И. Тютчева с А.С. Пушкиным о предназначении поэта [4]. И, в самом деле, в тексте Ф.И. Тютчева можно найти ряд параллелей и оппозиций к стихотворению А.С. Пушкина. Так, в обоих произведениях действие происходит в пустыне. А.С. Пушкин сообщает о прозрении: «Отверзлись вещие зеницы, // Как у испуганной орлицы», Ф.И. Тютчев же говорит о слепоте пустынного «Под раскаленными лучами, // Зарывшись в пламенных песках, // Оно [безумие] стеклянными очами // Чего-то ищет в облаках». А.С. Пушкин пишет о даре поэта слышать мир земной, подводный и даже небесный: «И внял я неба содроганье, // И горный ангелов полет, // И гад морских подводный ход, // И дольней лозы прозябанье», на что Ф.И. Тютчев замечает, что это лишь самообман безумца: «И мнит, что слышит струй кипенье, // Что слышит ток подземных вод, // И колыбельное их пенье, // И шумный из земли исход!». Кроме того, если А.С. Пушкин завершает свое произведение восклицанием о даре «глаголом жечь сердца людей», то Ф.И. Тютчев в конце своего произведения ставит многоточие, которое может быть символом его призыва к молчанию, появлявшегося не раз в творчестве поэта.

Вместе с тем, в некоторых стихотворениях Ф.И. Тютчева, передано восприятие роли поэта близкое пушкинскому. Например, в произведении «29-ое января 1837 года» Ф.И. Тютчев называет А.С. Пушкина «живым органом богов», а стихотворение «Памяти В.А. Жуковского» заканчивает строкой «Лишь сердцем чистые, те узрят бога!».

Таким образом, прецедентные отсылки в поэзии Ф.И. Тютчева, являющиеся средством передачи культурной памяти, позволяют поэту репрезентировать свои представления об окружающей действительности и передать глубинные смыслы, для трансляции которых необходима особая

«значимая форма». Обращение к прецедентным феноменам помогает поэту имплицитно расширить содержание своих текстов.

Список использованных источников:

1. Лейбов Р. Тютчев и Жуковский. Поэзия утраты// Лейбов Р. «Лирический фрагмент» Тютчева – жанр и контекст. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://tutchev.lit-info.ru/tutchev/kritika-about/lejbov-liricheskij-fragment/2-3-tyutchev-i-zhukovskij.htm>

2. Цицерон М. Т. Три трактата об ораторском искусстве. – М.: Наука, 1972. – 470 с.

3. Белов А. А., Орехов Б. В.: "Кровавый закат звезды римской славы" - о возможной связи текстов Ф. И. Тютчева и Цицерона// Критические материалы о Тютчеве. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://tutchev.lit-info.ru/tutchev/kritika-about/belov-orehov-krovavyj-zakat.htm>

4. Баевский В.С. Тютчев: поэзия экзистенциальных переживаний//ИРАН, 2003. №6. – С. 3 – 10.

©Дегтярева А.Н., 2021

УДК 746.346

**РАЗРАБОТКА ПЕЛЕНЫ-КОПИИ
«СВЯТИТЕЛЬ ПЁТР, МИТРОПОЛИТ МОСКОВСКИЙ»
В ТРАДИЦИЯХ МАСТЕРСКОЙ
ЦАРИЦЫ ИРИНЫ ФЁДОРОВНЫ ГОДУНОВОЙ**

Илькина Е.В., Син Н.В., Пискунова Н.С.

*Образовательное частное учреждение высшего образования
«Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет», Москва*

В XVI веке изобразительное искусство принимает величавый, царственный характер. В лицевом шитье этого времени «...создаются монументальные изображения с применением большого количества золота, серебра, жемчуга и камней. Лики изображений не утратили выразительности, а драгоценности гармонируют с шелками шитья и тканей, создавая восхитительное узорочье и внушительные образы» [1]. Так описывает особенности лицевого шитья XVI века исследователь А.Р. Круглова. С той эпохи сохранилось много памятников, являющихся материалами для последующего анализа с целью создания собственных работ в технике золотного шитья.

Источником вдохновения для выполнения научно-практической работы стало произведение мастерской царицы Ирины Фёдоровны Годуновой – епитрахиль «Святители» XVI века, хранящаяся в Государственном историко-культурном музее-заповеднике «Московский

Кремль». Одним из фрагментов памятника является образ святителя Петра, митрополита Московского. Было принято решение воссоздать этот образ как отдельную подвесную пелену для интерьера храма. Согласно методике выполнения объектов церковного шитья [2] для проектирования необходимо было провести изучение литературы по тематике исследования, иконографии копируемого образа, особенностей его технического исполнения, а также подбор швейных материалов и технологии выполнения вышивки.

В работе «Кремлёвские «светлицы» при Ирине Годуновой» исследователь Н.А. Маясова пишет, что «...в 60-70-е гг. XVI в. из светлиц выходят, в основном, не произведения с лицевыми изображениями, а роскошные пелены, покровы и облачения, украшенные орнаментальным шитьём, жемчугом, камнями и золото-серебряными дробницами. Лучшие произведения последней четверти XVI в. связаны с именем царицы Ирины – супруги Фёдора Ивановича Годунова» [3].

Из светлицы Ирины Годуновой вышло много произведений, отличающихся манерой исполнения и художественным своеобразием, что свидетельствует о привлечении к этим работам широкого круга художников и мастериц. Царские светлицы Ирины Годуновой сначала в Кремле, а затем в Новодевичьем монастыре объединили художников разных традиций. Здесь работали мастера и художники, обращающиеся к лирическим образам прошлого века, и изысканные строгановские живописцы, и, собственно, годуновские мастера. Такое многообразие, отражающее искания эпохи, свидетельствует о влиянии мастерской Годуновых на художественную жизнь Москвы XVI века.

В ходе исследования изображений святителя Петра, удалось выявить основные типы его иконографии на примерах разных памятников искусства – иконах и шитых произведениях. Наиболее близкими по изображению к копируемому образу являются икона «Святитель Пётр, митрополит Московский с житием» (рис. 1), находящаяся в Успенском соборе Московского Кремля, и икона «Святитель Пётр, митрополит Московский с житием», написанная во второй половине XVI века и происходящая из церкви архангела Гавриила в Вологде.



Рисунок 1 – Икона. Святитель Пётр, митрополит Московский с житием. Москва. Иконы Успенского собора, Дионисий и его мастерская. 1480-е гг.

Сохранился ряд икон XV века с изображением митрополита Петра [4]. К ним относятся икона из деисусного чина, происходящая из Твери, житийная икона из Кирилло-Белозерского монастыря, икона из Троице-Сергиева монастыря, икона из Софийского собора в Новгороде. В ряд с иконами перечисленных выше монастырей следует поместить образы митрополита Петра, имеющиеся в широко известных настенных росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1502 г.). На этих иконах святитель изображён в позе служения – с простёртыми в стороны руками. В первой половине XV века изображение митрополита Петра начинают включать уже в состав деисуса русских иконостасов, когда почитание святителя выходит за пределы Москвы.

На иконах и шитых произведениях митрополит Пётр традиционно изображается в святительских одеждах: в белом клобуке, саккосе с орнаментом в виде крестов в кругах и омофоре. Наиболее распространёнными являются два варианта изображения. К первому варианту относятся иконы, происходящие из деисусного чина, где святитель представлен в повороте с поднятыми в молении руками, например, образ святителя Петра начала XV века из собрания Третьяковской Галереи. Ко второму – иконы, где он изображён фронтально, с благословляющей десницей и Евангелием в левой руке.

Копийным произведением для данной работы является фрагмент епитрахили «Святители» (рис. 2), вышитой в мастерской царицы Ирины Годуновой в середине – второй половине XVI века. На фрагменте епитрахили изображён святитель Пётр с благословляющей десницей и Евангелием.



Рисунок 2 – Исторический прототип и прорись копийной работы

Таким образом, из анализа существующих иконографических изображений выявлены черты облика митрополита Петра и традиции его изображения на иконах и древнерусских памятниках лицевого шитья.

В процессе разработки проекта копии образа «Святителя Петра, митрополита Московского», исходя из найденной литературы и иконографии памятников, была разработана прорись (рис. 2). На прориси видоизменён лик святителя Петра. Изменился размер глаз, они стали меньше. Прорисовка пальцев рук была выполнена в более академической манере.

Для изготовления копии фрагмента (рис. 3) были использованы следующие материалы: красный шелковый атлас, шёлковые нити красного, жёлтого, зелёного, белого, бежевого, чёрного, серого цветов, серебряные и золотные прядёные и сканые нити, бисер в цвет жемчуга разного размера. К копии фрагмента епитрахили «Святители» была разработана кайма с частью текста тропаря святителю Петру (рис. 3). Кайма создана на основе других памятников мастерской царицы Ирины Годуновой. В ходе разработки текста был проведён подбор нитей для настила и бисера.



Рисунок 3 – Проект текстовой каймы и выполненная копийная работа

Технологическое исполнение копии максимально приближено к оригиналу. Личное шито тонким кручёным шёлком бежевого цвета «в раскол» по форме без притенений. Контуры фигуры, детали одежды,

личное выполнены стебельчатым швом тёмно-коричневой шёлковой нитью. Борода святителя вышита шёлковой нитью молочного цвета «в раскол». Саккос выполнен кручёным зелёным шёлком швом «косая стёжка» и украшен золотыми крестами в серебряных кругах. Подризник вышит золотыми нитями с красной прикрепной нитью. Омофор выполнен серебряными нитями в прикреп и украшен золотыми крестами. Обувь – тёмно-коричневая. Нимб шит прядёными золотными нитями. Позём выполнен сканым золотом с зелёным шёлком. В шитье золотыми и серебряными нитями использовано несколько видов прикреп: «клопчик», «ягодка», «городок», «косой ряд», «косой ряд с ягодкой», «годуновский косой ряд». Контуры фигуры, позёма, отбивка каймы и текст обнизаны средним бисером под жемчуг.

Епитрахиль «Святители» является одним из выдающихся памятников лицевого шитья XVI века. В процессе работы над созданием копии фрагмента были рассмотрены иконографические типы изображения святителя Петра в период с XV по XVII век. Копийное произведение относится к иконографическому типу, изображающему святителя фронтально с благословляющей десницей и Евангелием в левой руке. По завершении работы над фрагментом епитрахили получены навыки работы с золотными и серебряными нитями, отработана техника шитья шёлком «в раскол», «косая стёжка». Приобретён опыт в работе над копией памятника древнерусского лицевого шитья.

Список использованных источников:

1. Круглова, А.Р. Золотошвейное рукоделие великокняжеских и царских мастерских XV-XVI веков / А.Р. Круглова. – СПб, 2011. – 15-16 с.
2. Холоднова Е.В., Лебедева А.Ю. Поэтапное проектирование художественной вышивки на культовых предметах из текстиля // В сборнике: Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ-2020). Сборник материалов Международной научно-технической конференции. 2020. С. 243-247.
3. Маясова, Н.А. Кремлёвские «светлицы» при Ирине Годуновой / Н.А. Маясова. – Москва, 1976. - 39-57 с.
4. Иконография восточно-христианского искусства. Проект Научного отдела Факультета церковных художеств Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. [Электронный ресурс] URL: <http://icons.pstgu.ru/needlework/320> (дата обращения 03.01.2021)

©Илькина Е.В., Син Н.В., Пискунова Н.С., 2021

УДК 82.01/.09

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ДРАМЫ В РОССИИ

Кашина А.Р.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Истоки документальной драмы, которую мы видим сегодня, следует искать ещё в XIX в. Именно тогда возникла теория натурализма, критикующая подход французского театра, строящийся на отдаленности от реальной жизни. В труде «Натурализм в театре» Э. Золя, основоположник натуралистического движения, призывает «заменить абстракцию реальностью», что позволит драматургам глубоко анализировать не только самих героев, но и их влияние друг на друга. Автор теперь «всего лишь наблюдатель, устанавливающий факты», которые легко обнаруживаются «в повседневной жизни», а задача зрителей – «привыкать к смелым и правдивым картинам» [1].

По словам С.М. Болговой, подлинным «началом появления документальной эстетики в литературе можно считать деятельность литературно-художественного объединения ЛЕФ (Левый фронт искусств)» [2, с. 386]. Его представители (С. Третьяков, О. Брик, В. Шкловский и др.) выдвинули сразу несколько важных для документальной драмы положений. Лефовцы высказали идею «революции формы», теорию искусства как «жизнестроения», теорию «социального заказа», а главным инструментом в борьбе с художественным вымыслом, от которого они стремились избавиться вовсе, считали документ.

В драматургии 1920-1930 гг. особое место занимали тексты, освещающие постреволюционные реалии в публицистичной манере, придающей изображаемому характер «зарисовок с натуры». Как пишет М.И. Громова, советская драматургия «с самых своих истоков была фактографичной, запечатлевая историю строительства социализма и борьбы за его победу» [3, с. 320]. Примерами могут служить пьесы «Конец Криворыльска» Б.С. Ромашова (1925-1926 гг.), «Среди пламени» П.М. Керженцева (1921 г.), «Аристократы» Н.Ф. Погодина (1934 г.).

Новый виток развития документальной драмы в СССР относится к 1960-м годам, когда драматурги стремились осмыслить недавнее прошлое посредством документально зафиксированного исторического факта. Примерами выступают пьесы М. Шатрова «Шестое июля» (1964 г.), «Синие кони на красной траве» (1979 г.), «Дальше, дальше, дальше...»

(1988 г.). Однако это не было документальной драмой в современном понимании: несмотря на свою публицистичность, такие пьесы не выходили за границы «традиционной» драматургии ни в организации системы персонажей, ни в построении сюжета и конфликта.

В 1980-е годы, эпоху «перестройки», ситуация несколько изменилась, поскольку был осуществлен сдвиг в сторону освещения окружающей, текущей действительности. В этой связи предшественницей российской документальной драмы можно считать Л.С. Петрушевскую, для художественной системы которой характерны достоверное и концентрированное изображение быта, подчас оборачивающегося бытовым абсурдом, а также обращение к «речи толпы» – приему, который получил название «магнитофонной речи».

1990-е годы ознаменовались изменением культурного горизонта, активным взаимодействием культурных практик, в том числе на международном уровне. В 1999 году в Москве прошел семинар, проведенный лондонским театром «Ройал Корт», где спикерами были Э. Доджсон, С. Долдри, Дж. Макдональд, Р. Грэй. Считается, что именно английские драматурги поделились приемом, который позже станет основой российской документальной драмы, – техникой «verbatim», что в переводе с латыни – «дословно». Основой техники является фиксация подлинной звучащей речи респондентов или обращение к речевому факту, существующему в форме протокола, дневниковых записей и т.п. Часто реплики дописываются авторами, режиссерами и даже самими актерами в процессе репетиции постановки, чтобы подчинить факт жизни общему художественному замыслу.

Новая российская документальная драма возникает, таким образом, в конце 1990 – начале 2000 гг. Теперь драматурги сочетают в своих пьесах «документ жизни» и технику «verbatim». В 2000-е годы документальная драма переходит в самостоятельное жанрово-стилевое образование и обретает свой театр.

Так, «Театр.doc» стал первой в России площадкой, где реализовывалась подобная техника. Он был открыт в 1999 г. в Москве по инициативе М. Угарова и Е. Греминой. В 2005 г. Э. Боякова и И. Вырыпаев создали театр «Практика», где до сих пор продолжается поиск ответов на актуальные вопросы через глубоко психологические документальные постановки.

Источники, к которым в разные годы обращалась отечественная документальная драма, многообразны. Прежде всего, это живая речь или интервью. Так, в рамках фестиваля «Уроки режиссуры-2021» был представлен документальный спектакль «Я не вернусь» Айдара Заббарова. Основой пьесы стали отрывки интервью жителей небольших татарских

деревень и посёлков. Вместе с журналисткой Г. Шайхутдиновой режиссер собрал истории множества людей и их семей, что в итоге сложилось в постановку в стиле «verbatim», действие которой происходило в деревенском клубе. Герои этого произведения рассуждают о татарской культуре, рассказывают о своей жизни, исполняют традиционные песни и танцы.

Также для документальной драмы важны «личные документы»: письма, дневники и т.д. Они также дают возможность рассказать правду, поделиться подлинными переживаниями и страхами. К подобной технике прибегнул, например, В. Леванов в экспериментальной пьесе «Сто пудов любви. Письма кумирам». Актрисы сами создавали признания кумирам своих героинь, основываясь на реальных историях. В чувственных монологах девушки делились подлинными мыслями, переживаниями, которые мучили их, рассказывали об ощущении одиночества и ненужности в этом мире.

Цитатность документальной драмы и потенциальная анонимность ее претекстов сближают ее с практикой постмодернизма. Вместе с тем, драматурги и режиссеры не занимаются деконструкцией: напротив, они стремятся передать претекст и его смыслы как можно точнее, раскрывая таким образом социально значимые, острые противоречия, а также внутренний мир своих героев.

Говоря о поэтике документальной драмы, И.М. Болотян отмечает, что отечественные вербатим-пьесы отличает «наличие документальной основы, которую тем или иным способом можно верифицировать; обобщенный характер персонажей...; монологизм, проявляющийся в организации драматургической речи; композиционно-речевые «швы»; социально аутентичная речь; слабо намеченные фабульные линии» [4, с. 87-88]. Кроме того, можно говорить о таких свойствах российской документальной драмы, как ее исповедальный характер (используя личные документы, драматурги достают наружу самые болезненные и трагичные мысли и переживания); гипернатурализм как тенденцию гипертрофированного, концентрированного изображения мрачных сторон действительности (прежде всего, насилия и маргинальности); стремление к созданию «городского текста» и изображению связанной с ним провинциальной ментальности. Закономерно, что «городской текст» предполагает четко обозначенный хронотоп произведения: зритель или читатель оказываются в определенном городе, видя реальные улицы, аптеки, торговые ряды. Примером такой работы может послужить известная пьеса «Война молдаван за картонную коробку» А. Родионова, премьера которой состоялась в октябре 2003 г. в «Театре.doc». В качестве документа используется история, рассказанная автору начальником

московского отделения милиции. Причем конечный вариант текста постановки выглядел несколько иначе, чем пьеса, поскольку актеры сами дополняли заданные образы. Им пришлось общаться с «людьми из коробок», сотрудниками рынка, полицейскими и бездомными, чтобы создать целостный и реалистичный мир.

В настоящее время документальная драма продолжает свое развитие. Так, в нынешнем сезоне в «Театре.doc» идут спектакли «Я/Мы дочери» (реж. А. Лифиренко), где дочери рассказывают о проблемах взаимоотношений с матерями, и «Будущее.doc» (реж. Д. Соболев), где ребята из 15 городов мира повествуют о трудностях взросления [5].

В театре «Практика» особой популярностью пользуется, например, пьеса 2019 года «Бабушки» (реж. С. Землякова), рассказывающая о судьбах женщин из сибирских деревень. Драматурги и режиссеры ищут и новые формы документов: так, одна из постановок «Практики» создана на основе видеоматериалов известного интернет-сайта [6].

Место документальным пьесам находится даже в репертуарах «классических» театров: так, в МАТ им. Вл. Маяковского идет пьеса «Москва. Дословно» (реж. Н. Кобелев), сценарий которой студенты ГИТИСа буквально собирали по частям, записывая отрывки разговоров в метро, университетах, клубах и на улицах [7].

Таким образом, современная художественная стратегия позволяет обнаруживать и изображать ранее сокрытые человеческие переживания. Новая документальная драма направлена, прежде всего, на социально-бытовые конфликты, изображая проблемы, близкие всем людям, выводя их на философский уровень и насыщая бытийным подтекстом. При этом анализ новейших постановок свидетельствует об обновлении тематики и арсенала художественных средств документальной драмы, о ее выходе за пределы воспроизведения глубоко травматичных фактов и шокирующе натуралистических подробностей в сферу обобщения опыта переживания и возможного преодоления любых конфликтов, имеющих как конкретно-социальную, так и непреходящую, вневременную природу.

Список использованных источников:

1. Золя, Э. Натурализм в театре / Э. Золя // Собрание сочинений : в 26 т. / под общ. ред. И. Анисимова. – М.: Гослитиздат, 1960–1967. – Т. 24 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/zolya1-ru>

2. Болгова, С. М. Современная документальная драма: к истории вопроса / С. М. Болгова // Известия Самарского научного центра РАН. – 2014. – № 2-2. – С. 386–389.

3. Громова, М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учеб. пособие / М. И. Громова. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 368 с.

4. Болотян, И. М. Вербатим / И. М. Болотян // Новый филологический вестник. – 2011. – № 2. – С. 81–88.

5. Информация о спектаклях «Театра.doc» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://teatrdoc.ru/>

6. Информация о спектаклях театра «Практика» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://praktikatheatre.ru/>

7. Информация о спектаклях Московского академического театра им. Вл. Маяковского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.mayakovsky.ru/>

©Кашина А.Р., 2021

УДК 801.13

ХАЙРЕТИЗМЫ В АКАФИСТЕ НИКОЛАЮ II

Лагутова А.С.

Научный руководитель Бугаева И.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Одной из регулярных богослужебных, а также духовных практик православного человека является чтение акафистов. Акафист (греч. ἄκᾱθιστος) также называют несѣдалень, так как исполнять его принято стоя. Этот жанр церковных песнопений восходит к первому в истории Акафисту Пресвятой Богородице, написанному в V-VII вв. [1, с. 567] и строится по его образцу. Так, акафисты будут иметь 13 меньших строф (кондаков), кратко передающих подвиг, чудо или событие из жизни прославляемого святого, и 12 больших строф (икосов), структурно состоящих из 2-х частей: повествовательной и прославительной.

Хайретизмы, являющиеся обязательной составляющей прославительной части икоса, представляют собой большой интерес для исследования, особенно в сегменте наименее изученных акафистов. В данной работе мы рассмотрим и проанализируем хайретизмы из акафиста святому царю-мученику Николаю II, опубликованного в Белграде и составленного Иваном Александровичем Аносовым. Первый в истории акафист царю-страстотерпцу не имеет официального церковного благословения, поэтому печатался в 1939 году в «Царском вестнике» как похвальное слово на церковнославянском языке.

Рассматривая хайретизмы в акафистах важно отметить, что основная часть хайретизма, располагающаяся справа от инициали, и его финаль раскрывают духовный подвиг прославляемого святого, выражают суть

того, за что святой почитаем в народе. Блок хайретизмов в каждом икосе определяет ряд признаков, которые становятся ключевыми для выявления подвига, приводящего к святости.

Хайретизмы, с одной стороны, содержат лексемы, соотносящие текст с подвигами и моментами жизни святого, а с другой стороны, символизируют его духовные и личные качества. Всё это говорит о двухплановой структуре хайретизмов. Так и в акафисте Николаю II, императору всероссийскому, хайретизмы прямо или метафорически отражают качества великомученика, ставшие основанием для его прославления.

Первый хайретизм первого икоса метафоричен – «жертва всесожжения» – и отсылает нас к ветхозаветной традиции сжигания животного на жертвеннике с целью вознесения «благоухания, приятного Господу» (Лев. 1:9) и семантически связывается с символом полной отдачи себя Всевышнему. Так и мученичество царской семьи – это величайший нравственный подвиг, самопожертвование во имя правды, во имя России. Пьер Жильяр писал о царских мучениках: «Их истинное величие не проистекало от их царственного сана, а от удивительной нравственной высоты, до которой они постепенно поднялись» [2, с. 6].

Хайретизмы в данном акафисте Николаю II нередко можно рассматривать как метафору. Так, автор акафиста называет царя-страстотерпца «лампадо веры неугасимая» (И4), «новое солнце красное» (И10), «очистительная реко багряная» (И10). Метафора представляет собой новое использование уже ранее существовавшего в языке слова или словосочетания с учётом наделения его частью предыдущего смысла для утверждения признаков определенного объекта. Поэтому перенесение признаков данных конструкций на личность святого расширяют спектр нашего понимания глубины духовных подвигов, совершенных им. Само словосочетание «лампадо веры» указывает на свет, тьме не поддающийся: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1:5), добавление прилагательного «неугасимая» лишь усиливает этот смысл и открывает для нас новую семантику: неугасимый – постоянно горящий – никогда не гаснущий – вечный. Категория «вечности», как категория небесного, будет указывать и на жизнь вневременную, продолжающуюся после земного пути – жизнь вечную. Эту неугасимую лампаду веры можно толковать и как духовный маяк, явленный этим святым, освещающий путь ко Христу.

Интересно, что хайретизмы из 10 икоса «новое солнце красное» и «очистительная реко багряная», употреблены в одном предложении и демонстрируют взаимосвязь света и цвета, что образует интересные ассоциативные пары: солнце – свет, красное – яркое/кровавое, очистительная – искупительная, багряная – кровавая. Сама метафора света

прототекстуальна, её трансцендентное значение объясняется в Священном Писании: «Свет истинный, Иже просвещает всякого человека грядущего в мир» (Ин 1:9). Николая II прославляют как «новое» солнце, ведь чистотой своей жизни он являл свет духовный, сияющий подобно солнцу. Сравнение с очистительной багряной рекой тоже не простое, данные конструкции в хайретизмах указывают на мученичество и величие хриstopодражательной жертвы Николая II и всей Царской семьи.

Прославление «радуйся, страны своей утверждение» указывает на величие духовной силы, связанной с личностью царя. Николай II вошёл в историю как Царь, а не «гражданин Романов», как порой выражались в то время. Он остался национальным символом Великой Православной Империи, поэтому в Екатеринбурге, как писал А.Н. Боханов, убивали «...именно – Царя, последнего не только в отечественной, но и в мировой истории» [3, с. 32]. С этим же фактом связаны хайретизмы «хулы и напасти от народа твоего претерпевый» (И2), «измену до конца простивый» (И4) и «за врагов своих моливый», «мучителей своих простивый» (И11). Глубокая христианская любовь к ближним своим, коими в последствии оказались и царские мучители, была явлена в словах Николая Романова, которые были зафиксированы княжной Ольгой в письме из Тобольска весной 1918 года: «Он <отец> всех простил и за всех молится <...> не зло победит зло, а только любовь» [4, с. 195].

Автор акафиста прославляет царя-страстотерпца как «Российского корабля ко спасению водителю» (И7), сравнивая тем самым Государя с капитаном корабля, ведущим судно – Российскую Империю ко Христу. Высотой своего духовного звучания он вёл за собой и народ, и близких ко спасению («чада и слуги ко Христу приведый» И7). Так, жизнь Отечества была тесно связана с жизнью царя и обновлялась через Него – Помазанника Божьего («помазанниче Божий, присный молитвенниче» И12).

В седьмом иконе к Николаю II обращаются и как к надежному утешителю славян в бедах («славян в бедах надежный утешителю»). Вспомним братские узы России и Сербии, которые во многом сложились из-за того, что русский император Николай Романов II укрепился в сознании сербского народа как защитник Сербии, а также как царь Великомученик – «ещё один Лазарь», избравший Небесное Царство, вместо Царства Земного. Действительно, российский Государь никогда не оставлял «младших братьев славян». Он оказывал дипломатическую поддержку во время Балканских войн, вопреки зревшему в то время недовольству царской политикой, и точно знал, что не оставит Сербию во время Первой мировой войны, когда само существование сербского государства было поставлено под угрозу. Его слова из телеграммы

Александр Карагеоргиевичу «Россия не останется равнодушной к участию Сербии...» сегодня расположены на постаменте памятника в Белграде.

Святитель Николай Сербский писал о российском царе следующее: «Русский царь и русский народ, вступая в войну в защиту Сербии, будучи к ней не подготовленными, знали, что идут на верную гибель. Любовь русских к своим сербским братьям не убоилась смерти, не отступила перед ней» [5, с. 67]. Это демонстрирует нам высокий подвиг любви и отсылает к строкам из Евангелия от Иоанна: «нет больше той любви, как если кто положит душу свою за други своя» (Ин.15:13). Этот подвиг любви также находит свое отражение в хайретизмах «Священного Писания исполнителю», «христианских добродетелей носителю» (И7), «великия веры до конца показателю» (И12).

Глубина духовного подвига и мученичества Николая II и всей Царской семьи также была отражена в хайретизмах акафиста. Так, весь блок Икоса 8 посвящен «радужной седмерице». Строки хайретизмов прославляют каждого члена Царской семьи, делая акцент на качествах прославляемых святых. Царицу Александру называют «новой», царевича Алексея «наследнике небесный», Ольгу «новой богомудрой», Татьяну «милосердной», Марию «целомудренной», а Анастасию – самую младшую дочь – «агнице святая». Завершается блок хайретизмов, как и в других икосах, рефреном, прославляющим Николая II: «радуйся, Николае, боговенчаный царю и великий страстотерпче».

Таким образом, осмысление мученического подвига Царя Николая II в хайретизмах акафиста происходит при помощи различных стилистических средств – от прямого называния, до метафоризации и сравнений. Хайретизмы также отражают глубинное значение мученического подвига святого, его крестную жертву за народ, вызывая яркие эмоции в сердцах верующих. Изучение роли метафоры в создании образа святого на примере акафистов, как возможности переосмысления концептуальных понятий духовного мира, является перспективным направлением для дальнейшего исследования.

Список использованных источников:

1. Аверинцев С.С. София-Логос. Киев: Дух і літера, 2006. 912 с.
2. Жильяр П. император Николай II и его Семья. Вена, 1921. 98 с.
3. Боханов А. Последний царь. М.: Вече, 2006. 180 с.
4. Письма Царской Семьи из заточения / Под научн. редакцией О.Г. Гончаренко. – М. : Вече, 2013. – 400 с. : ил. – (Царский Венец).
5. Святитель Николай Сербский (Велимирович). Мысли о добре и зле. Переводчик: Чарота И. А. Минск: Изд-во Дмитрия Харченко, 2014. 245 с.

©Лагутова А.С., 2021

УДК 7.046.3

**ПРОБЛЕМА ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ
В ИКОНЕ XVII в. «УСПЕНИЕ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ»
ИЗ СОБРАНИЯ ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОГО
ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО
МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА**

Леонова К.Ш.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Данное исследование посвящено средневековому иконописному изображению «Успение Пресвятой Богородицы» из собрания Владимиро-Суздальского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. В статье затрагивается проблема иконографических особенностей произведения. Икона создана в XVII в. – одном из самых сложных и неоднозначных столетий в истории русского искусства. В последней четверти XV в. закончился процесс формирования централизованного государства, Москва стала центром русского православия, что значительно влияет на искусство. Если раньше русская живопись перенимала традиции Византии, то теперь она не только хранит наследие империи, но начинает свой собственный путь развития. В XVI в. был создан первый русский иконописный подлинник. Своего драматизма древнерусская живопись достигает в XVII в., когда в неё вклиниваются элементы культуры Западной Европы, идёт разрушение традиционного канона, его расширение и усложнение. В столкновении традиции и новаторства рождается искусство нового времени. Это время является переходным для живописи. Таким образом, в исследовании рассматривается проблема преемственности.

В данной работе были использованы следующие методы исследования: историко-культурный, помогающий выявить особенности эпохи, в которой был создан памятник; формальный, с помощью которого было дано детальное описание изучаемого памятника; иконологический, позволяющий проанализировать и выявить типологические свойства изображения праздника Успения Пресвятой Богородицы в искусстве; метод сравнительного анализа, при помощи которого были рассмотрены особенности иконографии исследуемого памятника в аспекте проблемы преемственности. Примененная совокупность методов позволила выполнить поставленные исследовательские задачи.

Икона «Успение Пресвятой Богородицы», датируемая серединой XVII в. (ок. 1649-1654 гг.), происходит из Успенской (Богородицкой) церкви во Владимире. Согласно надписи на плите у западной стены, церковь была построена в 1649 г. «тщанием и трудами Владимирцев гостиной сотни Патрикея, Андрея, Григорья Денисовых детей Родиона с своими племянники, да володимерцев посадских людей Василия Обросимова сына Хмылова, Семиона сына Сомова в вечные блага...» [1]. Заказчики были разбогатевшими ремесленниками и родоначальниками будущих крупных купеческих династий города Владимира. Икона располагалась в местном ряду четырёхъярусного иконостаса, у Царских врат, и являлась храмовым образом. Изначально она была украшена венцами, чеканным серебром и басмой в среднике. Авторы иконы неизвестны, но, судя по высокому уровню исполнения, можно предположить, что мастера были квалифицированными столичными иконописцами.

Сейчас икона хранится в коллекции Владимиро-Суздальского архитектурного и художественного музея-заповедника. Она поступила в собрание музея в 1920-1930 гг., когда Успенскую церковь расформировали, поставили на учет, как исторический памятник, и сделали из неё склад. Как раз в это время начала формироваться коллекция музея, которая зиждется на памятниках из ризниц соборов, церквей и монастырей Владимирской области.

На иконе наблюдается множество потёртостей. Особенно пострадали нимбы. У большинства стёрлись надписи, указывающие имена участников события. Во многих местах красочный слой осыпался и был тонирован во время реставрации в 1986-1987 годах в МСНРПИМ объединения «Росреставрация» С.В. Володиным [2].

Икона «Успение Пресвятой Богородицы» написана яичной темперой на деревянной доске. Её размеры составляют 143×108 см [3]. В иконе использован сложный извод «Успения» «облачного» типа, который берёт своё начало с X-XI вв.

Ложе на изображении покрыто роскошной тканью лилово-коричневого цвета. Поверх драпировки, свисающей с ложа, постелена другая ткань, золотого цвета, на которой возлежит Богородица. Подушка киноварная. На Пресвятой Деве надет лилово-коричневый мафорий и ультрамариновый хитон, из-под которого виднеются туфельки киноварного цвета – традиционное для русской иконописи одеяние Богородицы. Эту черту можно проследить на иконах «Успение» – обороте иконы «Богоматерь Донская» школы Феофана Грека, датируемой 1390-ми гг., и «Успение» из церкви Успения с. Пароменья в Пскове, датируемой XIII в. Выражение лика Пресвятой Девы умиротворенное, она выглядит

мирно спящей. Руки скрещены на груди. Вокруг смертного одра стоят апостолы. Их скорбные лица, печальные глаза, согбенные спины и драматичные жесты свидетельствуют о глубоком сожалении и горе. Однако в их глазах всё равно читается сладкая надежда. Это «радостный траур» верующих людей, живущих в ожидании воскресения мёртвых и наступления Царства Небесного. Такое настроение подчеркивается в стихирах праздника, отмечающих ужас и благоговение апостолов: «Егда преставление пречистаго Твоего тела готовляшеся, тогда апостоли обстояще одр, с трепетом зряху Тя. И ови убо взирающе на тело, ужасом одержими бяху, Петр же со слезами вопияше Ти: о Дево, вижду Тя ясно простерту просту, Живота всех, и удивляюся: в Неё же вселися будущия жизни наслаждение! Но о Пречистая, молися прилежно Сыну и Богу Твоему, спаситися стаду Твоему невредиму» [4].

Одежды апостолов тёмных оттенков – зелёные, синие, вишневые, охристые. На некоторых надеты киноварные хитоны.

Левую группу апостолов, стоящую у головы Богоматери, возглавляет Петр, а правую, расположенную у ног, по традиции, апостол Павел. Позади апостола Петра стоит Иоанн Богослов, припадающий к ложу Богородицы. Эта черта свойственна для икон до XIV в. (например, икона «Успение» из церкви Успения Десятинного монастыря близ Новгорода, датируемая началом XIII в.). После XIV в. часто изображаются два или три апостола, приникших к одру Пресвятой Девы. Проследить эту тенденцию можно на иконе «Успение Богоматери» конца XIV в. из церкви Успения в селе Курицко близ Новгорода.

В исследуемом произведении присутствует редкая иконографическая черта, зародившаяся еще в X-XI вв. – наличие нимбов у апостолов. Встречается она, например, на списке с утраченной Киево-Печерской иконы «Успение Пресвятой Богородицы» XI в. На нимбах были подписаны имена, но не все они сохранились. Читаемые надписи остались на нимбах: апостолов Петра, Иоанна, Филиппа, Варфоломея, стоящих в левой группе, а также у епископа Дионисия Ареопагита, стоящего в правой группе у ложа Богородицы. Пётр совершает каждение у головы Богоматери, а в противоположной стороне епископ Дионисий так же, держа в руках кацию, вскуривает фимиам.

В руках у каждого из святителей, а их всего четверо, находятся Евангелия. У двух из них они раскрыты. У епископа из левой группы сложно определить из-за потёртостей, на каком из зачал открыто Евангелие. Епископ же из правой группы демонстрирует Евангелие от Луки, зачало 54: «Во время оно, вниде Иисус в весь некую, жена же некая именем Марфа». Одеты они в зелёные и киноварные крестчатые ризы. Такая черта встречается редко, обычно они изображаются в белых

одеждах. К примеру, на иконах «Успение Богоматери» первой половины XVI в. из церкви Успения г. Кеми (Карелия) и на детали иконы «Сошествие во ад, Вознесение, Сошествие Святого Духа, Успение» из праздничного чина главного иконостаса Софийского собора в Новгороде, датируемой ок. 1341 г. Примечательно и то, что святителей изображено четверо. До XIV в. было принято включать в композицию до трёх святителей, как в клейме «Успение» «Васильевских врат» 1336 г.

Позади апостолов и святителей в арочных проёмах стоят плачущие жёны в красных и синих мафориях. Группу фигур гармонично обрамляют архитектурные кулисы, представленные башнями и зубчатыми стенами.

В центре композиции иконы стоит Христос, держащий в левой руке, покрытой полой гиматия, душу Богородицы, изображённую в виде спеленутого младенца со скрещенными руками. Господь одет в золотые одежды с частым рисунком драпировок. Складки прорисованы очень живописно. Спаситель развернут чуть вправо, в направлении к голове Его Матери. Десницей Он благословляет Пресвятую Деву – распространённая черта в иконах XVI-XVII вв. К примеру, можно встретить этот элемент в иконе «Успение Богоматери, со сценами Сказания об Успении» последней четверти XVII в. из церкви Рождества Христова в г. Балахне Нижегородской области.

По обе стороны от Христа стоят два ангела со свечами в руках. Можно провести параллель между тремя входами, совершаемыми на Богослужениях, которые сопровождают священосцы, выносящие две свечи как символ света Христова учения. На иконе Успения как раз-таки провозглашается суть христианства – победа Христа над смертью и дарование жизни вечной возлюбленным чадам, поэтому вполне возможно, что два ангела со свечами уподоблены здесь двум священосцам. Подобная деталь в иконографии Успения встречается впервые, однако не имеет широкого распространения в дальнейшем и не закрепляется в каноне.

Вокруг Христа изображено сияние Славы. Мандорла состоит из двух окружностей: голубой (внутренней) и темно-синей (внешней). Нежно-голубое свечение, исходящее от Христа, обрамлено аурой из невидимых (полупрозрачных) небесных сил. Венчает мандорлу огненно-красный шестикрылый серафим. Подобное цветовое решение ореола встречается в памятниках XVI-XVII вв. Например, в иконе «Успение Богоматери» второй половины XVII в. из праздничного чина церкви Василия Великого деревни Быстрокурье Холмогорского района Архангельской области. Однако мандорла, состоящая из двух или трех полос и заполненная небесными силами – черта более ранняя и не свойственная XVII в., когда идёт усложнение композиции, выражающееся в том числе в увеличении

слоёв ореола, что можно проследить на иконе «Успение Богоматери» первой половины XVI в. из церкви Успения г. Кеми (Карелия).

Чуть выше изображено вознесение Богородицы, которое начали изображать ещё в IX в. Пресвятая Дева восседает на троне, окружённом золотой славой, которую несут в Царство Небесное на руках два ангела. Руки у Неё приподняты, ладони раскрыты. Этот жест символизирует собой молитву или принятие Божественной благодати.

Над мандорлой изображены 5 ангелов, которые как бы прокладывают Богородице путь на небо. На самом верху иконы, на полях, изображены райские врата, из которых выглядывают 4 ангела, протягивающие руки Деве Марии. Через врата виднеются райские деревья, похожие на пальмы. Пальма – символ триумфа, победы Христа над смертью и грехом. Пальмовыми ветвями встречали Христа при входе в Иерусалим: «взяли пальмовые ветви, вышли навстречу Ему и восклицали: осанна! Благословен грядущий во имя Господне, Царь Израилев!» (Ин. 12:13).

В верхней части иконы также изображены облака, которые несут апостолов в Иерусалим. На каждом облаке расположено по одному апостолу, которых, приобнимая, поддерживают ангелы. Подобный способ переноса апостолов встречается впервые в XVI в. Например, в «Успении Богоматери, со сценами жития» неизвестного происхождения, которая датируется концом XVI – начало XVII вв. До этого облако самостоятельно перемещалось по небу, что мы можем увидеть на фреске «Успения» сер. XI в. из церкви св. Софии в Охриде, Македония, или же ангелы несли либо само облако, как на иконе «Успение» 1497 г. из местного ряда иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (Андрей Рублёв и ученики), либо держали апостолов за пояс, как на фреске из Снетогорского монастыря.

Перед ложем Богородицы разворачивается сцена с чудом Афонии. Архангел Гавриил замахивается мечом, чтобы отсечь руки иудейского священника, пытающегося опрокинуть смертный одр Девы Марии. Примечательно то, что Архангел только готовится отрубить руки Афонии. Обычно событие изображается постфактум, когда отсечённые руки нечестивца остаются висеть в воздухе. Например, на фреске «Успение Пресвятой Богородицы» 1320 г. из монастыря Грачаница, Косово, Сербия.

Детальное описание исследуемой иконы позволило подробно рассмотреть иконографические особенности образа. Икона «Успения Пресвятой Богородицы» XVII в. даёт полное представление о культурном процессе, происходящем в эту эпоху. Столкновение традиционной и только зарождающейся новой культуры выражается в том, что в уже сложившийся извод добавляются новые детали и символы, помогающие

глубже осмыслить праздник Успения. Икона сочетает в себе черты как свойственные для традиционного извода, сформировавшегося в XIV в. (Богородица на ложе, окруженном апостолами, разделёнными на две группы, которые возглавляют два верховных апостола, Христос, держащий душу Богородицы, плачущие жёны и епископы, апостолы на облаках, вознесение), так и обогащается новыми символами, которые встречаются крайне редко (два ангела со свечами по сторонам от Христа, необычное исполнение мандорлы, приобнимающие апостолов на облаках ангелы, виднеющийся в открытых небесных вратах райский сад). Новые детали помогают по-новому осознать праздник Успения Богородицы, раскрывают глубину смысла этого события, знаменующего упразднение смерти и всеобъемлющую любовь Господа к Своему творению, которому Он по Своей благодати дарует вечную жизнь в чертогах небесных.

Таким образом, на основе сравнительного анализа были установлены иконографические особенности иконы «Успения Пресвятой Богородицы» XVII в. из собрания Владимиро-Суздальского историко-художественного и архитектурного музея-заповедника.

Список использованных источников:

1. Ермакова С.О. Владимир и Суздаль. – М.: Вече, 2005. – 240 с.
2. Государственный Владимиро-Суздальский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник. 00-00 [Электронный ресурс]. – URL: <https://vladmuseum.ru/ru/> (Дата обращения: 20.10.2021)
3. Иконы Владимира и Суздаля 2006. Иконы Владимира и Суздаля. – М.: Северный паломник, 2006. – Кат. № 76, 600 с.
4. Редакция «Правмира». «О, дивное чудо! Песнопения на Успение Пресвятой Богородицы: избранные песнопения службы» // «Православие и Мир» [Электронный ресурс] – URL: <https://www.pravmir.ru/o-divnoe-chudopespopeniya-na-uspenie-presvyatoj-bogorodicy-2/> (Дата обращения: 23.10.2021)
5. Апокрифы Древней Руси. // сост. и предисл. М.В. Рождественской. – СПб: Амфора, 2002. – 239 с.
6. Безсонов И. Иконописание в России: (Краткий очерк развития русской церковной живописи с древнейших времен до настоящего времени). Калуга: Типо-литография губернского правления, 1914. – 87 с.
7. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета (канонические). – М.: РБО, 2014. – 1233 с.
8. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – СПб.: Мифрил, 1995. – 256 с. (Малая история культуры).
9. Древнерусское искусство XV–XVII веков: Сборник статей / Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева; отв. ред. В. Н. Сергеев. – М.: Искусство, 1981. – 160 с.;

10. Кирпичников А. И. Успение Богородицы в легенде и в искусстве // Труды VI Археологического съезда в Одессе. (1884), Т. 2. – Одесса: Тип. А. Шульце, 1888. – 437 с.

11. Шеффер Н. П. Русская православная икона. Вашингтон, 1967. – 223, [4] с.

12. Этингф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI-XIII вв. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. – 312 с

©Леонова К.Ш., 2021

УДК 7.011

ЕДИНСТВО ЭТИЧЕСКОГО И ЭСТЕТИЧЕСКОГО В УЧЕНИИ КОНФУЦИЯ

Лозенко А.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Первоначально учение Конфуция (551-479 гг. до н.э.) воспринималось не как религия, а как философско-этическая система, которая, подчиняясь законам развития различных явлений жизни, отражалась в сознании человека. В течение двух тысячелетий мировосприятие Конфуция, его мысли и идеи, воспринимаемые в качестве духовной благодати, влияли на мышление и чувства китайцев, формировали их психологию, убеждения, поведение, мысли, речь, образ жизни и культуру. В процессе воспитания культура накладывалась на первоначальную природу человека и поднимала его на более высокий духовный уровень.

Свою историческую миссию Конфуций видел в сохранении и передаче потомкам древней культуры («вэнь»), поэтому не занимался сочинительством, а редактировал и комментировал литературное наследие прошлого. Конфуций утверждал: «Передавать, а не создавать самому, верить и любить древность». Именно древность, по убеждению Конфуция, способна наделить человека подлинным знанием, поэтому любовь к знанию и есть любовь к древности, выраженная в том, чтобы «прилежно разыскивать её следы повсюду».

Благодаря конфуцианской традиции «возвращение к древности» надолго вошло в китайскую культуру как положительная черта. В эпоху Тан (VII-X вв.), время особого расцвета китайской культуры, под древностью понималась такая идеальная пора, когда самым главным считается соблюдение точно установленных предками правил, когда

«государь правит в длинной, свешивающейся одежде, не прибегая к действию»; когда «чтут все чистое и истинное»; когда «talанты развиваются в покое и свете»; когда «внешний узор и внутреннее качество освещают друг друга».

Таким образом, традиционализм, утверждённый авторитетом Конфуция, является основой китайской культуры и эстетики. Сама древность в конфуцианстве имеет эстетический смысл. Поэтому главное эстетическое требование – это следование древним правилам и образцам в поведении и искусстве.

Древность, олицетворяющая истину и красоту, предоставляет формы, которые каждая последующая эпоха наполняет новым смыслом. Конфуций считал, что форма активна и способна воздействовать на человека, облагораживая его, делая привычными изящную и учтивую манеру держаться, точно и красиво выражать свои мысли и чувства в беседе. Конфуций придавал большое значение хорошим манерам и обучению искусствам. Для него внешняя форма всегда служила знаком определённого нравственного содержания. Сами формы поведения, соответствовавшие нравственной норме, имели эстетическую ценность. Конфуцианство подчинило эстетические требования этическим, и эстетический идеал воспринимался в качестве единства прекрасного, доброго и полезного.

Конфуций первым из китайских философов обратился к совести человека, к его честности, добродетели, мужеству, человеколюбию как закону человеческого общежития. Китайский философ считал, что, только прилагая моральные усилия, человек способен обрести «радость» («лэ»), которая выражается в наслаждении искусством и таким образом нравственное самосовершенствование ведёт к гармонии духа. Только в этом случае человек способен стать «благородным мужем» («цзюнь-цзы»), то есть нормативной личностью, сочетающей в себе идеальные духовно-моральные качества с правом на высокий социальный статус.

В учении Конфуция впервые возникла идея главенства в человеческой жизни культурного начала, в то время как в сферу безобразного входило всё то, что противоречило требованиям морали, выраженным в законе жэнь, что означает (человечность). Безобразен низкий человек (сяо жэнь), руководствующийся выгодой, а не должной справедливостью, не признающий правил благопристойности, безобразно равнодушие и непочтительное отношение к древности. В область безобразного попадает отсутствие стремления к изящной форме во всём – от придворного церемониала до частной жизни. Словом, всё то, что рождает несдержанность и распущенность. Поэтому всякое пренебрежение

к форме – есть отрицание прекрасного и появление его антипода – безобразного.

Еще одним важным моментом в Конфуцианстве является учение о ритуале. По мнению Конфуция, ритуал – это повеление Неба, это то, без чего невозможна жизнь, которая должна быть направлена на достижение благородства. Конфуций утверждал: «Не зная Повеления Неба, не сможешь быть благородным мужем. Не зная ритуала, не сможешь утвердиться». Таким образом, ритуал – это действие, которое ведёт человека по пути совершенства.

Духовная и материальная культура Китая всегда опиралась на традиции, связанные с культом предков. Поэтому в обязанности живых по отношению к умершим входило строгое соблюдение ритуала. Это выражалось в ношении белых траурных одежд из грубой ткани; в посуде для жертвоприношений умершим предкам; в продолжительности похоронного плача; в изображении крайней степени скорби и пренебрежении к бытовой стороне жизни.

В связи с тем, что умершие предки – это покровители и защитники своей семьи, то такое поведение имело религиозно-воспитательное значение. Особые формы отношения к умершим развивают религиозное чувство, отрицание которого Конфуций считал еще более губительным для нравственности, чем невежество, так как ритуальные символы учат благоговению, основе духовной жизни человека. Таким образом, религиозно-мистический аспект поучений Конфуция также может быть отнесён к сфере эстетического и входит в область возвышенного и символического – важнейших категорий классической эстетики.

Эстетическое присутствует во всех категориях конфуцианской этики: гуманность, искренность, справедливость, благородный муж, сыновняя почтительность, – всё это определяет многовековые представления китайцев о красоте, идеале человека, мудреца, учителя.

В учении Конфуция впервые возникла идея главенства в человеческой жизни культурного начала, поэтому китайский философ всю свою жизнь занимался усовершенствованием себя в свободных искусствах, без знания которых человек, по мнению китайцев, не может считаться образованным. Это шесть свободных искусств – музыка, духовные обряды, математика, каллиграфия, искусство биться на всяком оружии и управлять колесницей.

Музыку Конфуций оценивал как важнейшее искусство, дарованное Небом. Музыка возвышает и облагораживает человека и дарит ему чистое наслаждение. Поэтому китайская классическая поэзия в жанре цы представлена в форме мелодий. Считалось, что слушать музыку – значит понимать естественную гармонию мира, а исполнение музыки – это

поддержание мировой гармонии. Китайцы верили, что музыка оказывает влияние не только на человека, общество, но и на погоду.

В задачу композитора входило сочинить такую музыку, которая была бы выражением дао и являлась созвучной с тонами Вселенной. За «неправильную» музыку в Китае казнили. Государство до середины XIX в. тратило много сил и средств на исправление «неправильной музыки», ведь каждый звук был важен сам по себе. Поэтому Конфуций ввёл в своё преподавание музыку в качестве средства для смягчения народных нравов.

Большое значение придавалось искусству, поскольку искусство в традициях конфуцианства подчинено нравственности и рассматривается как путь нравственного совершенствования и воспитания гармонии духа. А благородство и духовность человека выразилась в вершине китайского искусства – письменности. В китайской письменности все имеет значение: почерк, цвет, качество бумаги и туши, манера написания, а также его содержание. Иероглиф и каллиграфия считаются сферами эстетики и этики.

Также Китай – родина уникальной живописи, сочетающей изящную эстетику и символику. Природа в учении Конфуция играла важную роль. Она представляла образец гармонии и порядка. У художников-конфуцианцев было развито понимание природы – это можно видеть в работах мастеров сунского периода. Гармония природы и человека является основным ориентиром в конфуцианстве. Все составляющие природы – горы, вода, человек, растения, животные – являются единым организмом. Живопись конфуцианства имеет такие характерные черты, как ясность, простота и легкость выражения, тонкость постижения сущности изображаемого.

Пейзаж являлся главным направлением живописи. Художники отражали красоту природы, осмысливая её в категориях: пустота (символ дао); передача дыхания жизни (движение ци); гармония инь и янь; «естественное движение жизни» – основной принцип конфуцианской живописи в Китае.

Жанр «цветы и птицы», «насекомые и травы» имеют единый смысл как в живописи, так и в поэзии. На конфуцианском Востоке свои чувства, мечты и желания принято выражать при помощи природных символов. Вот некоторые из таких символов: цветок персика – юная девушка и весна; хризантема – осень; дракон – могущество; бамбук – воля, честность, принципиальность, мудрость; рыба (камп) – процветание; феникс – женская красота. Например, пион и зимородок символизируют богатство и благородство, а дикая слива – мироздание, чистоту и нестигаемость, а искусство пейзажа осознаётся как воссоединение частей природы, где дерево, камень, горы становятся объектами поэзии и живописи.

В китайской эстетике живопись измеряется философией и каллиграфией, то есть духом и линией, традицией и ритуалом, помогая формировать нравственный облик человека.

В письменах и орнаментах, музыке и поэтике китайская эстетика видела проявление космических сил, и художник ощущал себя в единстве со всем миром, пребывая как бы в центре вселенной.

Кроме того, конфуцианство повлияло и на формирование эстетических принципов китайской поэзии. Умение контролировать своё эмоциональное состояние было обязательным для «благородного мужа». В государственных учебных заведениях в образовательную программу входило обучение основам стихосложения. Для того, чтобы быть принятым на государственную службу, человек должен был написать сочинение в виде поэтического текста, – это было обязательной частью экзамена на получение чиновничьей должности.

Наглядным примером проявления конфуцианства в китайской культуре служит храм Конфуция. В Китае не было монументальной архитектуры, красивых храмов и великолепных дворцов. Считалось, что только совершенствованием в добродетели правители смогут заслужить бессмертие, а не строительством грандиозных зданий. Поэтому все дворцы и храмы Китая, в том числе и храм Конфуция, представляют собой ансамбль простых по конструкции и небольших по размеру деревянных строений с одним просторным залом. Это делает их больше похожими на павильоны.

Конфуций считал, что для формирования личности необходимо «преодоление себя и возвращение к благопристойности», в результате чего происходит торжество гуманности в Поднебесной. Основоположник конфуцианства твердо верил в неодолимую силу нравственного воздействия, перед которой, по его мнению, не могли не склониться даже дикари.

Список использованных источников:

1. Мещерина Е.Г. Эстетические учения Древнего Востока. Китай. Индия. Япония. Буддизм и искусство. Учебное пособие. М.: МГУП, 2005. – 351 с.

2. Гудимова С.А. Основы древней китайской эстетики // Вестник культурологии. 2017. №2 (81). С. 57-73.

3. Художественные образы конфуцианства [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://poisk-ru.ru/s40808t8.html>

4. Конфуций: А. Маслов. Конфуций: Человек и символ [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/c-2/Confucio.html>

5. Реферат: Эстетический взгляды Конфуция [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.bestreferat.ru/referat-303024.html>

6. Наумова С. А. Дальневосточно-конфуцианский тип культуры [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ctl.tpu.ru/files/dkk.htm>

©Лозенко А.В., 2021

УДК 74.01/.09

МЕТОДЫ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ОБРАЗЦОВ ТЕРРИТОРИАЛЬНОЙ АЙДЕНТИКИ

Маслов М.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна», Санкт-Петербург*

В современном мире в условиях глобализации крайне важным становится аспект визуально-графической идентификации территорий, что обуславливает научно-практический интерес к символике мест. В настоящем исследовании определяются научные подходы к исследованию территориальной айдентики в связи с их отсутствием в трудах отечественных учёных. Полученные выводы могут послужить основой для дальнейшей исследовательской работы и практической деятельности учёных, а также практикующих дизайнеров, специализирующихся на разработке символики и визуально-графической репрезентации мест.

Территориальная айдентика – способ визуальной идентификации городов, стран, и других территориальных образований посредством графического дизайна и визуальных коммуникаций, опирающийся на геральдику и брендинг. Территориальная айдентика в данной статье выступает объектом исследования, предметом являются методы анализа и классификации данной символики. Цель – выявление методологии исследования территориальной айдентики и официальной государственной символики государств и отдельных городов. Территориальная айдентика – понятие, схожее по значению с термином «фирменный стиль» (или «корпоративный стиль»), однако служит для идентификации не фирм или товаров, а территории – города, области, страны и т.д., создания и поддержания/создания его положительного имиджа, формирования бренда, и представлении самого места в качестве товара.

Герб города или страны несёт схожую с логотипом функцию, также является визуально-графическим идентификатором, но строится на других законах – семиотике и сложном языке геральдики, полностью понятном лишь посвящённому в азы создания гербов человеку. Отсюда следует, что

закодированная в символы информация визуально запоминается не всем, и «прочитать» её до конца может лишь узкий круг людей, относящийся к высоко образованному слою населения, тогда как принцип построения логотипа, как правило, заключается в том, что он должен быть понятен каждому.

Степень научной разработанности темы является сравнительно небольшой, в силу новизны. В России, как и за рубежом, есть отдельные исследователи, сформировавшие собственное видение данного вопроса, и методов его исследования. В то же время, все они анализируют разные области территориальной айдентики, и не всегда в их трудах можно выделить общее видение проблемы – каждый углубляется в смежные науки из-за отсутствия чётких критериев по исследованию данного вопроса в искусствоведении. В связи с чем появляется необходимость чётко выделить методы научного исследования образцов территориальной айдентики, так как все исследователи в данной области сталкиваются с проблемой выбора критериев оценки и классификации графических идентификаторов по тому или иному признаку.

Культурный архетип как инструментальный анализ территориальной символики. Архетип в национальном искусстве и айдентике, в частности, является базовым содержательным элементом. Архетип как понятие в культуре, утвердилось благодаря К.Г. Юнгу, и его теории о коллективном бессознательном [1]. По Юнгу, термин «архетип» означает «коллективное бессознательное», и является «непредставимым» – а лишь способным сформировать возможность представления, которая дана априори, а также актуализировать культурный опыт в новых исторических реалиях.

В отечественных исследованиях архетипам также уделяется большое внимание. А.Ю. Большакова рассматривает архетип и коллективное бессознательное как «коллективную память». Исследователь вводит собственное понятие – «культурное бессознательное», подразумевая под ним «устойчивый набор образов, тем, мотивов, коренящихся в глубинах мифопоэтических воззрений нации» [2]. Особое внимание в исследовании Большаковой также уделяется исследованию архетипа как художественного концепта, что соответствует тематике настоящего исследования.

Понятие «архетип», и его аспекты – «коллективное бессознательное», «коллективная память», «культурное бессознательное» крайне важны для формирования смыслового капитала территориальной айдентики, в связи с тем, что несут в себе нечто общее для всех жителей, проживающих в конкретном месте. При разработке айдентики какого-либо места архетипы не могут быть проигнорированы, даже если в создании визуальной коммуникации территории применяется абстрактно-

графический подход. Так как качественной разработке дизайна всегда предшествует глубокий предпроектный анализ, выбор именно абстрактной графики всегда чем-то обоснован, например, невозможностью отразить в эмблеме территории особенности сразу всех народов, представленных в данном месте. Либо наоборот, абстрактная графика может выступать как национальная черта, характеризующаяся лаконичностью и точностью, что свойственно, например, немецкому графическому дизайну.

Национальное искусство и национальная графическая идентичность раскрывает этнический архетип, демонстрирует его содержание иконически – с помощью визуально-графического представления. Черты данных образов воплощаются под влиянием таких факторов, как культурная среда и способ репрезентации. Архетип в искусстве как аспект коллективного бессознательного был глубоко исследован упомянутым выше швейцарским психиатром К.Г. Юнгом.

Семиотика, согласно советскому культурологу Ю.М. Лотману, является общей теорией, которая исследует свойства знаков и знаковых систем [3]. Так же исследователь заявляет, что семиотика – наука о знаках и коммуникативных системах, используемых в процессе общения. Американский учёный Ч.С. Пирс, один из основоположников семиотики, дал характеристику важнейшим семиотическим понятиям, таким как «знак», «значение», и «знаковое отношение». Ещё одна заслуга Пирса заключается в том, что он вывел базовую классификацию знаков в семиотике, разделив их на три группы Иконические знаки, или знаки-иконы (icon) – содержат образ предмета. Вторая группа – знаки-индексы (index), которые прямо указывают на обозначаемый предмет, и третья группа – это знаки-символы (symbol), произвольно, либо на основании какой-либо конвенции, обозначающие предмет [4].

Семиотика как наука подразумевает тройственную структуру знака. В неё входят – обозначающее (имя), обозначаемое (референт), которые в свою очередь, состоят из смысла и значения. Философия идеализма (платонизм) рассматривает смысл в качестве идеи, как предшествующее знаку звено, не меняющееся при различных изменениях. Важнейшая особенность тройственной структуры знака заключается в следующем – при наличии смысла знак может не иметь значения. В качестве примера можно привести мифологический образ, как например, Минотавр, который не имеет соответствия в реальном мире, но является устойчивой фигурой в греческой мифологии.

Иконографический анализ, или иконография в области территориальной айдентики – поиск совокупности типологических признаков, принятых для изображения каких-либо объектов – персонажей, сцен, значимых объектов. Данный метод крайне важен в настоящем

исследовании, так как вписывается в правила геральдики с одной стороны, и отражает составляющие различных школ в дизайне, с другой стороны.

Иконография также подразумевает под собой различные изображения какого-либо лица (писателя, учёного, и т.д.). Иконография в то же время – это набор сюжетов, свойственных для какой-либо эпохи, народа, исторического периода, и т.д. Иконография в общем смысле – это совокупность изображений, свойственных для какого-либо объекта или лица. С целью анализа образцов, выработки научно-практических подходов к созданию, а также непосредственно создания территориальной айдентики, иконографический анализ имеет первостепенное значение – именно данный метод даёт понимание в расшифровке образов, закодированных в гербе, знаке, или эмблеме.

Иконографический метод широко применяется в искусствоведении, в основном применительно к изобразительному искусству. В графическом дизайне под иконографией нередко имеют в виду отрисовку иконок (пиктограмм) для графических интерфейсов программного обеспечения, а также полиграфии, что вводит в заблуждение.

Отдельно стоит упомянуть такие общенаучные методы исследования, как метод аналогий, и метод экстраполяции. Схожие по функции, они всё же имеют существенные различия: метод аналогий оперирует свойствами предметов или объектов, отождествляя и классифицируя их по каким-либо признакам. Метод экстраполяции – позволяет распространить выводы по исследованию одних объектов на другие, схожие объекты исследования. При исследовании территориальной айдентики, как малоизученной области графического дизайна в искусствоведении, такой метод крайне важен – имеются схожие по функции образцы, такие как гербы и эмблемы торговых марок, и выводы исследований, проведённых с этими образцами, можно частично экстраполировать на территориальную айдентика при её изучении.

Методы исследования образцов территориальной айдентики, проанализированные в данной статье – иконографический анализ, семиотический анализ, культурный архетип, метод аналогий и метод экстраполяции – являются наиболее подходящими для исследования символики мест. Из них, приоритетными и частнонаучными методами научного исследования территориальной айдентики в искусствоведении являются иконографический анализ и семиотический анализ, которые выявляют для исследуемых образцов категории означаемого и означающего.

Список использованных источников:

1. Карл Юнг: Архетипы и коллективное бессознательное. Переводчик: Чечина А. А. Москва, издательство АСТ 224 с.

2. Жулькова, К. А. 2011.02.006. Большакова А.Ю. архетип - концепт - культура // вопросы философии. - М., 2010. - № 7. - С. 47-57 / К. А. Жулькова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный информационно-аналитический журнал. – 2011. – № 2. – С. 40-44.

3. Ю.М. Лотман. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ Год: 2010 Страниц: 704 с.

4. Нёт В. Чарльз Сандерс Пирс // Критика и семиотика / ред. И.В. Силантьев, Ю.В. Шатин. – Новосибирск, 2001. – Вып. 3–4. – С. 5–32.

5. Щипина, Р. В. Методы искусствознания: исторический обзор / Р. В. Щипина // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – № 10. – С. 2013-2023. – DOI 10.30853/mns210390.

©Маслов М.М., 2021

УДК 745

ВОЗРОЖДЕНИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ФОРМ КОРЕЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ

Матвеева Е.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Процесс глобализации затронул различные сферы жизни общества, сегодня мы можем говорить не только об экономической, но и культурной глобализации, проявляющейся в формировании культуры человечества как единого унифицированного пространства. Следствием нарушения равновесия между традициями и новациями, стремительных изменений во всех сферах человеческого бытия является возникновение духовного и национального кризиса. Попыткой его преодоления становится обращение человека к национальной самоидентификации, проявляющейся в последовательном интересе к своим историческим и духовным корням, традициям и искусству, в особенности к национальной одежде. В Южной Корее актуализация интереса к национальному костюму, являющемуся по определению С. Щетиной символом идентичности корейского этноса, наблюдается с конца XX в. Важное значение приобретает возрождение традиционных форм в современном дизайне, как один из интереснейших примеров преемственности и творческой интерпретации.

Национальный костюм представляет собой базовый компонент этнической культуры, обладающий глубиной исторических и

художественных связей, богатством форм, выражающихся в целостном ансамбле гармонично согласованных элементов: одежды, обуви, головных уборов, украшений, прически и грима. Являясь наиболее массовым видом декоративно-прикладного искусства, он отражает действительность в форме специфических художественных образов, транслируя посредством сложной семиотической системы одновременно материальную, духовную и соционормативную культуру народа [1-3].

Корейский национальный костюм обозначается термином «ханбок» в Южной Корее (хангыль кор. **한복**, «корейский костюм») или «чосон от» в Северной Корее (хангыль кор. **조선 옷**, «одежда Чосона»). Основываясь на древних рукописях и фресках гробниц Когурё, исследователи предполагают, что национальная одежда и связанные с ней обычаи начали формироваться в доисторическую эпоху и получили определенную завершенность в период Трех государств и Объединенного Силла, продолжив дальнейшее развитие в период Корё и династии Ли [2]. Многовековое формирование одеяния происходило в согласии с природно-климатическими и географическими условиями Корейского полуострова, влиянием двух основных компонентов этногенеза корейцев, религиозными представлениями народа, экономическими и политическими отношениями с соседними государствами, а также производственной деятельностью людей, занимавшихся главным образом земледелием, их жизненными условиями и обычаями, национальными представлениями о красоте и изяществе. Являясь квинтэссенцией философских взглядов и эстетических вкусов народа, внешний вид и внутренний образный посыл костюма является ключом для понимания особенностей корейской культуры.

Корейская национальная одежда относится к распашному типу и структурно подразделяется две части (верхнюю и нижнюю), отражая космологические представления народа о дуализме всего сущего во Вселенной – «ым» и «ян». Основными компонентами костюма являются трапецевидная кофта чогори и штаны паджи, дополняемые в женском варианте юбкой чхима. Чогори и паджи входили в состав мужских, женских и детских костюмов и имели идентичные покрой и названия, что свидетельствовало о древнем происхождении данных типов одежды (изделия различались по длине, цвету и декору) [3]. Будучи весьма консервативным, ханбок на протяжении веков сохранял преобладание прямых и слегка изогнутых спокойных линий, обобщенных, легко читаемых форм, лаконичность в деталях. Его эстетика исходит из благородства материала и гармонии цветов, практичность – в технологии изготовления.

Истоки процесса исчезновения национального костюма из повседневной жизни и распространения идей европейской культуры на Корейском полуострове относятся к концу XIX в., ставшему для Кореи временем кардинальных перемен в политической и в социальной сфере жизни общества, вызванных открытием государственных границ. Последнее стало вынужденной мерой корейских властей, осознававших необходимость преодоления государством отставания в экономической и военной сферах. Открытие портов в 1876 г. ознаменовало прибытие миссионеров, привнесших западную культуру одежды («яньбок»), а также появление новых материалов и красителей. Одними из первых корейцев, связавших западные костюмы с идеями качественных перемен и прогресса, были члены организации «Движение за реформы», выступавшие за установление отношений с Европой и США. Во время «Реформ годов кабо и ыльми» (1894-1895 гг.), когда участники движения пришли к власти при поддержке японцев, были отменены формальные классовые различия, правила, регулирующие ношение одежды. Противниками распространения яньбока выступали ученые-конфуцианцы, такие как Чхве Икхён. С аннексией Кореи в 1910 г., японцы начали осуществлять более радикальные меры: были запрещены национальные праздники, музыка, ношение ханбока и т.д. [4]. Народ остро отреагировал на подобные изменения и власти были вынуждены изменить политическую стратегию, ослабив давление на коренное население. В 1920-1930 гг. под влиянием индустриализации горожане начинают отдавать предпочтение яньбок. В последующие десятилетия его распространение происходило под воздействием правительственных мер, растущего числа магазинов, развития рекламы, появления доступных по стоимости костюмов и т.д. Переход на западный стиль одежды ускорился после завершения Корейской войны, ознаменовавшей начало негативного влияния американской культуры. Особое значение имел начавшийся в 1960-х годов процесс глобализации.

В Южной Корее актуализация интереса к национальному костюму наблюдается с конца XX в., чему способствовал стремительный экономический рост страны, качественно улучшивший уровень жизни населения. Корейский исследователь Сох Хванок утверждает, что «воссоздание традиционного ханбока позволит утвердить образ Кореи, заново открыть для себя ценность корейской культуры и установить культурную идентичность» [5]. Так, определяют следующие направления развития индустрии ханбока: сохранение традиций создания национальной одежды, изучение ее истории, преодоление «церемониального характера» костюма и его включение в структуру повседневности, популяризация внутри страны, а также на международной арене. Для реализации данной

программы правительством был осуществлен ряд мер: в 1996 г. был учрежден «День ханбока», в 2007 г. создан проект «Корейский стиль», организованы многочисленные выставки, фестивали, международные модные показы. Развивая подобный позитивный опыт, в июне 2014 г. был создан «Центр продвижения ханбока».

Противоположные тенденции транскультурализма и поиски самоидентификации также находят отражение в сфере дизайна одежды. Корейские модельеры с конца 1980-х годов, стремясь к возрождению интереса к национальной культуре и репрезентации собственного этнического своеобразия, трансформируют соответствующий евро-американскому эстетическому стандарту облик одежды, внедряя этнообразы в новые контексты моды. Подобный костюм, получаемый в результате интегрирования характеристик корейской национальной одежды в современные образцы, обозначается термином модерн ханбок (фьюжн ханбок). Выделяют ряд основных формационно-художественных характеристик дизайнов модерна ханбока: практическое использование формы и конструктивных особенностей традиционных изделий, силуэта, материалов, колористического решения костюма, а также орнаментов и их техник нанесения; модерн ханбок может создаваться посредством применения одной из выше указанных характеристик или их компиляции. Исследователи отмечают, что если в 1980-х годов наиболее часто художники вдохновлялись силуэтом ханбока, то в последующее десятилетие в работах прослеживается больший интерес к традиционной орнаментике [6]. В данном направлении работают дизайнеры Ли Ёнхи, Danha, LEESLE и т.д.

С точки зрения формообразования для модельеров представляют интерес следующие группы изделий: наплечная, поясная и верхняя одежда, обувь, головные уборы и украшения. Наиболее часто объектом внимания дизайнеров становится чогори. Традиционно, данное изделие кроилось из двух полотнищ, сложенных вдвое по плечевой линии, и сшивалось на спинке и с боков. К стану пришивались несколько расширявшиеся в средней части и сужавшиеся к запястью длинные рукава. В центре изделия вырезалась неглубокая горловина, оформлявшаяся прямым воротником-шалькой, кит с тонджоном. К передним полам, для образования правостороннего запаха, пришивали клинья, фиксировавшиеся с помощью лент корым [7]. Внедряя данные элементы в структуру современной одежды, дизайнеры могут прибегать к прямому цитированию формы или же применению определенных конструктивных особенностей изделия с возможностью их последующей интерпретации. Примером подобного подхода к прочтению традиционных форм может служить изделие Maison Danha (рис 1а). Модельер цитирует ряд конструктивных особенностей

чогори (кит, корым, клинья на передних полах), не прибегая к точному воспроизведению покроя изделия, что ярко прослеживается в решении рукавов.

Также источником творчества дизайнеров является силуэт ханбока. Известно, что его характер трансформировался на протяжении столетий. Так, в период первых трех веков династии Ли господствовал вытянутый столбообразный силуэт с доминированием прямых линий, с конца XVII в. актуализацию получило контрастное противопоставление зауженной верхней части и преувеличенно объемной нижней, создаваемой при помощи бельевого ассортимента. Последний, трапецевидный силуэт, наиболее часто обыгрывается дизайнерами. Примером может служить модерн ханбок, представленный на показе в комплексе Токсугун в 2009 г. (рис. 1б).

При создании модерна ханбока также могут применяться традиционные материалы. Для изготовления одежды корейцы издревле использовали шкуры животных, кору и луб деревьев, волокна крапивы, конопли и хлопка, нити шелкопряда, солому, бамбук и т.д. Использование определенных материалов в костюме было обусловлено сословной принадлежностью и возрастом человека, а также назначением костюма. Примером использования традиционных материалов в современном дизайне может служить работа Ли Шинву (рис. 1в): модельер использует ткань моси – одну из древнейших материй, изготавливаемых из китайской крапивы.

Колористическое решение ханбока также представляет интерес для дизайнера. В Корее символика цветов была собрана в единую систему обансэк или «пять основных цветов», включающую синий, красный, желтый, белый и черный. Она была тесно связана с концепцией инь-ян и пятью элементами восточной космогонии, представляя таким образом интерпретацию устройства Вселенной. Для создания ханбока наиболее распространенными были растительные красители, дающие синюю, фиолетовую, желтую и красную краски; также использовался белый естественный цвет холста [3-7]. Использование определенных оттенков материй было обусловлено сословной принадлежностью, семейным положением и возрастом человека, а также назначением костюма. Примером использования в современном дизайне системы обансэк может служить изделие Darcygom (рис. 1г). Создавая модель платья, художник применяет характеристики многоцветной ткани сэктон. Последняя, в традиционной культуре наделялась магическими-оградительными функциями, ее использовали при пошиве одежды придворных, праздничной одежды, в особенности детской, а также древнейших образцов чхима.

Важным источником творчества дизайнеров являются орнаменты. Корейские традиционные формы орнамента подразделяются на несколько групп: зооморфный, растительный, фантастический, космологический, природный, геометрический, каллиграфический и мотивный; изображение наносили на ткань методом вышивки или нанесения золотой фольги (кымбак). Выявлявшие конструкцию предметов, изображения наделялись магическими-оградительными функциями. Так, они несли в себе благожелательную символику (пожелание долголетия, плодородия и т.д.) и ограждали человека от злых духов. Примером использования традиционной орнаментики в современном дизайне может служить работа Нуеон: имитируя технику кымбак, модельер воспроизводит на юбке каллиграфические орнаменты (благожелательные символы).

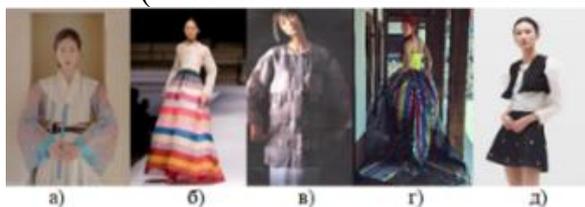


Рисунок 1 – Модерн ханбок

Ли Енхи – крупнейшая фигура в корейской моде, выдающийся дизайнер, сумевший продемонстрировать имидж современной Кореи на международной арене. Модельер посвятила свою жизнь знакомству мирового сообщества с красотой корейского национального костюма. При создании первых коллекций, Л. Енхи придерживалась традиционной формы и материалов, преимущественно экспериментируя с декором (рис. 2). В 1993 г. на выставке Pret-a-Porter Paris она впервые представила европейской общественности ханбок, вызвавший впоследствии активный интерес к корейской культуре. Одновременно, мастер работала над созданием современного облика ханбока, дизайнер была убеждена, что традиционная одежда должна трансформироваться в соответствии с новым образом жизни человека. Так, в 1987 г. она официально выступила в качестве одного из первых дизайнеров модерн ханбока; в ее работах можно увидеть новое прочтение традиционных форм и конструктивных особенностей, силуэта, системы обансэк, орнаментов и тканей (применяет ханджи, моси, шелк). Занимаясь глобализацией облика модерн ханбока, Ли Енхи продолжала работать в данном направлении до конца своей жизни (рис. 2) [8].



Рисунок 2 – Работы Maison de Lee Young Hee

В начале XXI в., вследствие распространения «халлю», корейское национальное искусство становится источником творчества для зарубежных дизайнеров, таких как Karl Lagerfeld, Carolina Herrera, Jean Paul Gaultier и т.д. Особый интерес представляет Chanel Cruise collection 2015/16 (рис. 3). К. Лагерфельд, вдохновившись традиционным костюмом Кореи, представил новую интерпретацию ханбока, воплощающую эстетику дома Chanel. В работах художника получили новое прочтение формы чхимы, трапециевидный силуэт с завышенной талией, система обансэк, а также мотив изображения цветов ихва. Изделия были выполнены из рами, текстурированного хлопка, лакированной кожи, органзы, в ряде моделей применяется традиционная техника лоскутного шитья (поджаги), использовавшаяся в древности для создания «оберточных тканей».



Рисунок 3 – Chanel Cruise collection 2015/16

Так, с конца XX в. в Южной Корее происходит актуализация интереса к национальному костюму, являющемуся символом идентичности этноса. Развитие индустрии ханбока происходит по нескольким направлениям: сохранение традиций создания национальной одежды, изучение ее истории, преодоление «церемониального характера» костюма и его включение в структуру повседневности через создание современных дизайнов, популяризация внутри страны, а также на международной арене.

Список использованных источников:

1. Исенко С.П. Этнокостюмология в контексте современной культуры: диссертация ... доктора культурол. наук: 24.00.02. - Москва, 1999. - 373 с.
2. Пан Х. Этнография Кореи. – П.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1990. - 69 с.
3. Толстых И.Н. Этнокультурные особенности хореографического искусства корейцев: диссертация ... кандидата исторических наук: 07.00.07. - Владивосток, 2010. - 215 с.
4. Lynn H. Fashioning Modernity: Changing Meanings of Clothing in Colonial Korea// Journal of International and Area Studies, vol. 11, no. 3: pp. 75–93.
5. Soh H. On promotion of wearing hanbok for the modernization of traditional costumes// International Journal of Costume. Vol.8, No. 1: pp. 75-84.

6. Hyun S., Bae S. Aesthetic characteristics of traditional Korean patterns expressed on contemporary fashion design// Journal of Fashion Business. Vol. 11, No.2: pp. 139-156.

7. Ионова Ю.В. Характерные черты одежды корейцев и некоторые вопросы ее развития// Одежда народов зарубежной Азии. - Л., 1977. - С.150-168

8. Kim Y. The Study on Aesthetic Characteristics in designer Lee, Young-Hee Works// 한국의상디자인학회지, Vol.6, No.2: pp. 104-116.

©Матвеева Е.В., 2021

УДК 1751

**СЕМАНТИКА ЦВЕТА И СВЕТА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
ПУШКИН А.С. «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»**

Михайлова Д.Е.

Научный руководитель Радомская Т.И.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Цвет – категория, которая раскрывается в каждой культуре по-разному, и является значимой составляющей национального сознания. Цвет окружен системой ассоциаций, смысловых значений, толкований, он становится воплощением разнообразных нравственно-эстетических ценностей и обладает определенной символикой [3, с. 137].

Цвет является культурным дескриптором в современных научных исследованиях, имеет под собой символическую природу, формируется не опосредованно, а совместно с культурой и особенностями конкретного народа.

Какого же значение цвета в русской культуре? Согласно исследованиям Гуз Ю.В., черный цвет в русской культуре является символом скорби и печали; белый – символ чистоты и невинности; серый – символ отречения и меланхолии; коричневый – символ смирения и бедности; фиолетовый – символ инфантильности и потребности в поддержке; синий – символ бесконечности, духовной и интеллектуальной жизни; зеленый – символ молодости; желтый – символ золота; красный – символ радости, любви; голубой – символ идеальности и безмятежности; розовый – символ мечты и надежды; оранжевый – символ теплоты и счастья [10, с. 66-73].

Андрей Белый в своей статье «Священные цвета» также уделяет внимание осмыслению онтологически значимых, выразительных, чистых,

с точки зрения символистской эстетики, цветов: белого, черного, красного. Он пишет: «Цвет есть свет, ограниченный тьмою». Из этого определения следует и феноменальность цвета. Автор выделяет следующие значения цветов. Черный – символ небытия, хаоса. Черный, по Андрею Белому, определяет зло как начало, нарушающее полноту бытия, придающее ему прозрачность. Белый цвет – символ воплощения полноты бытия. Сочетание белого и черного – серый цвет – подтверждает двусмысленность, срединность определения зла, как утверждал Андрей Белый. В красном он видит сосредоточение грехов, страданий, цвет относительности борьбы Бога и дьявола [1].

Так, цвет в русской культуре глубоко символичен и актуализирует концепты русского национального сознания, национальной картины мира. Благодаря разнообразию символики цвета авторы художественной литературы имеют возможность акцентировать некоторые стороны значения цвета в своих произведениях, давая читателю поле для размышления.

Особенно важным для русской культуры является образ света, который содержит в себе как цветовую семантику, характерную для русского национального сознания, так и сакральное значение. Это проявляется как в текстах художественной литературы более раннего периода, так и более поздних.

Свет в понимании автора данной статьи есть обобщенное название нескольких цветов, имеющих светлый подтон. Не случайно именно «свет» является наиболее яркой характеристикой в произведении, ведь появление этого света объяснить нельзя, невозможно обозначить ему материальные рамки в виде названий конкретных цветов. Это, с одной стороны, говорит о сакральности «света», а с другой – о его особом значении, семантической насыщенности и яркости.

Например, в «Житии и хождении игумена Даниила из русской земли» можно говорить об особом значении света. Свет появляется при описании значимых событий в понимании автора: при первом и заключительном описании гроба Господня, при описании гроба Иосифа. И в данных эпизодах свет имеет сакральное значение, характерное для православной русской культуры, древнерусского сознания.

Обратим внимание на несколько отрывков, характеризующих значение света в произведении. Свет при описании гроба Иосифа обручника: «Исходит у гроба его от стѣны яко миро, вода святаа бѣла, и взимають на ицѣление недужнымъ». Святая вода у гроба белая, что говорит об особом ее качестве. Ведь белый цвет – противоположен всем цветам спектра, это цвет чистоты, цвет святости в том числе.

Истинная роль света проявляется в отрывке о снисхождении света к гробу Господню. Слово «свѣт» употребляется 21 раз в тексте хождения, и связано оно именно с последней частью – снисхождении света. Этот момент настолько порастил автора, что он в своем лаконичном языке находит главное и практически единственное обозначение происходящего – свет.

Автор «Хождения...» стремится описать читателю какие-то, на его взгляд, особенные качества того света, который он увидел. Он отмечает его нетленность, нетварность: «Свѣт же святы не тако, яко огонь землений, но чудно инако свѣтитя изрядно, и пламянь его червлено есть, яко киноварь, и отнудь несказанно свѣтитя.

И тако людие стоят со свѣщами горящими, и вопиют вси людие велегласно “Господи, помилуй!” съ радостию великою и с веселием. Така бо радость не можѣтъ быти челоуѣку, ака же радость бываетъ тогда всякому християнину, видѣвши свѣтъ Божий святыи» [5, с. 112].

Свет, который восхитил автора «Хождения...» – это не просто огонь или источник света, это некоторое сакральное содержание, которое выражается в слове «свѣт». И этот свет не перепутать с другим свечением: «А иных 5 кадилъ висить над Гробомъ; но горяху тогда; свѣтъ ихъ инакъ бяше, не якоже онѣхъ 3-хъ кадилъ, изрядно и чудно свѣтитя» [5, с. 112].

Так, в «Хождении игумена Даниила» роль света очень существенна. Образ света является экспрессивной авторской характеристикой, дополняющей сюжет произведения, относится к категории небесного, сакрального.

Такой же сакральный свет появляется и в «Слове о погибели русской земли» в самом начале произведения: «О, свѣтло свѣтлая и украсно украшена, земля Русская!» [7, с. 38]. И этот образ является достаточно важным в «Слове...». Он выступает не только в качестве художественного элемента, образной составляющей, но и в качестве элемента, связующего всю идейную канву произведения, выражая собой особенности древнерусского сознания.

В «Слове...» этот образ света следует трактовать не в буквальном смысле. Этот образ является некой особенной характеристикой, присущей всей Русской земле, земле православной. Земля не просто украшена красотою, но и обладает сакральным значением, является духовным Домом человека. Этот же свет появляется и в Псалтири: «Одѣйся свѣтом яко ризою». «Яко ризою» укрывается земля, принимая на себя роль макроуниверсума, светлого плана жизни [7, с. 38].

Таким образом, рассмотрев «Хождение игумена Даниила» и «Слово о погибели русской земли», можно сказать, что образ света является одним из ключевых в контексте русской национальной культуры. Этот образ

неразрывно связан с духовным аспектом и несет в себе глубокое сакральное значение.

Вот, что пишет Т.И. Радомская о роли света в древнерусской культуре: «Свет – явление нетленного мира, той божественной сущности, к постижению которой устремлено внимание исихастов. Может быть, и в связи с этим в древнерусском искусстве и литературе этого периода Свет играет существенную роль» [7, с. 42].

Также Д.С. Лихачев пишет о свете в жанрах древнерусской литературы: «Если в монументальном стиле предшествующих периодов основой единства было внешнее его оформление, монолитность и спаянность, <...> то теперь на первый план выступают внутренние явления монолитности. Единство как бы растет изнутри, освящает и одновременно освещает объект неким внутренним светом... О внутреннем свете очень часто говорят произведения панегирических жанров...» [4, с.115-120].

И это сакральное, глубоко духовное понимание света в русской культуре создал в своем художественном мире А.С. Пушкин. Данную гипотезу разберем на примере его драмы «Моцарт и Сальери», приводя семантическую интерпретацию цвета в произведении, а также актуализируя ведущую роль образа света в нем.

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет – и выше [6, с. 321].

В данном контексте перед нами характерная для русского сознания бинарная оппозиция земного и небесного. Оппозиционные отношения подсказывают на наличие некоторого концептуального понимания в сознании автора. И этот небесный компонент четко представлен в сознании окрашенным в светлые тона: белый, синий, светло-голубой. Также для носителей православной культуры этот компонент представляет особенное значение, а вместе с тем и цветовую характеристику: белый, золотой, светлый.

О небо!

Где ж правота, когда священный дар,

Когда бессмертный гений – не в награду

Любви горящей, самоотверженья,

Трудов, усердия, молений послан –

А озаряет голову безумца,

Гуляки праздного? [6, с.322].

В приведенном контексте чертой выделены все «цветные» лексемы, полужирным обозначены лексемы, относящиеся к характерному представлению небесного компонента в русской национальной картине мира. Обращение Сальери к небесам определяет и контекстное цветовое значение других понятий: священные дары (в тексте употреблено в

значении таланта, который дается Богом лишь избранным), озаряет (глагол употреблен в значении, характерном для национального сознания, соотносится с выражением «озаренный лик», то есть отмеченный Богом). Все эти слова имеют «светлый» оттенок, являются проявлением света в произведении.

Так, образ света появляется в отрывке не прямо, а опосредованно. Вот что, по мнению лирического героя, дают небеса: «любовь горящую» (опять появляется света), «священный дар». И эти вещи не просто посылаются в мирскую жизнь, а ее «озаряют». Вспоминаем в данном контексте «Слово о погибели русской земли», в котором русская земля светом «яко ризою» одевается. И в том, и в другом эпизоде свет является тем сакральным светом, который олицетворяет духовный аспект существования.

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он [6, с.326].

В данном отрывке чертой выделены все «цветные» лексемы, полужирным выделены лексемы, имеющие отношение к концепту «небо» в русском национальном сознании. В приведенном контексте также очевидна оппозиция земное – небесное, но уже в другом значении.

В художественном произведении любые средства выразительности или лексический ряд подобраны не случайно. Поднимется ли искусство на новый уровень при жизни Моцарта или это иллюзия – над этим размышляет Сальери. Пара подымет – падет позволяет говорить о противопоставлении небесного, светлого компонента компоненту другого порядка. Под воздействием христианской культуры в национальном сознании «падение» соотносится со значением греховности, отсутствия жизненных сил. Так, в данном отрывке появляется оппозиция не только «чистое, отмеченное богом» и «низкое, греховное», но и цветовое противопоставление: свет и тьма, черное и белое. Цветовое значение этих ключевых слов определяет и значение сопутствующих слов: высота (светлый, белый цвет), исчезнет (раствориться, в контексте – упасть в бездну, темный, черный цвет).

Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмудив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше [6, с. 329].

В приведенном контексте чертой выделены «цветные» лексемы. Опираясь на данные, описанные выше, мы можем определить цветовое значение данных лексем: херувим (крылатое небесное существо – светлый, белый цвета), райский (относящийся к Раю – светлый цвет, включающий и разноцветный компонент, так как в русской картине мира соотносится с изобилием), чада праха (контекстное значение: прах как характеристика греховного, не наделенной особенной божественной метой (даром), – темный, черный цвета), улететь (контекстное значение: покинуть земное и обрести дом в духовном смысле – белый цвет).

В данном отрывке появляется новая интерпретация небесного компонента бинарной оппозиции. Все, что связано с Раем, то есть Небесным Домом, представляется как нечто всеобъемлющее, заполняющее все сферы жизни, в том числе и творчество. Поэтому Моцарт, подобно херувиму, занесет райских песен. Но как только он уйдет, это «райское» ощущение исчезнет, по мнению Сальери. Но мы знаем, что гений, отмеченный Богом, не может исчезнуть навсегда, как не может исчезнуть Небесный Иерусалим из земной жизни. Поэтому и слава Моцарта, его произведения остались и являются достоянием мировой культуры.

Итак, в «Моцарте и Сальери» присутствуют следующие цвета: золотой, темно-зеленый, желтый, красный, серый, белый и черный. В основе текста – контраст черного и белого, светлого и темного. Это прослеживается как на семантическом уровне, так и на уровне сюжета. Моцарт, его талант – проявление божественного на земле, в мирской жизни. И именно поэтому все средства выразительности, лексика, используемая для раскрытия образа Моцарта, связана со светом.

Прием оппозиции обращает внимание читателя на одну из важных тем повествования – тему истинного гения, озаряющего своим творчеством серый мир вокруг. Этот луч света, озаренный лик, недолго горит и открывает миру дорогу в божественный мир искусства, на эту мысль наталкивает соотношение черного и белого цветов. Светлый талант Моцарта вызывает черную зависть, он окружен тайнами и непониманием. Обилие черного цвета не только, вплетаясь в семантическую структуру повествования, создает напряженную атмосферу, некоторое предчувствие, но и является основой одного из центральных образов – образа черного человека.

Выше мы утверждали, что для русского национального сознания характерно окрашивание понятия «смерть» именно в черный цвет. Имеет место и обратное утверждение о том, что «черный» ассоциируется в русской картине мира в психологизированном, или культурно-типическом, аспекте со смертью, злыми силами, чертом.

Таким образом, цветовая палитра драмы А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» представлена небольшим количеством цветов: золотой, темно-зеленый, желтый, красный, серый, белый и черный. В основе палитры – контраст черного и белого, светлого и темного. При этом черный цвет является не только семантически насыщенным, но и служит для характеристики одного из центральных образов повествования.

Таким образом, рассмотрев частные эпизоды произведений, которые актуализируют значение цвета в русской литературе, а также обращая внимание на роль образа света в текстах и его семантику. Можно сделать вывод, что цвет в русской литературе играет ключевую роль и является феноменом, актуализирующим как семантику образов, так и все семантическое поле повествования, позволяя давать характеристики посредством общего ассоциативного культурного понимания цветов, характерного для национальной картины мира.

Особенное значения в анализируемых текстах является образ Света, который, с одной стороны, семантически связан с идейной направленностью произведений, служит актуализации авторских интенций, а с другой, является отдельным, самостоятельным образом, характерным для всего русского сознания в целом. Учитывая полученные данные, можем сказать, что образ Света является прецедентным феноменом в анализируемых текстах.

Также можно утверждать, что семантика цвета в рассмотренных художественных текстах тесно связана с символикой и культурным значением цвета в русской языковой картине мира. Цвет, с одной стороны, выступает в качестве «наполнителя» для семантического поля произведений, а с другой – отсылает читателя к сакральным смыслам, характерным для русского сознания в целом, что создает перспективу для будущих исследований.

Образ Света несет в себе особенное духовное значение, актуальное для русской культуры. Ведь белый, или светлый, цвет – не только цвет чистоты, благородности, это и цвет, контекстуально ассоциируемый сквозь призму христианской культуры, с Богом, высшими силами. И именно белый, или светлый оттенок, служит подтверждением того, что носителям русского национального сознания не чуждо христианское восприятие мира, что не могло не найти отражения в русской литературе.

Список использованных источников:

1. Белый А. Священные цвета // Арабески. Книга статей. М. Издательство «Мусагеть», 1911. С. 115–129.
2. Гуз Ю.В. Экспериментальное исследование базовых концептов цвета (на материале русского, английского, немецкого и китайского

языков): Дис. ... канд. филол. наук / Алтайская государственная академия образования. Бийск, 2010. 487 с.

3. Денисова В.Л. Символика цвета в русской и китайской культуре. // Язык и культура. Новосибирск: Центр развития научного сотрудничества, 2015. №16. С. 137–140.

4. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л.: Наука, 1973. 245 с.

5. Памятники литературы Древней Руси. XII век. М.: Худож.лит., 1980. Т.2, 704 с.

6. Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 томах. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 4. С. 321–332.

7. Радомская Т.И., Бондаренко Е.М. Духовные основы русской литературы. Курс лекций. Часть 1.: Учебное пособие – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. 101 с.

©Михайлова Д.Е., 2021

УДК 1751

ЗЕМНОЕ И НЕБЕСНОЕ В ПОЗДНЕЙ ЛИРИКЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Михайлова М.Е.

Научный руководитель Радомская Т.И.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Духовная направленность творчества каждого писателя определяется, в частности, его отношением к мирам видимым и невидимым, а также художественным осмыслением царства земного, материального – и небесного, «иног царства». В зависимости от авторского взгляда и особенных смысловых акцентов в тексте проступают те или иные принципы взаимоотношений категорий «временного» и «вечного», которые четко передают тип мировосприятия.

И. Бродский заметил: «... у М. Цветаевой в плане «чистой мысли» в стихотворении происходит больше событий, чем в чисто-стиховом плане» (1, с. 179). Что же там, за пределами текста? Возможно, разгадку найдем в словах Марины Ивановны о том, что в стихах есть еще «неучтимальное» и именно оно составляет стихи (3, с. 198). То самое «неучтимальное», наверное, и есть некое внетекстовое пространство, области иного смысла, другого бытия.

В текстах М.Цветаевой чаще проступает именно метапоэтический текст, форма открывает бесконечность оттенков и смыслов. В зрелый

период творчества (1920-1930 гг.) отчетливо заметен синтез и взаимопереход категорий земного и небесного, вечное продолжается в инобытии (см. циклы «Так вслушиваются...», «Бог», «Деревья», «Берегись»).

Особенность цветаевского стиха в единстве художественной типизации, обобщения и лирических переживаний. Например, личный опыт, соединяющийся с проблемами планетарного масштаба в «Поэме Горы». «Лирика – пишет Цветаева – это линия пунктиром» (3, с. 383). Поэт видит отдельное частью целого движения.

Переживания, которые выходят за рамки земного, но полностью от него не отделяются, и интересуют нас в данной работе. Такое отношение к отдельным проявлениям как части единого, их синтез объясняет особенный взгляд Цветаевой на традиционно романтическую оппозицию «земное и небесное». На разных этапах творчества эта оппозиция (или гармония) разворачивалась по-разному. В нашем сообщении мы обратимся к зрелому периоду ее поэзии.

Классический, легкий и романтический стих Цветаевой в начале 20-х годов трансформируется в язык противоречивых тем. Этот новый стих читается гораздо труднее и как будто только пунктиром очерчивает форму, открывая смысл.

Лирическое мышление Цветаевой набирает силу диалектически: «Так вслушиваются... Вглубь – до потери чувства!» (1923 г.). В 20-х годах субъективная основа проявляется отчетливее. Эту особенность можно заметить в поэмах и некоторых циклах («Час Души», «Деревья», «Ручьи», «Так вслушиваются» и т.д.).

Для Цветаевой характерно особое использование символов, обыденный предмет может стать символом, динамика признака («Беглецы? – Вестовые?»). Цикл «Деревья»). Важна не вещь, не предметная сторона, а диалектичность образа – противоречивость и изменчивость, динамичность, подводящая к предельности. Это образ-состояние («Не краской, не кистью...»).

В стихотворении почти нет глаголов. Нет движения так, как мы его понимаем, но есть состояние, переданное через образы света, библейские сюжеты, возникающие в ткани произведения (Палестина, Элизиум, Сын).

Цвета осени – красный, пурпур – и свет, затмевающий цвет. Читатель видит только ослепляющее свечение. На 10 строк 11 лексических единиц, относящихся к свету: свет, свечение, светят. Устойчивые лексические повторы. Все окутано свечением, уводящим в воспоминания прошлых опытов.

В цикле «Деревья» все есть метаязык, внетекст, всеязычие:

В поток! – В пророчества

Речами косвенными...

Марина Цветаева создает новые формы, ведь там, где есть внутренний разговор, не подходит стандартное. Внутренняя речь – это вспышка, тонкий намек, образ, возникающий и исчезающий с мгновенной скоростью. Речь внутри ограничена, всеязычна и безъязычна одновременно. Это и дает начало творчеству: открытость и желание проявить в языке все – язык, универсальное, вечное, одухотворенное:

Не позабыть бы, друг мой,
Следующего: что если буквы
Русские пошли взамен немецких –
То не потому, что нынче, дескать,
Всё сойдёт, что мёртвый (нищий) всё съест –
Не сморгнёт! – а потому, что тот свет,
Наш, – тринадцати, в Новодевичьем
Поняла: не без- а всё-язычен.
(«Новогоднее»).

В творчестве М. Цветаевой разлиты «неучтимое» (почти как «невыразимое» у Жуковского), синтез и парадокс. Поэт намеренно стремилась к отвлеченности и обобщенности. Она как никто понимала, что вдохновение, фантазия есть проявленность невидимого, отражение предыдущих опытов и того инобытия:

Да вот и сейчас, словарю
Придавши бессмертную силу, -
Да разве я то говорю,
Что знала, пока не раскрыла
Рта, знала ещё на черте
Губ, той – за которой осколки...
И снова, во всей полноте,
Знать буду, как только умолкну.
(«Куст»)

Все переживания у поэта мистичны, духовны. Мир вовсе не то, что нам открыто, это не только материально зримое. Цветаева тонко чувствовала связь земного с высшим, с тем, что за пределом: «...великая ложь лицезренья» (Цветаева). Задача поэта – проявить незримое, показать ложность двойственности. Поэт всегда в своем воображении существует в инобытии, в творчестве он соединен с высшим. Пример – поэма «Попытка комнаты». «Над ничем двух тел. Потолок достоверно пел – Всеми ангелами». Здесь иное пространство построено внутри сна. Это место не просто встречи, а «свиданья Душ». Во сне «наспех составлена» комната, неустойчива, «в черновике набросана». Одна стена – стена спины, за нее не ручается лирическая героиня. В комнате всего три стены, потому что в

реальном пространстве невозможна окончательность завершения – источник его лежит где-то там, в запредельном, его можно рассмотреть через поющий ангелами потолок. Источник на небе. Отсюда переходность ритма, формы, образности стиха.

Каждая строчка – сотворчество с высшими силами, по Цветаевой: «Хотите одну правду о стихах? Всякая строчка – сотрудничество с высшими силами, и поэт – много, если секретарь!» (2, с. 508).

«Зная большее, творю меньшее. Посему мне прощенья нет. Только с таких, как я, на Страшном суде совести и спросится. Но если есть страшный суд слова – на нём я чиста» (3, с. 407).

Отсюда способность Цветаевой одухотворять (не олицетворять) явления. Она умела показать реальное прямо перед чертой невидимого. Преломляла земное сквозь небесное и наоборот. Основная формула – узнавание себя в другом. Природный или вещей мир, как правило, персонифицируется у неё (цикл «Деревья»). Природа для Цветаевой – проявление силы стихии, которая сдерживает поэта и вне поэта, природа – место перехода, трансцендентная точка, связывающая земной и небесный мир. («Слова Палестина Встают, и Элизиум вдруг... Здесь многое спелось, А больше ещё – расплелось» из «Не краской, не кистью!»).

В поэзии Цветаевой все земное одухотворено, в том числе пространство. Смотрим «Попытку комнаты»: «Потолок достоверно плыл...//Потолок достоверно пел – Всеми ангелами». В пространстве ее стихов всегда открытость, простор и трансцендентный переход. «Попытка комнаты» – стремление вывести свою собственную суть пространства.

В цикле «Деревья» природа – тоже пространство перехода. Ритм, звукопись, цвет объединены. Природа не одушевляется, а одухотворяется. Цикл «Деревья» показывает то самое личное переживание, выходящее за пределы личного, перерастающее в общее, мировое: «Та, что без видения спала...». Библейские ассоциации цикла Цветаева преподносит в собственном художественном осмыслении: «Так светят седины: // Так древние главы семьи – // Последнего Сына, // Последнейшего из семи, - // В последние двери – // Простёртым свечением рук ... // Уже и не светом: // Каким-то свеченьем светясь ... // Не в этом, не в этом // ли – и обрывается связь» (3, с. 198)). Нет строгости, двойственности – есть синтез, оппозиция приобретает новую гармонию.

Вновь появляется символический образ дерева. Этот образ являет переход из мира земного в мир инобытия, многоплановость классического образа. Образ, мощно связанный с землей и открытый к откровениям небесного пространства.

Мир деревьев входит в поэзию М. Цветаевой в ранний период творчества, а затем, в позднем, трансформируется до единицы, равной

миру людей, личности поэта и миру глобальному (мир Бога). М. Цветаева сравнивает эти миры. Как в них течет время, что запечатлевается, а что уходит, какое там движение.

Отношение М. Цветаевой к миру деревьев не сводится к традиционному представлению. Это не романтический отдых и бегство от реальности на лоне природы. Лирический герой оказывается меж двух миров: его сознание, его творчество в небесном царстве, но в то же время он находится в мире людей. С одной стороны, миры противопоставлены, а с другой – одно явлено в другом. В этом чудо – поэт может сделать тайное явным.

В поздний период творчества М. Цветаева приходит к новой гармонии – к точке пересечения двух миров, земного и небесного. Это не оппозиция, а взаимопереход. Одно проявлено в другом. Это установление параллели между личностью и космическим миром, духовным, миром инобытия. Формула гармонии Цветаевой – это единство и многовариантность. Гармония не выступает как разделение – происходит преломление противоречий и противопоставленности.

У Цветаевой всё – лишь «земные приметы», уводящие в инобытие. Мир предметов, вполне земных, тяготеющих к небесному миру – это, с одной стороны, уход в занебесье и, с другой – приток к корням.

«Не знаю, полюбите ли Вы мою Любовь к чему бы то ни было, всегда включающему любовь к нему обратному и якобы его исключающему. Больше скажу, кажется – обратного нет, просто очередной Лик – единого...» (З, с. 511).

Список использованных источников:

1. Бродский И. О М. Цветаевой// Новый мир. М.,1991. Вып. 2.
2. Цветаева М. Из писем Р.Б. Гулю//«Здесь и теперь».М.,1992.Вып. 2.
3. Цветаева М. Сочинения: В 2-х тт. М.: Художественная литература, 1988. Т.2. 638 с.

©Михайлова М.Е., 2021

УДК 93/94

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ БРАКА ПО РАСЧЁТУ В РОССИИ XIX ВЕКА

Романова А.Р.

Филиал федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» в г. Твери. Тверь

Проблема брака по расчёту считается одной из вечных. Желание разбогатеть, приобрести значимое место в обществе и получить прочие привилегии всегда привлекало ту часть людей, которые заботились о своем статусе. Долгое время в русской культуре тема брака по расчёту была запретной, так как брак считался священным и заключался перед Богом в церкви. С середины XIX века об этом стали говорить открыто. Появились художники и литераторы, посвящающие свои работы проблемам общества и обличающие его пороки, в том числе брак по расчёту.

Остановимся на различиях понятий «брак по расчёту» и «неравный брак». Различие находится в самих терминах. В первом главное слово – «расчёт», то есть любая выгода от брака и речь не идет о каких-либо чувствах, по крайней мере в момент заключения союза. Во втором стоит обратить внимание на слово – «неравный», оно говорит о том, что супруги могут быть не равны по возрасту, статусу, материальному положению, внешним данным. Однако брак по расчету может быть как неравным, так и равным.

Феномен брака по расчету уходит корнями в глубокую древность. Скорее всего такой тип брачных отношений формируется вместе с институтом брака. Как известно, любой брак имеет перед собой какую-либо цель, но причины вступления в союз могут быть различны. Цель брака по расчету – это всегда выгода материальная или социальная: брак ради статуса, ради получения материальной выгоды, политические браки и т.д. При вступлении в брак между партнерами в этом случае еще не существует романтических отношений. Будущие супруги знакомы не долго или видят друг друга первый раз в жизни.

В России XIX века такое общественное явление как брак по расчету существовало и иногда принимало еще более глубокие формы. В этой статье в рамках указанной проблемы будут рассматриваться брачно-семейные отношения дворян и купечества, которое в XIX ориентируется на сословные традиции дворянства. Существовало четыре основных типа брака по расчету.

Первый – это союз, который заключался с целью приобретения определённого статуса в общества, в том числе статуса женатого или замужнего человека.

Второй – это брак, основанный на материальной выгоде, такие два типа брака так же еще называют неравными, так как один из супругов имеет либо более низкий статус в обществе, либо отличается по имущественному положению.

Появившийся в XIX веке фиктивный брак – это союз без намерения создать настоящую семью, но имеющий выгоду для одного или обоих супругов, в данном случае цель его в том, чтобы женщина благодаря замужеству могла быть более свободной в своих действиях.

Политический брак или брак между членами правящих домов имеет цель урегулирования отношений между двумя государствами через брачные узы.

Первый тип брака по расчету, который будет рассмотрен – это брак целью которого является статус. От выбора партии могла зависеть дальнейшая жизнь как мужчины, так и женщины. Например, для дворянок замужество было чуть ли не центральной целью в жизни. [1, с. 47] Женщины в Императорской России, в частности дворянки, имели только два пути в жизни: брак или остаться незамужней девицей. Незамужние часто уходили в монастырь, ведь в обществе того времени отношение к девушкам, не сумевшим создать семью, было порой презрительным. Для женщины, в этот период, брак был единственным способом изменить свое положение и занять достойное место в обществе. Мужчине же удачный брак мог принести и удачные родственные связи. Часто по протекции отца жены или другого старшего родственника можно было продвигаться по службе и получить определённый чин. Особый престиж имели семьи близко знакомые с императорской семьей. В статье К.С. Кунавина «Анализ неформальных факторов карьерной динамики представителей Государственного совета Российской империи второй половины XIX века» приводится пример истории Варшавского генерал-губернатора Петра Павловича Альбединского, который был женат на фрейлине императрицы Марии Александровны, фаворитке императора Александра II, княжне Александре Сергеевне Долгоруковой. Там же приведена цитата из мемуаров российского писателя Евгения Михайловича Феокистова, который лично знал П.П. Альбединского – «Руководствовался ли он исключительно расчетом, когда вступал в брак с княжной Долгорукой? Трудно проникнуть в чужую душу, но многое заставляет ответить на этот вопрос утвердительно» [2, с. 118].

Ко второму типу относится брак ради получения материальной выгоды. В таком браке один из супругов мог поправить свое материальное

положение. Жизнь дворян требовала много затрат и многие в результате лишались почти всего. Такой брак был способом поправить свое материальное положение. В статье Милешина Н.А. «Российское дворянство XVII – начала XX столетий в контексте трансформации внутрисемейных отношений» приведена цитата из «Избранных произведений» русского литератора XVIII века А.П. Сумарокова, стихотворения «Эпиграмма («Пеняешь ты мне, муж, тебе-де муж постыл...»)» 1756 года – «Я вышла замуж не за тебя, но за твое богатство». [3, с. 7]. Так в книге «Приключения, почерпнутые из моря житейского.» А.Ф. Вельтман пишет – «Теперь ни девушки между собою, ни в разговоре о девушках не говорят уже о внутреннем приданом: о богатстве ума и чистоте души, о достоинстве свойств и о чистоте сердца; даже не говорят и не спрашивают вообще о здоровье существа, помышляющего о замужестве; но спрашивают только, как велико приданое, и по количеству денег выводят расчет о выгодах замужества» [4, с. 297-298]. В редких случаях были и союзы между дворянами и купцами. В конце XIX века купечество начинает богатеть, но все еще не имеет нужного социального статуса, в то же время как многие дворянские роды беднеют, но продолжают играть большую роль в обществе. В это время дворянско-купеческие браки становятся выгодой для обеих сторон [5, с. 166].

Во второй половине XIX века появляется третий вид брака по расчету – фиктивный брак. Такие браки зачастую были либо недолговечны, либо супруги фактически не проживали вместе. Причины заключения таких союзов были различные, но обычно причиной становилось развивающаяся в это время волна феминизма в России. Замужние женщины имели намного больше прав. Так, например, многие девушки стремились к независимости, но рамки общества все еще их ограничивали. Выйдя замуж, девушка могла получать образование против воли родителей и даже могла уезжать за границу в одиночку. В статье Афанасьевой Ю.Ю. «Фиктивный брак как культурный феномен в России XIX века» приводится пример семьи друга Н.Г. Чернышевского, Петра Ивановича Бокова и Марии Александровны Обручевой, которая была родом из генеральской семьи. «Для того, чтобы освободиться от опеки семьи, получить возможность посещать университетские лекции, она фиктивно вышла замуж за медика П.И. Бокова» [6, с. 64]. Этот союз оказался удачным, и супруги поддерживали дружеские отношения вплоть до 60-ых годов XIX века, пока не разъехались и не создали новые семьи. Мария Александровна стала одной из первых в России женщин-врачей, запомнившись в истории по фамилии своего второго мужа, знаменитого физиолога И.М. Сеченова.

Отдельно от всех остальных типов брака стоят политические браки, то есть те, что заключались между правящими семьями мира. Как пишет А. Шокарева в работе «Культура повседневности: Дворянская семья...», что браки часто устраивались без согласия молодых людей [1, с. 65]. О браке Александра I с Луизой Марией Августе (Елизаветой Алексеевной) говорится, что он был по принуждению. Еще с древних времен брак между представителями правящих домов стал инструментом международной политики. С помощью него заключались союзы между государствами, он же помогал, в редких случаях, увеличить территорию государства. Но не стоит считать, что монаршие особы всегда были несчастливы в браке. Так, Николай I и Александра Федоровна полюбили друг друга при первой встрече в 1815 году. Анна Фёдоровна Тютчева, фрейлина жены Александра II, Марии Александровны, писала: «Император Николай питал к своей жене, этому хрупкому, безответственному и изящному созданию, страстное и деспотическое обожание сильной природы к существу слабому, единственным властителем и законодателем которого он себя чувствует» [7, с. 50].

В XXI веке проблема брака по расчёту всё ещё актуальна. Современное общество терпимо относится к браку, как к выгодному союзу. Не ушли в прошлое и фиктивные браки. Интерес к этой теме можно увидеть, если обратиться к российским художественным фильмам, как например: фильм «Брак по расчету» (2002 г.) режиссёра Юрия Павлова; сериал «Доярка из Хацапетовки» (2006 г.) режиссёра Анны Гресь; сериал «Как выйти замуж за миллионера» (2012 г.) режиссёра Натальи Хлопецкой; сериал «За первого встречного» (2020 г.) режиссёра Владимира Балкашинова и т.д. Данная тема популярна и у современных писателей: «Мистер совершенство» (2013 г.) писателя Алены Любимовой; «Софья. Иллюзия любви» (2014 г.) автора Юлии Леоновой; «Право Чёрной Розы» (2017 г.) автора Милены Завойчинской и т.д.

Итак, брак по расчету как культурное явление имеет несколько типов, в данной работе были перечислены лишь некоторые из них, но не стоит воспринимать его как сугубо отрицательное явление. Нельзя утверждать, что все браки по расчёту были не счастливыми. В некоторых случаях союз, целью которого была выгода, мог превращаться в дружеский, а случалось, что между супругами возникали и романтические чувства после брака.

Список использованных источников:

1. Шокарева А. Культура повседневности: Дворянская семья. Культура общения. Русское столичное дворянство первой половины XIX века/ А. Шокарева - М.: Новое литературное обозрение, 2017 – 304 с.

2. Кунавин К.С. Анализ неформальных факторов карьерной динамики представителей Государственного совета Российской империи второй половины XIX века/ К. С. Кунавин// Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2017. - № 4. – С. 117-124.

3. Милешина Н.А. Российское дворянство XVII - начала XX столетий в контексте трансформации внутрисемейных отношений. / Н.А. Милешина// Вестник Челябинского государственного университета. -2010. – № 30. - С. 5–11.

4. Вельтман А.Ф. Приключения, почерпнутые из моря житейского./ А.Ф. Вельтман – М.: Художественная литература, 1957 – С. 578.

5. Пушкарёва Н.Л. Частная жизнь русской женщины: невеста, жена, любовница (X-начало XIX в.) / Н.Л. Пушкарёва- М.: Ладомир, 2011 – 381с.

6. Афанасьева Ю.Ю. Фиктивный брак как культурный феномен в России XIX века / Ю.Ю. Афанасьева // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2018. - № 5. – С. 64-68.

7. Тютчева А.Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник. – М.: Захаров, 2002 – 415 с.

©Романова А.Р., 2021

УДК 18

ЭСТЕТИКА БЕЗОБРАЗНОГО В ИСКУССТВЕ И ФИЛОСОФИИ

Савельева Е.И.

Научный руководитель Мещерина Е.Г.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Понятия прекрасного и безобразного в представлении каждого человека индивидуальны и определяются разными чертами в разные эпохи, однако, издревле прекрасное связывали с абсолютным добром, а безобразное – со злом и хаосом. Однако с течением времени роль безобразного в эстетике усложнялась и приобретала новые глубины (изначально безобразное даже не входило в область эстетики, исключительно косвенно). В современном искусстве и философии безобразное представляет собой нечто гораздо большее, чем антипод прекрасного.

Для определения роли безобразного в искусстве и философии стоит обратиться к определениям двух вышеупомянутых терминов. Прекрасное и безобразное – это философско-эстетические категории, характеризующие явления с точки зрения их соответствия установленным

эстетическим идеалам, противопоставляемые друг другу. Прекрасное – центральная эстетическая категория, предмет изучения эстетики как философской дисциплины. Примечательно, что понятие «прекрасное» связано с понятием «красота», однако не тождественно с ним. Безобразное определяется как проявляемое внешне нарушение определенной внутренней меры бытия. Оно всегда неразрывно связано с прекрасным и зависит установленных в ту или иную эпоху эстетических идеалов.

В классический период философии Древней Греции совокупность качеств прекрасного отражалось в понятии калокагатия (др. греч. καλὸς καὶ ἀγαθός – «прекрасный и хороший», «красивый и добрый») – одновременно социально-политический, педагогический, этический и эстетический идеал, к которому необходимо стремиться для становления полноценным членом общества. Идеалами калокагатии являлись все античные мифологические герои, в то время как олицетворением безобразного стали отрицательные мифологические персонажи (кентавры, циклопы и т.п.), отвратительные внешне и, как следствие, отвратительные внутри.

Древневосточная философия же, в частности, конфуцианство, рассматривает безобразное больше, как моральную категорию, нежели чем физическую: тлетворная сущность безобразного подчеркивается его отождествлением со всем, что противоречило требованиям морали, например, презрение к красоте древности рождает безобразное в поведении. Безобразное все еще противоборствует с прекрасным. Что касается даосизма, то подход к противостоянию прекрасного и безобразного освещается с точки зрения единства этих сил – они не просто соотносительны, но и одинаково значимы, ведь мир – это единое целое, в котором отдельные части не имеют значения поодиночке. Все в мире связано, во всем есть великое Дао (закон, Путь Неба), каждое явление содержит в себе частицу своей противоположности. Превращение в противоположное есть действие Дао.

Христианская философия, эстетика и искусство в корне разнятся в своем представлении о прекрасном и безобразном с убеждениями, принятыми в вышеописанных культурах. Безобразное отныне служит христианской морали: хтонические твари представляют собой не просто уродливых злых созданий, но выполняют назидательную функцию, демонстрируя, что ждет недобросовестных христиан. Несмотря на довольно категоричное отношение к проявлениям безобразного, прекрасное тоже трансформируется под влиянием аскетичных воззрений в религии, не представляя собой более исключительно внешнюю красоту. Изображение страданий Христа в наиболее уродливых подробностях призвано вызывать не отвращение и отторжение, а благоговение перед подвигами Сына Господня (рис. 1).



Рисунок 1 – Г. Гольбейн Младший «Мёртвый Христос в гробу»

Двигаясь дальше, стоит отметить прорыв в формировании эстетики безобразного, сделанный караваджистами, отошедшими от мнения о том, что физическая неполноценность неизбежно связана со моральным уродством и злом как таковым (рис. 2).



Рисунок 2 – Х. де Рибера «Хромоножка».

Однако эта зависимость вновь вступает в силу в следующем веке, в эпоху романтизма, когда искусство восстанавливается в запугивающей функции. Разница с убеждениями христианской эстетики заключается в том, что безобразное становится в разы символичнее, становясь буквально необходимым, ведь, как писал В. Гюго, «красота оттеняется уродством» (рис. 3).



Рисунок 3 – Ф. Гойя. Гравюры из серии «Капричос».

В 1853 году в свет выходит работа немецкого философа И.К.Ф. Розенкранца «Эстетика безобразного», в которой он утверждает, что развитие идеи прекрасного делает неизбежным анализ безобразного, отождествляет уродство и зло, подмечая «неблагоприятный для осуществления красоты характер современности» [1]. Этот труд можно считать вестником окончательного становления безобразного как эстетической категории. В своей работе Розенкранц классифицирует безобразное, называя следующие категории (все перечисленные разделы ранее выделялись определяющими в разных культурах) [2]: отсутствие формы или бесформенность – аморфное; ассимметрия; дисгармония; неточное (неправильное) – неточное (неправильное) вообще; неправильное в различных стилях искусства; неправильное в видах искусства;

деформация или распад формы – ординарное (низменное, слабое, ничтожное); отвратительное (грубое, мертвое и пустое, гнусное).

Эстетика безобразного конца XIX – начала XX вв. зиждется на интерпретации страданий человечества, безобразное в мире трансформируется в безобразное в искусстве. В творчестве художников-экспрессионистов вновь появляются хтонические сущности, сродни средневековым, но несут не праведный посыл, а призваны отражать ужасы жизни людей в военное и послевоенное время. Безобразное снискало наибольший отклик в следующих направлениях: менее радикальных абсурде, сюрреализме, экспрессионизме и более суровом экзистенциализме, лежавшем в основе философии Ж.-П. Сартра. Эстетизация смерти, наркотического бреда и порнографии относится к более радикальным проявлениям.

Вторая половина XX в. ознаменована становлением постмодернизма (выражает формальную антитезу модернистскому искусству), провозглашающего хаос и дисгармонию нормами современной эстетики. Современные художники и лидеры мнений стремятся через шокирующее изображение, противоречивые высказывания не напугать публику или указать ей на правильные поступки, а катализировать мыслительный процесс в людях, пресыщенных ужасами и страданиями и поглощающих их каждый день. Такая публика может быть ошарашена лишь чем-то поистине шокирующим разум. Согласно понятийной базе постмодернизма, за безобразным больше не числится определение антипода красоты (рис. 4).



Рисунок 4 – Ф. Бэкон «Три этюда к фигурам у подножия распятия».

Подводя итоги, хочется сказать, что безобразное не только не искоренимо ни в искусстве, ни в философии, но еще и крайне необходимо, поскольку оно оттеняет и подчеркивает прекрасное в мире. В этом заключается его эстетическое предназначение. Мету соотношения прекрасного и безобразного определяют лишь индивидуальные предпочтения, вкус и тенденции временного периода.

Список использованных источников:

1. Лукач Д. Литературные теории XIX века и марксизм. – М.: Государственное Издательство Художественная Литература, 1937.
2. Шкепу М.А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. – К.: Феникс, 2010.

3. Бычков В. В. Эстетика: учебник. – М.: КНОРУС, 2012.
4. Ракетская А. О., Головнева Е. В. Феномен безобразного и его роль в эстетике (Идеи У. Эко и К. Розенкранца). – Екатеринбург: Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2012.
5. Эко У. История уродства. /У. Эко/ пер. с итал. А. Сабашниковой. М: Слово, 2007.

©Савельева Е.И., 2021

УДК 394

ПРОБЛЕМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ И СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ГУЦУЛЬСКОГО ЭТНОСА

Самодуров А.А., Чабиева Т.С.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Преемственность культуры – это модель исторического развития общества. Данная модель осуществляется в рамках динамичной и длительной смены поколений. У каждого поколения есть свои ценностные и духовные особенности. На основе существующего этапа развития поколение становится инициатором преобразований, способствующих прогрессу.

Эти две стороны отношений между поколениями – развитие культурного наследия и инновации – составляют основу исторического развития культуры. Трансляция культуры – это универсальный закон, определяющий единство человечества [1, с. 291].

Гуцулы – этнокультурная группа украинцев, проживающих в Карпатах: Ивано-Франковская, Черновицкая и Закарпатская области Украины (Верховинский, южная часть Косовского и Надворнянского районов Ивано-Франковской области, Путильский и южная часть Вижницкого района Черновицкой области и в большей части Раховского района Закарпатской области) [2]. Территория Гуцульщины в Украине – 6,5 тыс. км², и на севере Румынии – в Мармарошине и Южной Буковине [3].

Свое название – Гуцульщина, край получил от названия населения, проживающего на этой территории. Как свидетельствует А. Петрушевич, происхождение самого слова «гуцул» созвучно с румынским словом – разбойник. В противоположность этому, другой исследователь Б.В.

Кобылянский на основе соответствующих данных по археологии, этнографии, фольклористике и лингвистике, разработал гипотезу происхождения этого названия от тюркского улус – «племя» [4].

Так же остается неизвестным нам тот факт, когда именно гуцулы начали заселять восточную часть Карпат. Хотя археологический материал собран на этой территории и свидетельствует о том, что уже в древнейшие времена здесь проживала некая группа людей с признаками начальной культуры, ученые все же не берутся точно сказать, были ли это именно гуцулы. Письменные сведения об этой этнической группе до конца XIX в. очень скупы.

Исторически сложилось так, что этнические группы гуцулов были разделены. Одни принадлежали территории Польши, другие – Украины, третьи – Венгрии. Были поселения на территории Австрии и Румынии. Именно это стало причиной некоторых изменений в традициях и даже разговорном наречии, несмотря на общую национальную основу.

Традиционная гуцульская культура часто представляется красочной и изысканным мастерством их одежды, скульптурой, архитектурой, деревообработкой, металлообработкой (особенно латуни), ковроделием, керамикой, и декорированием яиц. Наряду с другими традициями, известны также, их песни и танцы, которые отличают и подчеркивают их культуру, среди народов разных стран, населенных гуцулами [5].

Украинская гуцульская культура имеет сходство с соседними культурами запада и юго-запада Украины, особенно лемков и бойков [6, с 162]. Эти группы также имеют сходство с другими славянскими народами горцами, например, Польши, Словакии, Чехии и Румынии. Большинство гуцулов относятся к Греко-Католической церкви, но являются очень суеверными.

В настоящее время культура малых народов начинает интегрироваться в современном мире. Это, конечно, не имеет массового характера, но, тем не менее, имеются некоторые, довольно заметные, подвижки в продвижении и внедрении культуры малых народов. Проходят выставки, семинары на различных уровнях, существуют общественные организации, но все это проходит, в большей степени, на общественных началах.

Так национальная одежда, смешиваясь с украинским народным костюмом, сохранила свою аутентичность, добавив небольшой украинский колорит.

Шляпа и жилетка, дополняющие основную одежду гуцулов. Зимой их заменяют шапка и куртка из овчины. Все элементы одежды щедро украшены вышивкой. Даже в современное время гуцульские семьи

сохраняют национальные наряды, что остались у них, а сейчас даже становится популярным надевать их в праздничные дни [7].

А вот песни гуцулов сохранились до сегодняшнего дня без внедрения посторонних культур. С раннего детства горные просторы вдохновляют гуцулов на песни и интерес к музыке. Даже в литературе часто встречается упоминание о гуцульском пастухе и «Камышовой дудочкой», который в песне признается в любви. Из ивы гуцулы делают тилинки – трубки без отверстий, на которых часто играют во время праздников [8].

Легендарным музыкальным инструментом гуцулов считается Трембита – огромная труба из дерева, завернутая покрытием из бересты. Ее популярность вышла далеко за пределы Украины и Румынии. Однако, чтобы играть на этом инструменте требуется хорошая физическая подготовка. Трембиты нередко могут быть длиной от 3 до 4 метров, а звук ее нельзя спутать ни с каким инструментом. В давние времена она служила своеобразным горнилом, который оповещал на всю округу о том, что произошло важное событие, как свадьба или рождение ребенка, так и о похоронах.

Свадебные традиции гуцулов тоже интересны и самобытны. Их гуцулы сохраняют с особым трепетом. Во время сватовства важным атрибутом были рушники, на которых родные невесты вышивали определенные символы. Подношение полотенец считалось магией, объединяющей молодых. Гости на свадьбу всячески старались украсить свой наряд. К сначала обильно расшитым рубашкам и жилеткам добавляли букетики цветов и листьев [9].

Нередко важные обряды на Гуцульщине проводят мольфары. В старину считалось, что мольфары могут и дождь призвать, и врагов от деревни увести, и с нечистью договориться. История сохранила имя мольфара Михаила Нечая, который помогал своим братьям, а также предсказал собственную смерть от руки убийцы. Конечно, в современном мире уже известно, что не существует экстрасенсов, гадалок и т.д., тем не менее мольфары до сих пор пользуются особым уважением среди гуцулов, так как они являются неотъемлемой частью культуры данного этноса.

Национальная кухня гуцулов отличается разнообразием, а женщины часто замечательные хозяйки. Как правило, они живут большими семьями, а потому встречать вернувшихся с работы мужа и сыновей принято сытно и вкусно. Драники, лепешки на овечьем молоке, гуцульский борщ, грибные заливки [8]. В изготовлении выпечки часто используется не пшеничная, а кукурузная мука. Восточные славяне, привыкшие к более «легкой» пище, отмечают, что гуцульские блюда очень калорийны и даже

порой излишне жирны. Но учитывая тяжелую работу в лесу и на реках, это прекрасный способ восстановления сил.

Во многом культура гуцулов осталась не тронутая и не интегрировалась в современную мировую культуру.

Каждое лето, в селе Шешоры, в Украине, проходит трехдневный международный фестиваль гуцульской народной музыки и искусства. В городе Рахов Закарпатской области ежегодно проводится фестиваль «Гуцульская брындзя». Праздник в честь возвращения овец с горных пастбищ и изготовления овечьего сыра, брындзи и вурды. Обычно проводится в начале осени [10]. Два музея, связанные с гуцульской культурой, действуют в Коломые: Музей писанковой росписи и Национальный музей народного искусства Гуцульщины и Покутья. Традиционные гуцульские мелос и движения были эффективно использованы украинской победительницей конкурса песни Евровидение 2004 г. Русланой Лыжичко.

На сегодняшний день в Украине проживает около 22 тысяч гуцулов. Несмотря на довольно малую численность данного этноса, даже спустя много веков они сумели сохранить свои традиции и обычаи, гордятся национальными костюмами и родным краем. А именно эти черты народа – залог его долголетия на огромной карте мировых национальностей. А потому, возможно, и через несколько сотен лет в Карпатах по-прежнему будет звучать громкая мелодия гуцульской трембиты.

Список использованных источников:

1. Теория культуры: Учебное пособие; под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. – СПб.: Питер, 2008. – 592 с.

2. Гуцулы / Бойко И. А., Фейгина Е. В.; Фраёнова Е. М. // Большая российская энциклопедия: [в 35 т.] / гл. ред. Ю. С. Осипов. – М.: Большая российская энциклопедия, 2004-2017.

3. Суляк С.Г. К вопросу о терминологии Карпатской Руси [Электронный ресурс]. – Русин. – 2019. – С. 272-273. - Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-terminologii-karpatskoj-rusi/viewer>.

4. Арсенич П. І., Базак М. І., Болтарович З. С. [та ін.]; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, Львів. від-ня, Гуцульщина : іст.-етногр. дослідж. - Київ: Наукова думка, 1987. – 470 с.

5. Стасько Б.В. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. – Івано-Франківськ.: Лілея – НВ, 2004. – 312с.

6. Паньків М. Етнографічний територіальний поділ Івано-Франківщини: перехідні зони. / М. Паньків // Часопис Прикарпатського

університету: Етнос і культура № 4-5. - Івано- Франківськ .: ВДВ WSN, 2008. – 191 с.

7. Б.В. Стасько, Н.І. Марусик. Український народний одяг (західні етнографічні регіони) : навчально-методичний посібник – Івано-Франківськ.: ВДВ ЦІТ. 2009. – 120 с.

8. Українське народознавство: Навч. Ігосібник; за ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кирчіва. - Львів: Фенікс. 1994. – 608 с.

9. Гайова Є. Лемківське весілля. Народна творчість та етнографія. №1. – Київ : Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім.М. Т. Рильського НАН України. 2008. – 90 с.

10. XXVI Міжнародний гуцульський фестиваль [Електронний ресурс]. Страница в сети Facebook. Режим доступа: <https://www.facebook.com/26InternationalHutsulFestival/>.

©Самодуров А.А., Чабиева Т.С., 2021

УДК 77.80.7.06

**КРЕОЛИЗАЦИЯ В КИНОДИСКУРСЕ:
ДЕТАЛЬ КАК ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ОТСЫЛКА
НА МАТЕРИАЛЕ ЭКРАНИЗАЦИИ
РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»**

Семенова А.А.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

С развитием киноиндустрии в XX веке появилась потребность в экранизации великих литературных текстов с целью интерпретации концептуальных идей гениальных писателей и популяризации их в художественном кинодискурсе. Произведения Ф.М. Достоевского стали востребованными среди авторов-интерпретаторов как объекты перевода «литературного текста в дискурсивное поле текста совершенно иного, с иной традицией, правилами, структурами» [1] – кинодискурса. системы писателя, его психологизма обусловили обращение к методу креолизации в кинотексте. Данный метод заключается в использовании не только вербальных, но и невербальных средств кодификации смыслов, среди таких средств символы, цифры, знаки, рисунки, объекты других видов искусств. Введённые режиссёром детали при кадрировании несут особую смысловую нагрузку. Наличие таких интертекстуальных отсылок раскрывает поликодовую структуру кинотекста. В установлении соотношений невербальных деталей автора-интерпретатора со

зрительским восприятием и сопоставлением с дискурсом оригинального произведения лежит намеренная диалогичность текстов [2].

Кинофильм «Подросток» 1983 г. режиссёра и сценариста Е.И. Ташкова является киноинтерпретацией романа Ф.М. Достоевского «Подросток». Цель настоящего исследования – выявить интертекстуальные отсылки в кинотексте Е.И. Ташкова как средства креолизации текста романа Ф.М. Достоевского. В исследовании задействованы методы анализа и синтеза.

В кадрах шестисерийного кинофильма «Подросток» появляются фрагменты знаменитых произведений изобразительного искусства: в киноповествовании они представляют собой элементы декорации. В романе Ф.М. Достоевского нет упоминания ни об этих произведениях, ни об их авторах. Соответственно данные фрагменты являются режиссёрской находкой, характеризующей определенные семантические детали, которые погружают зрителя его кинокартины в художественную реальность, наполненную особыми смыслами. Примечательно, что все фрагменты представляют собой чёрно-белое изображение определённых лиц, что можно трактовать как желание режиссёра представить не саму картину художника, а только определённую идею, которую в ней видит интерпретатор.

Первым фрагментом произведения изобразительного искусства перед зрителем предстаёт образ «Сикстинской мадонны» художника Рафаэля Санти. Изображение Мадонны с младенцем на руках появляется в кадре, когда главный герой, подросток, Аркадий Долгорукий приезжает в Петербург, первый раз за долгое время видится с матерью, знакомится с сестрой. На протяжении кинофильма фрагмент названной картины висит на стене в комнате, где впервые происходит встреча членов семьи. Образ Мадонны впервые появляется в фильме, когда Софья Николаевна, мать подростка, целуя сына, приветствует его фразой: «Сыночек мой!» [4, 1 серия]. В романе Ф.М. Достоевского отсутствует описание первой встречи в Петербурге, а в кинофильме эта сцена является режиссёрской вставкой.

Следующая сцена, где появляется данный фрагмент картины, – встреча всей семьи и диалог Аркадия с его сестрой Лизой. Сцена встречи и разговор героев происходит под картиной Рафаэля. Примечателен в смысловом отношении контекст беседы: а) герой осуждает родителей: «мне горько, что воспитанием твоим, кажется, совсем пренебрегли» [3, с. 86]; б) подросток рассказывает родному отцу Андрею Петровичу Версилкову про свои несчастные годы в гимназии, где «товарищи смеялись и презирали» его, «а Тушар стал использовать» его «как прислугу и полюбил больше пинать <...> коленкой сзади, нежели чем бить по лицу». Мать в тот момент плачет от его слов [4, 1 серия]. Картина Рафаэля здесь

выступает как интертекстуальная деталь, отсылающая к пре-тексту. Она приобретает здесь символическое звучание: мать покорно принимает расставание с сыном, она несёт своё дитя к людям в надежде, что они смогут его принять и не навредят ему; в глазах ребёнка читаются страх и скорбь [5].

Следующие сцены у картины Рафаэля – появление Ольги, которую привёл в квартиру к родителям Аркадий [4, 2 серия]; сцена за обедом, когда он с матерью обсуждает тему «любви»; сцена, в которой Аркадий призывает мать уйти с ним от Версилова, а она не может этого сделать, потому что любит отца своих детей и искренне верит в то, что и он их всех любит. В этой сцене мать обращается к Аркадию: «Помню, родной, я всю жизнь перед тобой виновата, я тебя родила, а тебя не знала» [3, с. 273] – Софья Николаевна осознаёт, что детство сына ею упущено, но не просит прощения, она радуется каждому мгновению, проведённому с Аркадием.

Для Ф.М. Достоевского «Сикстинская мадонна» Рафаэля была особенным образом. А.Г. Достоевская, жена писателя, в воспоминаниях пишет о том, что Фёдор Михайлович признавал картину «за высочайшее проявление человеческого гения», стоял перед ней «часами, умилённый и растроганный», писатель был в восторге, когда ему графиня С.А. Толстая подарила копию Мадонны, видел в улыбке образа матери «скорбь» [6, с. 169, 378, 449].

Софья Николаевна жалеет об упущенном детстве сына, о том, что не смогла предотвратить его страдания, о том, что не углядела за дочерью Лизой, и та оказалась беременной в столь юном возрасте, незамужней. Дарья Анисимовна, мать Ольги, скорбит о потерянной дочери (самоубийство Ольги), ведь Ольга повесилась в одной комнате с матерью, пока та спала [4, 2 серия].

Итак, фрагмент «Сикстинской мадонны» Рафаэля, где изображена «скорбящая» мать, держащая на руках своего ребёнка, актуализируется Е.И. Ташковым как деталь, приобретающая символическое значение в кинодискурсе. Картина реализует концепты, возникающие в сознаниях реципиентов: мать, скорбь, любовь, покорность, страх, материнская защита. Список концептов открыт и может пополняться исходя из интерпретаций зрителя. Предполагается, что в данном кинотексте режиссёр отождествляет Мадонну Рафаэля с матерью Аркадия, которой в романе Ф.М. Достоевского подросток даёт высочайшую характеристику: «высший мертвец», «ангел небесный» [3, с. 106, 454]. Прослеживается библейский мотив о том, как Богородица отпускает на муки Христа, объединяющий Рафаэля, Ф.М. Достоевского и Е.И. Ташкова, создававших свои произведения искусства под влиянием христианской религии.

Второй фрагмент в кинофильме, используемый как интертекстуальная отсылка к библейскому сюжету – образ Иоанна Крестителя из картины А. Иванова «Явление Христа народу». Чёрно-белый образ пророка висит на стене у Крафта, к которому Аркадий Долгорукий пришёл за письмом, способным поставить перед отцом подростка Версиловым «вопрос совести». При появлении фрагмента картины на стене, Крафт говорит о том, что природу России не берегут, не заботятся о будущем: «явись человек с надеждой и посади дерево – все засмеются <...> все живут только бы с них достало...» [4, 1 серия]. Аркадий поведал Крафту свою идею о том, что он хочет разбогатеть «ради великодушия», бескорыстно помогать людям «даже тайно». А Крафт дал ему совет перед прощанием: «Живите больше!» [4, 1 серия]. Можно предположить, что эта идея Крафта, о необходимости «скрепляющей идеи» для русских людей, объединяющей всех стремлением к всеобщей любви, к природе и человеку воплощается в образе Иоанна, который встречает Христа как идею высшей любви и истины бытия. Крафт, как и Иоанн, стремится к этому, но, не находя этого в действительности, совершает суицидальный акт впоследствии. В исследовании М.М. Алленова отмечается, что Иоанн Креститель пророчествует вступление Христа на земное поприще в качестве «явившегося Слова», что эти персонажи картины «олицетворяют идею соотнесенности «начала» и «конца» [7]. Возможно, Е.И. Ташков, вдохновившись сюжетом «Явления Христа народу», увидел в образе Крафта черты Иоанна, а в образе Аркадия – Христа. Необходимо отметить, что вспоминает А.Г. Достоевская: картина Рафаэля «Иоанн Креститель в Пустыне» «приводила в восхищение Федора Михайловича, и он всегда долго стоял перед нею» [6, с. 205]. И всё-таки режиссёр выбирает картину художника А. Иванова, чтобы концептуально связать интертекстуальную деталь именно с мотивом «явления».

Последняя режиссёрская интекстуальная отсылка – фрагмент картины «Мёртвый Христос в гробу» художника Ганса Гольбейна Младшего, в декорациях задействовано лицо Иисуса. Фрагмент появляется в момент болезни Аркадия, когда он «пролежал в беспмятстве ровно девять дней» [3, с. 292], тогда же он впервые знакомится с названным отцом Макаром Ивановичем Долгоруким, который побудил его искать «благообразие», но подросток не сразу понял, что искать его надо не в других, а в себе. Примечательно то, что, приехав к родителям в Петербург, Аркадия поселили в комнату-гроб, к которой он «привык», но вскоре поменял на комнату-угол [4, 1 серия].

Представлен фрагмент головы Христа «в гробу» и в самом конце кинофильма, когда Аркадий «воскрес», ожил, окончательно разбудил своё

сознание. А.Г. Достоевская вспоминает, что эта картина «страшно поразила» Ф.М. Достоевского, он сказал ей: «От такой картины вера может пропасть» [6, с. 458]. Это могло означать, что произведение изобразительного искусства Гольбейна отражает отсутствие духа в образе Иисуса, изображено лишь мёртвое тело, подразумевается, что дух находится в стадии девятидневного воскрешения. Здесь проводится режиссёрская параллель с главным героем романа, который завершает свою нарративную автобиографию собственным перевоспитанием, становлением осознанности.

Цель экранизации романа Ф.М. Достоевского «Подросток» заключается в словах самого Е.И. Ташкова о том, что картина его «рассчитана на молодое поколение», снято «для людей, которые ещё «никак не воспитаны» [8]. О своём мировоззрении режиссёр рассказал тремя цитатами А.С. Пушкина: «И чувства добрые я лирой пробуждал», «Нет убедительности в подношениях, и нет истины, где нет любви», «Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман» [8].

Выводом исследования является то, что, исходя из мировидения автора-интерпретатора, можно толковать смысл, заключённый в интертекстуальных отсылках (интертекстуальные изображения), на которые он опирается, создавая диалог текстов – креолизацию в кинодискурсе. Необходимо отметить, что использование именно чёрно-белого цвета вместо ярких оригинальных цветов во фрагментах картин известных художников можно трактовать как перенос высокой философской семантики на бытовой уровень событий в жизни персонажей картины Е.И. Ташкова. Поэтапное появление образов Мадонны с младенцем, пророчащего Иоанна и мёртвого Христа, как цепочки из смысловых деталей, создаёт параллельную библейскую реальность в кинофильме «Подросток», что направлено на реализацию в сознании реципиента концептов с высшими нравственными смыслами: любовь, истина, страдание, жертва и других. В свою очередь, задуманная креолизация романа Ф.М. Достоевского отражает понимание режиссёром философского мировоззрения великого писателя, и его цель – раскрыть систему концептов и представить их для восприятия молодому поколению, воздействовать на него с искренними воспитательными намерениями.

Список использованных источников:

1. Гарвардт Е. В. Произведения Ф. М. Достоевского в современной культуре: литературный текст и текст кинематографический, к вопросу о проблеме перехода / Е. В. Гарвардт // Вестник Омского университета. – 2012. – № 1(63). – С. 245–251.

2. Степанова А. В. Интертекстуальная природа образа и образности (на материале образных сравнительных конструкций английской и

американской литературы 19 и 20 вв.): дис. канд. филол. наук. – Самара: [б. и.], 2006. – С. 87.

3. Достоевский Ф.М. Подросток: роман/ Федор Достоевский. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 480 с. – (Мировая классика).

4. ГОСТЕЛЕРАДИО СССР художественный фильм «Подросток», сценарий и постановка Е. И. Ташкова, 1983 г., – 6 серий. [Электронный ресурс]: <https://cinema.mosfilm.ru/films/35671/>

5. «Сикстинская мадонна» – описание картины Рафаэля Санти. Источник: <https://nauka.club/kulturologiya/kartin%D0%B0-sikstinskaya-madonna.html> (дата обращения: 21.11.2021).

6. Достоевская А.Г. Воспоминания./Вступ. статья, подгот. текста и примеч. С.В. Белова и В.А. Туниманова, – М.: Правда, 1987.–544 с., 8 л. ил.

7. Алленов М. М. «Явление Христа народу» в 1858 г. накануне судьбоносного выбора / М. М. Алленов // Вестник Московского университета. Серия 8: История. – 2012. – № 5. – С. 197–216.

8. Евгений Иванович Ташков. Интервью. Первая часть. [Электронный ресурс]: https://youtu.be/9m_8aIq_b2Q (дата обращения: 20.11.2021).

9. Аносова А. Д. Экфразистические описания «Сикстинской мадонны» Рафаэля в текстах Ф.М. Достоевского / А. Д. Аносова // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: Сборник материалов V (XIX) Международной конференции молодых ученых, Томск, 19–21 апреля 2018 года / Под редакцией Е.О. Третьякова. – Томск: Общество с ограниченной ответственностью «СТТ», 2018. – С. 224–225.

10. Вальчак Д. «Сикстинская Мадонна», «Мертвый Христос» и икона Богородицы: Ф. М. Достоевский о религиозной живописи и иконописи//ART LOGOS. 2018.№1(3).URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sikstinskaya-madonna-mertvyuy-hristos-i-ikona-bogomateri-f-m-dostoevskiy-o-religioznoy-zhivopisi-i-ikonopisi> (дата обращения: 20.11.2021).

11. Сараскина Л. И. Аркадий Долгорукий в кино и на сцене: дебютные решения / Л. И. Сараскина // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – 2021. – № 2(14). – С. 192–223. – DOI 10.22455/2541-7894-2021-2-192-223.

12. Косенко В. С. Исследование влияния изображения и вербального текста на восприятие креолизованного текста (экспериментальное исследование) / В. С. Косенко // Полилингвильность и транскультурные практики. – 2019. – Т. 16. – № 3. – С. 310-321. – DOI 10.22363/2618-897X-2019-16-3-310-321.

13. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб, 2005. – С. 288–372.

14. Крестева Ю. Семиотика. М.: Изд-во МГУ, 1970.

15. Тумакова Е. В. Креолизованный текст в художественном и медийном дискурсе // МИРС. 2016. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kreolizovannyuy-tekst-v-hudozhestvennom-i-mediynom-diskurse> (дата обращения: 20.11.2021).

©Семенова А.А., 2021

УДК 316.34

РОЛЬ ПЕРЕВОДА НАЗВАНИЙ В ВОСПРИЯТИИ СМЫСЛА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Швыдюк Л.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В «Словаре литературных терминов» сказано, что заглавие «изначально приглашает читателя к интерпретации читателем сказанного автором», то есть, оно определяет вектор рассуждения и восприятия идей произведения. Это первое, что читатель узнает, обратившись к книге, поэтому для автора часто является важным отразить в названии свое видение и отношение к представленной им в произведении реальности. Для переводчика же является важнейшей задачей не исказить авторский замысел, а точно и достоверно донести заданный смысл.

Алимова М.В. в статье «Особенности и основные критерии перевода художественного текста» раскрывает художественный перевод как разновидность словотворческого искусства – при данном подходе перевод в первую очередь должен быть ориентирован на идею, выраженную в оригинале произведения. То есть, задачей переводчика является поиск «эквивалентных языковых средств для выражения мысли». Название «The Lovely Bones», что было дословно переведено на русский язык как «Милые кости», объясняется автором в конце произведения: это обстоятельства смерти героини, которые как милые ей кости начали соединяться и образовывать новые связи вместо её отныне пустующего места в жизни. В «Толковом словаре Ожегова» указано, что милый – это славный, привлекательный, приятный. В «Англо-русском словаре Мюллера» приводится американское значение слова lovely как привлекательный, милый. Таким образом можно сделать вывод, что перевод на русском точен и можно его использовать для облегчения понимания переводов на других языках. На французском языке название звучит как «La Nostalgie de

l'ange», что можно перевести как «Ностальгия по ангелу». Тоска от потери дочери, сестры, одноклассницы, знакомой меняла людей. Они пытались научиться жить заново, после того как жизнь показала им такое кровавое горе. Замечательно, что Сюзи названа ангелом, ведь она стала им не только в раю, но и в сердцах переживающих её утрату людей. Данное название хоть и сильно отличается по лексическим значениям, но по семантике в данном контексте созвучно оригиналу: это та связь, которая изменила судьбы многих.

Л.А. Метелькова и Ю.П. Ильина в статье «Сравнительный анализ перевода названий художественных произведений французских авторов на русский язык и русских авторов на французский язык» привели свой список переводческих трансформаций: дословный перевод; буквальный перевод; перестановка; замена; добавление; опущение.

Дословный перевод направлен на сохранение без существенных изменений структуры иностранного предложения, а также передачу смыслов и идей, заложенных автором. Чтобы осуществить дословный перевод названия, нужно понимать смысл, который в него заложил автор. Для разбора данного метода перевода на примере книге Мариам Петросян «Дом, в котором...», нужно помнить, что писательница изначально хотела назвать произведение «Дом, который...», что должно было несколько напоминать известные многим слова: «Дом, который построил Джек». Изменения произошли уже в издательстве, и Мариам Петросян считает, что новое название ни с чем не ассоциируется. В сюжете Дом играет огромную роль. Во-первых, это место, где встречаются и живут дети и воспитатели. Это не просто здание интерната, это особый Дом для особых детей. По своей воле туда никто не попадает, за редким исключением. Но покидать стены хочется ещё меньшему количеству. Дом, который видит читатель, не любит отпускать своих жителей. Он проникает в их сердца, показывает им иную реальность и предлагает выбрать жизнь, в которой они будут хозяевами. Именно он определяет судьбы героев, решая, стоит их впускать в себя или оставить в пределах серых стен. Дом, в котором, – и продолжать можно бесконечное количество раз. Дом, в котором живут дети с ограниченными возможностями; Дом, в котором нет места взрослому миру; Дом, в котором нужно научиться жить; Дом, в котором сплетается прошлое, будущее и надо искать настоящее; Дом, в котором стены отражают характеры героев лучше, чем это сделано в их личных делах. Это название не обозначает ничего, но при этом может выразить всё. На других языках часто осуществлен дословный перевод: «Dom, w którym...» (польский язык); «La Maison dans laquelle» (французский язык); «Dům, ve kterém...» (чешский язык).

Данный вид переводов является самым распространенным. Л.А. Метелькова и Ю.П. Ильина указывали на отличие дословного перевода от буквального – отсутствие передачи замысла автора. Известное произведение Луизы Мэй Олкотт «Маленькие женщины» на языке оригинала называется «Little Women», на русском языке был сделан дословный перевод – ведь главными героинями являются девочки-подростки, которые за время произведения взрослеют, учатся жить в соответствии со своими мечтами и идеалами. Это не путь взросления личности и становления из девочек в женщин, потому что героини самостоятельны и по-своему осознанны уже в начале произведения. В норвежском языке теряется связь с оригинальным названием. Был применён буквальный перевод словосочетания маленькие женщины – «Småfrøknar», что обозначает девчонки. Маленькие женщины – это действительно девчонки, но в названии «Little Women» был сделан акцент не на возраст их как подростков.

Замена является самым интересным для исследований вариантом перевода. Этот прием используется, когда переводчик решает по тем или иным причинам, что указанное автором название не соответствует определенной идее. Таким образом возникают подобные переводы (на примере «Дом, в котором...»): на английском языке «The Gray House», дословно – серый дом, – сразу обозначает дом, как некое серое здание. Такой перевод показывает главную характеристику Дома, которую знают все жители города и приезжие – это действительно серый дом, он выглядит мрачно и неприветливо. Однако внутри него стены расписаны разноцветными красками, он полон яркой жизненной энергией. На итальянском языке – «La casa del tempo sospeso», что можно перевести как «Дом с остановившемся временем». Таким образом, в названии отражена внутренняя характеристика Дома, известная и понятная даже не всем его жителям – в нём другое измерение времени, а раскрытие такой детали помогает лучше понять одного из центральных и загадочных героев – Табаки, который является хранителем времени, но читатель может осознать это только к концу произведения, так что это название можно считать спойлером.

Если обратиться к произведению «Милые кости», то можно заметить, что в некоторых переводах-заменах происходит некое переосмысление идеи произведения. На немецком языке эта книга называется «In meinem Himmel», что можно дословно перевести как «На моем небе». В книге Сюзи попала на небеса, которые делились на сферы. Это пространство, которое вначале представляло собой привычные в земной жизни места. В нем легче свыкнуться с мыслью о собственной смерти, потому что как будто ничего не поменялось. Попавшие на небо

могли дружить, если их небесные сферы совпадали, они могли пожелать их расширения и исполнения определённых желаний. Хотя это название и соответствуют сюжету, однако не совпадает с семантикой оригинала. Более того, такое заглавие акцентирует внимание на рае, хотя главное действие происходит на земле. В Латинской Америке (на испанском языке) известно название «Desde mi cielo» – «С моего неба». Это похоже на вариант в немецком языке, потому что упоминается небесное пространство, в котором находится Сюзи, но отличием также является перенос акцента с рая на землю: героиня наблюдает за интересующими её людьми с высоты своего неба.

Не всегда замену названия можно считать удачной и при обращении к переводу «Маленьких женщин». На французском языке («Les Quatre Filles du docteur March») произведение носит название «Четыре дочери доктора Марча». Отец действительно очень повлиял на мировоззрение девочек, однако такое название никак не отражает их личные характеристики или жизненный путь. Можно даже предположить, что в данном произведении одна из главнейших проблем – это взаимоотношения отца с дочерьми, что не отражает истину. В нидерландском языке в названии также отражены родительские отношения: «Onder moeders vleugels» – «Под крылышками матери». Девочки формировались как личности под руководством своей матери, она оберегала их и учила правильным взаимоотношениям с окружающим миром и людьми. Однако всё равно отсутствует указание на героинь и какие-то их личные особенности. Хотя часто на обложке указывается и оригинальное название – «Маленькие женщины».

При использовании переводов в художественной литературе, для понимания идеи автора в той полноте, какую он хотел представить, необходимо обращаться к оригиналу произведения. К сожалению, художественный перевод подразумевает некоторую вольность переводчика к переводимому им тексту для более точной передачи мысли автора. И при добавлении субъективного восприятия всего произведения, переводчик начинает изменять, дополнять, заменять оригинальное название. Это нельзя назвать ни плохим, ни хорошим явлением. Всегда перевод для читателя будет являться первичным продуктом, хотя по факту, это вторичное изделие. Поэтому при выполнении художественного перевода главной задачей является не заслонить своей фигурой фигуру автора, а показать его читателю.

Список использованных источников:

1. Алимova М. В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста. – Москва, 2012. - 47-52с.
2. Англо-русский словарь Мюллера. - АСТ, 2015 г.

3. Метелькова Л. А., Ильина Ю. П. Сравнительный анализ перевода названий художественных произведений французских авторов на русский язык и русских авторов на французский язык. – Чебоксары, 2019. - 87-93с.

4. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.

5. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / Под ред. проф. Л. И. Скворцова. – 28-е изд. перераб. – М.: Мир и образование, 2014. – 1376 с.

6.

https://vk.com/away.php?utf=1&to=http%3A%2F%2Fwww.chaskor.ru%2Farticle%2Fmariam_petrosyan_novyh_knig_ot_menya_zhdat_ne_stoit_15919

7. Alcott. L. M. Onder moeders vleugels Familie Marc (1)Mieke Prins READER'S DIGEST NV - 1999 - 352 a.p.

8. Alice Sebold. Desde mi cielo. Barcelona. Encuadernación en tapa blanda de editorial ilustrada. Sebold, Alice 1962-. Traducción de Aurora Echevarría.

9. Alcott, L. M. : Les quatre filles du Docteur March, adaptation de Rémi Simon, Paris, Nathan, «Bibliothèque des Grands Classiques». - 1988

10. Alice Sebold. In meinem Himme. - Goldmann Verlag (1. Februar 2005). - 384 Seiten.

11. Alice Sebold. La Nostalgie de l'ange. Edith Soonckindt Lieu de parution - Paris. - 2003.

12. Alcott, L. M. Småfrøkner. Oversetter Winther, Eugenie Geelmuyden/Winther. -EugenieOslo:Damm, 1951.

13. Mariam Petrosyan. Dom, w którym... / Tłumaczenie Jerzy Redlich. – Warszawa: Albatros, 2013. – 672 с.

12. Mariam Petrosyan. La Maison dans laquelle / Traduction Raphaëlle Pache. – Mr. Toussaint Louverture editions, 2016. – 960 с.

13. Mariam Petrosjanová. Dům, ve kterém... / Překlad Konstantin Šindelář. – Fragment, 2016–2017.

14. Mariam Petrosyan. The Gray House / Translated by Yuri Machkasov. – AmazonCrossing, 2017. – 732 с.

©Швыдюк Л.В., 2021

УДК 7.046.1:7.046.3

СВЯТОЙ РОХ И АСКЛЕПИЙ: ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ И СМЫСЛОВЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Симоненко Е.Ю.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Данное исследование посвящено сравнению образов католического святого Роха и античного бога медицины Асклепия. Обращение к этой теме продиктовано несколькими причинами. Во-первых, очевидна параллель между столь удаленными во временном отношении героями – св. Рохом и Асклепием. Во-вторых, их образы в равной степени актуальны для своих культур – средневековой западноевропейской и античной. В-третьих, тема не имеет исчерпывающего раскрытия в научном дискурсе, оставляя широкие возможности для параллелей и интерпретаций.

В своем исследовании мы ставим следующую цель: выявить общую доминанту в иконографии св. Роха и Асклепия, тем самым, установить скрытый диалог культур – Средневековья и Античности. Данная цель будет реализована посредством следующих задач: историческая реконструкция образов Роха и Асклепия; установление иконографических вариантов данных персонажей; символическая интерпретация их атрибутов; иконологическое прочтение образов Роха и Асклепия. Методологической основой исследования стали иконологическая интерпретация художественных объектов и компаративный анализ [1], позволившие сопоставить инокультурные объекты.

Святой Рох из Монпелье – историческая личность, жившая в Европе в XIV веке; известен и канонизирован католической церковью благодаря чудесным исцелениям во время страшнейших эпидемий «чёрной смерти». Именно поэтому святой Рох считается покровителем больных чумой, холерой и другими тяжёлыми заболеваниями, а также покровителем хирургов, паломников и домашнего скота.

В истории существовал и имел большую популярность ещё один образ всепасающего доброго лекаря – Асклепий, или Эскулап. Существуют исследования, в которых допускается возможность влияния языческого культа бога Асклепия на сложение ряда христианских образов. Так в статье О.А. Джарман «Эллинистическая религия Асклепия в поздней греко-римской культуре в свете христианской духовной традиции», автор выстраивает связь между культом Асклепия и образом Иисуса Христа. Об Асклепии автор говорит, что он «своим отношением к людям

прообразовывал – разумеется, неточно, а порой и двусмысленно – исполнение ожиданий страдающего в своей «великой тоске» языческого, неиудейского мира, становясь прообразом грядущего истинного Спасителя и Целителя» [2, с. 137]. Далее исследователь поясняет, что чудеса Христа и Асклепия имели разный характер. Главное отличие в том, что после исцеления, общение с Асклепием заканчивалось, а после чудес Христа излеченные только начинали свой христианский путь. Исцеление являлось кульминацией и самоцелью общения больного не только с Асклепием, но и со средневековым католическим святым Рохом. Тема связи этих двух образов сохраняет свою актуальность.

Антиковед Фадей Францевич Зелинский в своём труде «Истории античных религий» отмечал: «Асклепий призывается как Спаситель, Soter, спаситель от телесных недугов прежде всего, исцеляющий хромых и слепых прикосновением своей ласковой руки, но это еще не все – спаситель болящей особи становится спасителем всех и всего, Soter ton holon. Его образ, средний между юношей и мужем, с мягкими волосами и бородой и со светом неземной доброты в очах, глубоко запал в сердце человечеству: он его более не покинет» [3, с. 323]. Из данного текста следует, что Асклепий воспринимался как спаситель, своей рукой снимающий боль и страдания. Любовь к этому образу прочно проникла в человеческое сознание. Из-за невозможности реализации языческого культа в христианском мире, он мог воплотиться в новом образе исцеляющего всех страждущих святого Рокха из Монпелье.

В исследовании Пьера Болле и Паоло Асканьи «Rocco di Montpellier Voghera e il suo Santo» отмечается, что в большинстве агиографических текстов, св. Рох исцелял больных начертанием крестного знамения на их челе и молитвой Троице (то есть тем же «прикосновением своей ласковой руки», что и Асклепий). Современники святого и люди последующего времени признавали, что св. Рох стал орудием божественной благодати за его необыкновенное проявление христианской веры [4, с. 12].

Первоначально святой Рох был связан, как в молитвенных практиках, так и в изображениях, с другими католическими святыми, почитаемыми за их защиту от болезней, такими как Сан-Себастьян, Сан-Бьяджо, святые Косма и Дамиано. Но между XV и XVI веками он приобрел почти доминирующую роль не только как защитник от чумы, но и от всех видов эпидемических заболеваний – от самых тяжелых до менее опасных. Неоднократное повторение вспышек чумы и других заразных болезней (которые неучёный народ также считал чумой) по всей Европе стало основной причиной развития и укрепления культа святого Рокко. Ему посвящали агиографические тексты («Жизнь св. Рокха» 1479 г. Франческо Диедо, «История Сан-Рокко» 1478-1480 гг. Доменико да

Винченца, «Жизнь славного духовника Сан-Рокко» 1481/1482 гг. ди Паоло Фиорентино и т.д.), строили церкви (в конце XVI века в Италии насчитывалось около 260 церквей, в освещении которых фигурировало имя св. Рокко), создавали многочисленные скульптурные образы [4].

Столь высокую популярность св. Рокха можно объяснить бытованием на землях бывших древнеримских провинций древнего культа в честь бога Асклепия (в латинской версии – Эскулапа). В средневековый период эти территории стали европейскими странами, но материальные следы языческого почитания остались в виде скульптур, сакральных мест, раньше служивших храмами Асклепия.

Вплоть до изобретения вакцины в XIX веке, чума считалась неизлечимым заболеванием, случаи летального исхода составляли 95%, поэтому в сознании средневекового человека между словами «чума» и «смерть» ставился знак равенства. Справедливо будет заметить, что святой Рох своими чудесными исцелениями спасал людей из рук смерти. Асклепия в ряду прочих современных ему врачей отличала не только легенда о его божественном происхождении, но и стремление побороть смерть [5, 6].

Согласно легендам, изложенным в агиографических текстах, святой Рох при совершении паломничества в Рим был молодым человеком, и умер не позже 35 лет [4]. Существуют скульптуры, отражающие его реальный возраст («Святой Рох» Германия, н. XVI в. Дуб, 98,4 см х 41,6 см х 28,7 см, Музей Метрополитен, Нью-Йорк; «Святой Рох» Дриса Холтуйса) (рис. 1). Однако широкое распространение получили его изображения в виде старца с длинными волосами, густой бородой и признаками почтенного возраста на лице. В качестве примеров можно привести скульптуры «Св. Рох» Фейта Штосса (Ок. 1515-1516 гг. Дерево. Флоренция, церковь Сантиссима Аннунциата), «Св. Рох и ангел» немецкого мастера братства Бибербаха 1520 года из Метрополитена (рис. 1). Здесь возраст может иметь символическое значение мудрости и значимости.



Рисунок 1 – «Святой Рох», Дрис Холтуйс (регион Нижнего Рейна, ок. 1500 г., дуб с остатками полихромии и позолоты, 113 см х 45 см х 23,5 см. Рейксмюсеум, Амстердам). «Св. Рох и ангел», немецкий мастер священного братства Бибераха (Швабия, 1520 г., лимонное дерево со следами полихромии, 72,4 см х 26 см х 18,7 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк)

Ещё с XIII века родной город св. Роха, Монпелье, был знаменит университетом, в котором изучали и преподавали медицину. Это позволяет предположить, что святой лекарь мог обладать некоторой базой медицинских знаний, получив образование в местном университете, учитывая его глубокое участие и сострадание к больным, проявлявшееся ещё с детства [4]. Нечто подобное наблюдается и в истории Асклепия: легенды связывают юность античного бога с обучением медицине у кентавра Хирона, который в отличие от других кентавров, связывался в сознании древних людей с учёностью и премудростью. Таким образом, и святой Рох, и Асклепий, представлены в истории культуры как люди, получившие медицинское образование, и, самое главное, всю последующую жизнь они применяли свои знания на практике, совершенствовались и спасали людей.

Наиболее часто встречающимся изображением св. Роха является тот момент его жизни, когда он заболел бубонной чумой и находился вдали от людей в лесу. Фигура святого изображается, как правило, в рост. Важной иконографической чертой образа является демонстрация ноги с раной. При этом могла меняться нога – правая/левая, расположение раны – над коленом или ближе к паху, количество нарывов и их размер. Чтобы заразу было видно, у фигуры святого нередко приспущены чулки и сапоги. Существует тенденция от наиболее подробного и реалистичного изображения раны к её условному обозначению: язва сокрыта под повязкой на ноге или отсутствует вовсе. В последнем случае показывается момент, когда святой исцелён ангелом, и болезнь уже отступила. С этой

особенностью связано наиболее распространённая поза святого в контрапосте – перенос веса тела на одну опорную ногу, противопоставление линии таза линии плеч.

Самым популярным изображением античного Асклепия является момент его встречи со змеей, благодаря которой он нашёл лекарство от смерти, в лесу. Змея, опоясывающая посох стоящего лекаря, стала неизменным спутником изображения Асклепия и даже его символом. Таким образом, известнейшими являются образы стоящих в контрапосте св. Роха и Асклепия во время их пребывания вдаль от людей, в лесу, во время ключевого события жизни каждого (рис. 2). Оба в эти моменты находились на грани жизни и смерти – Рох мог погибнуть от чумы, а Асклепий – от укуса ядовитой змеи.



Рисунок 2 – «Святой Рох», Немецкий мастер XVI в. (дерево (дуб/орех?), 63 х 23 х 22 см, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва). «Асклепий», (мрамор, римская копия I-II в. н.э. по греческому оригиналу V - IV вв. до н.э., Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж)

Специфические атрибуты св. Роха связаны с его паломничеством: посох пилигрима, символизирующий длительное пешее путешествие (даже при утере посоха как части скульптуры, о его изначальном наличии говорит сложенная для него кисть одной руки); привязанный к ремню маленький сосуд для воды из высушенной тыквы; широкополая шляпа для защиты от палящего солнца и дождя. Изображение раковины моллюска на одежде также указывает на Роха как на паломника. Так как святой Рох посетил Рим, вместе с одной или несколькими ракушками изображали знак перекрещенных посохов в сочетании с ключами св. Петра. Такой иконографический атрибут, как посох странника, наблюдается и в изображениях Асклепия. Его странничество обусловлено родом деятельности – как врач он бродил по лесам в поисках растений, необходимых для лекарственных сборов.

Есть еще одна параллель. Святого Роха спасла от голода собака, носившая ему хлеб. Нечто подобное произошло и с Асклепием: в

младенчестве его вскормили и воспитали дикие псы и козы. Поэтому рядом с божественным лекарем часто изображали сидящего пса в память о его верности, или как символ странничества. Собака Готтардо (имя хозяина) рядом со св. Рохом изображается с тем же смыслом.

Подводя итог, обобщим все наши наблюдения и дадим им оценку. Во-первых, существуют смысловые параллели между образами св. Роха и Асклепия: оба были искусными лекарями, обученными медицине, и народными героями, у которых искали избавления от боли, болезни и страданий. В равной степени они были наделены божественным даром исцеления: святой Рох – в награду за крепость веры, Асклепий – в знак его божественного происхождения (он сын Аполлона). В скульптуре образы чаще всего показаны в рост, в ключевые моменты их жизни. Общие иконографические черты связаны с их мудростью (почтенный возраст, о чем свидетельствуют борода и морщины) и странничеством (наличие посоха и собаки). Учитывая не только внешнее подобие, но и ту роль, которую каждый из героев играл в контексте своей культуры, а также факт единого ареала распространения культов Асклепия и св. Роха, можно с большой степенью уверенности говорить об их тождественности и о связи Античной культуры и культуры западноевропейского Средневековья.

Список использованных источников:

1. Варакина, Г. В. Методология компаративистского исследования в искусствоведении / Г.В. Варакина // Слово. Текст. Источник : методология современного гуманитарного исследования : Материалы Международной научной конференции. – М.: ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2020. – 379 с. – С. 16-30.

2. Джарман, О. А. Эллинистическая религия Асклепия в поздней греко-римской культуре в свете христианской духовной традиции / О. А. Джарман // Христианское чтение. – 2010. – №3. – С. 113-143.

3. Зелинский, Ф.Ф. История античных религий. Том 1-3/Ф.Ф. Зелинский.–СПб.:Издательский проект «Квадриум»; Алетейя, 2014. – 864с.

4. Bolle, P. Rocco di Montpellier Voghera e il Suo Santo / P. Bolle, P. Ascagni. 2001 : [Risorsa elettronica]. – URL: <https://www.sanroccodimontpellier.it/wp-content/uploads/2018/11/1-LA-VITA.pdf>. (дата обращения: 15.04.2021)

5. Симоненко, Е. Ю. Место Асклепия в Античном культурном пространстве: от греческой архаики до императорского Рима / Е. Ю. Симоненко // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации (Социальный инженер-2020) : Всероссийская конференция молодых исследователей с международным

участием : сб. мат.-ов. Ч. 5. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. – 244 с. – С. 64-67.

6. Симоненко, Е. Ю. Статуя Асклепия (римская копия I – II вв. до н.э.) из собрания Государственного Эрмитажа в историко-культурном и художественном контексте: проблема сложения иконографии / Е. Ю. Симоненко // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2021» / отв. ред. И. А. Алешковский, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов, Е. И. Зимакова. [Электронный ресурс]. – М.: МАКС Пресс, 2021. – URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2021/data/22307/123601_uid546599_report.pdf. (дата обращения: 27.11.2021)

©Симоненко Е.Ю., 2021

УДК 398.33

**ОБРЯД «ПРОВОДЫ ЛЬДА» / «БОЗ ОЗАТУ»
В СЕЛЕ ИВАНКОВО АЛЬМЕНЕВСКОГО РАЙОНА
КУРГАНСКОЙ ОБЛАСТИ:
ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Чапленко А.И.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Изучение отдельных локальных и этнических традиций всегда привлекало внимание исследователей. Особый интерес представляют сохранившиеся до настоящего времени обычаи и обряды, функционирующие в поликультурной среде или на территориях компактного проживания этносов, находящихся в иноэтничном окружении.

Темой данной статьи стал обряд «Проводы льда» / «Боз Озату» в селе Иванково Альменевского района Курганской области. Цель нашей работы состоит в выявлении изменений внутри локального календарного обряда, которые происходили на протяжении XX – начала XXI века. Обусловленные этой целью исследовательские задачи состоят в выявлении этапов данного обряда и их последовательности, а также фиксации современного состояния обрядового действия. Помимо этого, нам необходимо было выявить наличие сходных ритуальных действий у соседних тюркских, угро-финских, самодийских и славянских народов. Наконец, мы постараемся выявить основные элементы трансформации обряда в настоящем и возможные иноэтничные влияния на традицию.

Материалами для нашего исследования стали записи от местных жителей, сделанные нами в селе Иванково во время летних практик 2019-2021 годов, отчеты о празднике, хранящиеся в местном доме культуры, публикации в местной прессе и собственные наблюдения прошлых лет. К работе были привлечены исследования по татарской, чувашской, удмуртской и другим традициям народов Поволжья и Урала, в календарных традициях которых зафиксированы обрядовые действия сходного типа.

Село Иванково было основано татарами в 1740 году. В настоящее время в нём проживают в основном татарские семьи. Однако есть и смешанные – русско-татарские и татарско-башкирские. В селе преобладает русский тип культуры, но несмотря на это жители сохранили традиционный для татар праздник.

Надо отметить, что праздник, связанный со вскрытием льда и началом ледохода известен у многих тюркских, финно-угорских и самодийских народов, а также у славян. Так, например, у северных удмуртов до настоящего времени сохранился праздник «Йё-келян» («Проводы льда»), во время которого на берег реки приносили обрядовые блюда и напитки, совершался обряд жертвоприношения реке, в которую опускали хлеб и выливали водку, и произносили заклинание-молитву, адресованную прародительнице рода и матери-реке [1]. Аналогичный праздник был известен и чувашам. Он назывался «Пār яни» («Проводы льда»). Обрядовые действия этого дня были направлены на скорейшее освобождение рек ото льда и приближение весны. В этот день приносились жертвы божееству Шыв (повелителю воды) [2]. Известен этот обряд и у нагайбаков, крещеных татар проживающих преимущественно в Челябинской области [3]. Упоминания о подобном празднике встречается и в материалах по традиционному календарю народа коми. Во время праздника «Йи кылалом» («Ледоход») женщины умывались льдом и бросали его обратно в реку, чтобы вместе с ним ушли беды и болезни. Также в этот день исполнялся плач по льду [4]. Известен такой обряд и у русских, проживающих по берегам Печоры, Пинеги и Мезени [5]. Зафиксировано бытование аналогичного праздника и у северных селькупов [6].

У татар этот праздник чаще всего называется «Боз Озату». Однако в зависимости от региона у него есть и другие названия «Боз Карау», «Боз Багу» («смотреть на лед»), «Ташу Карау» («смотреть половодье») и т.п. [7].

В Иванково сохранилось наиболее традиционное название праздника «Боз Озато» («проводы льда»).

В Иванково этот день считается первым весенним праздником, его проводят в начале апреля, когда начинается ледоход.

Основная цель этого дня заключается в проведении обрядов, которые проводят для очищения от различных бед и болезней. Считается, что тающий лед унесет с собой все неприятности, которые были в прошедшем году.

Традиционно праздник проводили сами жители села. Наиболее пожилые люди выступали в качестве руководителей обрядового действия и хранителей традиции. Однако в настоящее время ситуация изменилась – организаторами праздника стали работники учреждений культуры села. Именно они организуют жителей и придумывают сценарий праздника, сочетая традиционные элементы с художественной самодеятельностью и массовой культурой.

В настоящее время на праздник все жители села собираются возле Дома культуры. Здесь играет татарская национальная музыка, ведущие дают слово главе сельского совета для открытия праздника.

Ведётся «Боз озато» на двух языках: на русском и на татарском. После слов главы села ведущие рассказывают об истории праздника. Затем местные жители повязывают на специальную колонну платки, ленточки, полотенца, желая себе здоровья, счастья и долгих лет жизни. В традиционной культуре подобные действия во время данного праздника не зафиксированы. Однако повязывание ленточек в настоящее время стало очень популярным действием, которое активно используется работниками культуры для предания «народного колорита» любому массовому мероприятию.

Вслед за этим местный фольклорный коллектив начинает петь песни, и все жители выдвигаются к озеру, где происходят основные действия обряда (рис. 1). После того как все собрались у воды начинается один из обрядов «Боз Озату» – рубка льда. Мужчины рубят лёд. Они как бы помогают весне справиться с зимой: чем быстрее растает лед, тем быстрее придет весна. Затем к озеру подходят девушки с вёдрами. Они набирают в них наколотый лёд.



Рисунок 1 – Жители села Иванково идут к озеру – месту празднования «Боз Озато». Подготовка к обряду колки льда и его растапливанию. Фото А.И. Чапленко

В это время мужчины на берегу разводят костёр из берёзовых поленьев и устанавливают над огнем казаны, в который девушки, высыплют принесенный с озера, лёд.

Пока лёд тает в казане, женщины из местной фольклорной группы поют песни и предлагают жителям села умыться талой водой. Пока человек умывается, женщины приговаривают: «Ботен аулурал китсен, боз суы белэн, берга эресен» («Пусть все болезни уйдут, растают как этот лёд») и «Безден китсен ярлылык, остема килсен муллык» («Пусть уйдёт бедность и придёт достаток»).

Местные жители верят, что талая вода уносит все хвори, переживания и беды. Во время умывания мужчины, совершающие обряд, должны проговаривать следующие слова: «Хэр беребезда буслын саулык, бутырлык» («Пусть каждый из нас будет здоровым и храбрым»). Когда обряд совершает женщина. То она должна говорить: «Хэр беребезда буслын бахетлек, ямлэк» («Пусть каждая из нас будет красивой и счастливой»).

После умывания все жители села водят хоровод вокруг разведённого костра, пока тот не потухнет. Вождение хоровода сопровождается татарскими песнями.

Затем устраивают игры. Сначала играют в «Боз эрету». Смысл этой игры заключается в том, что надо быстрее других растопит в руке лёд. Эта традиционная татарская игра, в которую всегда играли на этом празднике.

Однако в настоящее время, помимо нее играют и в «Ручеек». Это русская хороводная подвижная игра, которая довольно часто сопровождается пением. Например, на Мезени в «Ручеек» играли под песню «За рекою у колодца» [8]. В настоящее время игра также сопровождается песней, только татарской. Возможно, выбор игры неслучаен, так как ее название связано с водой и отчасти весенним таянием льда.

После игр праздник продолжается: местные жители с частушками и с песнями идут в местный дом культуры, где веселятся до позднего вечера.

К сожалению, в нашем распоряжении нет более ранних записей о праздновании этого дня в деревне Иванково. Но фольклорно-этнографические материалы по обрядам татар Урала свидетельствуют о том, что праздник был более насыщен ритуальными действиями. Например, его участники делали куклу из соломы и сжигали её на льду реки или озера, или же просто отправляли куклу по течению в маленькой лодочке [9].

Татарский праздник «Боз Озото» («проводы льда») в селе Иванково сохранил ряд традиционных элементов, прежде всего рубку льда, его растапливание в казане, умывание талой водой, приговоры и традиционная игра «Боз эрету». Однако в контекст праздника включена и традиционная русская игра «Ручеек». И хотя она сопровождается традиционными татарскими песнями, ее функционирование в обряде представляет

большой интерес с точки зрения межкультурного взаимодействия. Сохраняя татарскую традицию проведения праздника, жители села смогли внести в него элементы русской традиционной культуры.

Как видно из приведенного материала на протяжении XX века праздник не претерпел значительных изменений и сохранил все основные этапы обрядового действия, характерные для него. Собранные нами материалы позволяют говорить о том, что «Боз Озато» стал своеобразным маркером идентичности татарского населения села. Четкая последовательность обрядовых действий и вовлечение в праздничное действие всех жителей села позволяет говорить о хорошей сохранности данного календарного обряда. Сопоставление прежде всего с другими локальными татарскими традициями позволяет говорить о минимальных трансформациях обряда. В тоже время нельзя не отметить иноэтническое влияние, которое обусловлено прежде всего взаимодействием с русской культурой.

Список использованных источников:

1. Владыкина, Т. Г. Обряд Йё-келян (проводы льда) у северных удмуртов / Т. Г. Владыкина // Нематериальное культурное наследие народов Российской Федерации. – М., 2020. – С.65-70.
2. Салмин, А. К. Праздники, обряды и верования чувашского народа / А. К. Салмин. – Чебоксары, 2016. – 685 с.
3. Еникеева, А. Р. Обрядово-праздничная культура нагайбаков / А. Р. Еникеева // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2009. № 2. – С. 19-24.
4. Конаков, Н. Д. От Святков до Сочельника: Коми традиционные календарные обряды / Н. Д. Конаков. – Сыктывкар, 1993. – 126 с.
5. Бернштам, Т. А. Традиционный праздничный календарь в Поморье во второй половине XIX – начале XX в. / Т. А. Бернштам // Этнографические исследования Северо-Запада СССР: традиции и культура сельского населения. Этнография Петербург – Л., 1977. – С. 88-115.
6. Галеева, Н. Ф., Кулиш, А. С. Праздник «Проводы льда» в культуре сибирских татар и северных селькупов / Н. Ф. Галиева, А. С. Кулиш // Научный вестник Ямало-Ненецкого автономного округа. 2021. № 3 (112). – С. 48–60.
7. Гайнутдинова, Г. Р. Этнолингвистический анализ лексики текстов обряда татар «Боз озату» (по материалам экспедиций в Апастовский район РТ) / Г. Р. Гайнутдинова // Minbar. Islamic Studies. – 2017. – № 10(4). – С. 317-321.
8. Митрофанова, В. В., Азбелев С. Н. Фольклорная экспедиция Пушкинского дома в 1961 г. / В. В. Митрофанова, С. Н. Азбелев // Советская этнография. 1963. – № 1. – С. 138.

9. Черных, А. В. Традиционная кукла народов Пермского края /А. В. Черных. – Пермь, 2014. – 260 с.

©Чапленко А.И., 2021

УДК 73.03.

**УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК:
ОТ ДВИЖЕНИЯ РОКАЙЛЬНОГО
К ДВИЖЕНИЮ РЕАЛИСТИЧЕСКОМУ
НА ПРИМЕРЕ ДЕТСКИХ ПОРТРЕТОВ
ЖАН-БАТИСТА «ВТОРОГО» ЛЕМУАНА
И ЖАН-АНТУАНА ГУДОНА
ИЗ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ СОБРАНИЙ**

Сорокина Н.А.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Жан-Батист II Лемуан (1704-1778 гг.) – скульптор эпохи рококо, а также учитель прославленного французского мастера Жан-Антуана Гудона [1, с. 17]. Творчество Гудона – важная веха в истории реалистической и неоклассицистической скульптуры, коллекции его бюстов имеются не только во Франции и России, но и в Америке и других уголках мира. Гудону со временем удалось стать портретистом ещё более востребованным, чем его учитель Жан-Батист Лемуана.

Уже в работах Лемуана движение стилистически неоднозначно. В начале творческого пути его работы ещё дышат барочной традицией, в духе Бернини выполнено немало надгробий, но в середине века Лемуан создаёт портретную галерею в рокайльном стиле, где он ищет не величественности или энергии, а утончённости, изысканности [2]. Для него в скульптуре важны были эффект воздушности и единое движение фигуры и одежды. Таким образом, он вводил в скульптуру живописные приёмы. Подобные черты мы можем видеть и в скульптурах Жан-Антуана Гудона.

Работа Лемуана «Портрет молодой девушки» (рис. 1) хранится в Эрмитаже [3]. Волосы убраны назад, открывая широкий лоб, рисунок бровей лишь слегка намечен над глазами. Гладкая шея плавно переходит в линию плеч. Глаза её широко открыты. Голова повёрнута немного в сторону, из-за чего мы видим напряжение мышц шеи. Молодая девушка Лемуана одета – зритель видит на её плечах и груди складки одежды, в которых чувствуется динамика.

Легкий поворот головы, лента в волосах, общая приятность черт, которая может быть отнесена к духу рококо, роднит юную девушку Лемуана с портретом Ж.-А. Гудона «Луиза Броньяр» (рис. 1). Бюст выполнен в бронзе, а терракотовый оригинал отлива XIX века хранится в Лувре. Парные портреты детей друга Гудона, архитектора Броньяра [4], чрезвычайно понравились современниками и многократно копировались. Облик Луизы исполнен очарования. Её пышные волосы аккуратно убраны в узел на макушке, а сама голова перевязана ленточкой, лицо спокойно и расслаблено, но, в сравнении с «неизвестной» Лемуана, черты девочки менее идеальны и, в результате, менее шаблонны. Нос её слегка вздёрнут, а губы, скорее, младенческие. Ямочка между ключицами, впадины у плеч – всё это указывает на потенциальную подвижность, живость. Подобного рода движение заменяет движение складок и рюшей платьев эпохи рококо: в духе утверждающегося неоклассицизма бюст показывает плечи и грудь обнаженными.



Рисунок 1 – а) Бюст молодой девушки. Жан-Батист II Лемуан. XVIII век. Мрамор. Высота – 50 см. Государственный Эрмитаж; б) Луиза Броньяр, дочь архитектора Броньяра. Жан-Антуан Гудон. Отлит по модели 1777 года в XIX веке. Бронза. Высота – 36 см. ГМИИ им. А. С. Пушкина

Брат Луизы, Александр, напротив, изображен одетым (рис. 2). Складки одежды тщательно проработаны, мы можем увидеть, ощутить эту ткань и даже представить её состав; при желании зритель может разглядеть даже нитки, на которые пришита верхняя незастёгнутая пуговица. И уже не натурализм, но реализм – яркий психологизм, индивидуализация – заметен в немного напряженном детском лице. Доминирует уже не легкое, «рокайльное» движение «ветерка в волосах» и в складках одеяния, но душевное движение. Это очень выразительные динамичные изменения в мимике: вот-вот мальчик начнёт хмуриться, а улыбку его исказит обида или задумчивость. Зритель видит перед собой ребёнка, в выражении лица которого уже чувствуется будущий характер. Голова слегка повёрнута, а пуговица на рубашке расстегнута. Лоб и брови расслаблены. Глаза требуют детального описания: за место зрачка просверлена дырочка, на которую наклеен небольшой необработанный кусок – это блик на глазу, рогица же представляет собой небольшие прорезы, которые как лучи от

солнца, отходят от зрачка. Губы сжаты в небольшой улыбке, из-за чего на лице мальчика появляются ямочки – небольшие углубления в материале. Мышцы шеи напряжены, так как голова повернута от зрителя, а сам взгляд уходит дальше, в сторону, избегая прямого контакта со зрителем.



Рисунок 2 – Александр Броньяр, сын архитектора Броньяра. Жан-Антуан Гудон. Отлит по модели 1777 года в XIX веке. Бронза. Высота – 36 см. ГМИИ им. А. С. Пушкина

Стоит отметить, что практически все портреты Жан-Антуана Гудона пребывают в движении и сами по себе асимметричны. Кажется, что все герои, выходящие из-под руки Гудона, находятся в некоем повороте в сторону – ещё чуть-чуть, и он повернётся к тебе в профиль. Зарождение такого движение можно увидеть уже у Жан-Батиста Лемуана, например, в ещё одном портрете неизвестной девушки из ГМИИ им. А.С. Пушкина (рис. 3). Однако лёгкий наклон в работах предполагаемого учителя не сравнится с динамикой в работах ученика. К тому же, это движение проявляется не только в поворотах головы, но и в самих мимических искажениях.

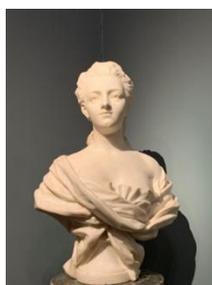


Рисунок 3 – Портрет неизвестной. Жан-Батист П Лемуан. 1770 год. Мрамор. 73x51x28 см. ГМИИ им. А. С. Пушкина

Заметим, в целом детские портреты у Гудона менее экспрессивны и динамичны, чем портреты взрослых. В них проявляется какая-то сдержанность и утонченность, свойственная этому возрасту: дети ещё не знают, к чему приведёт их судьба, поэтому предпочитают обозревать окружающий мир и выносить из него какие-то выводы для дальнейшей жизни. «Будущие взрослые» изображены без рокайльного привкуса, такими, какие, они есть на самом деле, лишены излишней сентиментальности или сладости рококо. Мальчики и девочки у Гудона – самостоятельные личности, со своими, только начинающимися зарождаться, характерами, проявляющимися, в том числе, в мимике и жестах. Условное

«рокайльное» движение в изображении детей у Ж.-А. Гудона становится движением живым и естественным, выражающим характер.

Список использованных источников:

1. Арнасон, Г. Скульптура Гудона / пер. с англ. П. В. Мелковой. – М.: Искусство, 1982. – 128 с.

2. Вёрман, К. Искусство XVI – XIX столетий // История искусства всех времён и народов. Том 3; под общ. ред. А. И. Сомова и Д. В. Айналова. [Электронный ресурс] (<https://history.wikireading.ru/>).

3. Государственный Эрмитаж [Электронный ресурс] (<https://hermitagemuseum.org/>).

4. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина [Электронный ресурс] (<https://pushkinmuseum.art/>).

©Сорокина Н.А., 2021

УДК 81

**ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОБОРОТЫ,
ХАРАКТЕРИЗУЮЩИЕ ЧЕЛОВЕКА:
ПРОИСХОЖДЕНИЕ И УПОТРЕБЛЕНИЕ
В СОВРЕМЕННЫХ ЯЗЫКАХ**

Мацкевич А.М., Куликова Е.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

За последние десятилетия в современной лингвистике наблюдается огромный интерес к проблемам переходности от одного состояния языка к другому, к расширению и преобразованию лексикосемантической базы современных языков. В этой связи интересно провести исследование фразеологизмов в лингвокультурологическом ракурсе, в культурологической и антропологической перспективах, а также рассмотреть роль фразеологизмов в современных языках и историю их происхождения. Большинство фразеологизмов в языке заключают в себе определенное явление или образ, который выражает значение оборота. Интересным для изучения становятся фразеологические обороты, характеризующие человека в основе фразеологических единиц в связи с особенностями отражения национально-культурной специфики в подобных оборотах и неочевидным в настоящее время происхождением данных оборотов. Данное исследование было проведено на материале английского, испанского и финского языков. Фразеологизм – это неделимое словосочетание с собственным значением. Другими словами,

устойчивое выражение, смысл которого не стоит воспринимать буквально. В языке в большинстве своем закрепляются и фразеологизируются те аспекты информации, которые ассоциируются с культурно-национальными эталонами, стереотипами, мифологемами [1]. Как утверждает В.Н. Телия, «фразеологический состав языка – это зеркало, в котором лингвокультурологическая общность идентифицирует свое национальное самосознание» [2, с 82]. Зачастую при анализе подобных фразеологических единиц и их этимологии можно узнать что-то новое об изучаемом языке, а порой и открыть ранее неизведанные грани родного. Как сказано в историко-этимологическом справочнике фразеологизмов Александра Карловича Бириха [3], из которого для данной работы были взяты отрывки этимологических статей для русских фразеологизмов: «Фразеология – одна из самых образных и «консервативных» языковых подсистем. ...она менее подвержена языковым изменениям, сохраняет в себе устаревшие слова, архаические формы и синтаксические конструкции». Николай Максимович Шанский предложил делить фразеологизмы по происхождению на исконные и заимствованные.

Для расширения кругозора можно стараться находить определённые параллели между идиоматическими выражениями из разных языков. К примеру, выражения «big wig» и «big cheese». Они оба употребляются в отношении важного человека или того, кто выше по статусу, к примеру, шеф (тут стоит принять во внимание, что фразеологизмы придают общению неформальный оттенок, так что стоит быть аккуратным с их употреблением в принципе). Происхождение словосочетания «big wig» уходит корнями в 17 и 18 века, когда джентльменам необходимо было носить парики (wig – парик). У некоторых из них, например, у епископов, аристократии и судей, парики были внушительнее, что вполне ясно намекало на их положение в обществе. В свою очередь через идиому «big cheese» можно заглянуть в прошлое Великобритании, когда та была колониальной империей. Подобного рода отношения между Великобританией и Индией привнесли в лексику английского языка упомянутое выше выражение. Изначально на языке урду слово «چیز» входило в состав словосочетания, дословно переводящегося на английский как «a big thing or event». Определённая нелогичность нынешнего английского фразеологизма связана с произношением последнего слова, так как оно совпадает по звучанию со словом «cheese». Именно таким образом из «большого события» в английский переключался «большой сыр». На русский язык оба выражения обычно переводятся как «большая шишка», что является исконно русским выражением, вероятнее всего восходящим к речи бурлаков, которые «шишкой» называли самого опытного и сильного из них, идущего в лямке первым. Интересно, что в

финском языке тоже существует подобное выражение – «iso kiho». Просторечное «kiho» в финско-русских словарях переводится как «босс» или «шишка» в переносном значении и по-другому не употребляется. Его происхождение разузнать не удалось, но можно сделать предположение, что идея фразы представляет собой заимствование, ведь само слово с точки зрения фонетики соответствует нормам финского языка.

Ряд фразеологизмов имеет отсылку к определенным историческим личностям и понять смысл и происхождение данного фразеологизма можно лишь, зная определенные исторические реалии. Например, Фразеологизм «Mandar más que Franco» (букв. «приказывать больше, чем Франко») характеризует властных руководителей, а негативные представления о бывшем председателе правительства Испании Фелипе Гонсалесе (1982-1996 гг.), обладателе пухлых губ, отражаются во фразеологизме «tener más morro que Felipe González» (букв. «иметь губы больше, чем у Фелипе Гонсалеса», перен. «быть бессовестным»). Больше подобных примеров приведено в статье Натальи Григорьевны Мед «Лингвокультурологический потенциал испанских фразеологизмов» [4].

Также существуют и интернациональные фразеологизмы, пришедшие во многие языки из античности, а, следовательно, практически идентичные между собой даже в языках из абсолютно разных языковых групп. В качестве примера можно привести пословицу «a friend in need is a friend indeed» или на русском «друг познаётся в беде», её финский вариант «hädässä ystävä tunnetaan». Считается, что впервые это выражение прозвучало в трагедии ‘Энния «Гекуба», после чего было процитировано Цицероном в трактате «Лелий, или О дружбе» [5, с. 23]. Другое выражение, часто используемое в повседневной речи, но пришедшее из античности – «встать с левой (не с той) ноги», «get out of bed with left leg» или «nousta sängystä väärällä jalalla». Издревле у народов Европы и Ближнего Востока левая сторона считалась «плохой», а правая – «хорошей»: справа у каждого человека находится добрый дух-покровитель, а слева – злой дух-искуситель; в Древнем Египте верили, что через левое ухо приходит «дыхание смерти», а в Древней Греции, что левая сторона сулит неудачу.

Подводя итог, можно сказать, что фразеосемантическая группа фразеологизмов с базовым компонентом «характер и нравственные качества человека» является сложно организованной системой с разнообразными семантическими связями между ее единицами, среди которых отношения полисемии, синонимии, антонимии. Но наиболее значима в этом аспекте изучения фразеологии связь и преемственность явлений внеязыковой действительности, до настоящего времени имеющая

отражение в современных языках и далеко не всегда очевидная без изучения происхождения определенных фразеологических единиц.

Список использованных источников:

1. Лазукова, А. А. Лингвокультурологический анализ фразеологизмов, характеризующих человека // Лингвокультурология. 2008. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvokulturologicheskiy-analiz-frazeologizmov-harakterizuyuschih-cheloveka> (дата обращения: 21.11.2021).

2. Телия, В.Н. Русская фразеология: Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Языки русской культуры, 1996 – 288 с.

3. Бирих, А. К. Русская фразеология : историко-этимологический словарь: около 6000 фразеологизмов / А.К. Бирих, В. М. Мокиенко, Л.И. Степанова; под ред. В.М. Мокиенко ; С.-Петерб. гос. ун-т, Межкаф. словарный кабинет. - 3-е изд., испр. и доп. – Москва : Астрель : АСТ : Люкс, 2000

4. Мед, Н. Г. Лингвокультурологический потенциал испанских фразеологизмов // Новое искусствознание. 2018. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvokulturologicheskiy-potentsial-ispanskih-frazeologizmov> (дата обращения: 21.11.2021).

5. Котова, Е. Г. Лингво-этимологический анализ английской пословицы «a friend in need is a friend indeed» / Е. Г. Котова // Преподаватель года 2020: сборник статей Международного профессионально-исследовательского конкурса, Петрозаводск, 17 декабря 2020 года. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская Ирина Игоревна), 2020. – С. 22-32.

©Мацкевич А.М., Куликова Е.В., 2021

УДК 7.034...4

**МАДОННА В РАЙСКОМ САДУ:
НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ ИКОНОГРАФИИ «МАДОННА СМИРЕНИЕ»**

Тарабурина А.Т.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В статье рассматривается вопрос параллелей меняющейся иконографии и гимнографии Девы Марии с Младенцем в райском саду в эпоху Возрождения. В XII-XV веках под влиянием новых религиозных течений, светской культуры, куртуазной поэзии и неослабевающего влияния Востока создаются уникальные памятники. Образ Мадонны с

Младенцем, один из центральных в христианской культуре, в этом контексте приобретает новое значение. Появляются иконографические типы, отражающие веяния этой эпохи, духовные потребности клириков, мирян. Некоторые произведения отличаются сложной символикой и насыщенной образностью, понимание которых связано с исследованием религиозной поэзии, музыки, и многочисленных богословских текстов.

В XIV веке появляется иконографический тип «Humilita», – некий идеал смиренного снисхождения к человеку, простоты, и кротости, который отличается особой лиричностью (рис. 1).



Рисунок 1 – Симоне Мартини, Мадонна Смирение, 1341 год. Синопия, Нотр-Дам-де-Дом, Авиньон

Дева Мария представляется как некая благодатная почва, «земля», Матерь. Уже в начале XV века это изображение Мадонны приобретает новое прочтение, – художники используют образ скромно сидящей на земле Девы в природном ландшафте, – появляется иконография Марии с Младенцем «Райский сад». Матерь Божия с Сыном изображаются в саду, иногда обнесённым изгородью или решеткой. Его пространство засажено цветами, преимущественно розами, фруктовыми деревьями, ягодами. Дева Мария и Христос могут быть окружены ангелами, музицирующими или же собирающими цветы. Роза – символ чистоты Марии, сам сад – образ, заимствованный из «Песни Песней» («hortus conclusus» – лат. запертый сад, так именовалась Дева Мария) (4:12) [1, с. 195]. Святой Амвросий сложил легенду о том, как после грехопадения человека на цветке райского сада появились шипы. Аромат и красота розы были отголосками великолепия рая, а шипы – напоминанием о падении человека [2, с. 333]. Дева Мария же именуется «Розой без шипов» как, например, в поэме XII века «De Beata Virgine»: «Rosa sine spina gentrix es facta» [2, с. 333].

В «Божественной комедии» Данте этот образ тоже находит отражение (Рай, XXIII, 70-75):

«...Зачем ты так в моё лицо влюблён,
Что красотой сада неземного,
В лучах Христа расцветшей, не прельщён?
Там – роза, где божественное Слово
Прияло плоть; там веянье лилей,

Чей запах звал искать пути благого...» (Прим. «вевание лилий» относится к апостолам) [3, с. 476].

Можно предположить, что такое изображение Мадонны с Младенцем, цветочные мотивы были вдохновлены богословским содержанием иконографического типа «Древо Иессеево», в котором Дева Мария предстаёт зелёной ветвью, на которой «распустился» Христос. Например, в произведении Джованни ди Паоло 1442 года Мадонна с Младенцем сидят на подушке, вокруг них – земляничное поле, цветы, а фруктовые деревья образуют живую изгородь, которая отделяет Мать и Дитя от некоего «земного» пространства, пейзажа с замками, горами и полями (рис. 2).



Рисунок 2 – Джованни ди Паоло. «Мадонна Смирение». 1442 г. Бостон, Музей изящных искусств

Земляника здесь, как и фиалка, выступает символом кротости, смирения, так как растёт она близко к земле [2, с. 366]. Стоит заметить, что в XV веке появляется поэма «Rosarium», согласно которой ещё одним атрибутом Девы Марии становилась примула: «Gratulare, o Maria Florum veris primula.» [2, с. 323]. Сама Мадонна именуется первым цветком.

В работе Стефана Лохнера «Мадонна в беседке из роз» (1440 г.) образ «Смирения» теряет свою первоначальную символику и значение (рис. 3).



Рисунок 3 – Мадонна в беседке из роз. Стефан Лохнер, 1440 год. Музей Вальрафа-Рихарца, Кёльн

Художник показывает плод этой великой добродетели и жертвы – небесную славу. Дева Мария представлена в виде Царицы в золотом венце («Regina Coeli» – «Царица Небесная» – тип, схожий с «Маэстой», но, в отличие от него Дева Мария изображается в венце), который украшен

различными цветами, что может создавать образ «Корня девства и неувядаемого Цвета чистоты». Несмотря на величие, Её опущенный взгляд полон кротости и смирения, а наряд лишён богатого орнамента. Яблоко, плод Древа познания, который Младенец держит в руках, напоминает зрителю о первородном грехе и указывает на будущую искупительную жертву Христа, избавление от проклятия, и определяет Его как Спасителя рода человеческого [1, с. 197].

Так, иконографический тип «Мадонна с Младенцем в саду» («Райский сад») является некоторым продолжением линии «Humilita», однако здесь художники обращаются к изображению небесной флоры. Мадонна предстаёт зелёной ветвью, на которой распустился Христос, розой без шипов, возникает образ «Hortus conclusus», взятый из «Песни Песней». Одновременно с этим такие мотивы появляются в духовных песнопениях, в светской и религиозной поэзии. Мать Божия и Младенец окружены райскими растениями, ангелами, – их изображения, возможно, напоминали молящимся о сладости, красоте и величии потерянного рая и давали надежду на спасение.

Список использованных источников:

1. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл; пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. – М.: «Крон-Пресс». 1996. – 656 с.
2. The Garden of the Renaissance : Botanical Symbolism in Italian Painting. Front Cover. Mirella Levi D'Ancona. L. S. Olschki, 1977. – 603 p.
3. Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Средние века. Возрождение. XVII век. Т. 28. Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. – М.: Художественная литература, 1967. – 685 с.

©Тарабурина А.Т., 2021

УДК 82.09

**ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ
КЛАССИЧЕСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В ГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ Д.З. МЕЙРОВИЦА и А. КОРКОСА
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»**

Усачева Е.С.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Долговечные произведения искусства – тексты – имеют тенденцию перемещаться в разных культурных контекстах и, как говорил Ю.М. Лотман, «актуализируют прежде скрытые аспекты своей кодирующей

системы». Тем самым они остаются актуальными и насущными, становятся значительнее самих себя и приобретают «черты модели культуры» [1, с. 132].

Далее «потребитель» взаимодействует с текстом, вступает с ним в контакт. В ходе многократной рецепции процесс дешифровки текста чрезвычайно усложняется, теряет свой конечный характер. В результате может возникнуть новый текст, отражающий интерпретацию и переосмысление претекста. Примером подобного текста служит графический роман, созданный на основе литературного произведения.

Графический роман (также – графическая новелла) – разновидность комикса. Он представляет собой роман, издающийся в графическом варианте, в котором основой передачи сюжета является рисунок, а не текст.

Структурно текст графического романа состоит из отдельных панелей – фрагментов, ограниченных рамкой и содержащих вербальный и визуальный компоненты или только визуальный компонент.

Несмотря на то, что графический роман немногословен, он «принципиально полон: то, чего не хватает литературному тексту (интерьер, внешний вид и т.п.), дает картинка» [2, с. 42]. При этом графический роман – «это именно “рассказ в картинках”, но не “картинки к рассказу”» [2, с. 10].

В процессе развития графического романа сформировалась особая жанровая разновидность – адаптация классических литературных произведений. Вторичные тексты, к которым следует отнести такую адаптацию, – «явление для культуры далеко не новое» [3, с. 130], существующее со времен Античности. Их появление – закономерное следствие никогда не прекращающегося диалогического взаимодействия авторов. Однако начиная со второй половины XX века количество вторичных текстов многократно возрастает, прежде всего, ввиду развития теории и практики постмодернизма. При этом различные «тексты культуры» обнаруживают полную взаимопроницаемость, позволяющую активно синтезировать виды искусства.

Также стоит упомянуть такой важный термин, как «реинтерпретация», понимаемый как обновление формы, преодоление устоявшихся норм. Реинтерпретация вносит в отношения между творцом и со-творцом дисгармонию, поскольку повторение существующего ранее происходит на фоне активного противодействия тому, что уже есть.

Субъект реинтерпретации, подобно автору, обретает свое второе рождение через трансформацию прежних ценностных доминант, что оказывается возможным посредством работы с претекстом.

В качестве примера вторичного текста, являющегося результатом реинтерпретации и «перекодирования» претекста с помощью элементов различных семиотических систем, нами был рассмотрен графический роман Дэвида Зейна Мейровица и Алена Коркоса «Преступление и наказание», созданный на основе романа Ф.М. Достоевского.

В графическом романе достаточно много расхождений с оригинальным произведением.

Во-первых, сюжет и персонажи помещены в пространство Петербурга 1990-х годов. С одной стороны, так авторы дают понять, что перемена «декораций» не влечет изменения содержания жизни людей, их внутренних и внешних конфликтов. С другой стороны, выбор периода обострения социальных противоречий, резкого разделения общества на «сильных» и «слабых», когда «маленький человек» оказался незащищенным перед лицом окружающего неблагополучия и неизвестности, позволяет заострить противоречия пореформенной эпохи, возникающие на новом витке истории.

В связи с изменением времени действия подвергаются трансформации и некоторые элементы образной системы претекста. Например, старуха просит отдавать ей деньги в долларах; девушка, которую встречает Раскольников, изображена в джинсах, короткой майке и с татуировкой в виде звезды у левого глаза; в первом сне Родион видит, как люди заставляют лошадь везти машину, а не повозку; Раскольников не получает письмо от матери, а говорит с ней по телефону и т.д.

Во-вторых, душевные переживания персонажей и раскрывающие их события нередко изображаются иначе, чем в претексте. Прежде всего, они визуализированы. Например, Раскольников совершает подчеркнуто резкие движения или изображается с круглыми глазами, удивленными, настороженными, «бешеными», когда разговаривает с полицейским, прося о помощи девушке, находится в полиции или разговаривает с Порфирием Петровичем [4, с. 27, 51, 92].

Кроме того, появляются новые сюжетные эпизоды: например, в одном из них Раскольников употребляет одурманивающие вещества, которые приносит ему его друг. В этом фрагменте создается новая иллюстрация внутренних страданий главного героя и ошибочности выбранного им пути побега от реальности в мир иллюзий.

Разумеется, сюжет подвергается и более существенным переработкам: в первую очередь, он сокращается, схематизируется, ведь вторичный текст синтетической природы неизбежно деформирует претекст. Некоторые важные фрагменты опускаются, например, отсутствует эпизод поминок по Мармеладову, когда Лужин обвиняет

Соню в том, что она украла у него деньги, что, на наш взгляд, несколько обедняет образы персонажей.

Также в графическом романе отсутствует ключевой эпизод претекста – чтение истории Лазаря, о котором комикс лишь напоминает с помощью изображения Нового Завета, принесенного Лизаветой [4, с. 88]. Вместе с тем, наличие эпилога, по содержанию близкого оригинальному роману (в нем сохранены и сон Раскольникова, и осознание любви к Соне), свидетельствует о согласии реинтерпретаторов с возможностью возрождения Раскольникова, его возвращения на истинный путь.

В-третьих, Мейровиц и Коркос трансформируют некоторые элементы образа Петербурга, в целом, однако, сохраняя его трактовку как города порочного, враждебного, разрушительного и даже усугубляя эти свойства. Так, в графическом романе Петербург – грязный, испорченный, наполненный соблазнами город, его рядовые жители бедны, у них почти нет средств к существованию. Приехавший Лужин выглядит более «презентабельно», чем все остальные герои.

В оригинальном тексте город желтый, душный, пыльный, он давит на главного героя. Все трагические моменты жизни персонажей связаны с описанием Петербурга.

В комиксе город не жаркий и желтый, он не изображается как непосредственный «участник» событий. Вместе с тем, он по-прежнему содержит «пограничные» пространства – мосты, лестницы, пороги – пересечение которых сопряжено с изменениями в сюжете и в судьбе героев. Например, данные локусы изображаются, когда Раскольников поднимается по лестнице к старухе [4, с. 38], видит самоубийство девушки, которая прыгает с моста [4, с. 64], когда Порфирий Петрович говорит главному герою, что знает, кто убил, и виновник преступления – Раскольников [4, с. 105].

Наконец, в-четвертых, в графическом романе изменяется речевая организация претекста. Речь упрощается и «снижается»: употребляются просторечия, в том числе бранная, грубая лексика (например, «отвали»).

Но есть и фрагменты, где претекст сохранен. Например, подробно воспроизведены диалог Мармеладова и Раскольникова в самом начале произведения, или диалог Сонечки и Родиона, когда он признается в убийстве, или спор Порфирия Петровича и главного героя. Очевидно, это делается для сохранения важности той или иной сцены, чтобы читатель обратил на неё внимание и смог «считать» важные в содержательном отношении коды претекста.

Таким образом, рассмотренный графический роман, привлекая различные семиотические коды, изменяя или сохраняя претекст, позволяет

своим авторам вступить во вневременной диалог с классиком русской литературы, по-новому выразив смыслы его романа.

Список использованных источников:

1. Лотман, Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю. М. Лотман // Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. – Таллин : «Александра», 1992. – С. 200–202.

2. Русский комикс: сб. статей / сост. Ю. Александрова и А. Бархаза. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 352 с.

3. Багдасарян, О. Ю. Теоретические подходы к изучению вторичных текстов / О. Ю. Багдасарян // Филологический класс. – 2014. – № 1. – С. 130–139.

4. Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание: роман-комикс / Ф. М. Достоевский / адапт. Дэвид Зейн Мейровиц; пер. с англ. С. Долотовской; художник Ален Коркос. – М. : АСТ, 2014. – 128 с.

©Усачева Е.С., 2021

УДК 786.2

**«МУРОС ВЕРДЕС» –
ЭСТЕТИКА МЕКСИКАНСКОГО НАЦИОНАЛИЗМА
НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХОСЕ ПАБЛО МОНКАЙО**

**“MUROS VERDES”, LA ESTÉTICA DEL NACIONALISMO
MEXICANO A TRAVÉS DE LAS OBRAS DE JOSÉ PABLO MONCAYO**

Мартинез Мартинез Г.
Университет Гуанахуато, Мексика

José Pablo Moncayo García, nacido en la ciudad de Guadalajara, Jalisco (1912-1958), es el autor de la pieza sinfónica “Huarango”, compuesta en 1941, la cual es una de sus obras más famosas y reconocidas internacionalmente. Moncayo fue, sin duda alguna, un músico que dejó un legado musical muy amplio, con obras para piano, canto, dúos instrumentales, tríos, quintetos, sextetos, orquesta de cámara y sinfónica, suite de ballet, ópera y música para cine. Egresado del Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, donde fue alumno de piano del compositor Eduardo Hernández Moncada (1899-1995) y también estudiante de armonía y composición del maestro Carlos Chávez (1899-1978). Junto con Blas Galindo, Daniel Ayala y Salvador Contreras, también alumnos de Chávez, formaron el “Grupo de los cuatro”, en donde se proponían dar a conocer sus obras y la música mexicana [2].



José Pablo Moncayo [1]

En el año de 1951, después de una larga trayectoria musical y siendo reconocido mundialmente, Moncayo compone la obra para piano “Muros verdes” dedicada a su esposa Clara Elena Rodríguez del Campo. En esta obra, el compositor deja plasmada la esencia del nacionalismo mexicano, con elementos e ideas estéticas que representan a esta etapa de la música mexicana.

Una de las características del nacionalismo mexicano, es el uso de la repetición, lo podemos ver de distintas maneras en muchas obras de los compositores mexicanos, tales como Blas Galindo, José Rolón o Miguel Bernal Jiménez, inspirados por los grandes músicos del mundo como Beethoven, así como en la música folclórica de grandes compositores como Bela Bartók o Igor Stravinsky, donde hacen de la repetición una característica imprescindible en la música [3].

Moncayo, emplea el uso de la repetición en conjunto con una variación rítmica constante, esto le da un carácter muy interesante y hace que estos elementos repetitivos se desarrollen evocando una imagen sonora en donde no existe un punto de retorno, el investigador Miranda hace énfasis en esto y menciona que Moncayo fue el primer compositor en usar la espiral como la forma base de esta obra [3].

Tiempo después a esta composición, Carlos Chávez nos habla sobre estas formas compositivas en su libro El pensamiento musical donde hace un análisis de la música de grandes compositores, enfocándose en este elemento; la repetición. En el análisis, encuentra una gran importancia de este recurso, exponiendo obras que han sido parte fundamental en la historia de la música y en donde los compositores han usado el recurso en cuestión de una manera creativa y que ha ayudado a convertirlas en obras maestras. Chávez nos dice su punto de vista sobre este elemento: “No hay duda de que éste es uno de los puntos de la filosofía en que descansa toda la cuestión: la repetición es una forma de hacernos entender de modo rápido e inequívoco, como en los encantamientos. La repetición ha sido el expediente empleado para lograr unidad con apenas la suficiente variedad, como una respuesta a la vieja e interminable discusión de la unidad y la variedad, de la semejanza y el contraste, del orden y el caos. Los diversos recursos de la composición musical, han hecho

posible un tratamiento temático y una estructura temática, ambos basados en la repetición, que desde siempre se ha pensado que garantizan la unidad sin monotonía” [4, p. 65].

Sin embargo, Moncayo había ya considerado estas ideas como parte fundamental en su obra y en la música nacionalista mexicana. Con su estilo compositivo y el uso de otros recursos como los matices, texturas, colores y timbres, logra plasmar a través de esta pieza, la belleza de México y de la percepción estética de sus compositores.

Muros verdes, así como la obra completa de José Pablo Moncayo, deberían ser escuchadas y difundidas mundialmente a las nuevas generaciones, así podemos estar seguros de que dejará una experiencia sonora que es digna de ser recordada a través de la historia.

Bibliografía

1.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Jose_Pablo_Moncayo_picture.jpg
2. La obra de José Pablo Moncayo incursionó el nacionalismo mexicano y tendencias de vanguardia. Boletín No. 659, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de difusión y relaciones públicas. Consultado en: <https://inba.gob.mx/prensa/14324/la-obra-de-jose-pablo-moncayo-incursiono-el-nacionalismo-mexicano-y-tendencias-de-vanguardia>, el 20 de noviembre de 2021.
3. Miranda-Pérez, Ricardo. "Muros Verdes" and the Creation of a New Musical Space. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Autumn - Winter, 1990, Vol. 11, No. 2 (Autumn - Winter, 1990), pp. 281-285. Published by: University of Texas Press. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/780127>
4. Chávez, Carlos. *El pensamiento musical*. México, Fondo de cultura económica, 1964.

©Мартинез Мартинез Г., 2021

УДК 786.2

ЭЛЕКТРОАКУСТИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОЙ МЕКСИКЕ

MÉXICO Y LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA HASTA NUESTROS TIEMPOS

Кинтеро Гонсалес Н.
Университет Гуанахуато, Мексика

A principio del año 1960 México comenzó a adoptar un nuevo estilo de composición musical, iniciado principalmente en Francia, que llegó al país a influenciar a los compositores de la época para crearles una nueva herramienta de expresión musical diferente a las que ya se venían manejando desde hace tiempo (serialismo, dodecafonismo, nacionalismo, etc.). Esta nueva herramienta, la música electroacústica, les abrió un nuevo camino para expresar las necesidades compositivas que, probablemente, las otras corrientes musicales no les permitían. No obstante, esto no significaba que los compositores no conocieran o estuvieran desinformados del estilo musical.

La electroacústica fue tan bien recibida en el país que muchos compositores decidieron abordar y experimentar con el nuevo género, incluso figuras ya consolidadas y futuras promesas musicales como lo eran: Manuel de Elías, Julio Estrada, Héctor Quintanar, Manuel Enríquez, Mario Lavista, por mencionar algunos, que hicieron también sus aportes al género. Gracias al gran interés, y a la respuesta positiva por parte de los compositores mexicanos, fue que comenzaron a crearse varias obras electroacústicas, a promover y a conseguir el equipo para crear el primer laboratorio electrónico.

En 1966 se elaboró un proyecto para la creación del primer laboratorio de música electrónica en México, en donde Héctor Quintanar, quien era el director del Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música, estaba a cargo, gracias a esto se crearon numerosas obras electroacústicas. La llegada de compositores extranjeros a México y sus aportaciones -como son el caso de: Pierre Schaefer (creador de la música concreta), Karlheinz Stockhausen y Francois Boyle- en el año 1968 fueron factores importantes que estimularon a los compositores más jóvenes a explorar el mundo de la música electroacústica [1].

Cabe destacar que, durante estos tiempos, México se encontraba en una época experimental, musicalmente hablando, donde se buscaban las nuevas maneras de hacer música o reinventar el estilo que se estuviera manejando. Además, un factor importante que influyó en la música electroacústica, y en los compositores, a la hora de efectuar estas obras fue el gran avance

tecnológico que surgió a partir de los años 70's en adelante. Con la llegada de los casetes, CD's, los ordenadores y controladores se facilitó el almacenamiento de las obras y surgió, por supuesto, una nueva manera de experimentar con la música; ahora no solo manipulando una cinta, sino que jugando con las nuevas tecnologías.

La música electroacústica es, en un principio, un género musical donde se trabaja con el sonido mismo, es decir, las frecuencias y no las alturas emitidas por un instrumento. Principalmente se enfoca en manipular estas frecuencias para modificar su timbre y crear sonoridades nuevas, esto con el fin de tener una nueva propuesta musical que no puede ser replicada por un instrumento convencional. Antiguamente se hacía uso de una cinta en donde la música era grabada y el compositor se dedicaba a manipular, editar, cortar, superponer y otros tipos de tratamientos en donde el resultado era instantáneo, es decir, no se requería de un instrumentista para ejecutar la obra. A este tipo de música, en Francia, se le denominó *musique concrete*, que se traduce a música concreta, dicho de otra forma, es la música que solo está compuesta con sonidos modificados y no hace uso de instrumentos tradicionales.

En la actualidad el uso de manipulación del sonido por medio de cinta ya no es tan común como lo era antes, dado que hoy en día existen programas y medios digitales que permiten realizar este tipo de procesos de manera más eficiente y donde es posible cometer errores sin mayores consecuencias, a diferencia de manipular una cinta. Para hacer música electroacústica hoy, se debe contar, mínimo, con un ordenador (lo cual es una herramienta habitual) y con cierto conocimiento musical y de acústica para crear una obra. También existen obras llamadas piezas mixtas, las cuales muestran no solo a la grabación, sino también a un instrumentista al mismo tiempo. Un ejemplo de esto es una pieza de mi autoría llamada "Zweifel" que está compuesta para electroacústica y vibráfono.

La universidad de Guanajuato ofrece a los compositores la facilidad de llevar materias relacionadas con la música electroacústica, siendo estas: Informática musical, laboratorio MIDI, acústica y composición electroacústica, que invitan al futuro músico a explorar este mundo en donde las posibilidades para crear son infinitas, donde no se requiere de un tercero, se puede hacer desde un computador, lo reproduces y se escucha el resultado instantáneamente y se pueden crear obras a partir de sonidos de objetos convencionales, sin necesidad de ser un instrumento musical.

Para finalizar este artículo solo queda mencionar la importancia que tuvo, y sigue teniendo, la música electroacústica en México. A pesar de que su auge fue a partir de los años 60's hoy en día la comunidad de músicos jóvenes interesados en este tipo de música sigue creciendo exponencialmente. Además, que, gracias al gran avance tecnológico con el que contamos hoy, la manera de

accesar a esta herramienta es mucho más amigable y viable y permite a los compositores explorar una nueva bandeja de timbres sonoros para complementar y usar en sus obras, esto arraigado a las técnicas extendidas que ya se aplican en instrumentos convencionales en caso de ser una pieza mixta.

Bibliografía:

1. Odgers Ortiz, A. La Música Electroacústica en México. Tesis para obtener grado de Licenciatura en Composición. México, UNAM, 2000. Recuperado de https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-musica-electroacustica-en-mexico-132497?c=4vdPky&d=false&q=*&i=1&v=1&t=search_0&as=0. el 15 de noviembre de 2021.

©Кинтеро Гонсалес Н., 2021

УДК 786.2

**ХОСЕ ПАБЛО МОНКАЙО
И ЕГО ФОРТЕПИАННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ «МУРОС ВЕРДЕС»**

**JOSÉ PABLO MONCAYO Y SU OBRA PARA PIANO
“MUROS VERDES”**

Сото Мендоса Р.
Университет Гуанахуато, Мексика

Es uno de los mayores exponentes de la música nacionalista mexicana del siglo XX, él fue un compositor apasionado por su país, su música representa todo el Folklore nacional, en especial sus paisajes, de ahí su principal fuente de inspiración.

Originario de Guadalajara, Jalisco, comenzó sus estudios musicales a temprana edad, no paso mucho tiempo para que se mudara a la Ciudad de México para continuar sus estudios, siendo estudiante de piano con Eduardo Hernández Moncada y alumno de armonía, composición y dirección orquestal con Carlos Chávez y Candelario Huízar. Durante su estancia en el Instituto Berkshire en 1942, tomó clases de composición con Aaron Copland.

Su carrera musical comenzó como percusionista de la Orquesta Sinfónica Nacional, unos años después sería él quien dirigiría esta misma. Al mismo tiempo estaría en constante trabajo con sus composiciones. Componiendo para: piano, orquesta, voz, violonchelo, violín, cuarteto de cuerdas, entre otros.

Algunas de sus composiciones mas importantes para piano, fueron: Tres piezas para piano (1948), Homenaje a Chávez (1948), Muros Verdes (1951), Simiente (1957).

La música nacionalista

Dentro del repertorio nacionalista mexicano se puede observar un uso diverso de elementos estilísticos y compositivos, estos pueden ser variados, desde el uso del pandiatonicismo [1, p. 55], el cambio constante tanto de armadura, así como de compas y el uso constante de la repetición. Estas herramientas eran usadas comúnmente para dar un carácter mexicano o moderno. Fueron utilizados por compositores como lo son: Manuel M. Ponce (1884 - 1948), Blas Galindo (1910 - 1993), José Rolón (1976 - 1945), Carlos Chávez (1899 - 1978), José M. Bernal Jiménez (1910 - 1956), Silvestre Revueltas (1899 - 1940) y José Pablo Moncayo (1912 - 1958).

Muros Verdes

Esta es una obra para piano solo, dedicada a su esposa Clara. Fue escrita en 1951, en una etapa de búsqueda tanto de ambientación sonora como de experimentación formal (estructura). “Parecería que por aquellos años (1951-1954) Moncayo utilizó como herramientas de composición una serie de esencias sonoras, resultado del destilamiento de diversas experiencias y corrientes - nacionalismo, impresionismo - que han permeado su obra anterior.” [1, p. 58], Basándonos en lo dicho por el musicólogo mexicano, podemos ver que el compositor buscaba plasmar ambientes naturalistas mas allá de la música dentro de su obra, ya que fue en estos mismos años donde compone piezas como Muros verdes (1951), Cumbres (1953), Bosques (1954).

Muros Verdes consta de 4 partes sin interrupción: Andante, Poco piú, Lento y Allegro.

Andante

La primera parte de esta obra comienza con una armadura de Do mayor con una medida de 2/4 intercalándola con 3/4 en algunas ocasiones.

Poco piú

Comienza con una tonalidad nueva, que es Mi mayor, su unidad de compas esta en constante cambio entre 2/4, 5/8 y 3/4.

Lento

Modulando nuevamente a otra tonalidad (La mayor) y utilizando compases como 3/4, 4/4. El compás 98 (Poco piú) es un puente de transición hacia la ultima parte de la obra.

Allegro

La cuarta sección es la mas compleja de toda la pieza, tanto técnicamente, así como estructuralmente. Nos basaremos en el análisis formal del autor mexicano Ricardo Miranda-Pérez publicado en su artículo “Muros Verdes and The Creation of a New Musical Space”. Este musicólogo nos habla sobre el uso repetitivo de motivos “A” como una forma de Rondo para así crear una estructura de espiral (Fig. 1).

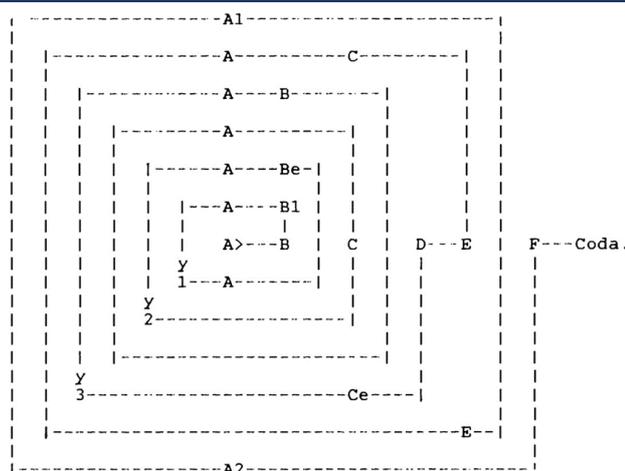


Figura 1 – Esquema de la forma de la pieza musical

Con este diagrama de espiral que nos muestra Miranda, nos ayuda a tener una perspectiva mas clara a la idea que nos presenta Moncayo. Podemos ver como utiliza el recurso de repetición, teniendo como centro motivico el tema “A” pasando por nuevos temas y puentes.

Referencias:

1. Miranda-Pérez, R.: “Muros (formas) verdes: una aportación formal en la obra de José Pablo Moncayo” en: Pauta 52. Cuadernos de teoría y crítica musical, octubre-diciembre de 1994, pp. 55, 58, México: Conaculta, INBA, Cenidim, consultado en: <http://hdl.handle.net/11271/1014> el 9 de noviembre del 2021.

2. Miranda-Pérez, R.: "Muros Verdes and the Creation of a New Musical Space", en: Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, 1990, Vol. 11, No. 2, pp. 281-285, University of Texas Press, consultado en: <https://www.jstor.org/stable/780127> el 3 de noviembre del 2021.

©Сото Мендоса Р., 2021

УДК 745.5

ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРИРОВАНИЯ КАСЛИНСКОГО НЕКРОПОЛЯ

Томилова В.П.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Каслинское литье берет свое начало в середине XVIII века. Именно в это время Яков Родионович Коробков основал Каслинский железоделательный и чугуноплавильный завод. Но только к XIX веку сложились традиции каслинского литья, по которым узнают изделия этого

промысла: графически четкий силуэт, сочетание тщательно проработанных отдельных деталей и общих плоскостей, яркие блики, которые придают живость изделиям и, конечно же, особая краска – голландская сажа, которой изделия завода обязаны своим глубоким иссиня-черным цветом. Главными стилистическими особенностями Каслинского литья является за редкими, но весьма значимыми исключениями не станковое изделие, а вещь кабинетного размера (меньше натуры), реалистическая трактовка изображения без явных декоративных стилизаций и деформаций натуры, и конечно черный цвет, о котором сказано выше.

Каслинский чугунолитейный промысел известен как по кабинетному литью и архитектурным композициям (ярким примером которых является Каслинский чугунный павильон, изготовленный для парижской выставки в 1900 году), так и по скульптурным композициям, созданным по моделям П.К. Клодта, М.Д. Канаева, Н.Р. Баха, Е.Е. Лансере, Н.А. Лаврецкого и других художников.

Однако помимо художественных изделий, изготавливаемых на продажу, мастера Каслей делали и бытовые вещи, ориентированные на использование в быту жителей города. Наиболее характерным примером таких изделий были элементы кладбищенского убранства. Бюсты, литые ограды, столики и лавочки, надгробия, чугунные венки всё это имеет художественно-культурную ценность.

Каслинский некрополь, существует с середины XIX века и является одним из самых уникальных кладбищ не только Челябинской области, но и России в целом. Сегодня Каслинский некрополь является памятником истории и культуры областного значения (Постановление Законодательного Собрания Челябинской области № 989 от 26.10.2000).

На кладбище много захоронений людей, которые так или иначе связаны именно с Каслинским заводом архитектурно-художественного литья. Это скульпторы, мастера художественного литья и обычные рядовые рабочие. Из скульпторов, которые захоронены на территории Каслинского некрополя, можно выделить трёх: Михаил Денисович Канаев, Николай Романович Бах, Константин Александрович Клодт фон Юргенсбург.

Все три памятника вышеупомянутых скульпторов находятся рядом и похожи между собой, выполненные в классическом стиле чугунные бюсты стоят на чугунных постаментах. Казалось бы, ничего необычного, но в этом их особенность. Данные памятники навивают питерские захоронения.

Помимо могил скульпторов на кладбище можно увидеть памятники или бюсты директоров цеха чугунного литья и бюсты рабочих. Внутри семейных захоронений можно заметить интересную тенденцию: отдельные

могилы членов одной семьи украшают чугунные бюсты умерших, а над другими их нет. Скорее всего бюсты делались для тех лиц, которые были непосредственно связаны с каслинским заводом. Ярким примером является захоронение семьи Щербаковых. На одном участке находится четыре могилы и только на одной стоит памятник с чугунным бюстом, остальные же выполнены как привычные надгробные плиты из мрамора.

Помимо памятников и бюстов элементами кладбищенского декора являются оградки из чугуна, чугунные венки, лавочки и столики, отлитые из чугуна. Данные более утилитарные предметы можно встретить на территории кладбища намного чаще, чем памятники или бюсты. Это обусловлено тем, что оградка или чугунный венок стоит дешевле, чем бюст. В силу цены они более доступны для жителей города и поэтому более востребованы. Даже каменные надгробия здесь стараются обнести чугунной оградкой.

Особое внимание привлекают чугунные венки. Они крайне необычны и встречаются преимущественно на территории Каслинского некрополя. Безусловно, в редких случаях они могут быть куплены и вывезены за пределы не только города, но и региона, но пока это единичные случаи. Венки имеют разную форму: венок – это плетеное в виде кольца украшение. Значит он заведомо либо круглый, либо овальный. Может быть из листьев, а может с добавлением цветов или сочетание лавра и дуба. Может быть украшен лентой.

Оградки вокруг могил в основном низкие и имеют цветочный орнамент. Однако есть и более высокие, хотя встречаются они относительно редко. Оградки также различны, хоть и имеют похожие мотивы. Некоторые оградки выполнены, как причудливый цветочно-линейный узор, а некоторые из отдельных геометрических форм – ромб, квадрат. Но все объединяет цветочный мотив: те оградки, что похожи на узор, создают впечатление переплетенных между собой цветочных стеблей, а те, что выполнены из отдельных геометрических форм – цветочные мотивы заключены в саму форму (листья, цветы, бутоны).

На территории кладбища можно встретить не только дореволюционные или советские памятники и элементы декора, но и современные образцы. В настоящее время для декорирования могил заказывают групповые памятники из чугуна, бюсты в классическом стиле, и чугунные венки, изгороди, лавочки и столы. На Каслинском заводе архитектурно-художественного литья изготавливают как серийные изделия (лавки, столы, изгороди), так и изделия, выполненные на заказ. Ими чаще всего являются памятники: бюсты, венки, скульптуры людей в полный рост (единичные случаи, но всё же имеются).

Также на территории каслинского некрополя находятся литые кресты, которых можно поделить на два основных типа: монолитный чугунный крест без декора, и кресты выполнение, как цветочный орнамент.

Интересным, но не так часто встречающимся, памятником является постамент, чаще всего квадратной формы, на вершине которого стоит амфора. Амфора не всегда литая, она может быть выполнена из камня.

Важно отметить ещё один вид памятника, который встречается на территории каслинского кладбища: мраморная плита, но декор, которой выполнен из отдельных чугунных форм. Формы могут быть, как просто декорировка памятника, но также, как и обрамление для фотографии усопшего.

Данная ветвь каслинского художественного литья является традиционной, она активно связана, как с бытом, так и с обрядовой культурой (похоронный обряд). Сама ветвь имеет свой ряд традиций. Работы используют традиционные мотивы присущие промыслу, но в настоящее время появляются и новшества. Данная ветвь берёт свое начало в самый расцвет местного литья и продолжается до сих пор, став одной из важных ветвей промысла.

Список использованных источников:

1. Каслинское литьё // Италия – Кваркуш. – М.: Советская энциклопедия, 1973. - (Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров; 1969–1978, т. 11)
2. Шабалина Н.М. «Каслинское художественное литье в образе архитектурно-средового объекта»
3. Постановление Законодательного Собрания Челябинской области № 989 от 26.10.2000.

©Томилова В.П., 2021

УДК 366.1

АНАЛИЗ ПОДХОДОВ К ФОРМИРОВАНИЮ ПОТРЕБИТЕЛЬСКОГО ОПЫТА В СФЕРЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОНЛАЙН-КУРСОВ

Шкуропацкая В.А., Тимохович А.Н.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Государственный университет управления», Москва

В условиях развития бизнеса и предпринимательства, а также в условиях пандемии, рост рынка образовательных онлайн-услуг является неоспоримым. Как правило, с ростом рынка, растет и количество

производителей образовательных услуг и их покупателей. В данной сфере, как и во многих других, происходит перенасыщение, потребители сталкиваются с большим количеством предложений, что приводит к сложности ориентирования в потоке предложений. Чтобы организации или конкретному предпринимателю, который оказывает образовательные услуги, выделить свой онлайн-курс на фоне конкурентов, дифференцировать его и сделать так, чтобы аудитория заметила конкретный онлайн-курс, необходимо каждый этап взаимодействия пользователя с курсом сделать максимально эффективным и результативным [1]. Именно поэтому формирование потребительского опыта играет здесь одну из главенствующих ролей.

В настоящей работе приведем анализ основных подходов к формированию потребительского опыта в сфере образовательных услуг.

Одной из универсальных моделей, которая относится к потребительскому поведению и опыту, является модель, разработанная Дж.Ф. Энджелом, Р.Д. Блэкуэллом и П.У. Миниардом [2]. Суть модели заключается в том, что процесс принятия решения о покупке или, в нашем случае, опыт взаимодействия потребителя с образовательным продуктом, состоит из пяти последовательных этапов, которые в той или иной степени влияют на конечный результат. Этапами принятия решения о покупке в рамках обозначенной модели являются: осознание потребности в продукте; поиск информации о продукте; оценка альтернатив; непосредственно принятие решения о покупке; оценка продукта после покупки.

Следует отметить, что данная модель является классической, и применима ко всем сферам бизнеса, в том числе и для рынка образовательных онлайн-продуктов. В контексте принятия решения об образовательных продуктах потребительский опыт взаимодействия складывается из осознания потребности в образовании либо в конкретных знаниях в определенной области, из поиска информации о возможных вариантах предоставления образовательной услуги, из оценки найденных вариантов, из непосредственного принятия решения о покупке того или иного образовательного продукта, из оценки услуги в виде получения новых знаний по тематике курса и их практической значимости и применимости [3].

Анализируемый подход достаточно укрупнен и не отражает детали принятия конкретного решения, в частности, слабо отражает особенности оценки пользования услугой, поскольку в области образования данный фактор играет немаловажную роль, ведь то, насколько удовлетворен будет потребитель онлайн-курсом напрямую влияет на последующие продажи и эффективность.

Дж.Х. Гилмор и Дж.Б. Пайн представили авторскую модель формирования потребительского опыта, которая является более глубокой и развернутой [4]. Авторы данной концепции считают, что потребительский опыт возникает именно тогда, когда компания намеренно использует свой товар или услугу как предложение, которое вовлекает потребителей в какие-либо яркие, запоминающиеся события. Дж.Х. Гилмор и Дж.Б. Пайн останавливаются на двух измерениях пользовательского опыта.

Первым инструментом измерения является степень участия клиента в принятии решения о покупке. Авторы выделяют пассивное участие, когда потребитель практически не принимает участие в принятии решения о покупке; активное участие, когда клиент максимально вовлечен в процесс принятия решения о покупке.

Вторым инструментом измерения является связь, которая устанавливается между клиентом и событием. В данном случае выделяются ситуации, в которых клиент активно воспринимает получаемую информацию (данный факт непосредственно связан со сферой образования).

На основе возможных измерений авторы выделяют четыре сферы потребительского опыта: развлечение – потребительский опыт представляется в виде эмоций и впечатлений; обучение – активное участие человека в процессе, получение новых знаний и опыта; эскапистический опыт – сильнее вовлекает в процесс обучения или развлечения; эстетический опыт – человек погружается в происходящий процесс, но при этом принимает минимальное участие.

Авторы говорят о том, что наиболее богатый, ценный и запоминающийся опыт потребители получают при пересечении всех четырех сфер. Данная точка пересечения четырех сфер потребительского опыта называется «sweet spot».

Применяя данную концепцию к онлайн-образованию можно сделать выводы о том, что к развлечению, в данном случае, относится геймификация процесса обучения, то есть создание игрового процесса; к обучению непосредственно относятся уроки, конспекты, преподаватели; эскапистический опыт потребитель получает при помощи, например, моделирования реальных ситуаций, деловых игр; эстетический опыт формируется у потребителей за счет степени разработки визуального дизайна курса, при котором пользователь максимально вовлечен, но никак не принимает участие в процессе.

Также Дж.Б. Пайн и Дж.Х. Гилмор выделяют пять ключевых принципов создания потребительского опыта.

Во-первых, определение четкой тематики. Образовательный онлайн-курс должен быть ограничен четкой темой, обучение всему и сразу

неэффективно. Будущий обучающийся должен понимать, что он изучит, какие навыки приобретет, к какому результату в обучении сможет прийти.

Во-вторых, формирование положительных сигналов. Положительное впечатление очень важно при выстраивании коммуникации с потребителем. Формированию положительного впечатления могут способствовать многие факторы – начиная от рекламы курса, сайта продаж, заканчивая любыми аудиовизуальными элементами самой платформы или способами обратной связи от преподавателей [5].

В-третьих, исключение отрицательных сигналов. Чтобы обеспечить целостность потребительского опыта, важно исключить все негативные впечатления. Например, все материалы онлайн-курса должны открываться, все уроки должны быть подгружены в систему и пр. Случайные факторы, связанные с техническими сбоями, которые не зависят от самих создателей курса, также формируют негативные впечатления, поэтому важно выбрать надежные сервисы и свести к минимуму эти риски [6].

В-четвертых, использование памятных вещей или событий. У обучающихся после окончания обучения на курсе должно остаться что-то, что напоминало бы им о пройденном курсе. Многие крупные образовательные площадки используют печатные учебники, организуют выпускные вечера и встречи, что тоже является запоминающимся событием.

В-пятых, актуализация пяти органов чувств в процессе обучения. В сфере онлайн-образования данная актуализация является сложно достижимой, однако, как уже упоминалось выше, многие создатели онлайн-курсов прибегают к организации встреч и печати учебников, чтобы потребительский опыт стал максимально разнообразным и интересным.

Подход на основе фреймов к формированию и улучшению потребительского опыта представила компания Gartner [7]. Компания Gartner – это исследовательская и консалтинговая компания, специализирующаяся на рынке информационных технологий. В своем исследовании компания выделила фреймы, которые позволяют понять этапы пользовательского опыта взаимодействия, и уже с помощью этой информации можно улучшить каждый этап. Фреймы разделены на пять иерархически представленных уровней.

Каждый уровень отражает ситуацию, насколько компания слышит своего клиента и каким образом реагирует на его потребности. То есть первый уровень представляет собой начальную точку пользовательского опыта, когда потребителю необходимо предоставить только информацию. Все последующие уровни способствуют вовлечению и удержанию клиента.

Для того чтобы сформировался максимально полный потребительский опыт, компания Gartner предлагает пройти через пять последовательных этапов (уровней) взаимодействия с клиентом.

Первый этап или уровень коммуникаций: на данном этапе необходимо своевременно предоставлять всю необходимую и полезную информацию для клиентов максимально комфортным для них способом.

Второй этап или уровень отзывчивости: быстрое и эффективное решение проблем клиента.

Третий этап или уровень приверженности: понимание потребностей своего клиента и предложение индивидуальных решений, чтобы каждый потребитель почувствовал себя особенным, понял, что его нужды и желания учитываются.

Четвертый этап или уровень проактивности: решение проблем клиентов до того, как они их осознают и попросят решить.

Пятый этап или уровень эволюции отношений: формирование у клиентов чувства успешности, безопасности и комфорта.

Рассмотрим особенности выделенных уровней в сегменте онлайн-образования.

На первом уровне важно предоставить клиенту полную информацию, вне зависимости от того, на каком он сейчас находится этапе – только думает приобрести онлайн-курс или уже является клиентом – поскольку на каждом из этих этапов взаимодействия потребителю необходимо своевременно получать всю необходимую информацию.

На втором этапе необходимо проявить заботу о клиенте: спросить, какое он принял решение, есть ли у него проблемы с обучением и предложить решение.

На третьем этапе проявляется индивидуальный подход к клиенту, который психологически хорошо воспринимается со стороны потребителей.

Уровень проактивности предполагает не игнорирование возможных проблем клиента, а их решение, чтобы еще до того, как обучающиеся заметят или столкнутся с определенными трудностями, все проблемы и барьеры были бы оперативно устранены.

На заключительном уровне эволюции отношений необходимо сфокусировать внимание аудитории на том, что образовательный курс дает ученику не только знания и навыки, но и позволяет ему вырасти и стать более успешным человеком.

Сделаем вывод о том, что существуют разные подходы к формированию потребительского опыта; каждый из них можно применить к сфере образовательных онлайн-курсов. При планировании коммуникации с потенциальными потребителями онлайн-курсов

необходимо грамотно проанализировать точки контакта клиента с образовательным продуктом, понять, какие возникают трудности, на каком этапе, и какого рода образуются барьеры коммуникации, своевременно решить возникающие проблемы. Таким образом, можно сформировать положительный и эффективный пользовательский опыт, который в дальнейшем приведет к большому числу довольных клиентов.

Список использованных источников:

1. Алешникова В.И., Резник С.Д., Нижегородцев Р.М. Высшее образование в России: вызовы времени и взгляд в будущее. – М.: Инфра-М, 2020. – 610 с.

2. Блэкуэлл Р.Д., Мينيард П.У., Энджел Дж.Ф. Поведение потребителей. - СПб.: Питер, 2007. – 944 с.

3. Беленова А.И., Аренков И.А. Трансформация потребительского поведения в условиях пандемии на рынке онлайн-образования // Креативная экономика. – 2021. – Том 15. – № 7. – С. 2921-2938.

4. Гилмор Дж.Х., Пайн Дж.Б., Экономика впечатлений: как превратить покупку в захватывающее действие. - М.: Альпина Паблишер, 2021. – 384 с.

5. Филенко С.С. Особенности использования интернет-платформ и сервисов в образовательных целях в вузах // Всероссийская научная конференция молодых исследователей с международным участием «Экономика сегодня: современное состояние и перспективы развития (ВЕКТОР-2020)»: сборник материалов. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2020. – с. 152-155.

6. Лукина Е.О. Трансформация поведения потребителей: ошибки предпринимателей и актуальные тенденции // Наука и бизнес: пути развития. – 2020. – № 12(114). – с. 202-205.

7. Gartner. Customer Experience Strategy Insights. – URL: <https://www.gartner.com/en/marketing/insights/customer-experience-strategy> (дата обращения: 20.11.2021).

©Шкуропацкая В.А., Тимохович А.Н., 2021

УДК 331.104

ВНЕДРЕНИЕ ЭЛЕКТРОННЫХ ТРУДОВЫХ КНИЖЕК

Зубкова В.В.

Научный руководитель Горский А.А.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Электронная трудовая книжка – это новый формат хорошо знакомого всем работающим документа. Электронная книжка, в отличие от бумажной, обеспечит постоянный и удобный доступ работников к информации о своей трудовой деятельности, а работодателям откроет новые возможности кадрового учета. Переход к новому формату трудовой книжки добровольный и позволяет сохранить бумажную книжку на столько времени, насколько это необходимо [1].

В 2020 году в Трудовой кодекс РФ были внесены существенные изменения, касающиеся постепенного перехода от привычных бумажных трудовых книжек к электронным. Это отражено в Федеральном законе от 16.12.2019 N 439-ФЗ «О внесении изменений в Трудовой кодекс Российской Федерации в части формирования сведений о трудовой деятельности в электронном виде», который вступил в силу с 1 января 2020 года.

Однако непредвиденные обстоятельства (пандемия коронавируса) смогли бы помешать выполнить такую обязанность в срок. В связи с этим на основании Постановления Правительства РФ от 19.06.2020 N 887, срок уведомления был перенесен с 30 июня на 31 октября 2020 года включительно [2].

Электронная трудовая книжка не предполагает физического носителя и будет реализована только в цифровом формате.

Формирование электронных трудовых книжек для всех работающих граждан переход к новому формату сведений о трудовой деятельности добровольный и будет осуществляться только с согласия человека.

Единственным исключением станут те, кто впервые устроится на работу с 2021 года. У таких людей все сведения о периодах работы изначально будут вестись только в электронном виде без оформления бумажной трудовой книжки.

Остальным гражданам до 31 декабря 2020 года включительно необходимо было подать письменное заявление работодателю в произвольной форме о ведении трудовой книжки в электронном виде или о сохранении бумажной трудовой книжки.

Россияне, выбравшие электронную трудовую книжку, получили бумажную трудовую на руки с соответствующей записью о сделанном выборе. Бумажная трудовая книжка при этом не теряет своей силы и продолжает использоваться наравне с электронной. Необходимо сохранять бумажную книжку, поскольку она является источником сведений о трудовой деятельности до 2020 года. В электронной версии фиксируются только сведения, начиная с 2020 года.

При сохранении бумажной трудовой книжки работодатель наряду с электронной книжкой продолжит вносить сведения о трудовой деятельности также в бумажную версию. Для работников, которые не подадут заявление в течение 2020 года, несмотря на то, что они трудоустроены, работодатель также продолжит вести трудовую книжку на бумаге.

Информация о поданном работником заявлении включается в сведения о трудовой деятельности, представляемые работодателем, для хранения в информационных ресурсах Пенсионного фонда Российской Федерации.

За работником, воспользовавшимся своим правом на дальнейшее ведение работодателем бумажной трудовой книжки, это право сохраняется при последующем трудоустройстве к другим работодателям.

Работник, подавший письменное заявление о продолжении ведения работодателем бумажной трудовой книжки, имеет право в последующем подать работодателю письменное заявление о предоставлении ему работодателем сведений о трудовой деятельности.

Лица, не имевшие возможности по 31 декабря 2020 года включительно подать работодателю одно из письменных заявлений, вправе сделать это в любое время, подав работодателю по основному месту работы, в том числе при трудоустройстве, соответствующее письменное заявление [1].

Преимущества электронной трудовой книжки:

Быстрый доступ к информации. В любое время можно посмотреть, какие сведения работодатель передал в ПФР.

Дистанционное оформление пенсий. ПФР сможет оформить пенсию по данным лицевого счета без дополнительных документов.

Упрощенное получение социальных выплат. Чтобы назначить пособия и прочие выплаты, госорганы получают данные о трудовой деятельности по каналам межведомственного взаимодействия. Работникам не придется тратить время на то, чтобы нести в госорган заверенную копию трудовой.

Дополнительные возможности дистанционного трудоустройства. Например, чтобы устроиться на дистанционную работу, можно будет

отправить работодателю по электронной почте форму СТД-ПФР или СТД-Р как подтверждение стажа.

Меньше ошибок. Отчет СЗВ-ТД унифицирован, поэтому работодатели будут проявлять меньше самостоятельности в отличие от заполнения бумажной трудовой.

Высокий уровень безопасности и сохранности данных. С электронной трудовой книжкой вероятность потери данных ниже.

Недостатки электронной трудовой книжки:

Нет информации о трудовом стаже до 2020 года. Это основной недостаток электронной трудовой книжки. Несмотря на то, что работодатель сдает в ПФР форму СЗВ-СТАЖ с информацией о трудовом стаже сотрудника, не исключено, что стаж до 2019 года включительно все равно придется подтверждать бумажной трудовой. То есть работнику, который отказался от бумажной трудовой книжки, нужно будет хранить ее у себя дома и при необходимости предъявлять новому работодателю, если он попросит подтвердить стаж, или в госорганы.

В электронной трудовой книжке нет сведений о награждениях. Многие работники с большим стажем стремятся получить звание ветерана труда, для которого помимо стажа требуется информация о государственных или ведомственных наградах.

В электронной трудовой книжке таких сведений нет, поэтому придется подтверждать награждение другими документами. Например, выписками из приказов, самими грамотами и т.д.

Есть риск, что данные потеряются. Хотя ПФР заявляет о надежности своих информационных систем, полностью исключать риск утраты данных все же нельзя.

Также нельзя исключить риск утечки персональных данных к злоумышленникам.

Дублирование записей в электронной и бумажной трудовой книге. Непонятно, каким сведениям будет отдаваться приоритет в случае противоречий между бумажной трудовой книжкой и электронной [3].

Данное преобразование трудового законодательства стало самым масштабным за последнее время, оно затронуло интересы каждого трудоспособного гражданина России и неизбежно повлияло на структуру и содержание общественных отношений в сфере труда.

Однако работников интересуют многочисленные вопросы, на которые пока трудно дать ответ: какие документы, подтверждающие стаж работника у данного работодателя, останутся у самого работника? Какими документами можно подтвердить стаж или задолженность работодателя по оплате труда.

По мнению ряда специалистов, нужно сначала внести изменения в ТК РФ и только потом уже говорить об отмене бумажной трудовой книжки [4].

Для повышения надёжности хранения данных было бы целесообразно сохранить параллельное ведение бумажной и электронной версии трудовых книжек.

Список использованных источников:

1. Электронная трудовая книжка. — Текст : электронный // Пенсионный фонд Российской Федерации : [сайт]. — URL: <https://pfr.gov.ru/grazhdanam/etk/> (дата обращения: 22.11.2021).

2. Электронная трудовая книжка. Что работодателю нужно успеть сделать в 2020 году. — Текст : электронный //: [сайт]. — URL: <https://www.superjob.ru/pro/5354/> (дата обращения: 22.11.2021).

3. Перейти на электронную трудовую или нет? — Текст : электронный //: [сайт]. — URL: <https://journal.tinkoff.ru/new-trudovaya/> (дата обращения: 23.11.2021).

4. «КиберЛенинка» — Электронная трудовая книжка: реалии и перспективы. — Текст : электронный // : [сайт]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/elektronnaya-trudovaya-knizhka-realii-i-perspektivy> (дата обращения: 23.11.2021).

©Зубкова В.В., 2021

УДК 316

ПОДХОДЫ К ПОНИМАНИЮ РИСКА В СОЦИОЛОГИЧЕСКИХ ТЕОРИЯХ

Фофанова Е.А.

Научный руководитель Карпова Е.Г.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Научная проблема заключается в противоречии между теоретическими подходами к пониманию риска в содержании различных социологических концепций. В связи с этим целью статьи является сравнительный анализ подходов к пониманию риска в социологических теориях зарубежных авторов.

Риск – это объективное явление, суть которого выражается в неоднозначности событий, которые могут произойти в будущем [1, с. 416]. Чаще всего, риск связывают с упущением возможности, потерей или ущербом. Однако риск может носить не только негативный характер. Если

в качестве негативного риска рассматривают угрозы и опасности, то в качестве позитивного риска рассматривают приятные возможности, например, улучшение продукта.

Отходя от современного понимания риска, в первую очередь, необходимо отметить осмысление риска в теории открытого общества К.Поппера. Критикуя «идеальное государство» Платона и Гераклита, Карл Поппер называет такое общество тоталитаристическим и выделяет основные характеристики открытого общества: свободомыслие; легитимность; возможность принимать участие в осуществлении политических, экономических и других реформах; развитие институтов, деятельность которых направленных на формирование и выражение собственного мнения каждого члена общества. К. Поппер считал, что открытое общество не боится рисковать, а наоборот, рискует для собственного развития и вписывается в мир. В таком открытом обществе каждый человек должен сам принимать решения, находить индивидуальные пути преодоления стоящих перед ним проблем и нести ответственность за свой выбор. То есть каждый член открытого общества по своей сути будет двигаться в некую неопределенность, тем самым рискуя.

Далее хотелось бы упомянуть о теории социальных систем Никласа Лумана. В рамках данной теории общество понимается как самоорганизующаяся система, состоящая из подвижных элементов, что дает возможность рассматривать социальные проблемы в контексте системных закономерностей и находить комплексные решения. По мнению Н. Лумана, система является автономной как на структурном уровне, так и на операционном, что порождает внутрисистемную неопределенность. Таким образом, современные риски относятся не к конкретным сферам, а ко всему обществу в целом. Такая неопределенность означает, что не существует альтернативы, в которой риск отсутствует.

Наиболее актуальным подходом к рассмотрению понятия «риск», с точки зрения многих исследователей, является модернистский подход Ульриха Бека в теории общества риска. Под обществом риска У. Бек понимал не постиндустриальное общество, а особую ступень общества модерна, которая характеризуется большим количеством рисков. Ученый полагал, что в обществе риска прошлое больше не имеет обуславливающий характер, а будущее становится причиной жизнедеятельности, в связи с чем риски получают такое распространение. Когда мы говорим о рисках, то мы говорим о том, что еще не случилось, но непременно может произойти, то есть мы говорим о различных вариантах развития будущего. Таким образом, риск – это ситуативная

характеристика деятельности, состоящая в неопределенности её исхода и возможных неблагоприятных последствиях в случае неуспеха.

У. Бек видел отличие нынешних рисков от средневековых в том, что современные риски носят, как правило, глобальный характер и имеют современные причины возникновения, например, избыточность промышленной продукции, а также ситуации риска непредсказуемы, слишком многочисленны, чтобы их контролировать, не воспринимаются органами чувств.

Сами риски ученый считал неотъемлемой частью прогресса. Он полагал, что низшие слои общества характеризуются высоким уровнем рискогенности, чего нельзя сказать о других слоях общества [2]. Но отсутствие рисков в современном мире невозможно ни в одном из слоев общества.

Одним из сторонников данной теории является Энтони Гидденс. Охарактеризовывая общество риска, ученый говорит о том, что это более открытое, подвижное и гибкое общество, в котором человек вынужден самостоятельно искать свои индентинность и определенность. Это ведет к маргинализации общества, а в следствии и распространению рисков. Также социолог отмечает, что в современном обществе возрастает неопределенность, что затрудняет прогнозирование масштабных событий, а в следствии вызывает образование новых рисков. Ученый поясняет, что в современном мире происходит слияние автономных групп рисков, создавая систему риска, в которой каждый из рисков способен спровоцировать новый риск в любой из сфер.

Таким образом, с точки зрения У. Бека и Э. Гидденса, современные риски имеют глобальный масштаб и для решения проблем в рамках общества риска требуется участие не отдельных людей, а участие мирового сообщества.

Представители культурно-символического подхода предполагают, что восприятие риска зависит от мировоззренческих установок, то есть конструирование поведения индивида основывается на культурных особенностях, принятых в обществе нормах, обычаях и традициях, а также приемлемых в данном обществе моделях отношений и коммуникаций. Рассматривая данную точку зрения, наиболее распространенными рисками являются социальные, а точнее риски социального отклонения, экологические, технологические и экономические.

Британский антрополог М. Дуглас писала о том, что «индивид нуждается в порядке, последовательных действиях и контроле над неопределенностью» [3, с. 198]. Согласно этому мнению, изменения социальной реальности несут за собой потерю независимости для индивида, которые в свою очередь имеют все основания сопротивляться

этому. Таким образом, невозможность полностью познать постоянно меняющийся мир заставляет рисковать, что способствует развитию индивидуализации, так как приходится самостоятельно принимать решения по поводу дальнейшего развития всех сфер жизнедеятельности конкретного человека.

Затрагивая тему восприятия риска, необходимо отметить психометрическую парадигму восприятия риска, автором которой является Пол Слович. Данная теория изучает риски через субъективное отношение респондентов к ним, то есть рамках данной теории риск воспринимался как объективное и субъективное явление одновременно. В основном исследование было сосредоточено на выявлении влияния аффектов, эмоций и стигмы на восприятие риска. На основе данного исследования Э. Вебером было выделено пять групп рисков: социальные, моральные, рекреационные, финансовые и риски для здоровья.

Таким образом, были рассмотрены наиболее известные подходы к осмыслению риска, проведен анализ понятия «риск» в каждой из социологических теорий, а также были выявлены особенности восприятия риска.

Список использованных источников:

1. Воронцовский, А. В. Управление рисками. – М.: Юрайт, 2017. – 416 с.
2. Багрецова, Н.В. Современное общество – общество риска. URL: <https://elar.urfu.ru> (дата обращения 17.11.2021).
3. Дуглас М. Как мыслят институты / Пер. с англ. А. Корбута. – М.: Элементарные формы, 2020. – 250 с.

©Фофанова Е.А., 2021

УДК 316.482.051.63

ТЕОРИЯ СОЦИАЛЬНОГО КОНФЛИКТА ПО Р. ДАРЕНДОРФУ И ЕЁ ПРИКЛАДНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ АНАЛИЗА СОЦИАЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ В ОБЩЕСТВЕ

Хайруллина И.Г.

Научный руководитель Карпова Е.Г.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В каждой из сфер жизнедеятельности происходят конфликты: например, в экономической, в политической, в духовной, в социальной. Одним из актуальных на сегодняшний день конфликтов в социальной

сфере является конфликт между разными поколениями – конфликт «отцов» и «детей», который существует уже на протяжении многих лет. Однако для изучения подходов к межпоколенческим конфликтам необходимо сначала рассмотреть основные теории социальных конфликтов.

Теории социального конфликта были разработаны различными социологами. Основоположником теории социальных конфликтов принято считать Г. Зиммеля – именно он ввел в оборот понятие «социология конфликта» [1]. Конфликт, по его мнению, выполняет значительную роль в жизни общества. Социолог согласен с тем, что конфликт – это борьба. Однако, эта борьба – объединяющая сила, которая приводит к стабилизации общества [1]. Аналогичного мнения придерживались и такие социологи как Г. Спенсер [2] и К. Маркс [3]. Анализируя общество, они говорили о его конфликтном устройстве, о том, что в обществе постоянно существуют противоречия, так как происходят перемены.

Но существует противоположное мнение по поводу значимости социальных конфликтов в обществе. Функционалисты Т. Парсонс и Э. Дюркгейм рассматривали конфликты как социальную болезнь, патологию общества, от которой нужно избавляться [4]. По их мнению, конфликт нарушает порядок стабильной жизнедеятельности, ведь общество должно функционировать и развиваться в системе социального порядка.

Теории социальных конфликтов стали особенно интенсивно развиваться в конце 50-х годов XX века.

К примеру, Л. Козер развивал концепцию позитивно-функционального конфликта. По мнению социолога, конфликты – это нормальное явление, которое положительно влияет на функционирование общества [5]. Подобного мнения придерживается социолог К. Боулдинг, полагающий, что конфликт – это явление неизбежное, так как человеческой природе присуще насилие, стремление к борьбе, к противоборствам [6].

В отличие от Л. Козера и К. Боулдинга, социолог Э. Мейо, основоположник школы «человеческих отношений», придерживается другого мнения по поводу сущности социальных конфликтов. По его мнению, конфликт – это болезнь, аналогично с теориями функционалистов Т. Парсонса и Э. Дюркгейма [7]. Э. Мейо утверждает, что конфликты – это разрушительная сила, от которой следует спасаться. В обществе должна быть всегда гармония, солидарность, взаимопонимание между людьми, а «болезнь» дестабилизирует нормальное функционирование общества, «болезнь» нужно лечить.

Отечественный социолог П.А. Сорокин также изучал социальные конфликты и их влияние на жизнь общества. Он достаточно объективно

подходит к рассмотрению значения конфликта. С одной стороны, он уверен в конфликтном ходе исторического процесса, так как без борьбы не существует развития. С другой стороны, социолог утверждает, что постоянное конфликтное состояние в обществе – это ненормальное явление, и вообще борьба является разрушительной энергией [8].

Значительный вклад в изучение социальных конфликтов внес Ральф Дарендорф. В его теории социального конфликта говорится, что конфликт – это противоречия личности и общества из-за различных целей, интересов, мнений. Он говорит о том, что современный конфликт происходит из-за неравного доступа к ресурсам. Основой теории социального конфликта Р. Дарендорфа является противоборство властвующих и подчиненных: одни люди в обществе наделены властью, а другие вынуждены подчиняться этой власти [9]. Конфликтная теория общества Р. Дарендорфа говорит о том, что конфликты являются источником изменений в обществе, ведут к эволюции [10].

Основными положениями теории социального конфликта Р. Дарендорфа являются [9]:

в каждом обществе происходят конфликты, так как всегда осуществляется процесс трансформации;

в любом обществе есть разногласия, противоречия, споры по поводу какого-либо предмета, вопроса, из-за чего и возникает конфликт;

любой член общества может способствовать преобразованиям в обществе;

в обществе всегда происходит насилие одного класса над другим.

Ральф Дарендорф называл конфликт «отцом всех вещей», подразумевая то, что конфликт имеет естественную природу (возникает в любой сфере и по любому вопросу) и действительно способствует кардинальным преобразованиям и переменам в обществе. Однако, социолог делал акцент на том, что конфликт не должен перерасти в войну, он не должен быть насильственным. По мнению Ральфа Дарендорфа, конфликт должен быть правильно урегулирован, он должен быть контролируемым, чтобы не нарушить полностью целостность общества [10].

Одним из основных условий стабильного и устойчивого развития России и любой страны является преемственность поколений, что подчеркивается даже представителями государственной власти. Однако, в современном обществе наблюдается разрыв между поколениями. Основоположниками теории конфликтов поколений являются такие исследователи, как Карл Маннгейм, Льюис Фойер, Сеймур Липсет, Конрад Лоренц, Маргарет Мид. В целом, существует два основных подхода к рассмотрению отношений между поколениями. Первый подход связан с

сопряжением поколений – солидарность, сотрудничество, взаимодействие. А второй связан с разломом поколений – это противоборства, конфликты, отсутствие коммуникации.

Для изучения мнений молодого и старшего поколений по поводу межпоколенческого конфликта был проведен онлайн-опрос, в котором было опрошено 100 респондентов в возрасте от 18 лет.

В целом, что касается определений конфликта, то 42% респондентов полагают, что конфликт – это норма в обществе, ведь без конфликтов общество не может существовать и функционировать. Однако, 20% респондентов уверены, что конфликты подрывают устойчивость и стабильность общества, их нужно избегать; конфликты – это болезнь. Еще 30% опрошенных полагают, что конфликт – это спор, а в споре, как говорится, рождается истина.

Половина (54,1%) опрошенных полагает, что конфликт происходит чаще всего между разными поколениями; но также респонденты уверены, что конфликты происходят и между властвующими и подчиненными (32,7%), между богатыми и бедными (39,8%).

В ходе опроса выяснилось, что причинами межпоколенческих конфликтов являются: противоречия в соблюдении норм, традиций, правил поведения (48%), различия в ценностях, мировоззрении, взглядах на жизнь (57,1%), непереносимость жизненного опыта старшего поколения на жизнь молодого поколения (36,7%), материальные конфликты (9,2%), вторжение в личное пространство, личную жизнь (38,8%), бытовые конфликты (25,5%), отсутствие взаимоуважения (14,3%).

В этой связи был задан вопрос и о ценностных ориентациях как молодого, так и старшего поколений. Выявлено, что ценностные ориентации, которые присущи молодежи, следующие: семейные ценности и здоровье (34,3%), путешествия (52,5%), материальное благополучие (66,7%), законность (8,1%), нравственность и духовность (по 16,2%). Основные ценностные ориентации, которых придерживается старшее поколение, следующие: семейные ценности и здоровье (63%), здоровье (52%), путешествия (8%), материальное благополучие (30%), законность и нравственность (по 39%), духовность (37%).

Был задан вопрос, касающийся передачи информации между поколениями: «Чему, по вашему мнению, нужно учиться у молодежи?» и «Чему, по вашему мнению, нужно учиться у старшего поколения?». По мнению 54,5% респондентов, у молодежи нужно учиться современным технологиям и работе с ними; 59,6% полагают, что легкому отношению к жизни (смене работы, местожительства и т.д.); 17,2% – образованности; 24,2% – принципам, которые пригодятся в жизни; 13,1% – уважению, любви к близким людям.

Ответы на вопрос «Чему, по вашему мнению, нужно учиться у старшего поколения?» распределились следующим образом: следует учиться пониманию традиций, ценностей и их соблюдению – 46,5% респондентов; 45,5% – уважению, любви к близким людям; 32,3% – уважению, любви к родине; 31,3% – принципам, которые пригодятся в жизни; 10,1% считают, что не нужно ничему учиться.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что существуют различные подходы к изучению социальных конфликтов. Основоположниками теорий социального конфликта являются Т. Парсонс, П. Бурдьё, Г. Зиммель. Современной интерпретацией и изучением социального конфликта занимались Э. Мейо, Л. Козер и другие социологи. Особый вклад в развитие теорий социальных конфликтов внес В. Р. Дарендорф, утверждая, что конфликты происходят в любой сфере жизнедеятельности человека, так как общество трансформируется с каждым днем, а любое изменение порождает столкновения между людьми.

Результаты авторского исследования показали то, что проблема межпоколенческих конфликтов волнует большинство респондентов. Немало причин способствуют развитию конфликта между молодым и старшим поколениями: это и разные взгляды на жизнь, вторжение в личную жизнь и нарушение личных границ, материальные и бытовые конфликты. Теория социального конфликта Ральфа Дарендорфа применима в рамках проведенного исследования, так как именно эта теория говорит о том, что конфликт – это нормальное явление, которое происходит между различными группами. Действительно, молодое поколение отличается от старшего из-за разного жизненного опыта, ведь каждое из поколений проживало конкретные исторические моменты, которые как раз-таки способствовали формированию определенных ценностных ориентаций.

Список использованных источников:

1. Зиммель, Г. Избранное. Проблемы социологии /Зиммель Г. - М.; СПб.: Университетская книга. Центр гуманитарных инициатив, 2015.-418 с.
2. Спенсер, Г. Т. 3 Основания этики / Г. Спенсер. М; Челябинск: Социум, 2015. 496 с.
3. Маркс, К. Философско-экономические рукописи 1844 года / К. Маркс, Ф. Энгельс. М., 2000. - 490 с.
4. Бутенко, Н.А. Социальное неравенство и социальные конфликты: основные теоретические подходы к исследованию проблемы / Н.А. Бутенко // Дискуссия, 2017. - № 9. - С. 58-63.
5. Козер, Л. А. Функции социального конфликта. / Л. А. Козер; Пер с англ. – М.: Идея-Пресс, 2000. - 205 с.

6. Boulding, K.E. Conflict and defense. A general theory. / Boulding K.E. – N. Y.: Harper&Row, 1962. – 345 P. URL: <https://archive.org/details/conflictdefense00boul/page/n5/mode/2up> (дата обращения: 25.09.2020)

7. Петрова, Ю.А. Джордж Элтон Мейо / Ю. А. Петрова, Е. Б. Спиридонова. URL: https://www.4italka.ru/spravochnaya_literatura_main/s.. (дата обращения: 30.10.2021)

8. Петров, В.Н. Кризис как состояние социальной реальности в социологической интерпретации П. А. Сорокина / В.Н. Петров // Вестник Сыктывкарского университета. Серия гуманитарных наук. - 2017. - №6. - С. 97-110.

9. Дарендорф, Р. Современный социальный конфликт. Очерк политики свободы. / Р. Дарендорф; Пер с нем. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2002. – 288 с.

10. Дарендорф, Р. Элементы теории социального конфликта / Р. Дарендорф // Социс. - 1994. - № 5. - С. 142–147.

©Хайруллина И.Г., 2021

УДК 316.614.032

МАНИПУЛЯТОРНЫЕ ФОРМЫ ПОВЕДЕНИЯ В ПЕРИОД ПОДРОСТКОВОЙ СОЦИАЛИЗАЦИИ

Зорькина П.С., Тихонова Е.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Подростковый возраст – один из самых сложных и противоречивых периодов социального становления личности. Именно в этот период происходит переход от детства к юности, сопровождающийся серьезным физическим, психологическим и эмоциональным кризисом, связанным с изменением отношения общества к взрослеющему человеку. Подросток – уже не ребенок, который может ожидать снисхождения к своим шалостям и небольшим проступкам («он же еще маленький»), но и не полноценный взрослый, осознающий в полной мере свою социальную ответственность. Переход от детства к взрослому состоянию сопровождается постоянно усиливающимся давлением общества, требующего смены инфантильных взглядов на нормативные установки социальной среды. Двойственный конфликт между прежними («детскими») установками, которые не соответствуют новой социальной роли, но продолжают доминировать в структуре личности, и расширением зоны социальной ответственности

определяют специфику данного возрастного периода. Подростковый возраст характеризуется повышенной агрессией, дисгармоничностью в строении личности, протестующим характером поведения по отношению к взрослому миру в целом, который априори воспринимается как враждебная среда. Неизбежные конфликты с окружающими и самим собой провоцируют проявление совершенно новых форм поведения, наиболее распространенными среди которых являются попытки манипуляция ближайшим социальным окружением.

Тема манипуляторного поведения подростков является крайне актуальной в настоящее время как в научном плане, так и в плане разработки практических методов социального управления процессом социализации современных подростков, находящихся под воздействием громадного потока разнородной информации, далеко не всегда отражающей реальную социальную ситуацию и существенно затрудняющую становление полноценной личности.

Результаты вторичного анализа научной литературы по проблемам манипуляторного поведения подростков, представленные в данной статье, позволяют выявить и систематизировать основные факторы таких действий, а также получить ответ на вопрос о степени достоверности распространенного мнения о сознательном и целенаправленном характере подростковых манипуляций.

Результаты научной статьи смогут найти практическое применение в работе школьных психологов по профилактике психологических конфликтов в подростковой среде и сохранения психического здоровья подростков.

Манипуляция понимается как коммуникативное воздействие, которое ведет к актуализации определенных мотивационных состояний объекта воздействия (а вместе с тем чувств, аттитюдов, стереотипов), побуждающих его к поведению, желательному (выгодному) для субъекта воздействия [1]. Термин происходит от латинского понятия «manipulus» – горсть, «manus» – рука [2]. В исходном неметафорическом значении термин «манипуляция» означает сложные виды действий, выполняемых руками: управление рычагами, выполнение медицинских процедур, произвольное обращение с предметами и т.п., требующее мастерства и сноровки при исполнении. Сам феномен современного значения манипуляции заключается в грамотном подходе к управлению вниманием собеседника, изучению его слабых сторон, которые позволят «жертве» исполнить волю манипулятора, который, в свою очередь, обладает мастерством создания некой иллюзии свободного выбора человека без навязывания мнения и действий извне [3].

Интересно заметить, что по статистике наиболее часто манипулирование происходит в группе подростков, поскольку данная демографическая группа подвержена непростому, изменяющему как физические, так и психологические черты, процессу взросления. Подростки в возрасте до 18 лет крайне уязвимы и не до конца отдают отчет в большей части своих действий. Они еще не в полной мере прошли ту самую социализацию в обществе, которая необходима для становления личности взрослого человека.

Основная причина подростковой манипуляции, по мнению психологов, кроется в подсознании человека. Самыми злостными манипуляторами являются дети младшего возраста, полностью зависящие от близких людей. Не имея собственных ресурсов для удовлетворения сначала физиологических, а затем и социальных потребностей, они требуют от родителей их удовлетворения, используя различные методы воздействия, не связанные с разговорами, например, крик, плач, истерика. В большинстве случаев такие методы оказываются результативными, а в подсознании детей укореняется соответствующая модель поведения. Во взрослом возрасте отсутствие рационального способа решения проблемы провоцирует применение таких же способов манипуляторного общения и воздействия – демонстрация обиды, отказ от общения, либо повышенное внимание к источнику ресурсов и т.п.

Интересно, что существенным фактором формирования манипуляторной модели поведения оказываются культурные образцы поведения, содержащиеся в сказках, мультфильмах, художественных произведениях, где чаще всего были показаны небольшие хитрости, уловки, помогающие главному герою или злодею достичь поставленной цели. Например, в басне знаменитого русского писателя И.А. Крылова «Ворона и Лисица» вторая попросила спеть птицу, чтобы получить сыр, прекрасно понимая, что ворона не поймет сути ее намерений. Это поведение помогает ребенку понять, что можно не всегда говорить прямо, можно немного приукрасить, схитрить, надавить.

Помимо этого, основополагающим фактором любого поведения является среда, окружение, ведь личность – это, прежде всего, система именно социальных качеств, сложившихся в данном обществе и выступающих основой социально одобряемого поведения. Так и в случае с манипуляцией. Дети могут ощущать мощь данного приема, например, дома, так как пример взаимоотношений родителей и родственников может наложить отпечаток на сознание ребенка. Безусловно, на него может и будет влиять школьная жизнь, где он видит определенные «хитрости» учителей, сверстников, старших ребят, что, без сомнений, выступает побудителем манипуляционных форм взаимоотношений в дальнейшем.

Таким образом, становление манипуляторного поведения осуществляется в процессе социализации личности на ранней стадии его взросления, постепенного вхождения в социальную общность и принятия укоренившихся в сознании людей норм и ценностей. Закрепление того или иного варианта поведения происходит благодаря подкреплению в первой для ребенка социальной группе – семье. В дальнейшем сформированные модели поведения и навыки он переносит в другие социальные группы, что приводит к предпочтению подростком манипуляторного межличностного общения.

Подросток ставит перед собой цель добиться определенного результата с помощью небольшой хитрости, заставить жертву совершать желаемые действия и вызывать у нее несвойственные в данный момент чувства.

Проанализировав различные научные исследования в области психологии общения по теме «манипуляция в подростковой среде» [3, 4], были выделены следующие факторы, провоцирующие данную модель поведения.

Возраст манипулятора, определяющий частоту применения данных приемов в общении и осознания своих действий. Так, было выявлено, что дети в 8 классе более подвержены влиянию и чаще являются жертвами манипуляции, нежели ее «авторами», а у ребят в 11 классе, напротив, степень доверчивости снижается в несколько раз, но частота собственных попыток манипулирования увеличивается. То есть происходит переход от роли «жертвы» к роли «манипулятора».

Неосознанное применение приемов манипуляции из-за укоренения в памяти и подсознании людей примеров определенных форм поведения

Таким образом, можно сделать вывод, что дети до 18 лет не до конца понимают причины и цели своей манипуляции, ведь степень внушаемости подростков крайне велика, что, безусловно, влияет на становление характера поведения в будущем, что опровергает мнения СМИ об абсолютно сознательной манипуляции среди детей и подростков.

Данная статья не ставит своей целью полностью раскрыть структуру и сущность такого сложного понятия как подростковые манипуляции или решить насущные проблемы в области современной теории и практики первичной социализации в подростковом возрасте. Мы считаем, что крайне актуальной является сама постановка проблемы, требующей глубокого и серьезного изучения, имеющей важное практическое значение. Манипуляторное поведение непосредственно связано с такими теоретическими проблемами, как становление мировоззрения современных подростков, их мировосприятие сложных социальных процессов в динамичной социальной среде. В практическом плане

решение данной проблемы требует разработки комплекса программ социально-психологической помощи подросткам в самоопределении и выборе жизненной траектории, поиске ответов на «вечные вопросы» о добре и зле, одобряемых и осуждаемых обществом формах поведения, отношениях со сверстниками и окружающим миром, массе иных жизненно важных для взрослеющего человека вопросов.

Заявленная проблематика представляет собой обширное поле теоретического осмысления и дальнейшей разработки в русле социологии, социальной психологии и педагогики.

Список использованных источников:

1. Большой психологический словарь / [Авдеева Н. Н. и др.]; под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. - 4-е изд., расш. - Москва: АСТ; Санкт-Петербург: Прайм-Еврознак, 2009. - 811 с.
2. Большой латино-русский словарь: <https://linguaeterna.com/vocabula/>
3. <https://www.hse.ru/data/2019/05/26/1495208509/psychology.pdf>.
4. https://otherreferats.allbest.ru/psychology/00553324_1.html.

©Зорькина П.С., Тихонова Е.В., 2021

УДК 677.46

**ИССЛЕДОВАНИЕ ВОЗМОЖНОСТИ
ПРИДАНИЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ СВОЙСТВ
ТЕКСТИЛЬНЫМ МАТЕРИАЛАМ
УГЛЕРОДНЫМИ НАНОТРУБКАМИ**

**INVESTIGATION OF THE POSSIBILITY OF FORMATION OF
SPECIAL PROPERTIES OF TEXTILE MATERIALS BY CARBON
NANOTUBES**

Федоров М.В., Бесшапошникова В.И.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

The problem of applying thin-film coatings is the most promising among the current topical areas of technology and materials science of textile materials. The application of nanocoatings on textiles is a topical trend, which is dictated by the unique properties of such materials and the prospects for their use in the production of innovative, "smart" materials.

Today, coatings containing carbon nanotubes are of great interest in scientific circles. A number of unique properties of carbon nanotubes, such as

electrical conductivity, high strength, indicate the possibility of their use in nanoelectronics, nanomechanics, and fibertronics [1].

Analysis and systematization of existing methods of applying carbon nanotubes and other nano-coatings to textile material made it possible to develop a classification of coating methods. The main classification features were the mechanisms and phenomena underlying the processes of structure formation:

1. by the method of obtaining - mechanical, physical, chemical, electrophysical;
2. according to the materials used and their condition - application in solid (dispersed) or liquid form (emulsions, suspensions, etc.);
3. for the application of coatings from electrolytic solutions, melts or gas mixtures;
4. by the type of technological process - chemical vapor deposition of coatings (CVD - Chemical Vapor Deposition), physical methods of deposition of coatings (PVD - Physical Vapor Deposition).

The scientific foundations for the formation of various multifunctional coatings, including those containing carbon nanotubes, have been developed [3]. One of the most promising and poorly studied is the method of low-temperature plasma sputtering, which confirms the relevance of these studies.

The aim of this work is to study the possibility of forming carbon nanocoatings on a textile material in the energy flow of a low-temperature plasma created by a plasmatron setup improved by the authors.

The essence of the plasma method is described in [2,5] and consists in the formation on the surface of the substrate of a coating of heated and accelerated particles of a composite nanopowder material treated with a high-temperature plasma jet. When these particles interact with the substrate, they are combined and a coating is formed. A plasma jet is formed in the plasmatron due to the heating of the plasma-forming gas as it passes through the arc (electric discharge). The temperature of the plasma jet can vary from 3000 to 8000 ° C, and the velocity of its outflow reaches 100–150 m / s. Getting into the plasma jet, the powder particles are heated to the stage of melting and, in contact with the substrate, adhere to it.

In the early works of the authors, the possibility of forming coatings on substrates from structural materials was proved [5]. However, the melting and autoignition temperature of most textile materials limits the temperature capabilities of the installation, since the heat resistance of textile materials lies in the temperature range of 180–400 ° C. Therefore, it becomes necessary to develop an improved technology for the formation of coatings by the method of plasma spraying, adapting it to textile materials.

To achieve this goal, a modernized low-temperature plasma plasmatron "Multiplaz 3500" was used in the work. The original apparatus was used for welding and soldering metal structures, and only after the modernization did it become possible to form multifunctional coatings on a textile substrate. The installation is described in detail in [5].

Carbon nanotubes of the Taunit series (NanoTechCentre LLC, Tambov) are single-walled, nanoscale, filamentary formations of polycrystalline graphite, predominantly cylindrical in shape with an internal channel. The powder composition for the formation of coatings with carbon nanotubes consisted of carbon nanotubes in the amount of 30% of the total mass of the material and powdered polyester resin, without pigment (transparent). Polymerization mode 240 ° C, duration 2 min, fraction 36–42 μm.

The main characteristics of the improved installation: plasmatron power - 3.5 kW., Working medium pressure - 0.4–1.2 atm., Plasma-forming substance: water.

Technological parameters of the processing process determine the structure and properties of the finished textile nanomaterial with carbon nanotubes. Therefore, in the process of experimental studies, the spraying modes were varied in fairly wide aisles. The rate of transfer of the powder polymer composition with carbon nanotubes to the textile material was varied from 35 to 57 m / s, the duration of the transfer of the nanocomposition to the textile does not exceed $1.0 \cdot 10^{-3}$ – $2.5 \cdot 10^{-3}$ s. Under these conditions, the nanoparticles of the sprayed material in the zone of introduction of the powder material are heated by the plasma flow to a temperature of 220–380 ° C, and upon contact with the surface of the textile material (substrate) they cool down to the required temperature of 120–180 ° C. As a result, the structure of the textile material is preserved, and the polymer nanocomposition is fairly evenly distributed over the surface and penetrates into the bulk of the fibers.

Characteristics of the applied coating: thickness up to 60 microns, coating density 1.9 mg / cm² (GOST 8130.2-2002). In this case, the thickness of the coating can be changed by changing the processing parameters.

According to a scanning electron microscope (JSM6390, JEOL, Japan), carbon nanotubes in the coating structure of a textile material are evenly distributed and adhere tightly to each other. The length of individual nanotubes is 1–2 μm.

Measurement of surface resistance according to GOST 56189-2014 four-point measurement method [6] - made it possible to establish that the coating of carbon nanotubes on textiles shows resistance $R = 10.3$, Ohm, and specific surface resistance 120 Ohm·m, which opens up the possibility of using the obtained materials in as flexible displays, in printed electronics, in smart electronic textiles.

Thus, one of the actual uses of nanotechnology in the textile industry is: lamination of fabrics with a polymer matrix filled with nanoparticles; the use of "smart" materials that are capable of changing their physical and mechanical properties under the influence of the external environment; as well as textitronics, in which the textile is able to analyze, feel and programmatically perform numerous functions to provide the user with a comfortable environment under normal and extreme conditions.

Список использованных источников:

1. Суздалев И.П. Нанотехнология: физико-химия нанокластеров, наноструктур и наноматериалов. – М., КомКнига, 2006. – 592 с.

2. Кривобоков В.П., Сочугов Н.С., Соловьёв А.А. Плазменные покрытия (методы и оборудование). – Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2008. – 104 с.

3. Бешапошникова В.И. Научные основы нанотехнологий и наноматериалов текстильной промышленности. – М. : ФГБОУ ВО «РГУ им А.Н. Косыгина», 2020 – 149 с.

4. Балдаев Л.Х., Борисов В.Н. и др. Газотермическое напыление. – М., Маркет ДС, 2007. – 344 с.

5. Федоров М.В., Козлов А.С., Макарова Н.А. Инновационные технологии низкотемпературного плазменного напыления на материалы и изделия легкой промышленности. // XIV Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Современные аспекты гуманитарных, экономических и технических наук. Теория и практика», Сибирский независимый институт, 2015 г.

6. ГОСТ Р 56189-2014 Производство нанотехнологического. Контроль основных характеристик. Часть 2-1. Материалы из углеродных нанотрубок. Методы определения поверхностного сопротивления.

©Федоров М.В., Бешапошникова В.И., 2021

Авторский указатель

Б

Бесшапошникова В.И. · 196
Буторина В.П. · 57

Г

Гибизова Д.Л. · 60
Глинко И.М. · 63
Гончарова Т.Л. · 8

Д

Дегтярева А.Н. · 66
Духанова К.О. · 8

Ж

Желнина М.В. · 38

З

Заболотная К.К. · 12
Зорькина П.С. · 192
Зубкова В.В. · 181

И

Илькина Е.В. · 71
Иохим Ю.А. · 17

К

Кашина А.Р. · 76
Ким А.А. · 21
Кинтеро Гонсалес Н. · 168
Кириллова М.И. · 25
Кодолова В.А. · 29

Куликова Е.В. · 155

Л

Леонова К.Ш. · 84
Лозенко А.В. · 90
Локтев И.В. · 54

М

Мартинез Мартинез Г. · 165
Маслов М.М. · 95
Матвеева Е.В. · 99
Мацкевич А.М. · 155
Михайлова Д.Е. · 106
Михайлова М.Е. · 113

П

Пискунова Н.С. · 71
Пономарева Т.В. · 32

Р

Романихина Е.Г. · 4
Романова А.Р. · 118

С

Савельева Е.И. · 122
Самодуров А.А. · 126
Семенова А.А. · 130
Симоненко Е.Ю. · 141
Син Н.В. · 71
Сорокина Н.А. · 152
Сото Мендоса Р. · 170

**Всероссийская научная конференция молодых исследователей
с международным участием
«Социально-гуманитарные проблемы образования
и профессиональной самореализации
«Социальный инженер-2021»**

Т

Тарабурина А.Т. · 158
Тимохович А.Н. · 175
Тихонова Е.В. · 192
Томилова В.П. · 172

У

Усачева Е.С. · 161

Ф

Федоров М.В. · 196
Федотова А.С. · 38
Феноменова Л.В. · 43
Фофанова Е.А. · 184

Х

Хайруллина И.Г. · 187
Хлебникова А.К. · 50
Холоднова Е.В. · 38

Ч

Чабиева Т.С. · 126
Чапленко А.И. · 147

Ш

Швыдюк Л.В. · 136
Шкуропацкая В.А. · 175

Научное издание

Всероссийская научная конференция молодых исследователей с
международным участием «Социально-гуманитарные проблемы
образования и профессиональной самореализации»
(Социальный инженер-2021)

Часть 8

В авторской редакции

Издательство не несет ответственности за опубликованные материалы.
Все материалы отображают персональную позицию авторов.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

Усл.печ.л. _____ Тираж 30 экз. Заказ №357-Н/21

Редакционно-издательский отдел РГУ им. А.Н. Косыгина
115035, Москва, ул. Садовническая, 33, стр.1
тел./ факс: (495) 955-35-88
e-mail: riomgudt@mail.ru
Отпечатано в РИО РГУ им. А.Н. Косыгина