



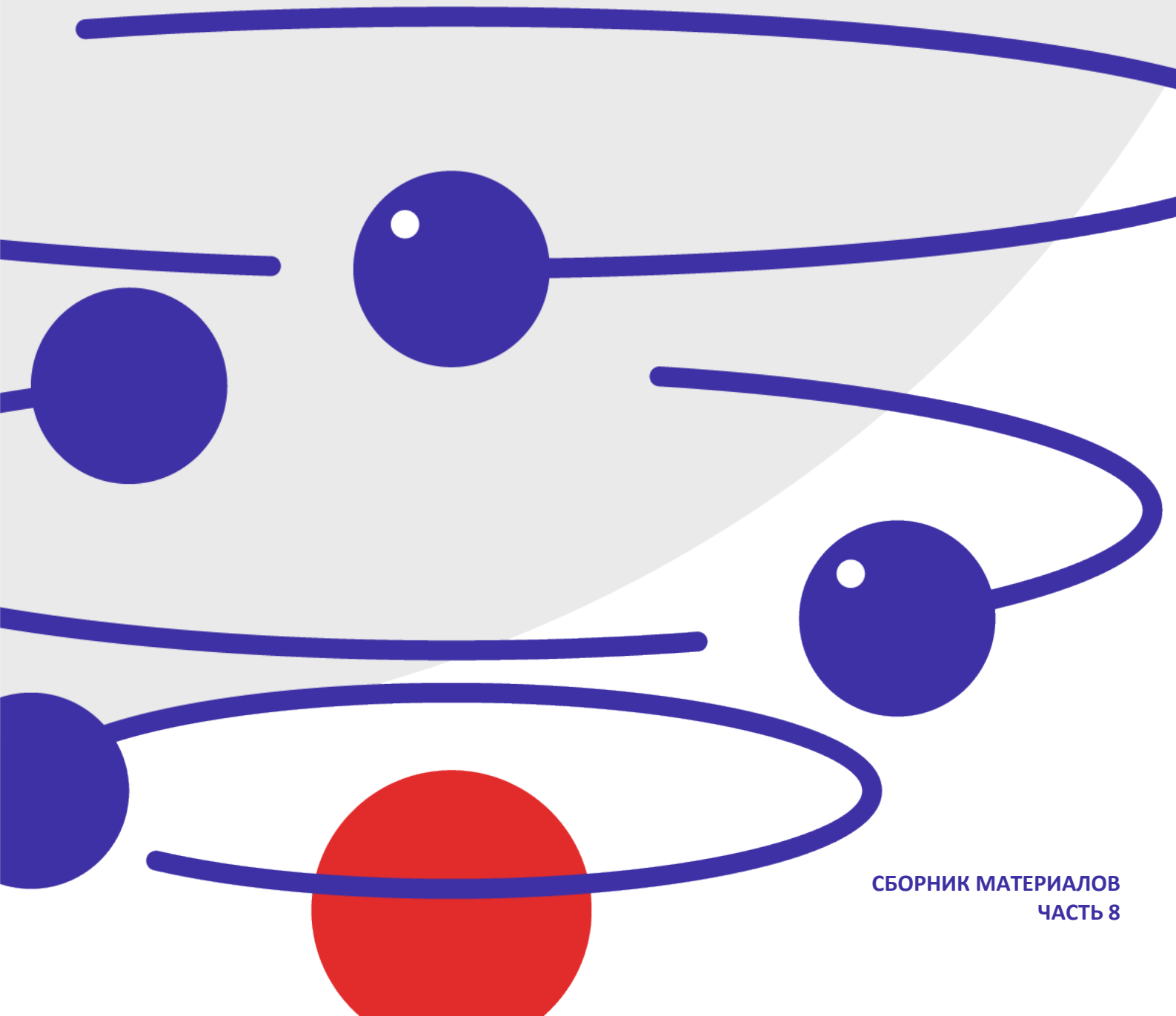
МИНИСТЕРСТВО НАУКИ
И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А.Н.КОСЫГИНА

СОЦИАЛЬНЫЙ ИНЖЕНЕР-2020

ВСЕРОССИЙСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ
С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ
«СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ
И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ САМОРЕАЛИЗАЦИИ»



СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
ЧАСТЬ 8

**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 конференция молодых исследователей
с международным участием
«Социально-гуманитарные проблемы образования и
профессиональной самореализации»
Социальный инженер-2020**

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

Часть 8

МОСКВА – 2020

УДК 378:001:891

ББК 74.58:72

В 85

В 85 Всероссийская конференция молодых исследователей с международным участием «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации» (Социальный инженер-2020): сборник материалов Часть 8. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. – 244 с.

ISBN 978-5-00181-005-6

Сборник составлен по материалам Всероссийской конференции молодых исследователей с международным участием «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации» (Социальный инженер-2020), состоявшейся 7-10 декабря 2020 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., начальник Управления науки; 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; Варакина Г.В., профессор; Андросова И.В., старший преподаватель; Кораблева Г.Н., доцент; Запека О.В., доцент

Научное издание

ISBN 978-5-00181-005-6 © Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2020
© Коллектив авторов, 2020

УДК 687.01

**О РОЛИ ЖЕНСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ КОСТЮМОВ
ВОСТОЧНОЙ АЗИИ
В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ**

Быкова Д.Ю.

Научный руководитель Гусева М.А.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Одежда служит для оформления внешнего облика человека. В особенностях костюма заключено множество знаковых характеристик – дифференциация населения по половозрастному признаку, классовые различия. Часто через одежду потребители подчеркивают престижность и статусность своего положения в обществе [1, с. 23], поэтому в современном обществе костюм – это вид коммуникаций, часть материальной культуры, носитель информации об уровне развития дизайна и технологий, о модных пристрастиях населения [2]. Национальный костюм отражает эстетический идеал, принятые в обществе традиции, особенности восприятия одежды как элемента культуры [3, с.8], поэтому одежда в национальном стиле очень символична [4].

Страны Восточной Азии знамениты своим бережным отношением к национальным культурным традициям, в то время как в мире наблюдается их постепенное увядание на фоне глобализации. В жизни восточного человека национальный костюм присутствует на протяжении всего его жизненного пути, начиная с рождения. До сих пор национальная одежда используется на важных мероприятиях, свадьбах, похоронах, традиционных праздниках и т.д. В современной моде также популяризируются изделия национального кроя и отделки, что способствует социализации и формированию национальной идентичности в обществе. Примечательно, что современные молодые люди становятся все более осведомлены об особенностях того или иного национального костюма.

В исследовательской работе рассмотрены национальные костюмы Кореи, Японии и Китая. Аналитики моды констатируют, что в последнее время костюмы Восточной Азии пользуются большой популярностью среди молодежи не только названных стран, но и в Европе и Америке. В Южной Корее национальный женский костюм называется ханбок, в Японии – кимоно. Среди китайских женских национальных костюмов примечательны ханьфу и ципао. Ханьфу – самый древний костюм, который существует на протяжении 2000 лет и является творческим

источником для разработки современных моделей одежды. История ципао насчитывает 300-400 лет, платье до сих пор широко распространение в мире [5].

В современной моде наблюдается множество интерпретаций национального женского костюма стран Восточной Азии. Работая над коллекциями одежды, дизайнеры развивают образ исторического костюма, получая уникальные «modern»-изделия, отражающие тенденции национального стиля конкретной эпохи. В корейской моде выделены следующие тенденции использования национального костюма в повседневной жизни: арендный ханбок, повседневный ханбок, фьюжн ханбок [5-8]. Для стиля «ханбок на прокат» характерно минимальное изменение базовой формы, при этом современный костюм отличается от классического конфекцион-пакетом (в качестве основного материала используют полиэстер), пропорциями (длиной юбки), обилием и расположением орнаментов. В повседневном ханбоке (дейли-ханбоке) можно выделить две степени стилизации: 1) среднюю, характеризующуюся укорачиванием/удлинением/соединением элементов костюма, 2) высокую, где базовую одежду «западного» стиля дополняют национальными мотивами (кроем, отделкой). Такая одежда привычна современному потребителю, является частью предметной среды, поскольку для ее изготовления используют распространенные материалы: хлопок, лен, джинса, трикотаж, полиэстер. Во фьюжн ханбоке (рис. 1а) применяют как элементы исторического костюма в неизменной форме, так и новые материалы и принты. В результате создается абсолютно новая форма с использованием классических материалов и техник [5].

Японское кимоно начало распространяться в мире в эпоху Мейдзи с 1860-х гг. Ведущие дизайнеры до сих пор используют элементы этого костюма в своих работах. В современной японской моде можно выделить следующие тенденции: 1) использование классической формы кимоно с абсолютно новым декором материала изделия современными принтами; 2) применение кимоно в качестве повседневной одежды и сочетание его с одеждой западного стиля (рис. 1б) при сохранении формы и современного конфекционирования; 3) фьюжн кимоно – стилизованные «под старину» изделия.

В современной моде Китая большой популярностью пользуется ханьфу. Среди молодежи популярны престижно-статусные фотосессии в стилизованных или исторических костюмах разных эпох на фоне исторических зданий. Среди условий использования ханьфу можно выделить три тенденции: 1) ханьфу на прокат, 2) повседневное, 3) фьюжн. Исследованием установлено, что наиболее популярны ханьфу «на прокат» и повседневное ханьфу. Для ханьфу «на прокат» характерно копирование

стилистики исторического костюма (рис. 1в). В повседневном ханьфу четче угадываются особенности национального костюма, что усиливается прической. Современное ципао не менее популярно, чем кимоно, и является одним из символов Китая. Китайское платье в национальном стиле начало приобретать современный вид в 1920-х годах в Шанхае и является симбиозом восточной и западной культур. Ципао из мешковатого одеяния превратилось в символ элегантности, подчеркивающий женственность и утонченность (рис. 1г). Сейчас ципао можно надеть по любому случаю, в качестве повседневной и домашней одежды, на званый ужин или деловую встречу.



Рисунок 1 – Современные интерпретации национального костюма: а) ханбок, б) кимоно, в) ханьфу, г) ципао

Аналитики моды утверждают, что модная одежда – это средство коммуникации. Посредством одежды осуществляется передача информации [9-11], формирование идентичности человека. Мода на одежду определенного стиля может использоваться в политике, как инструмент манипуляции обществом [1]. Современные дизайнеры, используя в качестве творческого источника национальный костюм, решают несколько задач – продолжают развитие костюма, не дают стать ему пережитком прошлого, прививают любовь молодого поколения к культурным традициям, повышают осведомленность мира о культуре и традициях своей страны.

Список использованных источников:

1. Петров Л.В. Мода как общественное явление–Л.:Знание, 1974.-32 с.
2. Научные исследования и разработки в области конструирования швейных изделий. Монография. Книга 1 / под общ. ред проф. Е.Г Андреевой. - М.: Издательство «Спутник+», 2016. – 170 с.
3. Тарабукин Н.М. Очерки по истории костюма - М.: Издательство ГИТИС, 1994. – 160 с.
4. Городнова М.В., Гусева М.А., Петросова И.А. Этнический костюм как источник вдохновения при разработке современной женской одежды. // Сб. мат. Всерос. науч. конф. молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века (ДИСК-2016)», Ч.1. - М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2016. - С.58-61.
5. Ху Яньли, Трансформация традиционной китайской женской одежды // Вопросы развития культурно-творческой среды Дальнего

Востока России и Азиатско-Тихоокеанского региона: материалы Международной научно-практической конференции/ Х.: ХГИК, 2014. – 278 с.

6. Hwang Oak Soh, On Promotion of Wearing Hanbok for the Modernization of Traditional Costumes. // International Journal of Costume Vol.8, No. 1 (June 2008) pp. 75-84.

7. Sanghee Park, Study on the Recent Status of Rental Hanbok Jeogori for Women. // Journal of Fashion Business Vol.22, No.3 (July 2018) pp. 109-121.

8. Insook Choi, Misuk Lee, Eunjung Kim, A Study on the Formative Characteristics of Hanbok in SNS Proof Shot. // Journal of the Korean Society of Costume Vol. 67, No. 3 (April 2017) pp. 15-30.

9. Бутко Т.В., Гусева М.А., Андреева Е.Г. Композиционно-конструктивный анализ моделей одежды промышленных и дизайнерских коллекций: Учебное пособие. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2018 - 92 с.

10. Бутко Т.В., Гусева М.А., Андреева Е.Г. Общие сведения об ассортименте, композиции, конструкции современной одежды.: Учебное пособие. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2019. - 126 с.

11. Алибекова М.И., Белгородский В.С., Андреева Е.Г. Архитектоника формы в композиции костюма. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2020. – 221 с.

© Быкова Д.Ю., 2020

УДК 930.85

ГОСУДАРСТВЕННОЕ УСТРОЙСТВО АРХАИЧНОГО РИМА

Воробьев И.Д.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Целью данной статьи является рассмотрение государственного устройства Рима от первых царей до установления республики. Современный западный мир почти полностью построен на достижениях римского государства. Анализируя различные правовые, культурные, исторические и иные аспекты европейской цивилизации мы так или иначе будем вынуждены обратиться к римскому государству, которое и заложило основы гражданского общества и правового государства.

Историю Римского государства можно поделить на три этапа: Царство, Республика, Империя. Все они являются частью единого процесса развития римской истории и отличаются скорее по форме, чем по содержанию. Так как римское государство находилось преимущественно в рабовладельческой экономической формации основными классами в Риме

были рабовладельцы и рабы. Первый класс, в свою очередь, делился на патрициев и плебеев, которые вели непрерывную политическую борьбу. Противостояние, которое велось в римском обществе во многом определило развитие государства, построенного на рабовладельческих началах.

Римское государство возникло во второй половине VIII века до нашей эры. Первоначально оно напоминало скорее союз нескольких общин и имело примитивный вид. Основной особенностью государственного устройства на этом историческом этапе составлял её чисто военный характер. В годы правления первых царей Рим вёл постоянные войны со своими соседями. Если верить римским историкам, то господство Рима на территории современной Италии является последствием её военной мощи, которая формировалась в ходе боёв с различными по качеству оппонентами. Рим воевал с этрусками, сабинянами, греками, кельтами, тевтонами и т.д. В ходе боёв формировалась и крепла римская армия, которая во многом определила не только победы римского государства, но и само государство как вышестоящий институт.

Государство на этом историческом этапе является не более чем инструментом общины для централизации власти. Для обороны своей территории римские горожане предоставили определённым членам общества право задействовать людские и экономические ресурсы для защиты города. Как правило власть передаётся старейшинам родов, которые и составляют первоначальную родовую аристократию, а основное население решает, как отнестись к указам старейшин и, в случае положительного вердикта, исполняет его. Так, в Риме был организован так называемый сенат (от лат. Senex – старик) в компетенции которого входило разрешение различных проблем, вопросов, стоящих перед обществом. Сенат состоял из старцев 300 родов. Основное же население составляло римский *populus*, то есть народ [3, с. 159-160]. Так как на этом историческом этапе основной деятельностью государства является ведение войн, то римской общине была необходима такая организация, которая выполняла бы эту задачу более эффективно. Возникла потребность в централизации власти. Так появилась должность *басилевса* или *rex*-а, что в современной историографии обозначается как царь.

Полномочия царя были очень ограничены и не имели того деспотического характера, который ей придавали в 19-ом веке. *Rex* ведал только военной деятельностью и вмешивался в дела общины только при допущении самой общины [3, с. 161]. Так, нам известно что в более поздний период царства римский царь Тарквиний Гордый занимался делом между отцом и сыном, а в период правления Тулла Гостилия царь уступил

народному собранию в деле Горация, героя победившего альбанского воина и убившего сестру за то что она горевала и тем самым омрачала его победу [1, с. 26, с. 6-12]. Вообще Рим шёл по стандартному пути развития государства. По мере увеличения общины и усложнения отношений между гражданами менялся и характер вышестоящей власти. Она стала получать всё больше и больше полномочий. Начал формироваться и крепнуть публичная власть. В период правления Анка Марция появилась первая тюрьма. Как пишет Тит Ливий: «Огромный приток населения увеличил государство, а в таком многолюдном народе потерялось ясное различие между хорошими и дурными поступками, стали совершаться тайные преступления, и поэтому в утешение все возраставшей дерзости негодяев возводится тюрьма посреди города, над самым форумом» [1, с. 33, с. 8]. Наличие тюрьмы уже само по себе свидетельствует о наличии карательной власти, то есть о больших полномочиях государства. Полномочия государства расширяются с сферы военной на гражданскую. Возведение тюрьмы рядом с форумом ещё свидетельствует о так называемой власти народа. Возможно, римский царь пытался придать таким образом своему решению легитимный характер с ссылкой на народное одобрение, а может это было и не его решением вовсе. Однако правление Анка Марция было чертой, которая отделяет примитивное государство от государства в современном его понимании.

Дальнейшее развитие римского государства демонстрирует нам борьбу между монархией и республикой. Скорее всего Анк Марций не был столь добрым правителем каким рисует его Тит Ливий. Вполне возможно его отличительной чертой от всех остальных царей было то, что он, как и Нума Помпилий придавал большее значение гражданским делам нежели внешним, военным. Анализируя текст «Истории Рима от основания города» мы находим места, где автор акцентирует внимание на детях Марция. Римский Рекс избирался посредством народного одобрения, то есть монархическая власть в Риме не была наследственной, но носила демократический характер. Однако, когда Луций Тарквиний претендует на власть Рекса и защищает свою кандидатуру перед народным собранием он заботится перед этим об отъезде детей Анка Марция, что несколько странно. Более того, в дальнейшем они, сетуя на то, что Тарквиний украл их власть убивают его топором [1, с. 40, с. 1-7]. Из вышеописанных фактов можно сделать вывод, что монархическая власть, как форма правления в которой власть сосредотачивается в руках одного человека и передаётся по наследству, возникла в Риме уже ко времени Анка Марция. Это ещё более верно учитывая, что следующим правителем Рима станет Сервий Туллий. Раб Тарквиния, который рос в его доме и воспитывался в царских условиях. Более того Сервия к власти привела жена Тарквиния, которая в

прошлом увидела над его головой «огонёк» [1]. Скорее всего Сервий был усыновлён Тарквинием и получил власть по установленной ещё в правление Марция системе передачи власти.

Как бы там не было, а Сервию Туллию принадлежит реформа, которая окончательно закрепила государство, как институт, стоящий над родовой общиной. В первую очередь Сервий провёл разделение общины на 6 классов по экономическому благосостоянию: 1 – 100000 ассов, 2 – 75000 ассов, 3 – 50000 ассов, 4 – 25000 ассов, 5 – 11000 ассов Шестой класс состоял из неимущих свободных от воинской повинности и налогов [3, с. 162-163]. На смену предыдущему народному собранию, который назывался «собранием курий», пришёл новый инструмент управления государством, который определялся уже не знатностью рода, а толщиной кошелька [1, с. 26]. Такое собрание получило название «собрание центурий». Согласно его структуре высшая власть принадлежала более богатым классам, которые и руководили всей политикой государства. Последний класс имел всего один голос и никак не мог определять политику государства. Фактически произошло юридическое расслоение граждан по имущественному признаку. Значительная часть населения Рима была отрешена от власти. Сервий Туллий своей реформой заложило корень всей дальнейшей истории Рима. Проведя разделения населения не по крови, но по положению он тем самым, пошатнул родовую организацию, которая всё это время господствовала в римском обществе в пользу государства. Теперь у плебеев возникли реальные претензии на власть, т.к. они получали доступ к армии и народному голосованию [2, с. 27].

Правление Сервия закончилось переворотом в пользу сына Луция Тарквиния Тарквиния Гордого (он тоже ссылался на свою царскую кровь), которому суждено было стать последним царём в истории Рима. В работах римских историков правлению последнего Тарквиния приписывается характер тирании, сопряжённый с попыткой навязывания собственного культа личности. Тарквиний провоцирует знатного латинянина Турна Гедония из Ариции своим поведением, а когда тот справедливо возмутился позаботился об его уничтожении [1, с. 50-51]. Он перебил всех знатнейших отцов, которые могли поддерживать Сервия, не похоронил тестя и окружил себя большим количеством телохранителей. Правление Тарквиния должно было определить весь дальнейший путь развития римского государства: монархия или республика.

Деятельность Тарквиния не нравилась населению. Он пытался навязать новые порядки ссылаясь на свою силу и родовое право, что в условиях укоренившегося государства не находило отклика среди большей части населения. Поэтому в 510 году до н.э. произошло восстание, в ходе

которого Тарквиний Гордый был свергнут, а вся власть перешла к консулам Луцию Бруту и Тарквинию Коллатину.

Список использованных источников:

1. Тит Ливий История Рима от Основания города. М.:Наука.-1989.;
2. Моммзен Т. История Рима / перевод с нем. Н. Неведомского, А. Веселовского. – Москва: Издательство АСТ - 2020.
3. Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства / пер. с нем. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус. - 2020.

© Воробьев И.Д., 2020

УДК 296.1

**ЕВРЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ В ЯПОНСКИХ РОЛЕВЫХ ИГРАХ
НА ПРИМЕРЕ FINAL FANTASY VII**

Грищенко А.С.

Научный руководитель Юзефович И.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Уже в первой половине XVI века, во время эпохи Великих географических открытий в японской культуре начинает зарождаться «еврейский миф», который к XX веку достигает наибольшей популярности. Он начинается с безобидного слуха о том, что японский и еврейский народы имеют общие истоки. Японцы, согласно этой гипотезе, могли оказаться потомками десяти потерянных колен Израиля [1]. Хотя теория не стала очень популярной, она привлекла внимание некоторых японских и европейских учёных. Однако доказать её не удалось никому из них.

И всё же в этот период в Японии развивается интерес к еврейским образам, авраамическим религиям и их течениям в целом. При этом немногие видели разницу, например, между иудаизмом и христианством, поэтому даже образованные японцы считали, что иудаизм – это ответвление христианства. В наши дни эта мысль до сих пор сохраняется.

В конце XX века интерес находит особенный отклик в игровой индустрии. Одной из первых в свои работы вплетает еврейские мотивы компания Squaresoft. Особенно ярко это проявилось в их компьютерных играх «Final Fantasy VII» (1997 г.) и в «Xenogears» (1998 г.), где в основе сюжета лежат мистическое течение в иудаизме – каббала и гностицизм.

Практически во всех играх серии Final Fantasy есть аллюзии на авраамические религии [2]. Например, еврейские образы воплощаются в призываемых существах, которые выполняют одну функцию: помогают персонажам в критический момент, когда требуется нечеловеческая мощь,

и обрушивают на врагов свой гнев, посредством использования свойственной им магии. Для серии Final Fantasy, в том числе и Final Fantasy VII, не стали создавать совершенно новых божеств, а лишь обратились к уже давно описанным. Существует вероятность, что разработчики опирались даже не на сами еврейские тексты, а именно на средневековые европейские бестиарии, в которых эти тексты довольно своеобразно интерпретировались.

В качестве иллюстрации приведём несколько примеров из бестиария игры. Левиафан (древ.-евр. לִוְיָתָן) – жестокое морское существо, упоминаемое в Танахе, а также в Талмуде и некоторых других древнееврейских текстах. Левиафан стал синонимом любого крупного морского существа. Возможно, поэтому в современном иврите «לוייתן» (ливъятан) обозначает слово «кит». Талмуд и другие древние еврейские источники называют Левиафана более конкретно, морским змеем, иногда с несколькими головами, способными дышать огнем, что ближе к тому, как его изобразили в Final Fantasy VII. В данной игре Левиафан – это змеевидное существо, известное как «Морской король», «Повелитель всех вод» или «Мать Волн».

Помимо образа Левиафана, настолько очевидно заимствованного из древних текстов, среди игровых существ Final Fantasy VII есть персонаж с именем Бегемот. Бегемот (ивр. בהמות, «бехемот») – библейский зверь из Книги Иова, описываемый наряду с Левиафаном. В Танахе у Бегемота не было отрицательной окраски и, как таковой, он не являлся мифическим духовным существом [3]. Однако же сейчас во многих текстах Бегемот символизирует силы зла и хаоса, что и отразилось в игре. Бегемот в Final Fantasy – это свирепый зверь, с острыми когтями и зубами, длинными рогами и рёвом, способным сотрясти землю.

Помимо этого, как отмечалось выше, седьмая часть серии, а именно Final Fantasy VII и Final Fantasy VII Remake, многое позаимствовала из Лурианской каббалы и гностицизма.

Лурианская каббала – это особая школа в каббале, эзотерического и мистического течения в иудаизме. В её основу заложены мотивы катастрофы, произошедшей в результате разбиения божественных сосудов («швират ха-келим»), и исправления её последствий («тиккун»). Согласно лурианским учениям, человеческий род играет важную роль в процессе исправления мира [4].

Гностицизм представляет собой собрание религиозных идей и систем, зародившихся среди ранних христианских и иудейских сект. Различные гностические группы делали упор на высшее мистическое знание (гнозис) и, таким образом, знали «истинную» природу мира [5].

Как гностики, так и приверженцы Лурианской каббалы верили, что все живое на планете имеет в себе искру Света из Абсолюта (в еврейской традиции известного как Эйн-Соф (дословно «бесконечное»)) [4]. Абсолют, в данном контексте, синоним Бога и отражает его былую беспредельность до процесса божественной эманации. Частица света, согласно двум верованиям, возвращается в Эйн-Соф после смерти.

В Абсолют включается всё: это бесконечный источник знания, идей, мудрости, добра и духовной энергии [6]. В Final Fantasy VII и его ремейке 2020 года функцию Абсолюта выполняет так называемый Лайфстрим.

Лайфстрим в данной истории – это поток жизни, проходящий через всю планету и соединяющий всё живое на ней. В нём содержится сама суть планеты, воспоминания, эмоции и знания всех, кто на ней жил. Каким образом это происходит? Каждая новая жизнь на планете зарождается с помощью частицы Лайфстрима, а затем, когда человек умирает, его энергия возвращается обратно в поток. Вновь становясь частью бесконечного течения, он приносит с собой эмоции, воспоминания и знания, полученные в течение жизни [7].

Ранние гностики считали иудео-христианского Бога ложным и жестоким по отношению к своим творениям. А вот змей, ответственный за грехопадение, казался им истинным носителем «знания». Со временем у гностиков появилась ещё одна популярная ныне концепция: изначально существовала Плерома (Абсолют в гностицизме), представляющая собой совокупность Эонов, духовных существ и эманации настоящего Всевышнего. Из желания вернуться в плерому потомок одного женского Эона, Ахамот, порождает Демиурга. Стыдясь своего поступка, она обернула сына облаком и создала для него трон внутри него. Так, Демиург, никогда не видев ни свою мать, ни кого-либо еще, пришел к выводу, что существует только он, и именно он является истоком всего. Хотя мировая душа воплощается в Демиурге, сам он не способен понять духовное. Создавая материальный мир, он всё время ошибается, не может сотворить ничего хорошего и только портит всё живое [8].

В роли Демиурга в Final Fantasy VII выступает Дженова – инопланетное существо, попавшее на планету и заразившее «вирусом» почти всю местную цивилизацию Сетра, исключая некоторых её представителей и дочернюю расу – людей. Как и Демиург, некогда созданный его матерью, она портит всё на своём пути.

При этом в имени Дженова есть компоненты на иврите и латыни. В его первой части можно частично выделить тетраграмматон, четырёхбуквенное произносимое имя Бога, которое состоит из букв «юд», «хей», «вав», «хей». Его возможные варианты прочтения: Яхве или Иегова. Оно сочетается с латинским словом нова, что означает «новый».

Таким образом, Дженова – это «новый бог», подобно Демиургу ставшего таковым из-за Ахамот [2].

Однако на момент начала игры миром правит не Дженова: она находится в спячке уже 2000 лет в руках Электроэнергетической компании Шинра. Учёные Шинра проводили исследования с внедрением клеток Дженовы в людей, полагая, что смогут восстановить таким образом исчезнувшую цивилизацию. Возродить Сетра им не удалось, так как они не знали, что это существо не являлось их частью, но благодаря этому они получили боевое подразделение СОЛДАТ, группу людей, приобретших сверхъестественные способности. Одним из начальных результатов проекта «Дженова» стал персонаж Сефирот.

Его имя происходит от ивритского слова סְפִירוֹת («сфирот») и означает «счет» или «перечисление», что может намекать на созданных Шинрой клонов Сефирота, ведь у каждого из них нет имени – только номер. В каббалистической же традиции сфирот – это десять духовных сосудов, десять стадий эманации, происходящего из Эйн-соф, десять имен Творца: Мудрость, Понимание, Осознание, Доброта, Сила, Красота, Победа, Признание, Основа и Царствование. Сфирот аналогичны тому, что в гностицизме называется Эоны, упомянутые ранее [5].

Во время игры Сефирот пытается отыскать и захватить для себя Землю Обетованную, райское место из мифов Древних Сетра. Образ Земли обетованной основан на библейском рассказе о Моисее, который должен был вывести израильтян из рабства в землю, найденную им Богом.

Таким образом, можно утверждать, что создатели Final Fantasy VII были в какой-то мере одержимы еврейскими образами и глубоко заинтересованы во всех возможных религиозно-мистических мотивах, связанных с иудаизмом. Аллюзии на это увлечение не раз проявляются и в более новых частях серии Final Fantasy как в самых очевидных, так и в скрытых формах. Например, в главном герое Final Fantasy XV, Ноктисе, воплощается Истинный Король. Согласно пророчествам, он спасет весь мир от вечной беспросветной ночи, тьмы и демонов, что рыщут в ней. Здесь прослеживается аналогия с мессианской концепцией всеобщего спасителя. Однако эту часть серии Final Fantasy будет уместным рассмотреть в рамках отдельного исследования.

Список использованных источников:

1. Краткая еврейская энциклопедия. В 10 т. – И.: Общество по исследованию еврейских общин, 2001. – Т.10., 965 с.
2. Religious allusions in Final Fantasy [Electronic resource]. – The Final Fantasy Wiki. – Mode access: https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Religious_allusions_in_Final_Fantasy (дата обращения: 23.11.2020)

3. Behemoth [Electronic resource]. – The Encyclopaedia Britannica. – Mode access: <https://www.britannica.com/topic/Behemoth> (дата обращения: 22.11.2020)

4. Краткая еврейская энциклопедия. В 10 т. – И.: Общество по исследованию еврейских общин, 2001. – Т.4., С. 2-15.

5. Гностицизм [Электронный ресурс]. – Электронная еврейская энциклопедия. – Режим доступа: <https://eleven.co.il/judaism/and-other-religions/11218/> (дата обращения: 23.11.2020)

6. Абсолют [Электронный ресурс]. – Электронная библиотека Института философии РАН. – Режим доступа: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH6747b0e47baf36e2cfee67> (дата обращения: 22.11.2020)

7. Lifestream [Electronic resource]. – The Final Fantasy Wiki. – Mode access: <https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Lifestream> (дата обращения: 23.11.2020)

8. Месяц С.В. Античная философия: Энциклопедический словарь. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – С. 304-308.

© Грищенко А.С., 2020

УДК 821.161.1

СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИДЕЙ СЛАВЯНОФИЛОВ В ПОЭЗИИ ЛЕОНИДА КОРНИЛОВА

Дегтярева А.Н.

Научный руководитель Завельская Д.А.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Славянофильство, возникшее в сороковых годах XIX века, по мнению В.С. Соловьева, с самого начала было обречено на гибель. И в одной из своих работ философ прямо называет причины «вырождения» данного течения, критически оценив некоторые его стороны [8, с.433-501]. Однако многие идеи славянофилов оказались достаточно стойкими и нашли свое отражение в современной поэзии. Так в произведениях Леонида Корнилова можно выявить определенные параллели с рассуждениями представителей особого религиозно-философского течения XIX века.

Славянофилы нередко писали о стремлении врагов разрушить братство славянских народов. Хомяков А.С. в стихотворении «Ода» проклинает людей, развязывающих войну между родственными племенами:

Потомства пламенным проклятьем

Да будет предан тот, чей глас
Против славян славянским братьям
Мечи вручил в приступный час [9].

Развивает эту идею и Л. Корнилов. Но у него конкретизирован враг:
И в когтях полосатых воронов
Россию вновь тиранит США
Ты не чувствуешь их когтей [5].
И Украину держит на заточке [5].

Славянофилы и Л. Корнилов призывают славян помнить о своем родстве и сохранять единство, которое поможет победить вражеские силы. России в этом братстве отводится место старшей сестры-заступницы. Данная идея отражается в следующих произведениях Хомякова «Орел», «Парус поднят, ветра полный», «Тебя призвал на брань святую» и т.д. Поэт просит Россию не забывать о друзьях и всегда помогать им в трудностях:

Вставай, страна моя родная,
За братьев! Бог тебя зовет [9].

В «Ответе Украинке» Л. Корнилова автор от лица России обращается к родственному народу с мольбой вспомнить о наших «пращурах». Он строит свое стихотворение как отклик старшей сестры на обиду младшей:

<...>И знаю, моя Украинка,
Каково тебе на краю. <...>
Если хочешь быть – будь «великою»
Только дай сперва заслоню. <...>
Только грудью своей простреленной
Дай прикрою тебя сперва,
Я всегда это делал вовремя [5].

Чтобы единство славянских народов удалось сохранить, нужно помнить о своем прошлом. Проблема национальной памяти становится значимым мотивом в «Клинке» А.С. Хомякова и произведениях Л. Корнилова «Руян», «Князь Святослав» и т.д. Но Корнилов считает, что к истории, прописанной в учебниках, нужно относиться с опаской, так как в ней много лжи [6].

Не менее значима для него идея избранности и исключительности России и русского народа. Ярким примером служит стихотворение «Ось Истории»:

География – от Бога.
Биография – от силы.
Так и будет всю дорогу:
Ось истории – Россия [6].

В ином ключе мыслит А.С. Хомяков. В стихотворениях «Мы род избранный говорили», «России» он просит страну не гордиться своим

величием, а смиренно нести свой крест, чтобы не повторить трагическую судьбу Израиля:

Бесплоден всякий дух гордыни,
Неверно золото, сталь хрупка.
Но крепок ясный мир святыни,
Сильна молящая рука [9]!

Соловьев В.С. указывал на внутренние противоречия славянофильства: с одной стороны – стремление к улучшению родной страны, с другой – убежденность в превосходстве России [8, с. 444]. Подобный разлад прослеживается и в творчестве Л. Корнилова.

Неоднозначно и осмысление менталитета русского народа с точки зрения славянофилов. Аксаков К.С. в «Записке о внутреннем состоянии России...» пишет, что на протяжении своей истории русский народ призывает власть со стороны, предоставляя ей полную политическую свободу, но взамен требует свободу нравственную. По его мнению, политика, направленная на сковывание мысли и мнения, может привести к бунтам, целью которых станет уже политическая независимость [1]. В то же время в произведении А.С. Хомякова «Вадим» восстание 864 г. показано как бунт новгородцев против самовластия Рюрика, ограничивающего политическую свободу [9].

Взгляд Л. Корнилова на русский характер также неоднозначен. Поэт считает, что изначально политический интерес ему присущ. Но он абсолютно убежден, что славяне не звали чужаков на свой престол. В стихотворении «Руян» Л. Корнилов отвергает норманнскую теорию возникновения государственности на Руси [4].

Поэт огорчен пассивностью русских в современных политических обстоятельствах, их нежеланием что-либо предпринять, однако в стихотворении «Вторая революция» рисует картину некоего грядущего восстания:

И вставлен черт в иконные оклады.
Но руки крест отчаянный кладут.
И в грозных душах зреет без пощады
Осмысленный и неизбежный бунт [6].

При этом, хотя в творчестве Л. Корнилова мы можем увидеть параллели с поэзией славянофилов, между ними есть одно очень существенное различие. Русская культура для славянофилов была неотделима от Православия, они считали Россию носителем христианской истины. С этим связано противоречивое отношение к Западу, которое обнаруживается в «Мечте» А.С. Хомякова. Поэт признает былое величие «страны святых чудес» и огорчается из-за угасания ее веры:

О, грустно, грустно мне! Ложится тьма густая

На дальнем Западе, стране святых чудес <...>

Задернут Запад весь. Там будет мрак глубокий...

Услышь же глас судьбы, воспрянь в сиянье новом,

Проснися, дремлющий Восток! [9]

Корнилов Л. относится к христианству как к чуждому элементу, убивающему русскую идентичность и заставляющему забыть о своей истинной культуре:

А Русь родилась ПРАвославной

Задолго до казни Христа.

Но «пра» заменили химерой.

Предателей крови – орда [5].

Данную разницу в восприятии можно объяснить различной культурной обстановкой, и это весьма плодотворная тема для дальнейших исследований. Также концептуально важен вопрос, чем было вызвано возрождение идей «выродившегося» течения в позднем СССР и на постсоветском пространстве.

Так или иначе, при всей очевидности параллелей в восприятии национального и духовного своеобразия России у славянофилов и современного поэта, мы не можем полностью идентифицировать их воззрения.

Результат данного сопоставления может быть использован и в изучении современных общественно-культурных тенденций, представляющих порой довольно противоречивую картину сочетания разнородных идей и концепций.

Список использованных источников:

1. Аксаков К.С. Записка «О внутреннем состоянии России», предоставленная государю императору Александру II в 1855. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.odinblago.ru/aksakov/zapiska>

2. Киреевский И.В. Избранные статьи. М.: Современник, 1984. – 384 с.

3. Киреевский И.В. О характеристике просвещения Европы и его отношении к просвещению России – СПб.: О-во памяти игумении Таисии, 2006-112с.

4. Корнилов Л. Руян. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://m.tobor.ru/feed/post.php?id=1279818>

5. Корнилов Л.С. Стихи. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://m.inpearls.ru/author/26746>

6. Корнилов Л.-Стихи - [Архив]- Объемный Русский форум. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://rusforce.online/archive/index.php/t-20748>

7. Кошелев А.И. Какой исход для России из нынешнего ее положения? Что такое русское дворянство и чем оно быть должно? – Лейпциг: Ф.Вагнер, 1862- IV, 85 с.

8. Соловьев В.С. Философская публикация: Сочинения в двух томах. Том 1- М.: Правда, 1989.- 433-501сс.

9. Хомяков А.С. Стихотворения. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://libverse.ru/homyakov/list.html>

© Дегтярева АН., 2020

УДК 7.04

ОТ ИСТОКОВ ДО СОВРЕМЕННОСТИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ РАКУРС РАЗВИТИЯ ОДЕЖДЫ ИЗ СТЕГАННЫХ МАТЕРИАЛОВ

Колташова Л.Е., Гусева М.А., Колташова Л.Ю.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Сегодня пуховое пальто – самая современная часть гардероба. Такое пальто обязательно есть у каждой женщины, возможно даже и не одно. Стеганая утепленная одежда занимает в моде лидирующие позиции. Она удобна, функциональна, за ней легко ухаживать, двигаться и комбинировать базовые вещи гардероба. Многие дизайнеры с мировым именем уже не первый год разрабатывают осенне-зимние коллекции, куда включают одежду различного ассортимента с из стеганных материалов. Часто это могут быть жилеты, жакеты, куртки, пальто, полупальто, кейпы и т.п. Дизайнеры смело комбинируют стеганку с различными материалами: трикотажем, мехом, вельветом, драпом, кожей, с синтетическими материалами и т.п. Рассматривая и анализирую одежду из стеганных материалов, мы обращаем внимание на большое разнообразие длин таких изделий, объемов, широкой цветовой гаммы, большого разнообразия видов и форм стежки. Часто размер, форма, рисунок стежки определяют форму проектируемого изделия.

Стеганая одежда своими корнями уходит глубоко в историческое прошлое и мало кто подозревает, что самый ранний известный стёганный предмет одежды был изображен на вырезанной фигуре слоновой кости фараона египетской 1-ой династии, приблизительно 3400 до н.э.

В Средние века стеганая одежда встречалась повсюду: это куртки, юбки, платья, головные уборы, обувь, о чем свидетельствуют сохранившиеся до сегодняшнего времени уникальные изображения витражей, книжных миниатюр, полотен живописцев. Наиболее часто

стеганая одежда встречается в мужском костюме, так как именно в нем выполняет функцию защиты – латы из ваты [1].

В конце XIV века стеганая одежда служит самостоятельным доспехом-гамбезоном, состоит из 2-х слоев холста или льна, сшитых между собой вертикальными или горизонтальными полосами, набитые паклей, конским волосом или шерстью. Стеганка-жаки состоит из множества слоев холста (от 12 до 30), простеганных вместе в любом направлении, в том числе кирпичиком.

На Руси стёганая одежда впервые появилась в XI веке, придя из Византийской империи. Воины Византийской империи носили кабадион, или «льняной панцирь» (рис. 1а), куртку из множества простёганных слоев войлока или льна. Эту одежду носили воины под кольчугой.

Огромное влияние на формирование Древнерусского костюма оказало татаро-монгольское иго. От монголо-татар русские воины поместной конницы и ратники заимствовали тегиляй, самый простой и дешевый доспех XVII века. Термин «тегиляй» происходит от монгольского слова «тегель», означает «шитье, стежка». Тегиляй подразделялись исходя из толщины по уровню защиты по трем видам: тегиляй толстые, тягиляй стандартные (обычные) и тягиляй тонкие. Тегиляй, по своей конструкции представлял платье с короткими рукавами с высоким стоячим воротником. Тегиляй шился из сукна, шерсти, хлопчатобумажной ткани, подбивался хлопком или пенькою, насквозь простегивался, а для усиления и защищенности включал кольчужные элементы. В длину был ниже колен, застегивался на пуговицы [2].



Рисунок 1 – Древнерусский костюм: а) Кабадион; б) Зипун – суконный кафтан царя Петра Алексеевича; в) душегрея-шугай [3]

В Древнерусском костюме стеганой одеждой был зипун-суконный кафтан (рис. 1б). Стегаными были и другие одежды, которые в результате торговых отношений привозились из-за границы: «дылея», «абаб», «кепа», «зувень». Своеобразным стеганым полукафтаном были бешметы.

Женской стеганой одеждой была душегрея – самобытная русская одежда, которую носили женщины разных сословий. Душегрею шили из дорогой парчи, бархата (рис. 1в). Душегрея была короткой, ниже талии. Часто украшались и вышивались золотыми и серебряными нитями, растительными узорами. Края душегреи обшивались бахромой или меховой опушкой. Душегрея считалась нарядной одеждой, поэтому надевали только по праздникам.

В Русской армии стеганая одежда тоже нашла свое применение. В 1877-1878 годы, во время русско-турецкой войны, основным видом солдатского обмундирования были ватные одежды – «ватные куртки», «ватные фуфайки». Ватники «теплушки» или «тёплые ватные бешметы» входили в необходимый набор обмундирования кавказских казаков Русской империи. Такая стеганая куртка-теплушка в холодное время надевалась под мундир или шинель, и легко без необходимости использования сворачивалась в рюкзак.

В Советском Союзе теплушка получила второе рождение, в 1935 году куртка стала изготавливаться из трико-диагонали, меланжевой, водоупорной ткани цвета хаки с пропиткой. На каждом борту ватной куртки располагалось по пять сквозных пуговиц и петель, что говорит о двухстороннем ее использовании. Куртка имела отложной воротник.

Идут годы, меняется мода, ткани и силуэтные решения, а мода на «фуфайку» не проходит. И сегодня многие современные дизайнеры обращаются к истокам исторического костюма. Именно теплушка, куртка из стеганой ткани вдохновляет художников на смелые и нестандартные решения верхней женской одежды (рис. 2).

Опираясь на последние тенденции мировой моды, на анализ коллекций современных дизайнеров 2019/2020 гг., а также на ассортимент верхней одежды Масс-маркета, осуществила разработку эскизной коллекции пальто, полупальто из стеганых материалов.



Рисунок 2 – Современная коллекция женских пальто и стеганых материалов

Разрабатывая коллекцию, ориентировалась на перспективные разработки «Pantone Color Institute». Коллекция состоит преимущественно из стеганых пальто разной длины. В коллекции кроме пальто используются куртки, жилетки ассиметричного кроя, что является наиболее актуальным ассортиментным решением. В моделях применяется плащевая ткань с простежкой разной формы и масштаба: клетка, полоска, диагональное и сферическое расположение полос [4]. Плащевая ткань комбинируется с трикотажем по низу рукавов и по низу изделий. Коллекция дополнена объемными шарфами и палантинами.

Список использованных источников:

1. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Татары>
2. Г.В. Судаков. Были о словах и вещах. Архангельск. Северо-Западное книжное издательство. 1989
3. И.М. Братчик «Конструирование женских пальто сложных форм и покроев»
4. А.А. Осипова А.А., Л.Ю. Колташова «Модная иллюстрация Антонио Лопеса как основа в разработке новых художественных работ в 21 веке». Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2020», 2020 г., ФГБОУ ВО РГУ им. А.Н. Косыгина, г. Москва

© Колташова Л.Е., Гусева М.А., Колташова Л.Ю., 2020

УДК 82-52

**БИБЛЕЙСКИЕ ЦИТАТЫ В «СЛОВЕ О ЗАКОНЕ И БЛАГОДАТИ»:
АКТУАЛЬНОСТЬ В НАШИ ДНИ**

Лагутова А.С.

Научный руководитель Завельская Д.А.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

«Слово о Законе и Благодати» – самое раннее из сохранившихся произведений отечественной религиозно-философской мысли, сочетающихся с политической идеей, созданное в XI веке киевским митрополитом Иларионом. Большое значение в данном памятнике древнерусской литературы принадлежит библейским цитатам. Глубокие и ёмкие стихи Священного Писания были грамотно включены автором в произведение, что поспособствовало расширению коннотативных значений красноречия. Широта внутренней идеи «Слова...», созданного митрополитом Иларионом, позволяет нам с позиции нового взгляда посмотреть на библейские цитаты, упомянутые в тексте, и отметить их актуальность для современного общества.

Произведение имеет трёхчастную форму, что становится понятным уже по заглавию: «О ЗАКОНѢ, МОИСѢОМЪ ДАННѢМЪ, И О БЛАГОДѢТИ И ИСТИНѢ, ИСУСОМЪ ХРИСТОМЪ БЫВШИИ И КАКО ЗАКОНЪ ОТИДЕ, БЛАГОДѢТЬ ЖЕ И ИСТИНА ВСЮ ЗЕМЛЮ ИСПОЛНИ, И ВѢРА ВЪ ВСЯ ЯЗЫКЫ ПРОСТРЕСЯ И ДО НАШЕГО ЯЗЫКА РУСКАГО, И ПОХВАЛА КАГАНУ НАШЕМУ ВЛОДИМЕРУ, ОТ НЕГОЖЕ КРЕЩЕНИ БЫХОМЪ, И МОЛИТВА КЪ БОГУ ОТ ВСЕА ЗЕМЛЯ НАШЕА». Эти слова восходят к Евангелию от Иоанна: «Ибо закон дан чрез Моисея; благодать же и истина произошли чрез Иисуса Христа»

(Ин. 1:17), и это сразу указывает нам на то, что «Слово...» будет неразрывно связано со Священным Писанием. Цитаты из него употребляются во всех частях произведения:

 философской (где идёт речь о приоритете христианства над иудаизмом и язычеством);

 церковно-исторической (где описывается «почва» христианизации Руси);

 панегирической (хвалебное слово князю Владимиру).

Памятник содержит около двухсот библейских цитат. Проанализировав их, можно прийти к выводу, что помимо своеобразного пафоса, привычного для жанра красноречия, они наделяют произведение глубокой смысловой нагрузкой, соотнося христианскую мысль с историческими событиями тех лет. Более того, библейские цитаты связаны в «Слове...» с политико-правовыми идеями и приводятся митрополитом Иларионом в подтверждение незыблемости превосходства «Благодати» над «Законом». Это можно увидеть сначала в антитезе образов рабыни Агари и свободной Сарры, а потом и в прямом заключении автора, что Иудаизм есть закон для одного народа, а Христианство – Благодать, для которой не существует территориальных границ и преград времени и пространства. Раскрыть эту мысль автору помогают строки из Деяний Святых Апостолов: «Христианыхъ же спасение... на вся края земли» (Деян. 13: 47).

Еще Д.С. Лихачёв писал: «это произведение по теме своей обращено к будущему Руси, а по совершенству формы и в самом деле как бы предвосхищает это будущее» [2, с. 33]. Принимая это во внимание, мы можем рассматривать памятник, и, в частности, библейские цитаты, использованные в нём, не только в синхроническом аспекте представления определенного периода Древней Руси, но и как перспективу диахронического рассмотрения данного вопроса. А значит, цитаты актуальны и в наши дни.

Рассматривая памятник с точки зрения современности, важно отметить, что «Закон» и «Истина» у Илариона не противопоставлены друг другу, напротив, они представляют ценный для юридической науки аспект соотношения законодательства и нравственности человека. Ведь постижение «Истины» представлено в произведении как достижение некоего идеала, совершенства. Это совокупность теологических правил и правовых норм. Митрополит Иларион чётко различает внешнее проявление установленного закона и негласной истины, воплощающей духовный смысл поступков индивида. При этом, подчеркивая библейскими цитатами значимость «Истины», явленной от «Благодати», автор отдаёт предпочтение именно нравственным критериям при оценке

поведения человека в обществе. Законодательство никак не классифицировано в данном красноречии, ведь все рассуждения автора базируются на сопоставлении закона как вынужденной силы, определяющей обязательное исполнение государственных норм, и истины, с точки зрения которой человек сам реализует свою свободную волю и поступает, руководствуясь самосознанием, по совести, соотнося свои действия с морально-этическими заповедями и догмами Нового Завета. Митрополит Иларион демонстрирует относительность регулятивной деятельности закона, ведь по его мысли закон определяет поведение людей в тот момент, когда они ещё не достигли совершенства и внутренней гармонии: «Закон бо предтеча бе и слуга Благодати и Истине» [1, с. 49]. И действительно, человек, уже познавший «Истину», способен выбрать правильную модель поведения в обществе. За свои поступки он будет нести ответственность не только перед Богом, но и перед социумом в целом и самим собой. Сам теологический аспект формирования нравственных устоев и морально-этических норм проявляется в нашем представлении о бинарной системе жизни – добро и зло, белое и черное, день и ночь и т.д. Но в дуалистическом единстве одно не может существовать без другого, так же, как и «Истина» невозможна без «Закона». Ведь человечеству именно благодаря «Законоу» и дано было познать «Истину». Подкрепляет данную мысль митрополит Иларион строками из Евангелия от Матфея, сравнивая истину с Иисусом Христом: «Не думайте, что Я пришел нарушить закон или пророков: не нарушить пришел Я, но исполнить» (Мф. 5:17).

И в наши дни, одно так же немыслимо без другого – закон, установленный властью, неразрывно связан с нравственными, внутренними устоями личности. И если человек «перерастает» закон, сам понимает, что убийство, насилие, оскорбления и прочие злодеяния могут негативно сказаться не только на его социальном статусе, но и на душевном состоянии, он не станет совершать этих противоправных действий. Для такого человека «Истина» станет высшей ступенью по отношению к «Законоу». Однако не каждый может руководствоваться «гласом совести» или, иными словами, проявлением «Истины». Для людей, не постигших «молоко Благодати», основным регулятором их действий будет именно «Закон». И уже через подзаконное состояние они смогут прийти к высоким нравственным ориентирам. В современном мире понятия «Закона» и «Истины» мы преимущественно воспринимаем как термины «право» и «мораль», но свою главную регулятивную функцию в обществе они выполняют так же, как и многие столетия назад. И если соотносить мораль с «Истиной», а право с «Законом», мы сможем

убедиться, что их внутренние коннотативные свойства имеют ту же глубокую философичную окраску, что и в XI веке.

Таким образом, по широте затронутых проблем, а также по писательскому мастерству, трактат Илариона высоко оценен как современниками, так и потомками. Особую роль в произведении сыграли библейские цитаты, так как именно с их помощью автору удалось продемонстрировать свою особенность литературной манеры написания, соотнести христианскую мысль с историческими событиями тех лет, придать отдельным фрагментам произведения особый пафос, а также показать на примере Священного Писания превосходство «Благодати» над «Законом». Мы убедились, что употребленные митрополитом Иларионом цитаты из Священного Писания представляют собой особую значимость в наши дни и могут быть рассмотрены в контексте современных правовых и нравственных взглядов.

Список использованных источников:

1. Иларион, митрополит. Слово о законе и благодати / подг. текста и перевод Т. В. Черторицкой // Красноречие Древней Руси (XI - XVII вв.). М.: Изд-во худож. лит-ры, 1987. С. 42 – 57.

2. Лихачёв Д. С. «Слово о законе и благодати» Илариона // Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси /2-е изд., доп. М.: Современник, 1980. С. 33 – 46.

3. Молдован А. М. «Слово о законе и благодати» Илариона. Киев, 1984. 383 с.

© Лагутова А.С., 2020

УДК 76.03/.09

**КНИЖНАЯ ГРАФИКА УОЛТЕРА КРЕЙНА:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОРИЕНТИРЫ И НОВАТОРСТВО
НА ПРИМЕРЕ ИЛЛЮСТРИРОВАННОГО ИЗДАНИЯ
«КОТ В САПОГАХ»**

Лазаренкова Л.В.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Уолтер Крейн – художник английского модерна, оказавший значительное влияние на европейскую книжную графику. Ещё в начале 1860-х гг., после встречи с издателем Эдмундом Эвансом, У. Крейн увлёкся цветной печатью недорогих детских книг. Яркие иллюстрации и превосходное понимание детской психологии вскоре принесли ему славу.

Уже в ранних иллюстрациях проявляются своеобразие авторской манеры У. Крейна, подразумевающей свободный выбор художественных ориентиров и их непринужденную, но продуманную трансформацию. Можно выделить несколько основных черт графической манеры Крейна. Во-первых, это его интерес к искусству Возрождения, особенно осязаемый в изображении одежды героев и убранстве помещений, во-вторых, увлечение художника японской гравюрой, её простыми и изящными линиями и локальным цветом. Крейн У. подчёркивал, что решения японской гравюры максимально соответствуют особенностям детского восприятия.

В дальнейшем У. Крейн продолжал исследовать интересные ему направления и совершенствовал, оттачивал свой стиль. При этом на творчество художника значительное влияние оказывали художественные поиски и решения прерафаэлитов. Он был лично знаком с Уильямом Моррисом и активно сотрудничал с ним, во многом разделял его взгляды на искусство в целом и искусство книжной графики в частности. Был хорошо знаком с теми принципами, о которых У. Моррис писал Э. Берн-Джонсу: «В иллюстрации не должно быть линии значительно более тонкой, чем самая тонкая, и более толстой, чем самая толстая в рисунке тела буквы; (...) иллюстрация должна быть заключена в рамку или определенный контур» [1, с. 86].

К иллюстрированию «Кота в сапогах» («The master Cat, or Puss in Boots») У. Крейн подошёл уже в зрелом возрасте, накопив немало опыта. Для этой сказки он создал восемь цветных страниц, три из которых – развороты, две – отдельные страницы, сопровождаемые текстом; а также обложку и два чёрно-белых изображения с играющим котом, которые не имеют отношения к основному сюжету. Одно из ранних изданий «Кота в сапогах» хранится в Российской государственной библиотеке (МК МК VII.Б.4в / 4 Crane) [4].

Сюжет, в котором бедняк при помощи животного-помощника женится на дочери короля, визиря, хана и другого высокопоставленного лица, встречается в разных частях света [3, с. 46], но для детей, открывающих книжку, он звучит в первый раз, поэтому важно представить его как можно в более притягательном свете. Истории об изворотливом коте, познакомившем своего хозяина с королём и обхитрившем великана, вновь предстояло заиграть всеми красками.

Для обложки Крейн использует всего три цвета: чёрный, белый и красный. Красный служит для фона и текста, кот изображен в чёрно-белой гамме. Однако это отнюдь не делает изображение скучным, настолько сильна его динамика. Кот впирается когтями в сапожок, который пытается натянуть, и высовывает от усердия язык. Спина кота передана округлой

линией – он склоняется вперёд, колено кота приподнято. Выпрямленные лапы кота упираются в горизонтальную линию голенища сапога. Такое простое и шутовское изображение само по себе создаёт определённое настроение (рис. 1).



Рисунок 1 – Обложка иллюстрированного издания «Кот в сапогах»

Левая часть первого разворота книги иллюстрирует ту часть истории, где наследство делится между тремя сыновьями мельника. Старший получает мельницу, средний – осла, младший (будущий маркиз Карабас) – кота. Уже сама композиция и чёткое и простое деление на планы горизонтальными линиями отсылает читателя к искусству Ренессанса. Старшие братья стоят на каменном мосту, в верхней части страницы, словно вынесенные за пределы рассказываемой истории. Младший со своим питомцем представлен на переднем плане.

Крейн У. изображает этих двоих в беззвучном столкновении. Будущий маркиз Карабас, подперев подбородок, смотрит на кота, кот поднимает лапу, протестуя против заявления хозяина (тот как раз сказал, что кота надо бы сварить). Текст сказки заключён в рамочку, находящуюся в левом нижнем углу (рис. 2).



Рисунок 2 – Левая часть разворота книги

На правой стороне разворота кот, попросивший у хозяина в обмен на жизнь сапоги и немного времени, доказывает ему свою полезность. В традициях искусства Ренессанса («завоевавшего» трехмерное пространство, но оставившего за собой «средневековое» право размещать внутри композиции разновременные эпизоды) он изображён здесь три раза. Перед глазами разворачивается череда следующих друг за другом сцен: кот натягивает сапоги (сценка, вынесенная на обложку), крадётс с ловушкой по полю и, установив ловушку, прикидывается мёртвым (рис. 3).



Рисунок 3 – Правая часть разворота книги

Мир Крейна ярок и многоцветен. Угольно-чёрный кот представлен на фоне ярко-салатовой травы, только-только натянувшим оранжевый с жёлтой оторочкой и красной подошвой сапог. Второй сапог, пока кот занят делом, небрежно лежит на земле. Надевание сапога, как и на обложке, явно далось коту с трудом, поэтому он представлен в забавной, крайне неустойчивой позе – такое впечатление, что если бы он хоть чуть-чуть перестарался, то покатился бы по траве. Этот эффект, весьма соответствующий ироничному характеру истории, также создаётся благодаря линиям. Лапы кота напряжённо вытянуты и упираются в изображённое перпендикулярно им голенище. В то же время красный рот кота от усердия приоткрыт, уши направлены вперёд, словно насуплены. Это ещё больше усиливает комический эффект.

Все три раза кот изображается весьма условно, силуэтно, все детали подчёркиваются небольшим количеством светлых штрихов, придающих его телу объёмность и подвижность. Рамка с текстом сказки расположена в середине страницы с правой её стороны. Таким образом, получается, что трижды изображённый кот как бы окольцовывает её.

На этой иллюстрации довольно много ничем не занятого пространства, что позволяет почувствовать свободу и простор природы. Как уже говорилось, хорошо знакомый с японским искусством Крейн не боится оставлять пространство пустым и незаполненным. Внимание целиком и полностью сосредотачивается на коте.

Обе иллюстрации на этом развороте, согласно заветам У. Морриса, заключены в рамки, что подчёркивает самостоятельный характер каждой страницы.

Начало истории отличает незначительное количество персонажей и неспешный ход повествования. Но на следующих страницах динамика нарастает. С этой точки зрения первый разворот интересно сопоставить с последним.

Здесь мы наблюдаем за тем, как кот своей хитростью помогает хозяину, а затем все собираются за пиршественным столом.

Три сцены, представленные с левой стороны, снова представляют собой последовательно происходившие события: кот угрожает крестьянам, требуя, чтобы они сказали, что возделываемые ими поля принадлежат

маркизу Карабасу, во второй сцене он вовлекает великана в разговор, в третьей – ловит превратившегося в мышь собеседника.

В первой сцене пшеничное поле передано совсем условно, вертикальные линии обозначают пшеницу и кажутся скорее похожими на стену, чем на растения, легко склоняющиеся от порыва ветра. На их фоне рельефно выступают фигура кота, опирающегося лапой на сноп, и фигуры крестьян. В своём исследовании «Линия и форма» У. Крейн пишет: «Когда фигура или предмет выступают на свету на тёмном фоне, линия в данном случае определяет край фона. Однако, когда фигура или предмет кажутся тёмными на светлом фоне, очевидно, что контур должен находиться внутри силуэта, иначе его тонкая граница теряется» [4, с. 15], и на этой иллюстрации становится заметно, насколько точно он следует собственным советам.

В следующей сцене кот изображен у ног грозно нависающего над ним великана. Великан немного вытягивает вперёд голову, и получается так, что она приходится почти вровень с полукругом его плеч. Таким образом, великан словно бы всем телом подаётся вперёд, навстречу говорящему с ним коту. Он целиком и полностью поглощён разговором. Выходит, что не кот просит великана о внимании, а тот сам оказывает его. «А ещё меня уверяли, – провоцирует его Кот, – но уж этому-то я никак не могу поверить, что вы будто бы умеете превращаться даже в самых мелких животных. Ну, например, сделаться крысой или даже мышкой. Должен сказать по правде, что считаю это совершенно невозможным» [4, с. 7], и Великан, точно ребёнок, попадает в нехитрую ловушку.

На третьей и последней сцене кот ловит мышь-великана, что выглядит необычайно динамично. Мышь устремляется вперёд, к ней тянутся выпрямленные кошачьи лапы, задняя часть спины кота поднята выше, чем передняя – он завершает прыжок. Динамику усиливает наличие прямых линий на фоне. Мощёный плитками пол, ровный край ковра, идеально очерченные края прямоугольного стола – всё это подчёркивает живость сценки, происходящей на переднем плане.

В отличие от правой части первого разворота, где кот действует в некоем едином пространстве, эти три сцены чётко отделены друг от друга. Если первая отделяется в виду иного места действия и действующих лиц, то последние две очевидно разделяются, чтобы не вызывать путаницу.

Правый разворот – целиком и полностью сцена пира. Король даёт своё согласие на брак, а кот, добившийся желаемого, стоит перед столом, держа в лапах поднос и полотенце. На чёрной морде тонкой изогнутой чертой обозначена улыбка и, вполне очевидно, он более чем доволен происходящим. Пышность одежды пирующих сразу подчёркивается

множеством складок, которые ещё ярче выделяются благодаря ровной линии стола и незамысловатому линейному рисунку скатерти.

На этой иллюстрации практически нет пустого пространства, и множество линий извиваются и изгибаются самым причудливым образом. Одевания и их пышность сразу переносят читателя в далёкое прошлое. По центру застольной сцены находится король, соединяющий руки двух влюблённых: маркиза Карабаса и принцессы. Эти двое склоняют друг к другу головы, благодаря чему линии сводятся к центральной части и, ещё больше акцентируя её, делают симметричной.

Однако симметричность композиции не приводит к симметричным эмоциям персонажей. Принцесса скромно опускает глаза, маркиз Карабас залихватски улыбается. Король, выпрямивший спину, выглядит чрезвычайно довольным устроенным им союзом.

Кушанья не отвлекают внимания от трёх участников сцены. Несмотря на то, что ими обильно заставлен весь стол, они выполнены весьма условно, простыми линиями. Блюдо с ярко-оранжевыми апельсинами, корзинка с чешуйчатыми ананасами возвышаются по бокам от маркиза и принцессы. Перед ними располагаются тарелки, а перед королём, вторя его выпрямленной фигуре, стоит округлый сосуд, до половины наполненный вином.

Задний план верхней части иллюстрации, если переключить на него внимание, также весьма занят. Там представлены сценки из повседневной жизни, стоит дом, пасётся корова, летят друг за другом птицы и дважды весьма комично представлен чёрный кот – перед забором и за забором. Оба раза он представляет собой чёрный силуэт.

В первом случае он, изогнув спину, прыгает за мышью, что выглядит достаточно забавно и непосредственно и, несомненно, отсылает читателя к той хитрости, с помощью которой наш Кот одолел великана. Во втором случае читатель становится свидетелем столкновения кота и собаки. Кот здесь не прыгает, а замирает, грозно выгнув спину. Даны лишь очертания кота, но то, как волной изгибается спина, как вторит ей хвост, целиком и полностью выражает его грозное и гневное состояние. Лапы его при этом упираются в землю под прямым углом и создают ощущение твёрдой незыблемой опоры. Очевидно, что кот ни за что не тронется с места. Пёс тоже изображён контурно, но, наоборот, представлен в движении. И это ещё больше усиливает ощущение их противодействия.

По самому верху этой иллюстрации идёт цветочный орнамент с белыми ленточками. Благодаря этому дополнению становится очевидно, что сценки, разыгрывающиеся на заднем фоне, – на самом деле красочно расшитое панно.

Подытоживая всё выше сказанное, можно отметить, что У. Крейн охотно обращается к опыту своих предшественников, чтобы создавать сказочные, яркие рисунки. Ренессансный «антураж» и широкое трехмерное пространство вполне соответствуют воссоздаваемому миру европейской сказки. Мастерское владение линией, умение с её помощью передать как чувство покоя, так и динамику, активное действие является отличительной чертой художника – и в этом он многим обязан японской гравюре. С помощью одних только силуэтов он оживляет как комические, так и напряжённые сценки. Выразительная способность линии и внимание к ней, несомненно, является одной из отличительных и самых характерных черт его иллюстраций.

Список использованных источников:

1. Шестаков В. П. Прерафаэлиты: мечты о красоте. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 86 с.
2. Puss in boots/il. Walter Crane. London, New-York: John Lane, 1897. 16 с.
3. Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, 1987. 270 с.
4. Крейн У. Линия и форма. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/files/25290/25290-h/25290-h.htm> (дата обращения 10.11.2020).

© Лазаренкова Л.В., 2020

УДК 7.046.1

**СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
СТАТУИ АФРОДИТЫ МИЛОССКОЙ:
ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Леонова К.Ш.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Данное исследование посвящено античному скульптурному изображению Афродиты Милосской. Проблема изучения культурного наследия античности заключается в том, что большинство памятников из-за неправильных условий хранения, вандализма или времени теряют свой первоначальный вид и не могут уже точно передать особенности искусства той или иной эпохи. На статую Афродиты Милосской оказали влияние все вышеперечисленные факторы.

Ученые предполагают, что Афродита Милосская была создана в эпоху позднего эллинизма, когда Эллада переживала исторический закат и

культурный упадок. В это время происходит разрушение греческого идеала человека. Однако Афродиту Милосскую нельзя поставить в один ряд с другими современными ей статуями. Она выделяется среди них наличием черт, присущих классическому искусству. Этот синкретизм классического и эллинского искусства придает данному скульптурному изображению богини любви особое значение в мировой культуре. Эта статуя вдохновляла многих творческих деятелей. Так, в XX веке Сальвадор Дали, впечатлившись красотой Афродиты Милосской, создал две статуи, ставшие производными от знаменитой скульптуры.

Актуальность темы состоит в том, что образ Афродиты Милосской не исчезает из искусства даже после угасания античной культуры, он трансформируется и видоизменяется, подстраиваясь под последующие эпохи, поэтому нуждается в уточнении иконографии.

Когда была найдена статуя Афродиты Милосской, ученые спорили о том, кому она посвящена: Афродите или особо почитаемой на Милосе Амфитрите – жене Посейдона и покровительнице моря. Если сравнить статую Афродиты Милосской и мозаичное изображение Амфитриты из Геркуланума, хранящееся в Национальном археологическом музее Неаполя, то действительно можно заметить их сходство. Амфитрита также опирается на правую ногу, левая нога стоит на небольшой возвышенности, торс обнажен, нижняя часть фигуры задрапирована. Вывод относительно того, что это изображение Афродиты, был сделан на основе воспоминаний первооткрывателей статуи. Последние утверждали, что в тогда еще не утраченных руках статуи было яблоко [1]. Яблоко же является атрибутом исключительно Афродиты.

По легенде, богиня раздора Эрида, которую олимпийские боги не пригласили на пиршество, в отместку подкинула богам яблоко, на котором было написано «Прекраснейшей». Три богини – Афина, Гера и Афродита – не могли решить, кому оно должно принадлежать и обратились к Зевсу, который в свою очередь отказался судить их и отправил к царевичу Парису. Тот вручил это яблоко Афродите, которая ему обещала за это любовь самой красивой женщины [2]. Сюжет наслаждения Афродиты победой был очень распространен в искусстве не только античности, но и последующих эпох. Подобную реконструкцию Афродиты Милосской предложил директор Глиптотеки в Мюнхене Адольф Фуртвенглер в 1895 г. Он включил в скульптуру прямоугольную колонну, на которую Афродита опирается левой рукой, держа яблоко Париса. Правой рукой она придерживает спадающую с ее тела ткань [3].

Во многих скульптурных изображениях Афродиту изображают поддерживающей свой хитон, что является характерной чертой ее иконографии. Именно по этому признаку в XIX в. ученым удалось

установить принадлежность головы и части руки, найденные в Сатале в новой Малой Азии в 1872 году. На первый взгляд, кажется, что это голова простой женщины, так как ничего не выдает в ней богиню – ни прическа, ни манера исполнения. Однако, найденная вместе с ней рука, придерживающая ткань, указывает на то, что это фрагмент изображения богини Анаит, которая в армянском культе идентифицировалась с Афродитой и имела схожую иконографию [4].

Еще одним аргументом, подтверждающим, что статуя из Милоса изображает именно Афродиту, является наличие других статуй богини, где она запечатлена в аналогичной позе. Примером может служить статуя Афродиты Капуанской, являющаяся римской адаптацией классического греческого типа Афродиты Коринфской. С Афродитой Милосской их объединяет много черт: поза, полуобнаженное тело, расположение рук. Также у этих статуй одинаковые прически, но у Капуанской она дополнена диадемой. Однако стоит отметить, что волосы статуи из Милоса также были украшены. Об этом говорит наличие отверстий для крепления диадемы, которая, к сожалению, не сохранилась.

Существуют некоторые различия между скульптурными изображениями богини: в исполнении драпировок, а также в решении лицевой части скульптуры – у Милосской оно сосредоточенное, бесстрастное, взгляд строгий, что соответствует классической традиции. Помимо этого, голова Афродиты Капуанской наклонена вниз, в тот момент как у Милосской взгляд направлен вперед и прямо. В руках у Афродиты Капуанской предположительно находился щит, а левая нога поставлена на шлем. Военная атрибутика подобного рода типична скорее для скульптурных изображений Афины, а не Афродиты [5].

Первое, что отличает Афродиту от богини мудрости Афины – нагой торс. Афродиту, как покровительницу красоты и вечной молодости, в основном изображали обнаженной, демонстрируя ее прекрасное тело. Вторая характерная черта в изображении богини любви – она использует оружие не по назначению: богиня что-то пишет на щите или любит себя своим отражением. Мотив самолюбования был весьма распространен в иконографии Афродиты. Иногда ее изображают с зеркалом в руках. Кстати, некоторые ученые предполагают, что в левой руке Афродиты Милосской могло находиться не яблоко, а именно этот атрибут.

Помимо иконографического типа, где Афродита любит себя своей красотой и без стеснения демонстрирует свое обнаженное тело, существует более скромный вариант – Venus Pudica, то есть Венера Стыдливая. Он берет начало от знаменитой статуи Праксителя «Афродита Книдская» [6], дошедшей до нас лишь в копиях. К этому же

иконографическому типу относится Афродита Капитолийская, хранящаяся в «Музее и галерее виллы Боргезе».

Часто в скульптурах этого типа рядом с богиней изображают кувшин, который указывает на то, что она либо планирует искупаться, либо только что вышла из воды. Мотив купания Афродиты был одним из самых популярных. От Афродиты Милосской подобные скульптурные изображения отличаются не только сюжетом, но и некоторыми иконографическими деталями. В частности, принципиально меняется прическа богини: она часто изображается с распущенными волосами. Существует несколько типов, иллюстрирующих этот сюжет.

Большое значение имеет атрибутка, уточняющая данный иконографический тип. Первый вариант – это Афродита, снимающая сандалию, ярким образцом которого является бронзовая статуэтка из луврского собрания с аналогичным названием [7]. Еще один тип – Афродита, приседающая на колени – «Venus Accroupie». Такая поза объясняется тем, что греки принимали ванну сидя на коленях, пока раб поливал воду из кувшина. Можно предположить, что и богиня наклоняется для того, чтобы искупаться. Рядом с ней часто изображают дельфина, который является символом покровительства морской стихии или же воплощением ее сына Эроса. Третий тип – это Афродита Анадиомена, то есть Афродита, выходящая из моря. В этом случае богиня стоит и, либо придерживает хитон, обмотанный вокруг бедер, как в статуе Афродиты Милосской, либо поправляет свои волосы. При этом ее голова изогнута, руки выдвинуты вперед, вес чаще всего переносится на левую ногу. Богиню сопровождает дельфин, а складки одежд подобны раковине.

Таким образом, проанализировав основные иконографические типы Афродиты и сравнив образцы античной скульптуры, мы смогли выявить типологические черты образа богини. Афродита – это молодая, красивая девушка с прекрасной фигурой, которой нравится любоваться собой. С образом Афродиты неразрывно связаны определенные атрибуты и ее постоянные спутники. В качестве атрибутов чаще всего выступают яблоко и зеркало, а спутниками – дельфин или ее сын Эрот, нередко они отождествляются. Особенно распространен мотив купания.

Изображение Афродиты в античном искусстве наполнено жизненными силами. Особое внимание скульпторы уделяли строению тела, его красоте и естественному грациозному движению. Богиню изображают нагой или облачают ее в легкую и влажную ткань, подчеркивающую формы тела. Все это раскрывает свойственные богине черты: женственность, самодостаточность, привлекательность и внутреннюю свободу, символизируя красоту, любовь и вечную молодость.

Данные характеристики сохраняют свою актуальность и в рамках современного искусства [8], особенно при обращении к теме, как непосредственно связанной с образом Афродиты/Венеры, так и опосредствованно при изображении молодой обнаженной женской натуры.

Список использованных источников:

1. Carus, P. The Venus of Milo; an archeological study of the goddess of womanhood. – Chicago: The Open court publishing company, 1916. – 198 p.
2. Королев, К. Античная мифология: энциклопедия [Текст] / К. Королев. – М.: Мидгард, 2004. – 768 с.
3. Curtis G. Disarmed: the story of the Venus de Milo. – New-York: Random House, 2003. – 272 p.
4. Армянский музей Москвы и культуры наций. 2019-2020 [Электронный ресурс]. – URL.: <https://www.armmuseum.ru/>. (Дата обращения 29.10.2020).
5. Всеобщая история искусств. В 6 т. Т. 1. Искусство Древнего мира / Академия художеств СССР институт теории и истории изобразительных искусств; под общ. ред. А. Д. Чегодаева. – М.: Искусство, 1956. – 1500 с., ил.
6. Havelock Ch. M. The Aphrodite of Knidos and Her Successors, A Historical Review of the female Nude in Greek Art. – Ann Arbor, Michigan: University of Michigan, 1995. – 198 p.
7. Музей Лувра. 2008-2020 [Электронный ресурс]. – URL.: <http://www.parismuseum.ru/>. (Дата обращения 15.10.2020).
8. Varakina G. V., Yudin M. V. Classicism in the system of values of modern society // VI SWS international scientific conference of social sciences 2019. Conference proceedings. Volume 6. Issue 5. 26 August – 1 September, 2019, Albena, Bulgaria. – Sofia: Published by STEF92 Technology Ltd., 51 “Alexander Malinov” Blvd., 2019. – P. 11-19.

© Леонова К.Ш., 2020

УДК 7.046

**СЮЖЕТ «ВЗЯТИЕ ХРИСТА ПОД СТРАЖУ»
НА ПРИМЕРЕ ОДНОИМЕННОГО РЕЛЬЕФА
НАУМБУРГСКОГО МАСТЕРА
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ СЛЕПКОВ И.В. ЦВЕТАЕВА
ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА**

Мархаева А.Б.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Данное исследование посвящено рельефу Наумбургского мастера «Взятие Христа под стражу» (ок. 1250 г.) из коллекции исторических слепков И.В. Цветаева ГМИИ им. А.С. Пушкина. Обращение к западноевропейскому средневековому наследию и работа с ним является сложной и ответственной проблемой, требующей детальной работы с источниками. Во многом это обусловлено малым количеством объектов, их фрагментированностью и трансформацией в последующие эпохи. Нашей задачей было не только детальное описание анализируемого объекта, определение основных вех в сложении его историографии, но, прежде всего, осмысление места данного сюжета в христианской культуре и средневековом искусстве.

Сюжет Взятия Христа под стражу входит в цикл Страстей Христовых и является одним из самых распространенных в христианской культуре. Эта сцена, повествующая о предательстве Иуды и аресте Христа, описана во всех четырех Евангелиях, при этом каждое из них имеет свои дополнения. Священное Писание повествует о том, что Иуда с отрядом воинов пришел в Гефсиманский сад арестовать Иисуса. Центральная сцена повествует, что Иуда Искарот подходит к Христу и целует его: «Предающий же Его дал им знак, сказав: Кого я поцелую, Тот и есть, возьмите Его и ведите осторожно. И, придя, тотчас подошел к Нему и говорит: Равви! Равви! и поцеловал Его. А они возложили на Него руки свои и взяли Его» (Мк. 14:44-46). Тогда же один из учеников Иисуса отрубает ухо рабу первосвященника; по повествованию от Иоанна это был Петр, а раба звали Малх. Больше всех отличается повествование от Иоанна: в нем нет сцены с поцелуем Иуды, здесь Иисус сам вышел к отряду и спросил их, кого они ищут. Воины отвечали, Иисуса Назарея, тогда Спаситель, сказал, что это он: «И когда сказал им: «это Я», – они отступили назад и пали на землю» (Ин. 18:6). Иуда в это время стоял рядом с ним. И в конце повествований от всех евангелистов Иисуса Христа уводят к первосвященнику.

Данный сюжет получил интересные художественные интерпретации. Начиная с раннехристианского периода, эта часть Страстей Христовых находит свое воплощение в произведениях искусства: в иллюстрациях Евангелия, в декоративном оформлении соборов и в малых скульптурных формах [1]. Сцена Взятия Христа под стражу занимает важное место в средневековом искусстве. Ядром жизни Средневековья становится город, теперь церковь выступает местом собрания горожан, общественным центром. В религиозные сюжеты вторгается интерес к действительности, соборы становятся своеобразной «библией для бедных» [2]. В эту концепцию вписываются повествования о земной жизни Христа, его страданиях, частью которых является сцена Ареста Христа. Именно этот сюжет лег в основу рельефа Наумбургского мастера «Взятие Христа под стражу» из коллекции исторических слепков И.В. Цветаева ГМИИ им. А.С. Пушкина. Этот рельеф является примером мастерской работы автора со всей силой драматизма и ярким воплощением сцены ареста Христа.

Важная составляющая исследуемого рельефа и самой иконографии – это момент поцелуя. Иуда лобзает Христа, положив свою руку на его грудь. Фигура Христа расположена в центре композиции, его умиротворенное лицо изображено анфас и обращено к зрителям. Он позволяет Иуде поцеловать себя. Такая же трактовка евангельского сюжета представлена только в одном готическом рельефе – рельефе, расположенном в тимпане Страсбургского собора (Франция). Здесь фигура Христа обращена к прихожанам с назидательным характером. В этом рельефе нет того глубокого психологизма, который присутствует в исследуемом объекте. В других воплощениях этой сцены, фигура Спасителя обращена к Иуде (Взятие Христа под стражу, фрагмент рельефа архитрава собора Сен-Жиль-дю-Гар (Сен-Жиль); фрагмент рельефа западного фасада церкви Сан Дзено в Вероне).

Эпизод отсечения Петром уха раба в рельефе Наумбургского мастера показан динамично. Босоногий апостол Петр, схватив обеими руками огромный тяжеловесный меч, как топором отрубает им ухо рабу первосвященника. Напротив, в раннехристианских и византийских примерах вообще отсутствует сцена с Петром (мозаика Поцелуй Иуды базилики Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне). В барельефе церкви Сан Дзено в Вероне и в соборе Модена Эмилия Романья есть сцены с отсечением уха, но тут Петр отрубает его не мечом, а маленьким кинжалом или ножом, без какой-либо экспрессии. Также фигуры апостола и раба находятся сбоку, а не в центре композиции, лишь дополняя ее и не привлекая к себе внимания.

Рельеф «Взятия Христа под стражу» является уникальным. В нем преодолевается ряд традиционных условностей средневекового искусства.

Особенно необычна многоплановость рельефов. В объекте изображены сильно выступающие фигуры в три слоя (на первом плане фигуры Петра и раба, второй – Иуда, Христос и воины, схвативший его, на дальнем слое фигуры воинов и учеников). Наумбургский мастер вводит в композицию естественную точку зрения, фигуры не громоздятся одна над другой, но располагаются в глубину, заслоняя друг друга. Слои образуют единое целое – впечатление реальности сцены, ее ощущение в пространстве и целостности. Это уже не барельеф романского искусства [3]. Похожая многоплановость видна в рельефе Страсбургского собора, но там нет целостности композиции, он тяготеет к средневековой фризообразности, а не цельности живой сцены [4]. Наумбургский мастер подходит к решению проблемы пространства, намного опередив современное ему искусство.

Важно сказать о художественных приемах в рельефе. В композицию введены типы городского простонародья – фигуры приземисты и коренасты, головы пропорционально велики [5, с. 32]. Широкоскулые лица, с густыми бородами и волосами выглядят естественно. Грубые складки одежд персонажей наумбургского рельефа живо передают чувство формы. Одежда тут – не только оболочка тела, а имеет собственную художественную ценность, в отличие от ранних воплощений сюжета «Взятие Христа под стражу».

Таким образом, при анализе рельефа «Взятие Христа под стражу» Наумбургского мастера из коллекции исторических слепков И.В. Цветаева ГМИИ им. А.С. Пушкина мы выявили как типичные черты, присущие иконографии сюжета ареста Христа, так и новаторские. Этот рельеф является традиционным воплощением евангельской сцены с Поцелуем Иуды, отсечением Петром уха раба, воинами с факелами и мечами. Также нами были выявлены особенности рассматриваемого объекта: более драматическое и реалистичное изображение сцены, композиционная целостность рельефа. Рельеф «Взятие Христа под стражу» отличается повествовательностью раскрытия сюжета, назидательным характером, большей непосредственностью и реалистичностью в передаче внутреннего состояния героев в сравнении со средневековыми аналогами. Налицо совершенствование художественных средств языка средневековой скульптуры и его обогащение новыми качествами, такими как экспрессия в лепке форм, в передаче духовных порывов и переживаний, острая динамика драпировок одежд, охваченного напряженным движением силуэта. Все это придало образу большую психологическую убедительность и огромную эмоциональную силу. Рельеф «Взятие Христа под стражу» является ярким примером воплощения сюжета Страстей, как в художественном пространстве Средневековья, так и в мировом искусстве в целом.

Список использованных источников:

1. Покровский, Н. В. Евангелие в памятниках иконографии. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 564 с.
2. Варакина, Г.В. Основные этапы истории европейского искусства [Текст] / Г.В. Варакина. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 183 с.: ил. – (Высшее образование).
3. Романское искусство: архитектура, скульптура, живопись / под ред. Р. Томана; пер. с нем. – Копенгаген, 2001. – 481 с.
4. Нессельштраус, Ц.Г. Искусство Западной Европы в Средние века. – М.: Искусство, 1964. – 389 с., ил.
5. Ротенберг, Е. И. Искусство готической эпохи. Система художественных видов. – М.: Искусство, 2001.

© Мархаева А.Б., 2020

УДК 72.035.2

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРДЕР В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Новикова М.П.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство). Москва*

С ордерной системой связаны основные этапы развития греческого искусства:

архаика (древний период) – примерно с 600 до 480 года до н.э.

классика (или период расцвета) – с 480 по 323 годы до н.э.

эллинизм (поздний период) – закончился в 30 году до н.э.

Величайшим достижением греческого строительного искусства были храмы. Древнейшие развалины храмов относятся к эпохе архаики. В этот период используют такие строительные материалы как желтоватый известняк и белый мрамор.

Обычно храм стоял на ступенчатом основании. Он состоял из помещения без окон, где находилась статуя божества, здание окружали в один или два ряда колонн. Они поддерживали балки перекрытия и двускатную крышу [2].

Слово ордер происходит от латинского «ordo» – строй, порядок, впервые было употреблено теоретиком архитектуры второй половины I века до н.э. Витрувием [1].

Известны три главных элемента в конструкции греческого здания:

основание;

колонна, стоящая на этом основании;

антаблемент – элемент, завершающий здание и находящийся на вершине колонны [1].

Основой, определяющей тип ордера, была колонна. Она исполняла не только роль несущего элемента, на который приходится вся тяжесть перекрытия, но ей также принадлежала и весьма существенная декоративная функция. Поэтому весь ордер называли именем колонны, которая использовалась: дорический, ионический и коринфский [1].

Есть предание, по которому Витрувий, современник Цезаря, дал вольную интерпретацию названий ордеров. Он разглядел сходство дорического ордера с мужской фигурой. Ионический сравнил с женской формой, а коринфский считал подобным девичьей стати. Вот, собственно, что нужно знать об ордерах, чтобы их запомнить [1].

Дорический ордер – это древнейший вид колонн, который сложился уже в эпоху архаики. Он был мужественным, простым и мощным. Название он получил от дорических племён, которые его создали.

Основные черты: утолщение колонны к низу; отсутствие базы; колонна украшена каннелюрами, которые примыкают друг к другу; заканчивалась капителью.

Сегодня сохранившиеся части храмов – белого цвета: покрывавшие их краски с течением времени осыпались. Когда-то их фриз и карниз были раскрашены в красный и синий цвета [2].

Ионическая колонна возникла на востоке на греческом побережье Средиземного моря. По сравнению с дорическим ордером, ионические колонны более нарядны и стройны, каннелюры на них вырезаны глубже, у них имеется круглое основание – база. Верхний элемент – эхин – украшался спиральными завитками. Они напоминают подушку с закрученными в спираль углами. Ионический ордер распространяется по территории Древней Греции в V веке до нашей эры [1].

Основные черты: колонна имеет основание, ствол и капитель; база опирается на квадратную плиту – плинт; средняя часть капители имеет спиральные завитки.

В эпоху эллинизма, когда архитектура стала стремиться к большей пышности, чаще всего стали использовать коринфские капители. Они богато украшены растительными мотивами, среди которых преобладают изображения листьев священного дерева аканта [2].

Существует красивая легенда о происхождении коринфской капители, описанная Витрувием: «... одна девушка, гражданка Коринфа, уже достигшая брачного возраста, заболела и умерла. После похорон ее кормилица, собрав несколько вещичек, которыми эта девушка дорожила при жизни, уложила их в корзину, отнесла к гробнице и поставила на могилу, а чтобы они подольше сохранились под открытым небом, покрыла

их черепицей. Эта корзинка случайно была поставлена на корень аканта. С наступлением весны, этот корень, придавленный тяжестью, пустил из своей середины листья и стебельки, которые, разрастаясь по бокам корзинки и прижимаемые в силу тяжести углами черепицы, принуждены были загнуться в виде оконечностей волют. Той весной на кладбищенекрополь забрел скульптор Каллимах. Корзина с листьями так потрясла воображение скульптура, что он изобразил её в камне и использовать, как капитель колонны» [3].

Основные черты: колонна имеет профилированную базу; ствол колонны прорезан глубокими каннелюрами; капитель – четырёхугольная с декоративным элементом в виде цветочной корзины с преобладанием листьев аканта; фриз имеет непрерывный орнамент.

При возведении своих зданий греческие архитекторы учитывали не только законы физики, но и особенности человеческого зрения. Если внимательно рассмотреть конструкцию Парфенона, то можно заметить, что все колонны имеют уклон чуть к центру. Кроме того, оказалось, что середина ступеней стереобата, карниза и колонн чуть шире, чем на краях. Абсолютно прямые линии человеческий глаз воспринимает не естественно. Создается обманчивое впечатление, что все элементы, как будто, вытянуты в центре. Путем длительных наблюдений греческие архитекторы пришли к тому, что любой удаленный предмет, кажется, чуть тоньше, чем он есть на самом деле. Поэтому, когда строили ряд колонн, то угловые части ставили чуть ближе друг к другу и делали их толще остальных. Для того, чтобы компенсировать зрительное впечатление [1].

Все элементы архитектуры древней Греции гармонично взаимосвязаны между собой, их размеры и пропорции исходят не из метрической системы, ориентируясь исключительно на внутреннее впечатление о красоте, которое звучит в унисон с музыкой, созданной богом [1].

Греческие архитекторы создали твердый и логичный порядок расположения и соразмерности отдельных частей здания – ордер. Порядок рождает ритм. Ритм определяет красоту. Это как в музыке, когда равномерное чередование ударений, пауз, повышений звука рождает особую мелодию, приносящую радость и наслаждение [1].

Каноны греческой архитектуры прочно закрепились в русском зодчестве, особенно широко они распространились с XVIII века, во время правления Петра Первого, который открыл европейское искусство для России. С внедрением европейских стилей зодчие начали возводить сооружения, украшенные колоннами в стиле классицизма – с заимствованием пропорций и декора ордерной системы, используемых в

европейской архитектуре. В XX-XXI веках архитектурный ордер стал характерен для архитектуры, связанной с тенденциями неоклассицизма.

В XVIII веке в русской архитектуре происходит становление нового явления – «русского классицизма». Русский классицизм – это направление архитектуры, для которого характерна простота и строгость, а также рациональность.

Классицизм (в пер. с лат. образцовый) – художественный стиль и эстетическое направление, в основе которого лежат идеи античности.

Большое количество построек в стиле русского классицизма находится в Москве: дом Пашкова В.И. Баженова, здания Сената М.Ф. Казакова, дом князя Голицына и многие другие известные сооружения. Все фасады этих зданий украшены колоннами греческого ордера, которые уже не являются функционально опорно несущими конструкциями этих сооружений, но остаются неотъемлемой частью архитектурного облика зданий.

Весомым вкладом в сокровищницу русского зодчества было обновление Петербурга. Среди наиболее впечатляющих архитектурных сооружений работы итальянского архитектора Растрелли: Зимний дворец, дворец Строгановых, а также Смольный монастырь. Именно в Петербурге русская архитектура XVIII века носила масштабный характер [4].

Прогрессивные традиции русского зодчества этого времени имели огромное значение для практики более поздней архитектуры. С каждым годом архитектура преобразовывалась, но некоторые особенности русского зодчества развивались на протяжении грядущих столетий, сохраняя свои традиции и устойчивость вплоть до XX века [4].

В Петербурге классицизм сложился в 1780-х годах, его мастерами были Иван Егорович Старов и Джакомо Кваренги. Таврический дворец работы Старова является одним из наиболее типичных классицистических зданий Петербурга. Центральный двухэтажный корпус дворца с шестиколонным портиком увенчан плоским куполом на невысоком барабане; гладкие плоскости стен прорезаны высокими окнами и завершены антаблементом строгого рисунка с фризом из триглифов. Главный корпус объединён одноэтажными галереями с боковыми двухэтажными корпусами, ограничивающими широкий парадный двор. Вид главного корпуса легко можно сравнить с Акрополем [5].

Среди работ Старова также известны Троицкий собор Александро-Невской лавры (1778-1786 гг.), Князь-Владимирский собор и др.

Творения итальянского архитектора Джакомо Кваренги стали символом петербургского классицизма. По его проекту были построены такие здания, как Александровский дворец (1792-1796 гг.), Здание Смольного института (1806 г.), здание Академии наук (1786-1789 гг.) и др.

Одним из лучших произведений Воронихина является Казанский собор в Петербурге (1801-1811 гг.). Могучие колоннады собора охватывают полуovalом площадь, открытую на Невский проспект. Другим известным произведением Воронихина является здание Горного института (1806-1811 гг.). Примечательна дорическая колоннада огромного портика на фоне суровых стен фасада, со скульптурными группами по бокам портика [5].

Проникновение греческих архитектурных канонов отразилось не только на культурных столицах России. Почти в каждом провинциальном городе есть здания с элементами греческих ордоров.

На примере рязанского государственного областного художественного музея им. И.П. Пожалостина можно увидеть характерный греческий портик коринфского ордера. Здание является памятником архитектуры федерального значения в стиле классицизма конца XVIII – начала XIX вв. (здание было построено как мужская гимназия неизвестным архитектором, принадлежащим к кругу М.Ф. Казакова.).

Древняя Греция на протяжении веков оказывала влияние на многие мировые архитектурные стили. Идеалы древнегреческого искусства надолго закрепились в европейских традициях. Значительное количество мировых шедевров вдохновлялись архитектурой Греции, ее ордерной системой. В истории архитектуры Древней Греции можно проследить неоднократное изменение стилей возведения зданий, храмов (например, переход от тяжёлых форм к более лёгким и изящным), что впоследствии будет характерно для европейского и русского зодчества.

Список использованных источников:

1. [Электронный ресурс] : Греческие Ордера – Режим доступа: <https://m.fishki.net/2618383-chto-nuzhno-znaty-o-grecheskikh-orderah.html> (дата обращения: 06.06..2018).

2. [Электронный ресурс] : Искусство Античного мира – Режим доступа:

<https://zavadsкая.wordpress.com/2011/12/08/%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%B0/> (дата обращения: 08.12.2011).

3. [Электронный ресурс] : Коллекция Архитектурных Планов // Коринфский ордер – Режим доступа: http://kannelura.info/?page_id=698

4. [Электронный ресурс] : Журнал об архитектуре и дизайне // Архитектура 18 века в России – Режим доступа: <https://thearchitect.pro/ru/news/4207->

Arhitektura_18_veka_v_Rossii_velikoe_nasledie_i_dostovanie_strany (дата обращения: 05.03.2012).

5. [Электронный ресурс] : Википедия // Русская архитектура – Режим доступа:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0

© Новикова М.П., 2020

УДК 76

АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЗЕМЛИ И ПУСТЫНИ В ИКОНОГРАФИИ «СОБОРА ПРЕСВЯТОЙ БОГОМАТЕРИ» КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО ВИЗАНТИЙСКОГО НАСЛЕДИЯ

Оленева Я.А.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Иконография «Собора Пресвятой Богородицы» начинает складываться в XIII в. на Балканах. Самая ранняя известная фреска с его изображением находится в церкви Богородицы Перилевты в Охриде (Св. Климента) и датируется 1295 г. Основу иконографии «Собора» определяет содержание Рождественской стихиры.

Рождественская стихира – благодарственное песнопение, входящее в состав вечерних служб, проводимых на Рождество Христово, в канун Собора Богоматери, а её содержание – благодарение Богородице, приносимое всеми Божьими тварями. Идея прославления находит своё воплощение в иконографической схеме гимна. Перед глазами оживают следующие строки: «Что тебе принесём Христе, яко явился еси на земли, яко человек нас ради; каяждо бо от тебе бывших тварей благодарение тебе приносит: ангели пение, небеса звезду, волсви дары, пастьрие чудо, земля – вертеп, пустыня – ясли, мы же – Мать и Деву» [стих. на «Госп. воззв.».]. Центр композиции в такой иконографии всегда составляет Богоматерь, изображённая на фоне горок в сиянии славы. На руках она держит младенца-Христа.

Каждой последующей строфе стихиры соответствует созданный иконописцем зрительный образ. С двух сторон к Богородице подходят пастухи и волхвы с дарами. В верхней части иконы поют хвалу ангелы. Чуть ниже волхвов и пастухов нередко появляются изображения Земли и Пустыни, представленные аллегорическими фигурами (как правило, женскими). В руках они держат дары – вертеп, давший приют роженице, и

ясли, послужившие первым ложем Младенца, – и выступают в роли равных по своему значению дароносителей. Обрётшие плоть образы, прежде опоэтизированные в стихире, подчёркивают ту мысль, что всё сущее славит Богоматерь, и рождают выразительные зрительные ассоциации.

Появление в иконографии аллегорических изображений, с одной стороны, обусловлено исторической традицией, с другой – восприятием иконы как «умозрения в красках» [1, с. 320]. Иконописцы воссоздают текст Писания, и наиболее значимые для священных текстов слова, настойчиво повторяющиеся на их страницах, обретают зримое воплощение. Так, например, оживают река Иордан и море в иконографии «Крещения» («Богоявления»). Образы Земли и Пустыни также имеют свою историю. Ещё в «Ветхом Завете» они предстают способными «веселиться», «радоваться», говорить: «Возвеселится пустыня и сухая земля, и возрадуется страна необитаемая, и расцветёт как нарцисс; великолепно будет цвести и радоваться, будет торжествовать и ликовать» [Ис. 35:1, 2]. «Да возвысит голос пустыня» [Ис. 42:11]. И более общее: «Радуйтесь, небеса, и веселись, земля, и восклицайте, горы, от радости» [Ис. 49:13]. Так говорится о моменте всеобщего Искупления, открывающего путь в Обетованный Рай. Земля и Пустыня поклоняются Богоматери от лица всей природы.

Возвращаясь же непосредственно к иконографии «Собора», следует отметить, что со строками стихир (стих. на «Госп. воззв.») перекликаются гораздо более поздние строки 9-й песни тропаря: «Небеса (послужили) звездою, земля же яслями, гора вертепом, волсви дарами, пастыри чудесем, ангели же слава в вышних Богу». Те же отзвуки слышатся в кондаке Романа Сладкопевца: «Вот Дева сегодня пресущественного рождает. Земля же пещеру неприступному предлагает». Все эти многократные повторения и воспоминания одних и тех же образов свидетельствуют об их устойчивости и значимости. Иконография «Собора» складывается поздно и не имеет прототипов в раннехристианском искусстве. Однако изучая отдельные её элементы – в частности трактуя аллегории и их атрибуты – можно увидеть глубокую связь с древними священными текстами и образами византийского христианства и обнаружить преемственность русской иконописной традиции.

Если обращаться к истории и трактовке самих аллегорических образов, то уже в раннем памятнике из церкви Богородицы Перилевты в Охриде значения Земли и Пустыни уравниваются, что подчёркивается их симметричным расположением. Но в то же время можно сказать, что это же расположение указывает и на их полярность – они находятся на

значительном расстоянии друг от друга. Не зря же в ветхозаветных текстах постоянно звучит противопоставление и плодоносной Земли, и сухой бесплодной Пустыни. В иконном поле они словно символизируют жизнь и истление, уход старого и приход молодого. Пещера в таком толковании может символизировать убежище, спасительную утробу. «Восклицайте, глубины земли» [Ис. 44:23], «да раскроется Земля» и «произрастает правда» [Ис. 45:8], а значение яслей будет несколько умалено.

Совсем иное толкование, однако, можно предложить, если обратиться к новозаветному учению, где в мотиве Пустыни слышится как идеал отшельничества, так и идеал самопожертвования. В этом случае скорее возникают ассоциации с крестным путём Христа. В.И. Антонова предполагает, что в самом даре Пустыни можно усмотреть «аллюзию на гроб Господен или жертвенный престол» [1, с. 200].

Значимой частью аллегорий являются сопровождающие их атрибуты, неотъемлемые и неизменные, поэтому так важно отследить их историю. И здесь о прямом продолжении восточно-христианской традиции свидетельствуют уже упомянутые прежде дары – вертеп и ясли – которые преподносят Богородице Земля и Пустыня.

Атрибут Земли – вертеп (пещера). Византийские художники взяли за основу этой иконографии предание, согласно которому местом рождения Иисуса Христа была пещера. Канонические тексты не говорят о пещере прямо. О том, что Христос родился в Вифлееме, сообщают евангелисты [Лк. 2:4-7; Мф. 2:1-11], однако ни один из них не упоминает пещеру, только Лука косвенно указывает на неё, сообщая, что Богородица «положила Его в ясли, потому что не было им места в гостинице» [Лк. 2:7]. В западной традиции местом рождения Христа называют дворец царя Соломона [3, с. 43]. Византийское же предание восходит к христианской древности, и впервые упоминается во II веке Иустином Мучеником, который говорит о том, что Мария родила Иисуса Христа в пещере. Также это предание повторяется в протоевангелии Иакова, в Евангелии псевдо-Матфея, в истории Иосифа-плотника, в арабском Евангелии детства Спасителя, в описании путешествия Сильвии IV века, в словах на Благовещение Пресвятой Богородицы, ложно приписываемых Григорию Чудотворцу, у Григория Нисского, Иеронима, Василия Селевкийского (V в.). А игумен Даниил, русский путешественник XII века, предлагает подробное описание пещеры Рождества Христова. И вот, чтобы предоставить Спасителю убежище, Земля приносит в дар пещеру. Земля может указывать на неё или держать её в руках.

Атрибут Пустыни – ясли. В них, согласно преданию был положен младенец-Христос. Все памятники письменности, начиная с Евангелия от Луки, подразумевают здесь обыкновенные ясли, а не колыбель. В

рельефах, представленных на древних саркофагах, ясли, как правило, имеют форму ложа или продолговатой корзины, в памятниках византийских и русских – форму ящика, часто деревянного, иногда сложенного из камня. Именно этот вид яслей сохраняется и в восточно-христианской иконографии «Собора Пресвятой Богородицы».

Непосредственно в русской традиции сюжет «Собора Пресвятой Богородицы» появляется в XIV веке. Самой древней из русских иллюстраций Рождественской стихиры считается псковская икона, сейчас находящаяся в Государственной Третьяковской галерее (Инв. 14906) [2, с. 98]. Она же считается первым иконописным памятником на этот сюжет. Икона происходит из церкви Покрова на Торгу во Пскове (XVI в.), куда была перевезена из церкви Варвары (1618 г., деревянная церковь некогда женского монастыря, построенная на месте сгоревшей в 1561 г., время основания монастыря неизвестно) [4, с. 67]. Земля и Пустыня здесь – две полуобнажённые женщины с распущенными волосами, представленные по сторонам от Богородицы. В отличие от более поздних изображений младенец-Христос не сидит здесь на руках у своей Матери. На Её груди помещается заключённое в двухцветную восьмиконечную славу изображение Христа-Эммануила. Такой тип изображения восходит к иконографии «Знамение» и дополнительно акцентирует идею Боговоплощения. Изображённая слева Пустыня, одетая в красное, преподносит к Богоматери и Христу ясли (надпись: «пустыня ясли даёт»). Очертания красных яслей почти полностью сливаются с красным же тронem. Изображённая справа Земля, облачённая в зелёные одежды, одной рукой протягивает Богоматери вертеп, а в другой держит процветшую ветвь (надпись: «земля верт[еп]принесоша»). Очертания пещеры повторяют в уменьшенном масштабе гору основной композиции, а ветвь навеивает воспоминания опальной ветви из «Входа в Иерусалим». Цвет кожи у обоих символических изображений тёмный, что объясняет использование обычной для псковских земель коричневато-зеленоватой санкири.

В Ростово-Суздальской иконе (XV в., Дом-музей П.Д. Корина, Москва) на традиционном для этих земель белом фоне, обе аллегии выделяются весьма отчётливо. Ни одна из них не касается ногами земли. Обращаясь к Богоматери, они словно парят в наполненном светом пространстве. Изображённая с левой стороны Земля жестом указывает на пещеру, словно предлагая принять её в дар, а Пустыня протягивает к трону руку, держа на кончиках пальцев деревянные ясли. Фигуры вновь предстают облачёнными в красные и сине-зелёные одежды, только на этот раз их цветовое соотношение меняется: Земля одета в красное, а Пустыня – в зелёное. Одевание Пустыни сливается с цветом её кожи.

На иконе из Великого Устюга XVI века (Государственный музей палехского искусства, Палех, Инв. 122) в золотисто-жёлтых горках темнеют две пещеры, в глубине которых теряются изображения Земли и Пустыни. Намеченные контурами, они представляют собой две коленопреклонённые фигуры, протягивающие Богородице и младенцу свои дары. Изображения вновь снабжены подписями.

К XVII веку в иконографии «Собора Пресвятой Богородицы» происходят некоторые изменения, что можно увидеть на костромской иконе XVII века (Костромской историко-архитектурный музей-заповедник, Кострома, инв. КМЗ КОК 22079/20), происходящей из церкви Собора Богородицы села Холм. Псалмопевцы и цари перемещаются из нижней части иконы в среднюю, а изображения Земли и Пустыни, напротив, опускаются чуть ниже. На этой иконе Земля и Пустыня больше не протягивают Богородице свои дары, они изображены сидящими в пол оборота к предстоящему и держат вертеп (обозначенный камнем) и ясли перед собой. Акценты словно смещаются, и важным становится не момент приношения даров, а сам факт того, что эти дары были принесены.

На Ярославской иконе конца XVII века (1680-1690 гг., Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург, инв. ДРЖ 2890), найденной в церкви Федоровской Богоматери, Земля и Пустыня вновь оказываются изображёнными в нижней части доски. Полупрозрачные, они сливаются с цветом горки, в углублениях которой изображены. Между ними стоят одетые в праздничные одежды представители рода человеческого, зато вверху иконы, на фоне звёздного неба, поют такие же нематериальные, лишённые плоти ангелы. Земля держит в руках изогнутую ветвь, Пустыня – ясли. Оба изображения вновь подписаны.

В «Соборе Богородицы» конца XVII в. из Успенской деревянной церкви села Варзуга (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. ЭРИ-474) можно наблюдать ещё одно изменение в изображении Земли и Пустыни. Обе фигуры как бы расходятся в разные стороны от центра иконы и, соответственно, от Богоматери, представленной на фоне тёмной мандорлы. Нога написанной красными красками Пустыни приподнята, словно иконописец представил момент бега, однако корпус и голова аллегории обращены не к краям, а к центру иконы. Правой рукой Пустыня держит ясли, левой – оживлённо жестикулирует. Одежда Земли написана светлыми красками, и только пояс, ворот и манжет её одежд – красные. Позади неё темнеет вход в пещеру, а сама она тоже запечатлена в движении. Корпус вновь оказывается обращённым к центру. Земля и Пустыня здесь, стоя по сторонам рода человеческого, словно ведут между собой диалог. Глядя на них, можно предположить, что дары уже были преподнесены, и теперь пришёл черёд хора славить Богоматерь.

Икона конца XVII века с Поволжья (Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Москва, инв. КП 3044) написана мягкими желтовато-зеленоватыми красками. Плохая сохранность иконы не позволяет рассмотреть все детали, однако Земля и Пустыня вновь появляются в нижней части доски, а подписи на этот раз вынесены на широкие поля иконы.

В XVIII веке иконография «Собора Богородицы» претерпевает сильные изменения. Сообразно новым, западным веяниям в ней нарастает повествовательный элемент, значительно увеличивается число действующих лиц, а сюжет не сразу поддается истолкованию. Теперь иконописцы не ограничиваются изначально существующими аллегорическими изображениями, а охотно дополняют картину мира антропоморфными ветрами, в человеческом облике предстают также страны света, море и многое другое [1, с. 88-89]. Ветры приносят в дар родившемуся Христу послушание и повиновение. В целом, приносимые новыми аллегориями дары могут различаться: в соответствии со способностями славящих, но их по-прежнему объединяет то, что все они «напоены одним Духом» [I Кор. 12:4, 13]. В этой расширенной иконографии «Соборе» на первый план выходит мотив поклонения и прославления, торжественного и всеобщего.

Среди примеров такой усложнённой иконографии можно назвать икону из Обонежья первой половины XVIII века (Архангельский музей изобразительных искусств, Архангельск, Инв. 1614-ДРЖ). Благодарение Богоматери возносят теперь не только те, кто упомянут в Рождественской стихире, но и девы мироносицы, благородный разбойник, птицы и многие другие. К их хору присоединяют свои голоса аллегорические изображения моря и реки Иордан, окрашенные в синий цвет. Зеленовато-коричневатое изображение Пустыни с яслями в руках находится чуть ниже мандорлы Богоматери, и гораздо сильнее приближено к центру иконы, чем обычно. Аллегорического изображения Земли нет, зато наполовину скрывшаяся за мандорлой темнеет пещера, на которой написано «земля – вертеп». Такое иконографическое решение едва ли объяснимо с точки зрения истории образов: исчезает не Пустыня, а Земля, на момент появления более положительный образ. Перед предстоящим открывается мир зримый и незримый, который славит Богородицу и приносит дары Ей и родившемуся Спасителю. Сюжетная канва при этом нарушается, а в последующие века теряется окончательно.

Таким образом, изучая аллегорические фигуры Земли и Пустыни как части иконографии «Собора Пресвятой Богородицы», можно, во-первых, отследить тесную связь иконографии с византийской традицией и ранними христианскими текстами, а во-вторых, проанализировать, как сильно могут

варьироваться изображения одних и тех же образов и их положений при графическом воссоздании одного и того же текста.

Список использованных источников:

1. Покровский, Н.В. Евангелие в памятниках иконографии: преимущественно византийских и русских / Н. В. Покровский. – Москва: Прогресс-Традиция, 2001. – 564 с.
2. Антонова, В. И. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. XI – начало XVI века. В 2 т. Т. 1. / В. И. Антонова В. И., Н. Е. Мнева. – Москва: Искусство, 1963. – 394 с.
3. Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции / отв. ред. Л. И. Лифшиц. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1997. – 481 с.
4. Древнерусское искусство: Новые атрибуции: сб. статей. – Санкт-Петербург: ГРМ, 1994. – 96 с.

© Оленева Я.А., 2020

УДК 82-12+821.111+821.581

**СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПОЭТИЧЕСКИХ МЫСЛЕЙ
ЭЛИОТА И КИТАЙСКОГО ПОЭТА ФЭН ЧЖИ
С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА
A COMPARATIVE STUDY OF THE POETIC THOUGHTS OF ELIOT
AND CHINESE POET FENG ZHI FROM THE PERSPECTIVE OF
EXISTENTIALISM**

Пань Гаоцзинь

Белорусский государственный университет, Беларусь

First, in most of their works fulfill the mission and justify death and life. They lead serious thinking on the issue of death and life with the same mood. The tenth poem of Feng Zhi's Sonnets puts forward the proposition of just death and life: every individual must consciously undertake and fulfill his own life and death obligations [2, P.287]. Feng Zhi went to Germany to study in October 1930, just as the German modern existential philosophy reached its glorious peak from its birth, he directly benefited from it. Eliot's concept of death and life is related to his philosophical accomplishment. Eliot's explored the philosophical issues of consciousness and life cognition in his life. When Aunt Helen in Eliot's Aunt Helen died, the eight dogs with her died, and the parrot with her died soon. The death of Aunt Helen is like the death of the cattle-herder in Feng Zhi's An Old Tree, which aptly embodies the concept of just death and life, because they have taken on the part of the responsibility they chose to bear and fulfilled the mission of existence, the cowherd lives with the cow, and finally when the cow dies, he also goes with the cow. Feng Zhi and Eliot arranged and planned the lives of the characters in their works according to the

predecessor death, and used the efforts of the existing individual lives to complete their mission in order to receive the most perfect death moment of life:

At this moment of our life, we arrange us to that

The death of the future is like a song, and the song falls off the music

In the end, the body of music is left

Turning into a vein of green mountains silently

Are we here all the way for birth or death?

I have seen birth and death, and I would rather die again [3, P.90].

Eliot's play *Cocktail Party* also has the same description. Celia, the protagonist in the play, experienced all kinds of suffering, the sins of human beings and the emptiness of human hearts, then completed her work with atonement and repentance to God and happily died in the desert [2, P.321]. Feng Zhi's *Wu Zixu* is a philosopher who keeps thinking about the value of life. *Wu Zixu* is a young man who has gradually grown up in the course of his life, but he has only one mission in his heart: to take revenge on the enemy to realize his great death: dead in everyone's heart. Feng Zhi's thought is also expressed to pass away with a clear heart, and to end a life with integrity at the right moment. Only in the alternation of life can we understand that the meaning of existence is to actively and freely create oneself and maintain others while creating themselves. Only this kind of existence has the possibility and transcendence, we can live toward death. Similarly, the allusion that Sybil in the preface of *The Waste Land* prayed for death in the hanging basket also illustrates this point: thinking of using the active role of the existing consciousness of the dead person to explain the relationship between death and existence is named rebirth [4, P.46]. This is an aesthetic interpretation of the existentialist view of death: the unity of death and life. Feng Zhi and Eliot put death into life and regarded death as the most glorious end of life, because the process of people's hard work to survive is also the process of people consciously dominating death. This view of dominant death regards death as the brilliant completion of life, and emphasizes the consciousness of human life. The concept of dominant death inevitably requires everyone to complete their own mission through hard work and justify death. Death is to guide people to the highest peak of life, and to make life meaningful. Death is accomplished by a person with irreplaceable individuality as an inalienable and true self-achievement.

Secondly, lonely and existential consciousness are universal [5, P.32]. Their sense of loneliness and their view of death complement each other, and their loneliness permeates the lines of their poems, smearing a strong sentimental and decadent color. The whole poem of Feng Zhi's *Northward Journey* is divided into 13 chapters. The four words at the end of each chapter are gloom, gloom...The tone of the poem is loneliness and melancholy: gloomy natural scenery, city, street, outfit, face and voice:

The water city in the west
It is a symbol of personal life
Thousands of lonely collectives
A loneliness is an island [8, P.122].

Eliot's Little Old Man describes a lonely and physically withered, quadriplegic old man whispering his lonely, pessimistic and desperate life: no ghosts, sleepy corners, and dry mind. Eliot's world is a world of eternal loneliness, exhausted sensibility, disillusionment, spiritual collapse, solitary life and death [1, P. 121]. In their poetry, Feng Zhi and Eliot also wrote about the incommunicable loneliness between people: everyone is wrapped in a black coat and works on their own world; everyone's eyes are fixed on their own before our feet, everyone in their own prison only needs a key. Their poetry writes that people become survivors independently, searching for real existence in lonely emotional experience, praying in death, and pursuing the form of self-existence:

This is the dead zone
The pleading of a dead man's hand
Waking up alone at this moment
Formed a prayer for broken stones [3, P.210].

Eliot illustrated the loneliness of people: my external senses, like my thoughts and feelings, belong to me [2, P. 345]. In this case, my experience is only in my own circle, which is isolated from the outside world. In short, as a certain existence in the soul, the entire world is unique and personal to everyone [6, P.87]. Feng Zhi's thinking is the same as Eliot's. Feng Zhi believes that people as individuals are lonely, because everyone has to take care of their own affairs. It is difficult for others to give much help, or even a little substitute. Not only that, he also went on to believe that loneliness was the essence of the true existence of an individual: if anyone wants to live a real life, he must break away from the existing customs, and God creates an independent survivor through his own creation. Feng Zhi and Eliot's view of existence is based on lonely individual life and existence, loneliness and death: the lonely self finds itself in absolute loneliness. people are formed by emotional experience, including worries, loneliness and death. Emotional experience is the state that most reveals the meaning of existence itself. People feel lonely because they are aware of the responsibility of existence while enjoying absolute freedom that based on the consciousness of existence and the responsibility of individual life. For example, the subject I in The Waste Land continuously deconstructs itself and transforms its role in the emotional experience of sinking, worries, loneliness, panic and death [4, P.89]. When the poem came to an end, the subject I sighed and felt the responsibility of existence:

I sit on the shore, fishing
Behind the arid plain

Should I at least renovate my field? [3, P.160]

Feng Zhi's poems seem to be a continuation of Eliot's poems: the value of a person lies in how to bear his own pain and cultivate his own world. These lines of poems reflect that lonely individuals should take their responsibilities to express and reflect the meaning of individual conscious existence. How can a person be conscious of his existence in the lonely and free realm of individual life? Eliot borrowed the Buddha's admonitions in the *The Waste Land*: self-denial (Datta), sympathy (Dayadhvam), and restraint (Damyata) [7, P.123]. Feng Zhi once wrote in an article in 1936: what we need is experience. This kind of experience is all Buddhist disciples, which incarnates in all things and tastes the suffering of all beings.

Finally, Feng Zhi and Eliot's existentialism have deeper connotations: life, death and eternal reincarnation. The emotional experience of loneliness also implies the consciousness of eternal reincarnation [9, P.22]:

I am Jesus, I am life

I am a fixed business at the same time a mobile one

I am a husband and I am also a wife

I am a sacrifice, I am also a sacrifice knife

I am fire and I am butter.

You are sage and gods

Your life is their sacrifice, your passion is burning everywhere [8, P.190]

These poems embody the idea of eternal reincarnation: the existence of an individual is a kind of endless creation and cycle, from species to race, everything in the universe, nothing can be done, the cycle of individual life is in terms of its endless continuation and exists in terms of its eternal ultimate. To live is the affair of existence, and death is also the affair of their existence. Humans, animals, plants, animate and inanimate, great and small, are all in eternal rebirth [11, P.143]. Therefore, Feng Zhi believes that the little insects end their wonderful life after one mating; you live a small life, live up to the nobility and whiteness, silently accomplish your death and life, and all descriptions become your silence. This It is your great pride for life; one parting, one birth, a few rebirths in a year, a few winters, we only feel the rotation of time, not the age set by the world. At this point, Eliot's poems show the straightforwardness inherent in western cultural philosophy. He believes that the beginning of life is the end of life, from dust and fire to ashes, from ashes to mud, houses collapsed and rebuilt, timed sexual intercourse, and death after animal intercourse. However, the sun still rises, east was light again, another day began, and it also meant the beginning of the ending moment. Eternal reincarnation integrates generation and existence, showing the meaning of life in the understanding and achievement of death, although it may embody the nihilism of existentialism. In short, our life can be repeated countless times in

the future, but death is a moment. We are constantly experiencing this moment. The process of experience is a process of generation. The moment of death is existence: when a person dies, his thoughts are in the time of death every moment, go forward! The thought of eternal reincarnation reflects the supreme affirmation of life, and it has the characteristics of liberating and redeeming people [7, P.117]. Death is an instant glory, it can overcome universal mediocrity, the meaning of life lies in quality but not quantity:

Lord! Follow your instructions

Now let your servant leave quietly!

Because I have seen your salvation. Because we keep trying

If we temporarily return to the yellow spring, we can nourish the life in that soil

We are satisfied with the end.

Everyone has death in his body, and anyone has life in his body

End a life with integrity at the right moment [3, P.112]

Feng Zhi and Eliot's existentialism reflect many similarities, but their thinking also has some differences. Eliot gave the religious plot to the right view of death and life, after the dying person has completed his mission, he prays, comforts, and atones for a soul with original sin consciousness, so that his soul can be with God after death. Eventually a new self is produced: pray for God to be merciful to us/Pray for us sinners! At this moment and when we die/Pray for us, at this moment and when we die; if all goes well, everything is as death in that absolute paternal love/Paternal love will not leave us, but protect us everywhere [3, P.110]. Obviously, Eliot inherited the ontological idea of the existence of God from the medieval scholastic philosophers. However, Feng Zhi said in *Journey to the North*: God has long lost his majesty to show his doubts about the authority of God. From a cultural perspective, Feng Zhi's view on death and life more embodies the traditional Chinese view on death and life of the afterlife of heroes. Birth is great and die is glorious, emphasizes the image after death of individuals, and eternally secretly self-keep your own brilliance: from your unique death to your unique life / Silently accomplish your death / This is your great pride, die greatly/die in everyone's heart [8, P.121]. Feng Zhi emphasizes that all existence and the legitimacy of all life are in the meaning of its existence: we follow the wind and the water, and turn into crisscross paths on the plains, and turn into paths and pedestrian lives. We stand side by side on the high mountain and turn into a boundless vision into the vast desert plains in front of us. Eliot emphasized the meaning of life. Everything flows, the world is generated, there is no final state, only eternal reincarnation: what we call the beginning is often the end, and the end is the beginning; we die with the live, and we live with the dead. In *Four Quartets*, Eliot borrowed the words of

Christianity: attachment, sacrifice, death and reconstruction, which reflect the consciousness of faith and the responsibility of death.

Список использованных источников:

1. Allan, Mowbray. T.S. Eliot's Impersonal Theory of Poetry. Lewisburg.
2. Bertr Russel. A History of Western Philosophy [M]. Indiana: The University of Notre Dame Press, 1963.
3. Eliot, T.S. Collected poems. San Diego. Harcourt Brace Jovanowich Publishers.
4. Eliot, T.S. Elizabethan Dramatists. Lnd. 1963.
5. Eliot, T.S. On Poetry and Poets. Lnd.
6. Eliot, T.S. The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism. Lnd. 1934.
7. Eliot, T.S. To Criticize the Critic. Eight Essays on Literature and Education. N.Y. 1965.
8. Feng Zhi. Feng Zhi Selected Works [M]. Chengdu: Sichuan Literature and Art Publishing House, 1985.
9. Heidegger. Existence and Time [M]. Chen Xiaowen, translated. Beijing: Life, Sanlian Bookstore, 1987.
10. T.S. Eliot The Complete Poems and Plays[M]. London : Faber and Faber, 1969.
11. T.S. Eliot. A Collection of Critical Essays. Ed. by Hugh Kenner. - Englewood Cliffs. N.J. 1962.

© Пань Гаоцзинь, 2020

УДК 82-1+821.111+18

**СВЯЗЬ МЕЖДУ ПОЭЗИЕЙ И РЕЛИГИЕЙ:
СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ
РЕЛИГИОЗНЫХ СИМВОЛОВ
В «КРИСТАБЕЛЬ» И «ЧЕТЫРЕХ КВАРТЕТАХ»
THE RELATIONSHIP BETWEEN POETRY AND RELIGION: A
COMPARATIVE STUDY OF RELIGIOUS SYMBOLS IN
«CHRISTABEL» AND «FOUR QUARTETS»**

Пань Гаоцзинь
Белорусский государственный университет, Беларусь

Poetry and religion are independent at the same time closely related to each other. In the process of literary creation, what we seek should be a perfect and natural combination of literary form and religious spirit. S.T. Coleridge in romantic era and T.S. Eliot in modern symbolism era perfectly explained the relationship between literature and religion in the process of poetry creation, and

combined them into a unified organic whole. This article will conduct an in-depth analysis of the religious symbols and themes in Coleridge's «Christabel» and Eliot's «Four Quartets», so as to interpret the inner connection between poetics and religion. Further deepen the understanding of the use of poetic symbols, and establish a literary concept with a divine scale to save the era of rapid secularization and the self-degeneration of poetry theory.

1. An analysis of religious symbols and themes in Coleridge's «Christabel».

Coleridge believed that "poetry is one of the channels to convey divine revelation", which was also a recurring theme in romanticism. Coleridge also believed that "poets are the revelers who lift the veil and make people feel the creator of the constant renewal of the face in the universe"[2, p.34], which was fully manifested in Coleridge's «Christabel».

1.1 The theme of "the struggle between good and evil"«Christabel» (1816) is a long narrative poem that Coleridge never finished. In fact, one of the central themes of the Bible is the fundamental opposition between Christ and Satan, the essence of which is the opposition between good and evil. In «Christabel», the poet used the symbol of Satan in the Bible to be transformed into a "snake" to imply the contradictory outcome of good and evil in the world. Christian humanitarianism believes that the greatest virtue in human nature lies in goodness, and evil is against human nature and the greatest betrayal of human morality. Usually, evil comes with evil, and good comes with good, but in «Christabel», we don't get such an ending. The moral conflict between right and wrong ends up in a state of inversion of the consequences of good and evil. The poet lets us experience when it comes to the existential crisis of "innocence" as "evil". The opposition of "good" and "evil" is also interwoven with the main character, heaven with the world, both good and evil alternate with the city, so the struggle in the poem is not only between the kingdom of heaven and the world, but also among human beings. The seemingly intricate contradictions and conflicts represent inner conflicts, and all external struggles manifest as inner desires, anxieties, fears, self-seeking, self-complaint, anger and love, all these emotions are rooted in everyone's mind.

1.2 Isomorphic Bible narrative structure; borrowing of Bible symbolic symbols; metaphor of Christ-like suffering life

Through the reference and application of the narrative structure and symbolic images of the Bible, Christian reveals the weakness and the tragic fate of human nature, and affirms that religious belief can bring beauty and goodness to human [10, p.124].

Isomorphic Bible narrative structure: The background happened in the Middle Age, and Christabel was the daughter of an old jazz. At night, she prayed for a lover in a foreign country in the forest and saw a beautiful woman

crying. Christabel invited her into her father's castle and shared a room with herself. The next day, her father, the old jazz, received the woman warmly. During the conversation, she learned that her father was the daughter of his best friend in the past, but later became an enemy with the friend. Now the old jazz had regretted it. When he saw the woman, she wanted to be reconciled with her old friend. Unexpectedly, at this time, his daughter Christabel strongly opposed, which made the old jazz greatly puzzled, and caused the father-daughter relationship to be quite tense [9, p. 111]. After seeing the old jazz, she suddenly discovered that she was showing the shape of a snake, so she tried hard to prevent her father from meeting with her old friend. The whole poem is full of mysterious and strange atmosphere, the story in the poem is fascinating, the plot is bizarre, and Coleridge still used a lot of symbols and metaphors to express the theme: as a person with limited life, we are often limited by selfishness, greed, jealousy, anxiety and fear, and prayer does not separate mankind from the "original sin world"[3,p.67], it just can give people a way of expressing hope.

Borrowing of Bible symbols Borrowing the symbols of the Bible and using the images are one of its important characteristics. Its purpose is to use the subtle things to entrust the poet's feelings and thoughts. It can be seen that symbol and images are commonly used rhetorical devices in biblical literature. The symbols and images in Bible are common content in Coleridge's masterpiece«Christabel», such as "water", "fire", "tree", "snake", "dove" and so on. In Christabel, the "old oak tree" in the woods suggests the existence of potential danger; the image of the "pigeon" symbolizes meekness and kindness. The "pigeon" entangled in the forest by the little green snake symbolizes the gentle and kind-hearted girl Christabel under the control of the enchantress. It can be seen that through the extensive use of the images and symbols of the Bible, the plot of the poem is mysterious and bizarre, and the poetry has a stronger artistic aesthetic effect.

Metaphor of Christ-like suffering life Most of the plots of Coleridge's poems are tragic, and all the characters in «Christabel» are enough to end in tragedy. Christabel originally had a beloved boyfriend and a complete family. Because of his kind heart, he saved a banshee, but was confused and framed, and this brought about the whole family's changes. In his epitaph: he has worked hard for many years, looking for death in life, and hope to find life in death now"[4, p.221]!

2. Analysis of religious symbols in Eliot's«Four Quartets».

Eliot believes that the greatness of literature cannot be measured by literary standards alone. Only by including religious spirit and religious sensibility can it be made complete. Religious spirit and religious sensibility can be used to deal with complex real-life experiences and bring humanity into consideration. This is fully explained in the«Four Quartets» [1, p.112].

The symbol of River In Four Quartets, Eliot not only considers the religious significance of the river, but also expresses more philosophical thoughts. The Mississippi River is an unforgettable memory in Eliot's childhood and the source of inspiration. The time of rivers is limited, the river represents the rhythm of people's life.

“His rhythm was present in the nursery bedroom,
In the rank ailanthus of the April dooryard,
In the smell of grapes on the autumn table,
And the evening circle in the winter gaslight.” (Dry Salvages, Line 12-15)

As a symbolization of time, river flows in people's life in the four seasons. River as a micro rhythm of life is within us and “waiting, watching and waiting” [5, p.221]. River's rhythm is a rhythm of limited time, and also a rhythm of our life. River resembles time, through childbirth, old age, illness and death to complete a cycle, no one can untie the shackles of time. The time of river represents the regular temporary lifetime that our mankind is not able to avoid. Nobody can escape from the circle of seasons, from the destination of death and the God's irresistible power.

The symbol of the Rose Garden The imagery of the rose garden firstly appears in Burnt Norton. “Into the rose-garden. My words echo; Thus, in your mind.” (Burnt Norton, Line 14-15). In the past, there were roses in the garden, there were Adam and Eve with dignified paces. Nevertheless, we have to face the reality: “Along the empty alley, into the box circle. To look down into the drained pool/ Dry the pool, dry concrete, brown edged.” (Burnt Norton, Line 34-36). “Human kind cannot bear very much reality.” (Burnt Norton, Line 44-45). Eliot elucidated the relationship between past, present and future [6, p.166].

“Time present and time past
Are both perhaps present in the time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.” (Burnt Norton, Line 1-5)

Eliot means time is salvageable. The key of salvation is time future. In Four Quartets, Eliot combined the eastern and western religious thoughts and took the imagery of rose garden as the first world in human history and the eternal destination of human soul. He imagined a variety of continuous living modes such as resurrection, reincarnation and transcendence after death. The devastation of modern society is as unacceptable as Adam's indulgence [7, p.262].

The symbol of Sea The sea is “all about us” and has “many gods and voices”. “When time stops and the time is never ending; And the ground swell, that is and was from the beginning” (Dry Salvages, Line 48-49). From these two

lines, it is clear that Eliot consider the time of sea as the beginning of time. The sea symbolizes the eternal time of earth and the starting time of all sources.

“The tolling bell, measures time not our time
Rung by the unhurried
Ground swell, a time
Older than the time of chronometers, older
than time counted by anxious worried women” (Dry Salvages, Line 38-42)

The poet mentions that the sea measures our time. Women count the time older than chronometers. Eliot uses metaphor to compare the sound of the sea to the tolling bell, which counts our time. The time of earth which is symbolized by the imagery of the sea, is older than our time. There are many other lines in Dry Salvages with the same meaning. For example, “the beaches where it tosses, its hints of earlier and other creation”. (Dry Salvages, Line 18-19). In the poetry, Eliot combines the imagery of the sea with the creator, showing the sea shares the irresistible power and the same eternal time as the Creator. All in all, the sea measures our time. The time of earth which is symbolized by the imagery of the sea, is older than our time. The eternal time of earth is the starting time of all sources. In the face of eternal time, human beings are negligible and humble [8, p.172].

The symbol of bonfire Life goes on forever in this cycle. “Bonfire” is the first fire imagery that Eliot posed in East Coker. A bonfire is a large controlled outside fire, people can use it to get light and keep warm. It can also be used to burn waste material or as part of a celebration. Because it gives lives to human being and reflects people’s heart and spirit.

On a summer midnight, you can hear the music
Of the week pipe and the little drum
And see them dancing around the bonfire
The association of man and woman
In daunsinge, signifying matrimonie –
A dignified and commodious sacrament.” (East Coker, Line 26-31)

From Eliot’s point of view, his ancestors were not alone on the summer nights. The union of men and women symbolize marriage. In the poem, Eliot believes marriage is serious and holy, because marriage is a “sacrament”. Generations of children have grown up through marriage. As they grew older, they continued to dance around the bonfire, and accomplished the union of man and woman. In Bible, it is said: “For everything there is a season, and a time for every matter under heaven: a time to be born, and a time to die; a time to plant, and a time to pluck up what is planted; a time to kill, and a time to heal; a time to break down, and a time to build up; a time to weep, and a time to laugh; a

time to mourn, and a time to dance” (Bible, Ecclesiastes, 3:3). Human being’s life is historic-limited, and history is a constant cycle.

“Houses rise and fall, crumble, are extended,

Are removed, destroyed, restored, or in their place

Is an open field, or a factory, or a by-pass.” (East Coker, line 2-4)

The symbol of fire A city needs constant development to be perfect. It is a process of self-growth and negation, and also an ascending cycle. After the experiences of building, falling, collapsing, expanding, destroying and repairing can a city make progress. The development of city mirrors the human experience of life and death. Human life is limited by time. Eliot does not believe that death is the end of life, on the contrary, death can also be the beginning of life. At the beginning of East Coker, he wrote: “In my beginning is my end” (East Coker, Line 1). In the dark period of human’s history, the almighty God offers his redemption to mankind. In the tenth line, “Pentecostal fire” as an imagery of fire appears for the first time. Pentecostal relates to a group of religious churches that believe in the Holy Spirit’s power. The “dark time” refers to the horrible war, and the destructive flames burn more violently than ever. The “Pentecostal fire” burns in dark and desperate moments of human history, and also endow mankind with Holy Spirit. To be with God is the only way back to the Garden of Eden. The Garden of Eden is “where we started”, that is the right place for us to live:

“You are here to kneel

Where prayer has been valid. And prayer is more

than an order of words, the conscious occupation

Of the praying mind, or the sound of the voice praying.” (Little Gidding,47)

In the desolation of society, humility and prayer are the necessary manifestations of self-redemption as well as the key to God’s redemption.

Coleridge's poetry has characteristics of introspection and self-analysis, and they express various activities of mind and consciousness. Eliot portrays the duality of images, attacks the ills in modern society. This character metaphors the truth of the retreat of social civilization at that time and its spiritual emptiness. However, in terms of the relationship between literature and religion, they all believe that literature and religion are independent and closely connected to each other. They oppose the confusion of the boundary between religion and literature, and they oppose the view that religion is positioned as a kind of culture, because in their views, religion is concerned with soul, the meaning and value of pointing to the other shore is far above this positioning; at the same time, as poets, they respects the uniqueness of literature and opposes preaching literature. It is a kind of literature that unconsciously and unconsciously expresses religious thoughts and feelings, rather than a kind of

literature that deliberately and challengingly defends religion. We should combine the two into an organic unity.

Список использованных источников:

1. Ambler, Nick. T.S. Eliot. Four Quartets: The Sign and the Symbol / <http://www.literature-study-online.com/essays/eliot.html>
2. Coleridge S.T. The Collected Works / Ed. by K. Coburn. - London: Routledge and Kegan Paul; Princeton (N.Y.): Princeton University Press, 1969.
3. Coleridge S.T. Complete Poetical Works / Ed. By Ernest Hartley Coleridge: In 2 vols. Oxford: Oxford University Press, 1912.
4. Coleridge's Biographia Literaria, edited by Frederick Burwick, Ohio State University Press, 1989.
5. Eliot, T.S. Collected poems. San Diego. Harcourt Brace Jovanowich Publishers, 1984.-221 p.
6. Eliot, T.S. Elizabethan Dramatists. Lnd. 1963. - 166 p
7. Eliot, T.S. On Poetry and Poets. Lnd. 1957.-262 p.
8. Eliot, T.S. The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism.Lnd.1934.172p.
9. Purposes of Coleridge's "Christabel". - New York: Russel and Russel, 1962.
10. Piper H.W. The Singing of Mount Abora. Coleridge's Use of Biblical Imagery and Natural Symbolism in Poetry and Philosophy. – London and Toronto: Associated University Press, 1987. - 124 P.

© Пань Гаоцзинь, 2020

УДК 30.304

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ВОСПРИЯТИЯ ФЕНОМЕНА ТАТУИРОВКИ
В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ**

Резанова В.А.

Научный руководитель Жиленко М.Н.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Ценностные ориентиры являются важной составляющей как индивидуального, так и коллективного сознания, они во многом определяют развитие культуры в целом и поступки отдельных личностей. В зависимости от того, в какую эпоху и в какой культурной среде живет человек, складывается его иерархия ценностей.

Современный человек не может проживать свою жизнь как таинство, так, как проживали её наши предшественники, люди архаического типа культуры. Для человека традиционного общества физиологические

явления были ритуалами, помогающими сблизиться с реальностью, избежать автоматических действий, лишенных содержания и смысла.

С точки зрения биологии период индивидуального развития (онтогенеза) человека делится на раннее детство, отрочество, зрелость, старость. Так и в традиционных обществах: время жизни делилось на отрезки, наполненные разными ролями. По мере перехода из одной роли в другую тело человека полагалось «доделывать» в соответствии с новым общественным состоянием [4]. Во многих племенах уже только по татуировкам, нанесенным на тело, можно было определить принадлежность к определенному роду, социальный статус человека, а также какой-то набор личных качеств [5].

Далее, анализируя специфику феномена татуирования в Средние века, можно обнаружить, что оно было распространено среди широких людских масс. В Европе в это время официально клеймили преступников. Такая тесная связь преступного мира с татуировкой стала причиной негативного отношения к данному явлению со стороны социальных слоев, не связанных с преступностью. Это же привело в последующие века к постепенному угасанию практики преобразования тела таким способом и формированию отрицательной репутации татуировки среди народов.

Таким образом, можно сделать вывод, что следы первобытного восприятия татуировки сохраняются и в Средневековье. Однако, феномен претерпевает изменения: если в традиционных обществах татуировка обозначает несколько ролей, то в средние века данное явление выступает маркером конкретной группы людей.

Клеймение, являвшееся одной из форм уголовного наказания, продолжало осуществляться в Европе довольно долгое время и зависело от различных причин. В XVII веке такие традиции в определенных западноевропейских странах со временем начинают исчезать под давлением менее строгих мер. К примеру, последнее клеймение, задокументированное на германских территориях, было произведено в 1695 году, что на 140 лет раньше, чем официальное прекращение такой практики во Франции. Тем не менее, люди, отбывающие наказание, продолжают татуировать тело и в наши дни, однако сейчас татуировка сама по себе не является наказанием, а лишь отражает принадлежность человека к определенной субкультуре.

В XVI веке татуировки появляются у моряков. Это свидетельствует о том, что спектр ролей, которые обозначает татуировка, начинает расширяться. Появляется татуировка и в армии царской России XVIII века. Император Петр I издал указ, согласно которому рекрутам наносили отличительные татуировки. Данная практика применялась с целью опознания погибших в бою.

Переломным моментом в отношении татуировки стал неофициальный визит в 1881 году английского короля Эдуарда VII в японскую студию Хори Чио талантливого мастера японских тату. Последний изобразил на теле короля рисунок дракона. Об этом факте узнала широкая общественность, и с того времени татуировка, став модной в высших кругах, маркирует еще одну роль в социуме [2].

Очень быстро татуировка как культурное явление нашла свое отражение в литературе. Описания татуировок, сделанных японскими мастерами, появляются на страницах произведений того времени. Пьер Лоти в повести «Мадам хризантема» описывал экзотическую для жителей Европы Японию, рассказывая, как во время своего визита в страну он дал нанести себе татуировку. Так, благодаря литературе мода на феномен стала набирать обороты.

Из-за мощного всплеска молодежной культуры в Европе и Америке в 50-60-е годы XX века появилось новое поколение татуировщиков. Они усиленно начали заимствовать традиционные образы из культур других народов – Дальнего Востока, Полинезии, американских индейцев. Татуировщики создавали гибриды, новые стили, школы и направления. Так начался новый, современный этап развития тату. Постепенно вместо обозначения татуировкой определенной социальной роли, принадлежности к некоей закрытой группе, она начинает становиться способом самовыражения, украшения тела.

В советский период тату попадает в разряд буржуазных и вредоносных «пережитков царского режима». Татуировки находились под запретом до 1980-х годов, когда представители рок-музыки стали активно наносить на свое тело цветные татуировки. С этого времени татуировка начинает восприниматься как вид искусства [1]. Люди, чтобы приобщиться к конкретной субкультуре, выделить себя из толпы, или ради эстетического удовольствия, массово начинают производить различного рода преобразования своего тела. В 1990-х гг. человеческое тело вновь превращается в важный культурный знак или текст, подвергающийся постоянной интерпретации. Современная молодежная татуировка в России почти никогда не содержит в себе никакой конспиративной информации, как это было в случае с татуировками заключенных тюрем. Она говорит только о самой себе.

Таким образом, выступая одним из наиболее древних явлений культуры, татуировка прошла в общественном сознании процесс определенных трансформаций и приспособилась к потребностям и вкусам практически всех слоев общества. На протяжении всего периода своего существования основная функция татуировки связана с самовыражением личности через образы, используемые для украшения тела. В этом можно

проследить преемственность в восприятии татуировки от первобытного общества к современности. При этом постоянное совершенствование техник нанесения и появление новых стилей и направлений не дает татуировке потерять своей популярности.

Список использованных источников:

1. Афанасьева, Ю.О. Язык татуировок // Язык и социальная динамика. – 2012. – №12 - 2. – С.274.
2. Барановский, В.А. Искусство татуировки / В.А. Барановский. - М.: Славянский дом книги, 2002. – С. 24.
3. Бекетова, Е.С Исторические предпосылки развития искусства татуировок // The Caucasus. – 2014. – №3. – С. 12 - 17.
4. Медникова, М.Б. Неизгладимые знаки: татуировка как исторический источник. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – С. 10.
5. Степанов, С.С. Язык внешности / С.С. Степанов. - М: Эксмо, 2004. – с. 170-173.

© Резанова В.А., 2020

УДК 7.046.1

**МЕСТО АСКЛЕПИЯ
В АНТИЧНОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:
ОТ ГРЕЧЕСКОЙ АРХАИКИ ДО ИМПЕРАТОРСКОГО РИМА**

Симоненко Е.Ю.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Данное исследование посвящено образу Асклепия в античном культурном пространстве. Асклепий – это древнегреческий бог медицины, он же зовётся Эскулапом в древнеримской мифологии. Обращение к образу целителя, врача, лекаря характерно как для Древнего мира, так и для последующих эпох. В современном обществе он всегда – воплощение мудрости и альтруизма. Таким образом, актуальность темы исследования определяется самим объектом анализа.

Древнегреческий бог медицины Асклепий считался сыном бога солнца Аполлона, который в свою очередь славился тем, что мог, помимо других своих способностей, врачевать болезни, ведь солнечный свет и тепло благоприятны для всего живого. Важное место в воспитании Асклепия занимает кентавр Хирон, начавший обучать бога тайнам искусства врачевания. Однажды Асклепий настолько преисполнился мудростью, что превзошёл своего учителя в деле медицины, научился возвращать к жизни мёртвых. Делал он это с помощью крови медузы

Горгоны. Это противоречило существовавшему порядку мироздания и вызвало гнев Аида и Зевса. Громовержец поразил Асклепия молнией, однако после смерти Асклепий воскрес [1].

В античной литературе упоминание Асклепия впервые встречается в «Илиаде» Гомера, где он представлен отцом искусных врачей Махаона и Подалирия, спасавших воинов во время Троянской войны [2]. Гесиод первым излагает легенду божественного происхождения Асклепия, из чего можно сделать вывод, что культ Асклепия появляется в период архаики [3].

Центром почитания Асклепия являлся город Эпидавр близ Лессы, все главные праздники, посвящённые богу (дни таинств «эпидаврии»), были связаны с этим местом. В Эпидавре был храм Асклепия с великолепной хрисоэлефантинной статуей бога, величиною вдвое меньше статуи Зевса Олимпийского в Афинах, работы мастера Фрасимеда с Пароса. Сидящий на троне Асклепий в одной руке держал скипетр, а другая была обвита змеей. Такой облик скульптуры подтверждают сохранившиеся изображения на монетах. Трон был украшен рельефами с аргосскими героями, – Беллерофонтом, убивающем Химер, и Персеем с головой Медузы [4].

Помимо храма в Эпидавре существовала священная роща Асклепия, в пределах которой нельзя было умирать и рожать. Также город украшал мраморный толос, стела Ипполита, воскрешённого Асклепием, грандиозный театр, гимнасий, где обучались юные жрецы, и другие постройки.

В V в. до н.э. культ Асклепия распространился по всей Греции, а в IV в. даже вышел за пределы бассейна Эгейского моря и стал почитаться в Пергаме. Из Эпидавра культ перекочевал также в Балгары и в Киренаик, где сына Аполлона отождествляли с Иатром (Врачевателем) и приносили в жертву козу. Асклепий почитался и жителями города Лебены на Крите. Процесс распространения поклонения Асклепию сопровождался обильной застройкой храмов и созданием статуй бога. Храмы существовали в Афинах, в Аргосе, около Боонетов, на о. Кос, близ Мисейона. В храме в Титане на фронте все изображения героев и Боги были деревянными, кроме мраморной фигуры Асклепия, называемого Гортинским. А вот храм Асклепия Агнита получил своё название из-за того, что в качестве материала для изображения бога использовалось дерево «агнца» (родственник ивы и дёрна). Существовало святилище Асклепия в Агиадах. В Ферапне Геракл создал храм Асклепия Котилея (Бедрянника) после того, как он излечил рану на бедре, полученную в схватке с Гиппокоонтом. В Аргосе существовала мраморная статуя Асклепия с рядом стоящей Гигиеей и сидящими скульпторами Ксенофилом и Стратоном.

Пиндар в V в. в своём произведении обвиняет Асклепия в том, что тот был корыстолюбив и лечил людей за деньги [5]. Однако это заявление не повлияло на всеобщую любовь к Асклепию, о чем свидетельствуют существовавшие по всей Греции асклепионы – центры медицины. Основным жертвоприношением Асклепию являлись петухи, из чего можно сделать вывод, что даже бедные люди могли обрести исцеление из рук бога, который не требовал ни от кого жирных парнокопытных и не различал пациентов по уровню их доходов. Для основания асклепиона было обязательно наличие минерального источника, кипарисовой рощи и расположение в холмистой местности высоко над уровнем моря, что напоминает современные санатории.

Асклеиады – жрецы асклепионов, записывали имена выздоровевших и способы их лечения на таблицах. Подобные находились в Эпидавре, в Риме, на о. Тиверия. Асклеиады не засекречивали своих знаний и активно делились ими с незнакомцами с тем условием, что тайны врачебного искусства далее будут передаваться лишь достойным, честным людям, которые не будут злоупотреблять этим. Для подтверждения будущего обязательного выполнения этих требований, люди приносили клятву. Сохранилась клятва, приписываемая Гиппократу, которая в настоящие дни является образцом морально-этических принципов поведения врача [6]. Излеченные люди часто приносили в храм вотивы, изображающие исцелённый орган, чтобы болезнь не вернулась к нему (мраморные ноги, серебрянные сердца, золотые глаза).

Благодаря чудесам, происходящим в асклепионах, множество людей стали здоровыми. Чтобы понять насколько эллины любили Асклепия, достаточно прочесть надпись из Афинского асклепиона: «Трижды благословенный Асклепий Пэан, я Диофантос, был исцелён твоим искусством от неисцельной раны; больше не буду я передвигаться на четвереньках или ощущать, словно я ступаю по острым шипам, но шаг мой снова будет лёгок, как ты и обещал» (оригинальный текст из Lang M. *Cure and Cult in Ancient Corinth: A Guide to the Asclepieion*. – Princeton, American School of Classical Studies at, 1977) [7]. Бога воспевал в песнях поэт Герод («Жертвоприношение Асклепию»).

В период эллинизма сознание людей начало меняться от коллективного к индивидуальному. Народ постепенно стал замечать, что олимпийские боги интересуются только своей жизнью, не заботятся о постоянно гибнущих и болеющих смертных. Человек того времени нуждался в чудесном избавлении от страданий, в помощи спасителя, что привело к прочному закреплению культа Асклепия в культуре. Более того, культ неравнодушного и доброго бога пришёлся по душе даже суровым римлянам.

В древнеримскую мифологию и культуру Асклепий под именем Эскулап, Эскулапий, проник в начале III в. до н.э., когда благодаря священной змее бога, привезённой из Эпидавра, Риму удалось избавиться от моровой язвы [7]. Римским центром поклонения Эскулапу, стал Тибрский остров. В I в. н.э. при сенаторе Антонине были созданы купальня и храм Асклепия и восстановлены многие старые храмы в его честь. Клавдий Птолемей на карту звёздного неба включил созвездие Змееносца (Асклепия). Римляне в I-II веках копировали греческие статуи с изображением Асклепия, полностью сохраняя иконографию образа.

Таким образом, в ходе исследования было определено место Асклепия в античном культурном наследии. Культ этого божества оказался одним из самых популярных и стойких и нашёл своё отражение в многочисленных храмах – асклепионах, бывшими одновременно медицинскими центрами, скульптуре, литературе (Пиндар «Асклепий. Гиерону Сиракузскому утешение в болезни», Герод «Жертвоприношение Асклепию»).

Список использованных источников:

1. Кун, Н. А. Легенды и мифы древней Греции [Текст] / Н.А. Кун. – М. : Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1954. – 452 с., ил.
2. Гомер. Илиада [Текст] / Пер. Н. И. Гнедича. – Л. : Издательство Наука, 1990. – 572 с.
3. Варакина, Г.В. Мистерия как феномен культуры: история и современность [Текст] / Г.В. Варакина // Религиоведение. – 2009. – № 2. – С. 146-151.
4. Павсаний. Описание Эллады: В 2 т. [Текст] / Пер. С. П. Кондратьева под ред. Е. В. Никитюк, отв. ред. проф. Э. Д. Фролов. – СПб. : Издательство Алетейя, 1996. – Т. 1. – 336 с.; Т. 2. – 538 с., ил.
5. Гаспаров, М. Л. Пиндар, Вакхилид. Оды. Фрагменты [Текст] / М.Л. Гаспаров; отв. ред. Ф. Петровский. – М. : Наука, 1980. – 504 с.
6. Обнорский, В. Энциклопедия классической греко-римской мифологии [Текст] / В. Обнорский. – Ногинск : Остеон-Групп, 2015. – 1460 с., 2 ил.
7. Джарман, О. А. Эллинистическая религия Асклепия в поздней греко-римской культуре в свете христианской духовной традиции [Текст] / О.А. Джарман // Христианское чтение. – 2010. – № 3. – С. 113-143.
8. Грибанов, Э. Д. Медицина в символах и эмблемах [Текст] / Э.Д. Грибанов. – М. : Медицина, 1990. – 208 с., ил.

© Симоненко Е.Ю., 2020

УДК 7.032

**ТРАДИЦИОННОСТЬ И ИННОВАЦИОННОСТЬ
В ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА ПЕРИОДА XVIII ДИНАСТИИ
НА ПРИМЕРЕ КОСМЕТИЧЕСКОЙ ЛОЖЕЧКИ
В ФОРМЕ ПЛЫВУЩЕЙ ДЕВУШКИ
ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА**

Совинская А.В.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

В статье рассматривается проблема традиционности и инновационности в искусстве Древнего Египта периода XVIII династии на примере косметической ложечки в форме плывущей девушки периода Нового царства, времени правления фараона Аменхотепа III (середина II тыс. до н.э.) из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. Исследования показывают, что этот образ связан с мотивом перерождения, обновления Солнца и усопшего, перехода из одного мира в другой. Объектами анализа являются три косметические ложечки в форме плывущих девушек из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, Лувра и музея искусства «Метрополитен» соответственно.

Актуальность темы исследования определяется и самими объектами анализа, и временным контекстом их создания и бытования. В данной работе были использованы разные методы исследования: формальный, при помощи которого было дано детальное описание анализируемых объектов; иконологический, позволивший выявить типологические свойства и соответствия исследуемых объектов; метод сравнительного анализа, посредством которого уточнены особенности иконографии предметов исследования. Таким образом, нами была применена совокупность методов, позволивших решить разные исследовательские задачи.

Скульптурное изображение косметической ложечки в форме плывущей девушки из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина (рис. 1) нетипично для оригинальных образцов периода Нового царства, в частности для времени правления фараона Аменхотепа III (середина II тыс. до н.э.). Хотя в целом здесь соблюдается иконография данного типа. Молодая девушка с тёмно-коричневым париком, разделённый на прямоугольные рубчики, имитирующие локоны, на голове; с правильными чертами лица, лишённые эмоциональности; держащая в своих руках что-то для хозяина – вот общая калька её изображения.

Стоит отметить, что именно во время правления Аменхотепа III была внутренняя стабильность в стране, это и определили могущественное

положение Египта в Средиземноморье, а также необычайную динамику его культурного развития [1, с. 176].

Также здесь необходимо сказать и о египетской религии. Она всегда пронизывала все сферы жизни народа Египта и представляла в различных, изменяющихся со временем, формах. Однако в интересующий нас период религиозная система основывалась на политеизме, то есть вере в несколько божеств, собранных в пантеон из богов и богинь. Именно это и оставило свой неповторимый отпечаток на искусстве той поры [2, с. 92].

Для искусства этого периода характерно, с одной стороны, усиление реалистических тенденций, интерес к анатомическому строению тела, пластике, с другой – нарастание декоративности, стилизации. В скульптуре это получило своё специфическое выражение, как проблема соотношения идеального и жизнеподобного. Сохранившиеся подлинники и копии дают представление о необычайной насыщенности и интенсивности художественной жизни того времени.

Особенно очаровательны филигранно выполненные рельефные фигурки девушек (нагих купальщиц, музыкантш и танцовщиц), как бы плывущих и держащих в вытянутых руках сосудики в виде пойманных уток, рыб или сорванных лотосов.

Ручка первой представленной ложечки (рис. 1) изображена в виде обнажённой девушки, которая должна доставить своему хозяину драгоценное вещество [3].



Рисунок 1 – Косметическая ложечка в виде плывущей девушки. Слоновая кость, эбеновое дерево, краска. Новое царство, XVIII династия, время правления Аменхотепа III, XIV век до н.э. Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина: а) вид сбоку, б) вид снизу.

На её голове парик из эбенового дерева. Шея обрамлена выгравированным ожерельем из лепестков лотоса, талия украшена орнаментальным пояском. Снизу на бёдрах видны схематичные изображения (уже доказано: это татуировка) бога Бэса, покровителя домашнего очага, оберегавшего женщин и детей. На пояснице татуировка в виде ряда папирусов, а по бокам изображения антилоп. Они являются символами плодородия, женственности и посвящены культу богини Хатхор. Интересно, что ни на одной из более ранних ложечек нет каких-либо магико-ритуальных знаков. Тон кожи приближен к естественному [4].

У женщины правильные черты лица, лишённые эмоциональности; выражение на них застыло бесстрастное. Прямой взгляд. Миндалевидные

глаза посажены не очень глубоко; чтобы их подчеркнуть, художник обвёл глаза чёрным штрихом. Зрачки на глазных яблоках тёмно-коричневого цвета, нос прямой, рот с пухлыми губами. Выделяются плавно и аккуратно изогнутые брови. У девушки тонкая изящная шея, отдельно посаженная между плеч. Моделировка тела очень близка к натуралистичному его виду, в том числе есть обозначения выпуклых мышц (также акцентировано внимание на крепкую молодую грудь).

Эта миниатюрная фигурка пловчихи держит в своих вытянутых руках сосудик в форме цветка розового лотоса (водяной лилии), который олицетворяет новое рождение, плодородие, жизненные силы.

Также встречаются ложечки в виде девушки, держащей перед собой утку (рис. 2). Утка в этом случае, предстаёт как древний символ великого Гоготуна, с которого по одному из мифов начался мир. Из яйца этой птицы появился бог солнца Ра. То есть здесь тот же мотив возрождения.

Ряд исследователей расходится во мнении о назначении такого предмета. Большинство считает, что косметические ложечки не использовались в быту. Их применяли во время культовых действий для черпания мирры или вина. При этом ложечки находили в храмах и гробницах. И в таком случае образ купальщицы с лотосом был обращён к объекту ритуала (покойному или богу) для вдыхания в него сил и, соответственно, обновления жизни. Отсюда следует, что через эту фигурку покойный стремился установить связь с богами и иметь возможность постоянно возрождаться, как Солнце [5].

Эта ложечка с сосудом в форме утки (рис. 2) имеет очень много общего с ложечкой, у которой сосудом в форме газели (рис. 3). Они были созданы немного раньше ложечки с сосудом в форме лотоса (рис. 1). В целом лишены проработанных деталей. Отсутствуют символические (магические) знаки на теле. Тела не имеют натуралистичную или стилизованную форму. Лица обобщённые. Глаза посажены неглубоко, их очертания лишь слегка обозначены. Глазные яблоки не раскрашены. Но при этом на рис. 3 причёска похожа на красивый парик, чего нельзя сказать о волосах на рис. 2. Также на стопах этой девушки (рис. 2) обозначены пальцы, а на теле другой фигурки (рис. 3) нет даже самих стоп.

Всё это отличает данные работы от более позднего усовершенствованного произведения искусства (рис. 1). Однако все они иконографически восходят к статуэткам «носителей даров».



Рисунок 2 – Древнеегипетская косметическая ложка с рукоятью в виде плывущей девушки с коробочкой в форме птицы. Новое царство, XVIII династия (около 1350 до н. э.). Дерево, слоновая кость, роспись. Париж, Лувр



Рисунок 3 – Древнеегипетская косметическая ложка с рукоятью в виде плывущей девушки с коробочкой в форме газели. Алебастр, роспись. Новое царство, XVIII династия (около 1350 до н. э.). Нью-Йорк, Музей искусства «Метрополитен»

Итак, сопоставление данных объектов позволило нам выявить динамику в развитии данного иконографического типа. Ранние фигурки девушек совершенно не отражали тяжести преподносимой ноши (они шли легко и свободно), в отличие от более поздней работы. Сравнение статуэток наглядно показывает изменение эстетических норм в искусстве конца XVIII династии, значительное развитие техники скульптуры, преодолевшей косность древнего канона.

Детальное описание исследуемого объекта позволило выявить особенности иконографии косметической ложечки в форме плывущей девушки: молодая женщина (девушка), находящаяся в горизонтальном положении, обнажённая, с сосудиком или чем-то другим в руках и короткими уложенными в изящную причёску волосами.

В качестве особенностей было отмечено сочетание стилизации и реалистичности, что выразилось в прогрессирующей детализации проработки фигуры наряду с сохранением магико-символических смыслов объектов данного типа.

Таким образом, мы выявили черты, как традиционности, так и инновационности в искусстве Древнего Египта периода XVIII династии, что во многом обусловлено усилением светскости в культуре Древнего Египта.

Список использованных источников:

1. Матье, М. Э. Искусство Древнего Египта [Текст] / М. Э. Матье. – М.: Искусство, 1961. – 575 с.
2. Померанцева, Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта [Текст] / Н. А. Померанцева. – М.: Искусство, 1985. – 255 с.
3. Путь к бессмертию: Памятники древнеегипетского искусства в собрании Государственного музея изобразительных искусств имени А. С.

Пушкина : каталог выставки / Сост.: О. Д. Берлев, О. А. Васильева, О. П. Дюжева, О. В. Лечицкая, Р. И. Рубинштейн, Ю. А. Савельев, В. В. Смоленкова, С. И. Ходжаш, Р. Д. Шуринова. – М.: Восточная литература, 2002. – 320 с.

4. Павлов, В. В. Египетская скульптура в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина : малая пластика [Текст] / В. В. Павлов. – М.: Изд-во Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 1949 (16-я тип. Главполиграфиздата). – 95 с.

5. Коростовцев, М. А. Религия Древнего Египта [Текст] / М. А. Коростовцев. – СПб.: Летний сад, 2000. – 462 с.

© Совинская А.В., 2020

УДК 7.033.51

**СТАНОВЛЕНИЕ ГОТИКИ
В ГЕРМАНСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ XIII ВЕКА
НА ПРИМЕРЕ СКУЛЬПТУРНОЙ ГРУППЫ
«ЦЕРКОВЬ И СИНАГОГА» НЕИЗВЕСТНОГО МАСТЕРА XIII века
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ СЛЕПКОВ И.В. ЦВЕТАЕВА
ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА**

Сорокина Н.А.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Данное исследование посвящено одному из этапов развития средневековой скульптуры Германии – периоду ранней готики, в частности, XIII веку. В это время только начинается развитие германской готической культуры на фоне упадка власти императора и укрепления авторитета местных князей, а также католической церкви. Именно в таком контексте мы рассматриваем скульптурную группу «Церковь и Синагога» из коллекции исторических слепков И.В. Цветаева ГМИИ им. А.С. Пушкина, как типичный образец германской скульптуры XIII века. Наши задачи заключались в выявлении на данном образце стилистических особенностей ранней готики Германии XIII века, в уточнении историографии данного объекта, а также в обосновании стилистического своеобразия посредством сравнения с аналогиями из историко-культурного и художественного окружения.

Готика пришла в Германию из Франции. Сам готический стиль родился во Франции, в середине XII века. Его зарождение было связано с общим культурным подъёмом, появлением городских коммун, развитием университетов [1]. Важную роль в становлении готики сыграло

философское направление «схоластика», которое сформировалось при активной деятельности крестовых походов и близких контактах с восточно-христианскими странами.

Мастера, хорошо знавшие французскую готику, привезли её в другие страны, в том числе и в Священную Римскую империю, в составе которой была Германия. Началом развития готики за пределами Франции становится стиль «искусства около 1200 года» [2]. Это обусловлено объединением всех национальных школ в период с 1170 по 1230 год под влиянием византийского искусства и классических образцов античности. Но после этого начинается самостоятельное развитие готики в каждой стране.

XIII век является начальным этапом для готики в Германии. Тогда же началось её активное взаимодействие с национальной школой. В ходе этого взаимодействия готическая скульптура Германии уже в XIII веке начала обретать свои стилистические особенности: портретность, применение народных образов, некоторая схематичность, аллегоричность, отражение социально-политических событий в стране, элементы психологизма. Особую роль начал играть контраст, который подразумевался не только как противопоставление двух начал, но и как части единого целого.

Ярким примером такого контраста является скульптурная группа «Церковь и Синагога» из Бамбергского собора святых Петра и Георгия. Она датируется 30-ми годами XIII века, завершает переход от рельефа к свободно стоящим статуям в «Княжеских вратах». В 1930-м году оригинальные скульптуры в портале были заменены слепками [3].

Слепки скульптурной группы «Церковь и Синагога» имеются и в коллекции исторических слепков И.В. Цветаева ГМИИ им. А.С. Пушкина. Церковь представляет собой коронованный, царственный образ. Её размеры: 195x50x36 см. Её образ строг и сдержан. Глаза немного прищурены, а брови приподняты вверх. Но при этом на её лице отсутствует какая-либо мимика, что только подчёркивает её царственную натуру. Её тело окутано плащом, одежда богата на драпировку. Однако, кажется, что её образ всё ещё имеет некоторую схематизацию, у неё отсутствуют индивидуальные черты в силу своей аллегоричности. И у подлинника, и у слепка нет рук в силу возраста памятника. Предположительно, что Церковь держала в руках крест, на котором был флаг, и чашу как олицетворение жертвенной смерти и воскресение Христа. Такое предположение мы можем выдвинуть на основе другой скульптурной группы «Торжествующая Церковь и Поверженная Синагога» из Страсбургского собора, которая была создана раньше Бамбергской группы. Несомненно, Церковь олицетворяет собой Новый

Завет. Синагога есть олицетворение иудаизма и воплощение Ветхого Завета. По размерам она чуть меньше Церкви: 179х56х42 см. Глаза её завязаны, древко в правой руке сломано, а из левой руки падают таблички Моисея. Повязка на её глазах символизирует слепоту, то есть незнание истины и отрицание Христа как Мессии. Фигура Синагоги, в отличие от Церкви, более женственна. Кажется, будто на её лице присутствует лёгкая улыбка. Как и у Церкви, одежда отличается количеством драпировок, что придаёт скульптуре движение, хотя, данную скульптурную группу сложно назвать в целом динамичной. Важно также отметить, что на «Княжеских вратах» у Синагоги руки и древко остались целыми, а у слепка из коллекции И.В. Цветаева они повреждены.

Аналогичными примерами являются скульптурные группы из парижского Нотр-Дам и Страсбургского собора. Именно во Франции начинается история этих аллегоричных образов. И так как готика пришла в Германию из Франции, то можно предположить, что образы Церкви и Синагоги в Бамберг попали из Парижа или Страсбурга. Эти аналоги отражают особенности французской готики: они более реалистичны и динамичны, в их позах, за счёт S-образной фигуры [4], виден драматизм и судьба погрязшего в заблуждениях иудаизма и торжествующей католической церкви. По сравнению с французскими аналогами, бамбергская скульптурная группа кажется схематичной и статичной, и в этом проявляется специфика национальной школы Германии: напряжение в статичной позе, драматизм в самом сюжете или в выражении лиц изображаемых.

Таким образом, можно сделать вывод, что скульптурная группа «Церковь и Синагога» из Бамбергского собора является типичным примером германской скульптуры XIII века. Она соединяет в себе такие особенности раннеготической скульптуры Германии, как аллегоричность, отражение социальной ситуации в стране, контраст в общей композиции, наследование традиций французской готической скульптуры.

Список использованных источников:

1. Бонвеч, Б. История Германии. Том 1. С древнейших времён до создания Германской империи. – М.: КДУ, 2008. – 105 с.
2. Искусство готики (XII-XV вв.): [Электронный документ] // Искусствоед.ру – сетевой ресурс об искусстве и культуре. – 11.02.2017. [Электронный ресурс] (<https://iskusstvoed.ru/2017/02/11/iskusstvo-gotiki-xii-xv-vv/>).
3. Domberg. Mussen Um Den Bamberger Dom. [Электронный ресурс] (<https://www.domberg-bamberg.de/>).
4. Губер, А. А., Доброклонский М. В., Рейнгардт, Л. Я. Искусство Германии // Всемирная история искусств. Т. 2. Кн. 1 / под общ. ред. Б. В.

Веймарна и Ю. Д. Колпинского. – М.: Искусство, 1960. – 1036 с. – С. 327-346.

5. Лебедев, Н. Антисемитизм, высеченный в камне: [Электронный документ] // Глобальный еврейский онлайн центр. – 23.03.2015. [Электронный ресурс] (<https://jewish.ru/ru/stories/reviews/>).

6. Лимор, О., Раз-Кракоцкин, А. Евреи и христиане: полемика и взаимовлияние культур. Кн. 1. – Израиль: Открытый университет, 2013. – 405 с.

7. Ротенберг, Е. И. Искусство готической эпохи. Система художественных видов. – М.: Искусство, 2001. – 233 с.

8. Немецкая готика: [Электронный документ] // Искусство.ру – сетевой ресурс об искусстве и культуре – 19.08.2017. [Электронный ресурс] (<https://iskusstvoed.ru/2017/08/19/nemeckaja-gotika/>).

9. Варакина Г.В. Основные этапы истории европейского искусства. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 183 с.: ил. – (Высшее образование).

© Сорокина Н.А., 2020

УДК 316.752

ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА РАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТИ ПОДРОСТКОВ В 21 веке

Стегачёва А.С., Крылов А.А.

Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина, Тамбов

Литература является одним из главных факторов развития личности человека. Она формирует его мировоззрение, эстетические взгляды, развивает воображение, грамотность, образность мышления, порой даже ораторское искусство. С появлением современных технологий роль литературы в жизни человека снижается. Именно литература зачастую закладывает в человека такие понятия, как «добро и зло», «любовь и ненависть», «хорошо и плохо».

Актуальность темы состоит в том, что литература – это фундамент духовной культуры народа, который в наибольшей степени влияет на развитие мировоззрения личности. Интерес подростков к художественной литературе обусловлен больше досугом, чем желанием культурно развиваться.

Проблемой является то, что с появлением современных технологий интерес к художественной литературе становится меньше, в связи, с чем у подростков страдает уровень грамотности, речь, эмоциональное восприятие и духовно-нравственные идеалы.

Объектом исследования являются современные подростки. Предметом исследования выступает место и роль художественной литературы в процессе социализации современных подростков.

Цель работы – выявление механизмов и форм влияния художественной литературы на развитие личности современных подростков.

Задачами исследования являются:

выяснить, как происходит формирование личности подростка;

выявить формы воздействия художественной литературы на людей;

установить, как художественная литература влияет на развитие личности подростков.

Гипотеза работы состоит в том, что литература, в зависимости от контекста и заложенного смысла, формирует в подростке отзывчивость, эмпатию, любовь к Родине, а также восприятие мира и культурные ценности, развивает в нем воображение и образное мышление. Литература влияет на мировоззрение подростка, формируя его личность.

Книга – это уникальная форма хранения и распространения, накопленных за века человечеством знаний, а также фундамент духовной культуры народа. В каждой книге присутствует определенная суть, мораль, заложенная при написании. Автор своим отношением к герою влияет на восприятие отношения читателя к данному персонажу, и данное явление мы можем отследить даже в классической детской литературе. Так, например, в сказке «Золушка» Шарля Перро, автор явно показывает свое отношение к мачехе и её дочерям, в связи, с чем читателю не нравятся данные персонажи. У ребенка появляется понимание, что так себя вести плохо, а также подобное поведение порицается в обществе. Читая подобные книги в детстве, человек формирует свои жизненные ценности – понимание «добра и зла», «подлости и благородства», «любви и ненависти», «хорошего и плохого», «правильного и неправильного». Мировоззрение продолжает формироваться в подростковом возрасте, и художественная литература помогает в становлении характера, выборе нравственных ценностей.

Период формирования личности является одним из наиболее сложных периодов в ходе становления и развития человека. Обычно он приходится на старший и средний школьный возраст, на подростковый этап. Происходит полная перестройка организма, изменяется гормональный фон, возникают психические и физические изменения. Зрелость можно охарактеризовать как период закладывания сознательного поведения, формируются общие закономерности поведения, направленность интересов, представлений и социальных установок личности [1].

Литература занимает особое место в системе школьного образования. В программе среднего (полного) общего образования литература охарактеризована как «базовая учебная дисциплина, формирующая духовный облик и нравственные ориентиры молодого поколения». Федеральный государственный образовательный стандарт нацелен на обеспечение, прежде всего, духовно-нравственного развития, воспитания учащихся через уроки литературы.

Художественная литература, преподаваемая в школе, определяет отношение подростка к литературе в целом. Именно книги являются основным средством воспитания и развития личности. Если литература не находит отклик в духовной составляющей человека, то с большой вероятностью подросток теряет интерес к подобной литературе.

Подростковый период в литературе характеризуется как кризисный период, наиболее уязвимый период жизни человека. Это обусловлено физиологическими, а также социальными факторами. В первую очередь на человека оказывают воздействие такие факторы, как семья, школа, компания друзей, молодежные движения и субкультуры, собственная личность подростка [2].

По К.Г. Юнгу [3] наше бессознательное состоит из Персоны – то, что мы создаём сами, то каким мы хотим выглядеть, из Тени – всё то, что мы вытесняем из себя, то в чём мы никогда себе не признаемся, и Самости – всей суммы личностных и биологических особенностей, только проявив которые, человек способен достичь максимального развития. В процессе формирования Персоны и Тени художественная литература способна оказывать огромное воздействие.

Рассмотрим пример Татьяны из «Евгения Онегина». В одном исследовании психотерапевт М.Е. Литвак [4] получил такие данные: большинство девочек в старших классах школы в анкете достижений указали «найти человека», а не «стать человеком». Подобную жизненную позицию можно назвать «активной пассивностью». Татьяна представляет яркий пример такой позиции. Единственным социально-психологическим наполнением её личности, как сказано у того же Пушкина является «способность лёгкая страдать» [5]. Татьяна мучительно решается написать Онегину, потом не менее страдальчески выслушивает его ответ, после разочаровывается в нём, но в конце снова страдает от его писем, и всё это преподносится как самая важная ценность. Процесс совершенствования, становления, самореализации для неё выглядит чем-то ненужным. Её блистание в свете при муже преподносится как единственно важное общественно проявляемое качество.

Литература позволяет читателю почувствовать себя в совершенно ином состоянии, обогатить свой чувственный арсенал, получить возможность взглянуть на некоторые события с другого ракурса.

Художественная литература, давая представление о действительности, расширяет кругозор читателей всех возрастов, дает эмоциональный опыт, выходящий за рамки того, что мог бы приобрести человек в своей жизни, формирует художественный вкус, доставляет эстетическое наслаждение, которое в жизни современного человека занимает большое место и является одной из его потребностей. Основная функция художественной литературы – это формирование у людей глубоких и устойчивых обобщенных «теоретических» чувств, определяющих мировоззрение.

Имеются три основные формы воздействия художественной литературы на людей. Преобладающая форма – наслоение эмоционально-волевых импульсов от различных прочитанных книг, суммирование этих импульсов в итоговое воздействие литературы на людей, причем сами они не могут выделить, как каждая книга на них повлияла. Из обследованных Л.И. Беляевой большинство взрослых читателей писали, что художественная литература сыграла существенную роль в их духовном развитии, но что они не могут особо выделить определенные книги [6].

На определенных этапах развития личности воздействие прочитанных книг может еще не сливаться, быть несогласованным с жизненным опытом и взаимодействовать с ним как определенная духовная сила, определяя личностные установки и отношение к жизни.

Другая, менее частая, форма влияния литературы состоит в том, что герой определенного произведения, формируя идеал и основные личностные установки того или иного читателя, становится для него конкретным воплощением этого идеала и этих основных личностных установок, конденсирует его жизненный опыт и мировоззрение. Воздействие такого героя может продолжаться очень долго, иногда всю жизнь. Благодаря этому образ героя становится особой нравственной силой внутри человека, определяющей его оценки своего поведения, особо ответственные поступки и решения.

Не каждый книжный герой способен повлиять на читателя. Прежде всего, он должен резко отличаться от героев других произведений и поражать читателей своим своеобразием. Только при этом условии он не сольется с образами других героев и может надолго сохраниться в памяти. Персонаж должен обладать особыми свойствами и жизненными целями, притом теми, которых не хватает читателям или они у героя даны в высшей степени. Но в тоже время читатель должен думать, что

достоинства героя могут быть в той или иной мере им приобретены, что он может и должен поступать так же.

В заключении мы можем сказать, что книги формируют мировоззрение человека в соответствии с заложенными посылами, а также индивидуальной интерпретацией читающего. Мы полагаем, что следует тщательно отбирать книги, которые необходимы для прочтения подрастающим поколением, в целях воспитания в них «правильных», положительных идеалов, таких как: доброта, отзывчивость, взаимопонимание, терпимость, готовность помочь ближнему, дружелюбность и других. Основой для этого может стать изучение глубинных контекстов книг, в которые будет входить контент-анализ содержания книги. Данное направление является необходимостью, поскольку многие книги могут сформировать неправильные представления в сознании подрастающего поколения.

Список используемых источников:

1. Божович Л.И. Личность и ее формирование в детском возрасте. М., 2013. 321 с.
2. Каган М.С. Особенности самосознания подростков. М., 1973. 154 с.
3. Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. – 2-е изд. – М.: Академический проект, 2009. – 303 с.
4. Литвак М.Е. Как узнать и изменить свою судьбу. – Ростов на Дону: Феникс, 2004. – 478 с.
5. Пушкин А.С. стихотворение: «Я думал, сердце позабыло».
6. Беляева Л.И. К вопросу о типологии читателей // Проблемы социологии и психологии чтения. М., 1975.

© Стегачёва А.С., Крылов А.А., 2020

УДК 7.033.51

**ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ ТИП «ГАЛАНТНАЯ ПАРА»
В КОНТЕКСТЕ ПРОГРАММЫ КОМПОЗИТНОГО ЛАРЦА
ЭПОХИ РАСЦВЕТА КУРТУАЗНОЙ КУЛЬТУРЫ
НА ПРИМЕРЕ ЛАРЦА XIV в.
ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА**

Тарабурина А.Т.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

В исследовании дается анализ иконографического типа эпохи рыцарской куртуазной культуры, который традиционно именуется

«галантная пара». В качестве яркого примера и предмета научного интереса выступил ларец из собрания А.П. Базилевского Государственного Эрмитажа (XIV в.). В частности, нами изучены рельефы стенок ларца, содержащие весьма интересную информацию о нравах и эстетических предпочтениях средневекового общества.

Изучение культурного наследия Средневековья требует особой ответственности и осторожности, так как этот период сложен и многогранен, с ним связана масса предрассудков и предубеждений. Лишь в XIX веке происходит переосмысление эпохи, её культурных достижений и ценности. Именно в этот период происходит становление медиевистики как научной дисциплины и формирование различных школ, которые выдвинули иной взгляд на изучение художественного наследия Средневековья.

Одна из ярких страниц эпохи – декоративно-прикладное искусство светского назначения, тематика которого обогащалась излюбленными занятиями и сценами из жизни знатных феодалов – рыцарские турниры, игры в шахматы, охота, прогулки и беседы. Не менее значимым источником вдохновения средневековых мастеров была литература. В XII веке во Франции создаются первые романы в рамках культа служения прекрасной даме, ведущего свое происхождение из Прованса [1, с. 10]. Один из наиболее часто встречающихся сюжетов – сказание о Тристане и Изольде.

Не теряет своей актуальности литературное наследие Античности, особенно произведения Овидия – явление, которое позднее получило название «Овидианское возрождение». Это определение весьма условно, так как литература Античности не была забыта и утеряна Средневековьем, но именно в этот период она стала особенно востребована и пробудила отклик в обществе. Стоит выделить наиболее известные фабулы – историю порочной любви Аристотеля и Кампаспы (Филлис) и трагическую любовь Пирама и Фисбы.

Костяные рельефы с этими сюжетами активно используются в обрамлении сундуков, ларцов, рукоятей ножей, крышек зеркал. Причем круг предметов светского назначения с аналогичным тематическим декором со временем подвергся значительному расширению. Определяющими факторами выступают назначение предмета и личность заказчика. Нередко рассматриваемые произведения приобретали в подарок возлюбленным, друзьям или же на свадьбу [2, р. 162].

Исследуемый объект – ларец с изображением сцен из рыцарских романов XIV в. из собрания Государственного Эрмитажа – относится к группе композитных ларцов, в рельефах которых мастер соединяет яркие сцены светской жизни и избранные литературные сюжеты. Такая практика

была особенно распространена в XIII-XIV веках [3, р. 298]. Некоторые исследователи видят в рельефах композитных ларцов всего лишь изображения наиболее известных сцен, расположенных в случайном порядке. Другие же считают, что сюжеты, выбранные мастерами, не случайны, что они имеют систему, определённую программу и символику, а также выстраиваются порой в неповторимую композицию и используются автором для создания уникального повествования. Впервые эту идею выдвинул польский искусствовед Ян Антонец-Болоз. Изучая ларец с изображением рыцарских романов из Кракова, он утверждал, что на одной из панелей легенда об Аристотеле противопоставляется истории Пирама и Фисбы. В первом случае – это страсть и похоть, а в другом – чистая любовь. Сьюзан Л. Смит, интерпретируя аналогичный композитный ларец в контексте средневековых свадебных традиций и практик, предположила, что он выражает стремление кавалера покорить избранницу [4, р. 69].

В исследуемом образце декоративно-прикладного искусства так же можно выявить определённую программу. Центральная композиция крышки ларца из Эрмитажа по традиции изображает рыцарский турнир, в боковых же её компартиментах мастер располагает изображения галантных пар: дамы, возлагающие шлемы на головы коленопреклонённых рыцарей. В рамках ранее упомянутого культа служения прекрасной даме, мужчина становился вассалом женщины. Прототип этой любовной клятвы – оммаж – ритуал вступления в вассалитет: «Ибо тот, кто совершает оммаж, коленопреклонённый, держит свои руки в руках сеньора и приносит ему клятву; он берёт на себя обет верности, и сеньор в знак взаимной верности даёт ему поцелуй» [5, с. 213]. Именно эту сцену мы можем видеть на боковых створках эрмитажного ларца. Таким образом, главенствующей идеей программы рельефов ларца является служение прекрасной даме и, шире, сила любви.

Считается, что рельефы передней и задней стенок ларца посвящены истории Тристана и Изольды, и, в отличие от других аналогичных объектов, мастер не комбинирует несколько литературных произведений на одной панели. Однако, хронологическая последовательность истории, её сюжетная целостность не соблюдены творцом в полной мере.

И передняя, и задняя панели начинаются и заканчиваются свиданием возлюбленных. Примечательно, что изображение свидания Тристана и Изольды у дерева имеет некоторое сходство с иконографией грехопадения. Это проявляется в композиции, расстановке фигур, и в особенностях передачи некоторых предметов. Возможно, художник, опираясь на известный библейский сюжет, передаёт запретный характер этой любви и непреодолимую страсть, вызванную любовным напитком. После этой

чаши преодоление разлуки становится единственным желанием: «...Как долго здесь скитался он, разлукой с милой удручён, как ждал её он много дней, стремясь к желанной встрече с ней...» (Лэ «О жимолости» Марии Французской) [6]. Между воссоединениями стоят тяготы и невзгоды, последствия нарушения запрета – отречение от себя, принятие Тристаном облика юродивого и скитания героя.

Задняя панель ларца акцентирует внимание на служении прекрасной даме и испытаниях, которые необходимо пройти, чтобы покорить её сердце и удостоиться венца. Сцена охоты, использованная в левой боковой стенке, дополняет программу ларца, его идею поиска любви и завоевания прекрасной дамы.

Правая боковая стенка с изображением божества может говорить о силе любви, о её фатальности. Она изображает бога любви, который направляет свои стрелы в сторону сидящей возле цветущего дерева пару, и мужчину, упавшего в объятия двух девушек [7, с 165]. Здесь хорошо прочитывается сцена свидания у цветущего дерева, которая часто использовалась в средневековых миниатюрах, например, в Манесском кодексе. Так, встреча у деревьев становится ещё одним вариантом изображения галантной пары. Дерево, и в целом растение, может выступать в некоторых случаях символом грехопадения, а также образом любви и жизни. Между образом дерева и возлюбленными ощущается незримая связь. В безымянной песне периода расцвета куртуазной лирики поётся: «Боярышник листвою в саду поник, где донна с другом ловят каждый миг: вот-вот рожка раздастся первый клик! Увы, рассвет, ты слишком поспешил...» [8, с. 35]. Эти строки – своеобразный лейтмотив эпохи, который звучит и в рельефах исследуемого ларца.

Таким образом, объект из Эрмитажа подобно другим французским композитным ларцам XIV века, имеет собственную программу. Содержание его рельефов соответствует литературным традициям эпохи, а повествовательный характер и стилистические особенности решения сближают с книжной миниатюрой. В рельефах исследуемого ларца встречаются несколько вариантов изображения галантных пар, соответствующих этому иконографическому типу. Коленопреклонённый юноша протягивает руки даме, которая возлагает на его голову шлем или же дарует венец. Другая разновидность – объятие возлюбленных. Молодой человек и его избранница обвивают друг друга руками, либо же герой протягивает руку и нежно касается её лица. Вероятно, прототипом галантной пары выступают сеньор и вассал, клятва которых была идеалом верности. Также примерами нередко становятся литературные герои и персонажи греческой мифологии, их нежные чувства и трагедии сердец – например, Тристан и Изольда, Пирам и Фисба, Эней и Дидона, Дионис и

Ариадна. Было отмечено, что смыслообразующим звеном становится дерево – место встреч галантных пар. Постепенно формируется определенная символика: с одной стороны, цветущее дерево ассоциируется с весной, любовью, с другой, – с первородным грехом и запретом. Есть и другой образ – в христианстве дерево соотносится не только с падением человека, но и с распятым на Кресте Христом – совершенной и животворящей Любовью. Дерево – это не только источник познания добра и зла, вкусив от которого смертью умрёшь, но и совершенная Любовь, жертва. Однако, Тристан и Изольда, Пирам и Фисба, в итоге находят смерть, испробовав плод запретной любви. Согласно куртуазным ценностям для них эта гибель и становится чашей жизни – встречей друг с другом: «...Ведь гибель не страшна тому, кто скорбью сердца удручён, с любимым другом разлучён...» [6].

Такого рода аналогия возможна, учитывая переходный характер самой рыцарской культуры: религиозность, инициированная папской церковью, постепенно вытесняется светскими ценностями. Именно метод компаративистского исследования [9] дает нам возможность установить эти культурные параллели и дать иконологическую интерпретацию данного художественного текста.

Таким образом, мы рассмотрели ларец, как объект прикладного искусства и бытовой предмет, в контексте усиливавшейся светской (рыцарской) культуры XIII-XIV вв., что проявилось в нескольких аспектах. Во-первых, искусство этого периода явно тяготело к повествовательности, жизненности, что проявилось в любовно-эротической тематике. Во-вторых, мы наблюдаем активное взаимодействие светской образности и библейских символов, как результат тотальной религиозности средневековой культуры. В-третьих, ларцы являются ярким примером стилевой коллаборации переходной эпохи: в результате перенесения приемов и образно-тематических линий из литературы, искусства миниатюры в прикладные формы рождалось новое светское искусство.

Список использованных источников:

1. Средневековый роман и повесть [Текст] : [Сборник] : [Перевод] / [Вступ. статья, с. 5-28, и примеч. А. Д. Михайлова]. – М.: Худож. лит., 1974. – 639 с. – (Б-ка всемирной литературы. Серия первая. Литература древнего Востока, античного мира, средних веков, Возрождения, XVII и XVIII вв.; Т. 22).
2. Martin Kemp, Emeritus Professor of the History of Art. The Oxford History of Western Art. Oxford University Press, 2000. – p. 564.
3. Gerald W. R. Ward. The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art. – Oxford University Press, 2008 – p. 828.

4. Paula Mae Carns. Compilatio in Ivory: The Composite Casket in the Metropolitan Museum // Gesta. – 2005. – Vol. 44, No. 2. – pp. 69-88.

5. Ле Гофф Ж. Другое средневековье /Ж. Ле Гофф; пер. с фр. С.В. Чистяковой и Н.В. Шевченко.– Екатеринбург: из-во Урал. ун-та, 2000.– 328с.

6. Мария Французская. Лэ (Lais) «О жимолости» [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/INOOLD/WORLD/lirika_xii.txt (дата обращения: 20.11.2020).

7. Западноевропейская резная кость Средних веков: каталог коллекции / М.Я. Крыжановская; Государственный Эрмитаж. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. – 312 с.: ил.

8. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов / Автор вступительной статьи Б. Пуришев; Библиотека всемирной литературы. Серия первая, Т. 22. – М.: Художественная литература, 1974. – 576 с.

9. Варакина Г.В. Иконографический тип «Христос-Орфей» в раннехристианском искусстве: опыт компаративистского анализа // Святая Земля в славяно-русской традиции : Сб. ст. по материалам IX-X круглых столов за 2019-2020 гг. / Ред.-сост. А.К. Коненкова, С.И. Михайлова. – Вып. 4. – М.: Изд-во ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2020. – 191 с. – С. 120-129.

© Тарабурина А.Т., 2020

УДК 903.59

РОЛЬ СТИХИЙ В ПОХОРОННЫХ ОБРЯДАХ ДРЕВНОСТИ

Червяков А.А.

Научный руководитель Береснева Ж.А.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

В древности, до распространения мировых религий, не было единого утвержденного способа, как «проводить в последний путь», и каждый народ имел свой обряд похорон. Каждый из них, как правило, отличается от другого, но при этом все эти вариации образуют несколько групп по принципу их схожести. Как мы считаем, наиболее общим критерием такого разделения являются стихии.

Очевидно, целый ряд обрядов, отличающихся друг от друга незначительно, будут отнесены к группе стихии огня. В их число входит сожжение в Древней Индии совместно с Сати – восхождением жены на погребальный костер вслед за усопшим супругом, в Древней Греции,

которое описывает, например, Гомер в «Иллиаде», у славянских племен радимичей, вятичей и северян, о чем свидетельствует Повесть временных лет, у галлов, о чем пишет Диодор Сицилийский: «при погребении покойников некоторые бросают в погребальный костер письма, написанные для своих умерших близких, словно покойные будут читать их», у германцев, что зафиксировал уже Корнелий Тацит: «Похороны у них лишены всякой пышности; единственное, что они соблюдают, это – чтобы при сожжении тел знаменитых мужей употреблялись определенные породы деревьев. В пламя костра они не бросают ни одежды, ни благовоний; вместе с умершим предаётся огню только его оружие, иногда также и его конь» [9], у хетов, о чем свидетельствуют найденные в Богазкёе при раскопках в 1936 году таблички с подробнейшим описанием, у римлян, что объяснено Цицероном в его труде «Тускуланские беседы» и у австралийских аборигенов наряду с каннибализмом и погребением внутри дерева.

Интересно заметить, что скандинавские русы, также сжигают покойников, но при этом отдают дань уважения и водной стихии: погребение осуществлялось в лодке, или каменном корабле (тип монумента), после чего покойник сжигался внутри них. Но стоит заметить, что викинги все-таки используют именно огонь, а не бросают мертвецов прямо в воду. Цицерон дает объяснение, почему тело нужно именно сжигать: «...природа четырех всепорождающих стихий словно поделила и распределила между ними различные тяготения – суша и влага своим весом и тягостью одинаково наклонно сносятся в землю и море, оказываясь тем самым в средоточии мира, а две другие стихии, огонь и воздух, прямо взлетают в небесные пределы... Но если это так, то должно быть ясно: души, отделившиеся от тела, возносятся ввысь, будь они духовными, то есть воздушными, будь они огневыми. Если же душа есть некое число (мысль скорее глубокая, чем ясная) или же пятая стихия, которую нельзя ни назвать, ни понять, то она должна быть еще цельнее и чище и поэтому возносится особенно высоко над землей» [10].

Важно заметить спорность древнеегипетского обряда захоронения. Путешествие лодки с усопшим по Нилу стоит скорее отнести к своеобразной дани уважения водной стихии, которая кормила египтян. Сама же мумификация на первый взгляд не может быть отнесена ни к земле, так как тело находится в саркофаге либо стоит дома без захоронения непосредственно в почву; ни к воздуху, потому что намеренного доступа к мумии не дается; ни к воде, в связи с полной изоляцией не только от попадания капель, но и от проникновения чего-либо в принципе вплоть до самых мельчайших организмов. При этом сложно не заметить то, как выглядит мумия сегодня. Тело словно получило сильный

ожог, что происходит из-за места, где мумия находилась, и специальных жидкостей, с помощью которых бальзамировали труп.

Другой народ – викинги – свое почитание огненной стихии демонстрируют использованием «каменной» или обычной ладьи, в которой сжигается тело. Сам процесс погребения довольно подробно описан арабским путешественником Ахмадом ибн Фадланом, а в «Саге об Инглингах» из свода скандинавских саг «Круг Земной» дано объяснение, почему нужно именно сжигать труп: «Один ... постановил, что всех умерших надо сжигать на костре вместе с их имуществом... А пепел надо бросать в море...» [5]. Здесь вновь видна та ценность водоемов для викингов.

С большой уверенностью можно выделить воздушные погребения, самым ярким проявлением которых будет являться «обряд воздушного погребения». Оно совершается путём подвешивания тела умершего в воздухе с целью предания тела умершего воздуху, духу, свету, дереву и т. п. У некоторых народов обряд совершался в отношении всех умерших, а у некоторых – только в отношении «избранных» по тем или иным признакам, как например Иоганн Шильтбергер, посетивший Черкесию около 1420 г., пишет: «У них есть обычай класть убитых молнией в гроб, который потом вешают на высокое дерево» [11]. Само «воздушное погребение» встречается также в добуддистской Японии, у абхазов, у индейцев Северной Америки, у дохристианских мокшан, чьи захоронения на деревьях сожгли после крещения, у якутов, кетов, хантов, мансов, различных дальневосточных, сибирских, монголоязычных и тюркоязычных народов, басков из Испании и мохэ, народа живущего на Севере Маньчжурии. Также традиционный тибетский обряд «Небесное погребение» или «раздача милостыни птицам», который выражается в том, что мёртвое тело скармливается птицам как последнее проявление благотворительности, следует отнести к группе, связанной со стихией воздух. Объяснением этому странному для нас ритуалу служит тибетское мнение о том, что душа покидает тело в момент смерти, а человек на всех этапах жизни должен стараться приносить пользу.

Необходимо также выделить ритуал погребения древних персов, который описан в священной книге Авеста. Предание трупа земле строжайше запрещено, так как это оскверняет землю. Допускалась кремация, однако это действо уже являлось оскорблением для воздуха и огня. Прибегали к следующему способу: труп оставлялся на открытом, специально подготовленном месте или в специальном сооружении – «дахме» («башня молчания») – для утилизации птицами и собаками. Дахма представляет собой круглую башню без крыши. Трупы складывались в башню и привязывались (чтобы птицы не смогли унести крупные части

тела). При этом предпочтение отдается именно птицам, что отсылает нас к воздушной стихии, а сам процесс переваривания приравнивался к сожжению внутренним огнем животного – желудочным соком. Однако, говоря о погребальном обряде древних персов, мы можем рассуждать только о том порядке, который установлен Заратустрой.

К «земляным» обрядам захоронения в древности принадлежали этруски, скифы, сарматы, семитские племена, шумеры, китайцы, опирающиеся на учения Конфуция, а также практически все африканские народы.

Интересно, что чисто «водных» народов не существует даже среди тех, чья жизнь напрямую зависит от водоемов. Морю или реке, конечно, может отдаваться дань уважения, как у викингов или египтян, но основным обрядом все-таки будет что-то связанное с иной стихией. Более того, в Австралии или стране, где государственной религией является ислам, проведение данной процедуры требует особого разрешения. Удивительно и то, что некоторые цивилизации, названные исследователями «морскими» (например, древние греки), не доверяли своих усопших собратьев воде. В жидкой стихии хоронят в основном современные моряки. Как следствие, данный обычай встречается у англичан-протестантов. Также погребение в море, как один из неосновных способов попрощаться с покойником, встречается у коренного населения Гавайских островов.

Таким образом, мы видим три группы народов, явно отличающиеся друг от друга типом захоронения: воздушные, земляные и огненные. К первой группе можно отнести народы, являющиеся коренными жителями Кавказа, большинство из тех, кто относится к монголоидной и американоидной расе, а также мокшане и баски. Вторая группа – народы, относящиеся к негроидной расе или к семитам, а также скифы, сарматы, этруски. И третий тип – это большинство европеоидов, и все австралоиды. С особенной уверенностью можно определять, как «огненные», все индоевропейские народы в связи с главенством огненных культов. Такая условная классификация народов по характеру захоронений и преобладающей роли стихий является авторской гипотезой.

Список использованных источников:

1. Авеста. Закон против дэвов (Видевдат) / адапт. пер., иссл. и коммент. Э.В. Ртвеладзе, А.Х. Саидова, К.В. Абдуллаева. – СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2008. – 300 с.
2. Бакшеев, Е. С. Двустадийная погребальная обрядность Японии и Окинавы как культурная модель: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Рос. ин-т культурологии. – М., 2005. – 32 с.

3. Гомер. Илиада / пер. Н. И. Гнедича. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1990. – 572 с.
4. Диодор Сицилийский, Историческая библиотека / Диодор Сицилийский; пер. О. Цыбенко. – СПб.: Алетейя, 2017. – 378 с.
5. Ковалевский А. П. Книга Ахмеда ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921-922 гг. : Ст., пер. и коммент. – Харьков, 1956. – 345 с. [Электронный ресурс]. https://mir-knig.com/read_267211-4.
6. Описание Колхиды или Мингрелии, о. Ламберти, миссионера Конгрегации для распространения христианской веры. – Одесса: Записки Одесского общества истории и древностей, 1877. – 47 с.
7. Повесть временных лет / подг. текста и примеч. О. В. Творогова, пер. Д. С. Лихачев // Повести Древней Руси XI-XII вв. – Л., 1983. – С. 23-227; 524-548.
8. Стурлусон С. Круг Земной. – М.: Ладомир, 2002. – 687 с.
9. Тацит К. Сочинения в двух томах. Т. 1. Анналы. Малые произведения / пер. А. С. Бобовича. – Л.: Наука, 1969. – 444 с. [Электронный ресурс]. <https://www.litmir.me/br/?b=27389&p=5>.
10. Цицерон М.Т. Избранные сочинения / сост. и ред. М.Л. Гаспарова, С.А. Ошерова, В.М. Смирин; вступ. ст. Г.С. Кнабе. – М.: Худож. лит, 1975. – 456 с. – (Серия «Библиотека античной литературы. Рим»). [Электронный ресурс]. https://mir-knig.com/read_224772-4.
11. Шильтбергер И. Путешествия по Европе, Азии и Африке с 1394 года по 1427 год / пер. Ф. К. Бруна; под. ред. А. Налбандяна. – Ереван: Айагитак, 2012. – 312 с. [Электронный ресурс]. <https://drevlit.ru/texts/sh/shilt2.php>.

© Червяков А.А., 2020

УДК 7.032

**ОСОБЕННОСТИ РИМСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
КЛАССИЧЕСКИХ ОБРАЗЦОВ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ
НА ПРИМЕРЕ ГОЛОВЫ АРЕСА II В. ДО Н.Э.
ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА**

Шеховцова П.И., Варакина Г.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Данное исследование посвящено особенностям римской интерпретации классических образцов древнегреческого наследия. Проблема заключается в том, что большинство греческих оригиналов не сохранились и дошли до нас в римских копиях, созданных по упоминаниям античных авторов. На примере головы Ареса из собрания

Государственного Эрмитажа (II в. до н.э.) будут выявлены особенности древнеримского прочтения греческого канона красоты. Новизна исследования во многом определяется формированием художественного контекста для детального анализа выбранного объекта с точки зрения греческой и римской традиций. Проблема адаптации греческой эстетики к римским нравам и вкусам в рамках августовского классицизма является основной в рамках данного исследования.

Из всех цивилизаций древнего мира римская культура известна нам лучше других. Римляне оставили обширное литературное и материальное наследие, позволяющее проследить историю древнего города. Римляне преклонялись перед искусством Греции всех эпох и направлений. Они тысячами вывозили греческие оригиналы и копировали их в еще большем количестве. Самостоятельное римское искусство также было явным подражанием греческим образцам, а многие работавшие там скульпторы и художники, начиная со времен республики и заканчивая эпохой крушения империи, были греческого происхождения. Однако все произведения искусства, созданные в подражание греческим, имеют некоторые отличительные особенности, которые приносили римские мастера [4].

К сожалению, древнегреческая скульптура разных периодов в большинстве своем уцелела лишь частично. Именно благодаря римскому копияному искусству мы можем представить себе, как мог выглядеть греческий оригинал. Основная причина почти полного исчезновения прославленных античных статуй заключается в том, что с приходом христианства верующие считали своим долгом уничтожать языческих идолов. Другой причиной является то, что в большинстве своем статуи были выполнены из бронзы и, в Средние века, когда металла не хватало, их переплавили [2].

В собрании Эрмитажа греческая скульптура классического периода представлена в основном именно римскими копиями. Несмотря на то, что римское копияное искусство является самостоятельным видом работы, отражающим взгляды современных заказчиков, оно позволило нам познакомиться с огромным греческим наследием, в частности, с не сохранившимися оригиналами известных скульптур [3].

Римская мраморная статуя головы Ареса (II в.), которая восходит к бронзовому оригиналу, созданному в Греции скульптором Алкаменом во второй половине V в. до н.э., представлена на экспозиции одного из залов Нового Эрмитажа под названием «Античный дворик» (зал № 108). О несохранившемся оригинальном объекте сообщает древнегреческий писатель и путешественник Павсаний (II в.) в своем труде «Описание Эллады», упоминая о том, что в храме Ареса на Агоре в Афинах (в

настоящее время от него сохранился только фундамент) стояла статуя бога работы Алкамена.

Статуя выполнена из мелкозернистого мрамора. Общая высота 92 см, высота античной части 57 см. Древний Рим, начало II в. по оригиналу 420-х гг. до н.э. греческого скульптора Алкамена. Государственный Эрмитаж. Поступила в 1850 г. из Царского села. Покупка И.И. Шувалова в Риме 1771 г. [6].

Голова имеет легкий поворот вправо. Лицо округлое с крупными чертами, щеки полные, широкий мягкий подбородок. Надбровные дуги четко очерчены. Заглубленные глаза имеют большой размер и выразительность. Верхние веки слегка утолщены. Зрачки и радужная оболочка глаз были когда-то обозначены более рельефно, однако со временем стали почти не заметны, возможно, в связи с позднейшей чисткой скульптуры. Нос прямой, соразмерной длины, широкий. Губы небольшого рта приоткрыты, полные и четко очерченные.

Волосы имеют прямой пробор надо лбом, пряди закрывают виски и сливаются с короткими кудрявыми бакенбардами. Часть волос на затылке выбиваются из-под шлема, с пышным широким гребнем, в основании которого миниатюрная фигурка сфинкса – крылатого мифического существа, имеющего тело львицы, а голову женщины. Шлем аттического типа является указанием на воинственный характер Ареса. На тулье изображены грифоны, а на фронте – собаки. Шлем поддерживается узким ремешком, который проходит под подбородком. Поверхность покрыта рельефным орнаментом [8].

Голова Ареса представляет собой строгий величественный образ воина, имеющего идеальные черты лица. Он в полной мере соответствует типу греческой мужской красоты, который считался идеалом. Алкамен стремился передать в этом образе благородную сдержанность и мужественность в сочетании с грозным характером мифологического героя. В Риме Арес отождествлялся с итальянским богом Марсом. Именно поэтому в искусстве и литературе позднего времени он известен как Марс.

Голова Ареса из Эрмитажной коллекции полностью соответствует основным принципам эстетики классической Греции. Лицо героя выполнено по канонам строгого и высокого стилей. Памятник в полной мере воплощает мужественность, сдержанность и глубокую внутреннюю сосредоточенность.

Помимо рассматриваемого объекта, существует другая неплохо сохранившаяся римская копия статуи Алкамена, в полной мере позволяющая предположить, как выглядел греческий оригинал. Тело статуи Ареса Боргезе выполнено римским мастером с учетом всех особенностей скульптуры классической Греции. Автор отразил

атлетическое телосложение, передал идеал мужской красоты V в. до н.э. Если же сравнивать голову данной скульптуры с эрмитажным образцом, можно заметить, что портрет практически идентичен. Исключением является отсутствие полных щек у луврской статуи и широкого пышного гребня на шлеме. Это говорит о том, что римский копиист внес характерные черты скульптуры собственной эпохи.

Если же интерпретировать эрмитажный памятник как Голову Ахилла (героя троянской войны), необходимо подчеркнуть, что такой образ с правильными чертами лица и атлетическим телосложением наиболее точно соответствовал представлению греков о воображаемой внешности бессмертных богов и героев. Именно такими их изображал Поликлет – атлеты, воины или просто граждане полиса, демонстрировавшие современникам физическое совершенство человека, нравственные достоинства которого должны были быть столь же высокими и безупречными. Воплощением теоретических достижений, изложенных им в трактате «Канон», является Дорифор (сохранилась в римских копиях) – юноша, несущий копье, идеальный пример калокагии. Его же греки считали изображением Ахилла. Лицо юноши округлое, с идеальными чертами, бесстрастное, безмятежное и абсолютно непроницаемое, а прическа имеет похожую структуру – волнистые пряди, закрывающие виски. Именно эту статую можно рассматривать в качестве аналогии эрмитажного образца [7].

Анализируемый объект, являясь римской копией греческого прототипа, тем не менее, является органической частью собственно римской культуры, заключая в себе его типичные черты. Во-первых, от греческих традиций римскую копию отличает материал: мрамор вместо бронзы. Во-вторых, по канонам римского скульптурного портрета эпохи классики должен был быть произведен наклон головы к правому плечу. В эрмитажном памятнике наблюдается лишь небольшой наклон головы вниз. Однако мускулы шеи свидетельствуют о том, что изначально поворот был выполнен стилистически, верно. Это наблюдение дало основание О.Ф. Вальдгауеру утверждать, что голова неправильно посажена на грудь в ходе ее реставрации [1]. В-третьих, скульптура имеет нарушение правильного овала лица, а также несохранившиеся зрачки, судя по следам, которых, взгляд был обращен наверх. Все это противоречит канонам изображения человеческого лица Древней Греции. Также прослеживается влияние искусства времени Антонинов. Исследуемый объект передает некоторую мрачность, наблюдается тяжелый взгляд, что отличает эрмитажную копию от других.

Таким образом, на примере копийного искусства мы выявили принципиальные расхождения между греческой и римской традициями.

Это важно не только для понимания разницы двух культур, их художественной стилистики, но и с точки зрения реконструкции древнегреческого наследия, по большей степени утраченного. Копийное искусство Рима сложилось во многом благодаря любви римлян к старине, желанием украсить интерьеры, а также преклонением римских мастеров перед искусством античной Греции [5].

На примере головы Ареса из собрания Государственного Эрмитажа (II в. до н.э.) были выявлены особенности древнеримского прочтения греческого канона красоты. Стоит отметить, что анализируемый объект – уникальное произведение, выполненное по канонам Древней Греции римским копиистом, приближенное к греческому оригиналу, но при этом содержащее свои особенности, которые привнес римский скульптор. Это свидетельствует о преемственности между искусством Греции и Рима наряду с присутствием национального колорита в древнеримском копийном искусстве.

Список использованных источников:

1. Вальдгауер, О.Ф. Античная скульптура [Текст] / О.Ф. Вальдгауер. – Петрозград: БРОКГАУЗ-ЕФРОН, 1923. – 172 с.
2. Виппер, Б.Р. Искусство Древней Греции [Текст] / Б.Р. Виппер. – М.: Наука, 1972. – 417 с.
3. Давыдова, Л.И. Искусство Древней Греции [Текст] / Л.И. Давыдова. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2008. – 125 с. – (Серия «Твой Эрмитаж»).
4. Гомбрих, Э. История Искусства [Текст] / Э. Гомбрих. – М.: ООО Издательство АСТ, 1998. – 115 с.
5. Янсон, Х.В., Янсон Э.Ф. Основы Истории Искусств [Текст] / Х.В. Янсон. – СПб.: АОЗТ ИКАР, 1996. – 520 с.
6. Кизерицкий, Г.Е. Императорский Эрмитаж. Музей Древней скульптуры [Текст] / Г.Е. Кизерицкий. – СПб.: тип. А. Бенке, 1901. – 184 с.
7. Неверов, О.Я. Культура и искусство античного мира : очерк-путеводитель по выставке в Государственном Эрмитаже [Текст] / О.Я. Неверов. – Л.: Искусство, 1975. – 188 с.
8. Саверкина, И.И. Греческая скульптура V в. до н. э. в собрании Эрмитажа. Оригиналы и копии. Каталог [Текст] / И.И. Саверкина. – Л.: Искусство, 1986. – 159 с.

© Шеховцова П.И., Варакина Г.В., 2020

УДК 7.01

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: ТРАДИЦИИ В НОВОМ ФОРМАТЕ

Харламова Е.П.

Научный руководитель Юдин М.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Отношение к искусству прошлого не меняется просто так, но человек всегда сравнивает древнее искусство с тем представлением о прекрасном, что сформировано у него в данный момент. Например, искусство средних веков воспринималось как гармоничная и единственная правильная техника до начала эпохи Возрождения, но, когда стилистика начала меняться в сторону реализма его стали воспринимать как «наивное» или «детское». И такие процессы происходят непрерывно.

С современным искусством (его еще можно назвать «искусством будущего») ситуация похожая. Сейчас перформансы или другие направления в творчестве, те, что почти из будущего, в сознании большинства людей выглядят дико, «не как искусство», потому что оно не похоже на господствующую реалистичную классику.

В данном контексте было бы важным рассмотреть техники современного искусства. Постмодерн или современное искусство – новаторское направление, отличающееся наличием свежих, существенно новых идей, реализуемых посредством необычных техник.

За время длительной истории человечества течения меняли друг друга во всех сферах жизни. Чем ближе к искусству XXI века, тем трудней найти новую и свежую идею, то, чего еще не было. Так, сейчас действует принцип «все новое – это хорошо забытое старое». Люди работающие в сфере моды, не смущаясь, берут новые идеи из старых бабушкиных сундуков. Но из-за многогранности искусства оно умудряется выживать даже сейчас.

В современном мире в творчество часто вмешиваются технологии. Раньше художники владели лишь кистями и красками, собственным воображением и любовью творить. Сегодня используют современную аппаратуру: видео- и аудио ресурсы, фотоаппараты любого качества, а также огромные возможности цифрового изображения. Раньше для создания скульптуры уходили годы. В наше время с 3D-принтером и способностью спроектировать эскиз на компьютере это займет пару дней. Вместо черно-белых кадров фильма, мы можем наблюдать яркие, впечатляющие мультфильмы и графику, которая заставляет верить картинке.

Новейшее искусство вышло за рамки полотен и мольбертов. Сейчас холстом может являться и человеческое тело. Боди-арт стал уже отдельным видом искусства и крепко держится на своем месте. В последнее время создание шедевров из тортов набирает обороты. Это также причисляется к искусству. В разные десятилетия течения в творчестве менялись, но выявляются самые яркие: граффити, боди-арт, видео-арт, видеоигровое искусство.

Еще одной отличительной чертой современного искусства стало использование совершенно неожиданного подхода. Это ключевой момент искусства XXI века. Не обязательно придерживаться академических правил, соблюдать какие-то нормы. Чем больше эпатажа, тем лучше. Главная задача художника скрыть смысл работы в изображении так, чтобы зритель не смог сразу догадаться, что хотел донести до него автор.

В наше время в арт-пространствах можно увидеть различные скульптуры из светодиодов и конструктора Лего, инсталляции с крошечными людьми. Новым является создание скульптур из книг или картин из пуговиц. Работа должна сразу привлечь взгляд аудитории, быть яркой и запоминающейся.

Но все это не отменяет того, что есть люди продолжающие писать картины и пользоваться приемами и техниками старых мастеров классической школы. Хотя и при таком подходе произведения могут быть написаны уже не только на холстах, но и в компьютерной графике. Спрос на такие работы не хуже, чем обычными материалами.

Интересен вопрос о заимствовании идей и различиях с классическим искусством. Современная живопись XXI века представляет собой рынок с большим выбором картин. Художники, вдохновлённые творчеством мастеров предыдущих столетий, пишут свои работы. Так, в работах известного современного художника Армена Гаспаряна можно увидеть отсылки к эпохе Возрождения. В основе творчества другого художника, Станислава Круппа, лежат идеи Серебряного века, в них заметно влияние Михаила Врубеля. Также среди наших современников есть и академисты, пишущие серьезные работы, напоминающие нам расцвет реалистической живописи. В своих работах они придерживаются старой академической школы, но при этом их полотна не безжизненны, а имеют динамичный и эмоциональный окрас.

Не все художники используют опыт старых мастеров. Ключевое различие между классическим и современным искусством заключается в смещении акцента с эстетической красоты на основополагающую концепцию произведения (например, концептуальное искусство и перформанс). Конечный результат произведения современного искусства стал менее важным, чем это было раньше.

Доказательства хорошо видны и на примере различных портретов, написанных в разные эпохи. Художники пытались вложить смысл, отразить период времени и показать глубину, характер и внутренний мир человека, которого изображают. В период Ренессанса в большей мере углубляют содержание портретных образов, наделяют их силой интеллекта, чувством личной свободы и духовной гармонией, существенно обновляют средства художественной выразительности. В искусстве маньеризма портрет утрачивает ясность ренессансных образов. В нём проявляются черты, отражающие драматически тревожное восприятие противоречий эпохи. С каждой эпохой портрет изменяется, так как творцы ищут новые средства выразительности.

В наше время, написание собственного портрета стало общедоступным и потерялся смысл поиска глубины, способа отразить эпоху, человека. Сейчас все чаще встречаются портреты, напечатанные на холсте и далее выкрашенные красками. Фокус поиска нового, сменился на тиражность и продажу. Чем больше людей закажет портрет, тем художник или мастерская, чаще всего, будут известны и их прибыль увеличится. Потерялся смысл глубины искусства, пришла эпоха продаж.

Еще одной особенностью современного искусства является минималистичность и некоторая небрежность. Может создаться такое впечатление, что художник или скульптор почти не прилагал усилий к созданию произведения. Творчество современных авторов определенно стремится к простоте и даже примитивизму. Такое творческое решение можно заметить в искусстве древних людей. А в современности яркие аналогии возникают с абстракционизмом.

Заметим, что искусство человека, существовавшего в момент зарождение человечества, имело совершенно конкретную направленность – принесение практической пользы. А искусство современное не несет практичности, а существует само по себе, выражает какую-либо идею с помощью «разговора» со зрителем через перформанс, эпатаж.

Таким образом, между первобытным и современным искусством определенно есть некоторые сходства, однако есть и значительные отличия.

Нельзя не сказать об упрощении смысла и глубины идеи в современном искусстве. Сейчас большая часть современного творчества теряет какой-либо глубокий смысл. Большая часть работ представляет собой игру на публику, получение положительных отзывов, штамповку. Гонимая за индивидуальностью и собственным стилем, художники забывают наделять свои работы смыслом и глубиной.

Редко сейчас за эпатажностью, криком об индивидуальности скрыта глубокая идея, как у художников классиков.

В разные эпохи, творцы закладывали глубокую идею, философский смысл, брали мифы Греции, исторические факты, идеи сегодняшнего дня и передавали эту проблему в своих работах. Сейчас редко встретишь произведения, показывающую ситуацию нынешнего времени.

В итоге можно отметить, что современное искусство – это искусство момента, с новыми возможностями и новыми ракурсами, которое уходит от старых правил и классической школы. Но все-таки возвращается за идеями и стилем к древним истокам.

Список использованных источников:

1. Данилова И. Е. Вступительная статья к кн.: Портрет в европейской живописи XV – начала XX века. М., 1975

2. Новицкая Н. Можно ли сравнивать современное и первобытное искусство? Искусство первобытного мира. // <https://fb.ru/article/163026/mojno-li-sravniyat-sovremennoe-i-pervobyitnoe-iskusstvo-iskusstvo-pervobyitnogo-mira>. Дата обращения 26.11.2020.

3. Будущее современного искусства. // <https://spb.rakovgallery.ru/new/iskusstvo-xxi-veka>. Дата обращения 26.11.2020

© Харламова Е.П., 2020

УДК 304.2

КЛИПОВОЕ МЫШЛЕНИЕ И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА

Голубева А.С.

Научный руководитель Юдин М.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Клиповое мышление (от английского глагола clip – нарезать) – тип мышления, который отличается обрывочным характером восприятия информации. Сведения извлекаются из коротких новостей, фрагментов литературных произведений, статей, цитат, афоризмов, картинок и упрощённых схем. Эти сведения яркие, как кадры в музыкальном клипе. Они не складываются в цельную логическую картину, поверхностно читаются, быстро сменяя друг друга, легко забываются. Используются также вырванно, без понимания и связи с областью, к которой принадлежат.

Термин «клиповое мышление» впервые использовал в 1980 году Элвин Тоффлер, американский футуролог. Он рассматривал возможные общественные преобразования по завершении интеллектуальной революции. И хотя в данный момент термин приобрёл скорее негативную окраску, особенно в педагогических сферах, Элвин Тоффлер совершенно

нейтрально наделял клиповым мышлением человека будущего, «потребителя», который будет одновременно и производить товар, и потреблять его, причём для удовольствия в том числе. По Тоффлеру, со временем использование информационных ресурсов станет удобным, а информационные источники – надёжными, тогда торговля, как таковая, перестанет существовать, ведь при лёгком доступе к достоверной информации любой человек сможет полностью себя обеспечивать [1]. И в такой схеме запоминать всё не просто будет не нужно, как, например, сейчас, а даже невозможно. На передний план выйдут другие когнитивные процессы, скажем, отвечающие за быстрый переход к результату.

Ф.И. Гиренок, российский философ и антрополог, рассматривал проблему «клипового сознания» совсем иначе: пока что становление «человека-потребителя» – только гипотеза, а клиповое мышление уже наблюдаемо. Отделяя сознание от познания и от языка соответственно, Гиренок утверждал алогичность рождения мысли и логичность её передачи. Клип в терминологии философа – аффективное отсутствие причины, которое «нарезает» логическую цепь, уступая место мысли. Например, когда Ницше, пишет Гиренок, необходимо было доказать, что человек является животным и не является им одновременно, он создал клип: «Подлинные люди, которые уже не звери, – это философы, художники и святые; при их появлении и в их появлении природа, которая никогда не делает скачков, делает свой единственный скачок радости...». То есть, философы и т.д. – люди сами по себе, но никакая эволюция здесь ни при чём, она может создавать лишь зверей. Тем не менее, люди появились – и тут в своих размышлениях Ницше допускает пропуск, формируя забавный образ – это и есть клип [2, с. 4]. Его яркость и запоминаемость вторична, подобные эмоции рождаются абсурдностью самого образа.

Чтобы точнее определить сущность клипового мышления, ему часто противопоставляют понятийное, сознание речи, последовательное, непрерывное, направленное и логичное. Фёдор Гиренок раскрывает главное отличие этих двух видов мышления следующей фразой: «Сознание, которое извлекает логику из события, является понятийным. Сознание, извлекающее абсурдность события, является клиповым» [2, с. 2]. Противопоставлять типы сознания начал канадский культуролог, социолог и литературовед Маршалл Маклюен в 1962 г., ещё не используя самих терминов, но подчеркивая единство и борьбу противоположностей в историческом пути развития. Сознание культуролог трактовал двойственно: при существовании и трансформации информационных источников, меняется устойчивость тех или иных сведений. Аналогия

такая: когда устойчивее реальный мир – активно понятийное мышление, когда информационный – клиповое мышление.

В своём известнейшем труде «Галактика Гутенберга: становление человека, печатающего» Маршалл Маклюен выделяет четыре этапа развития человеческой цивилизации: культура дописьменного трайбализма, рукописная, печатная и культура электронного века. Маклюен объясняет, что дописьменный человек жил в единственном реальном устном мире, рукописный же принадлежал уже двум. Пока нормы письменного языка и, главным образом, буквенный знак не устоялся печатанием, материальная действительность была куда реальнее: предмету можно дать тысячу определений, но суть его одна. Позднее произошла десакрализация образа существования человека, языковые нормы стали сдерживать личные особенности пишущего, шрифт сменил почерк, письменная культура приобрела объективность и, следовательно, стала устойчивее. Естественные атрибуты письменной культуры – точка зрения (претендующая на объективность) и индивидуализм (повествование ведётся от одного лица всем читающим).

Переходя к характеристике электронного типа культуры, Маклюен использует понятие «глобальной деревни», определяемое так: из-за количества разнородной и противоречивой информации, человек словно теряет свои знания, превращаясь в дикаря. Деревенский тип мышления поддерживается массовой коммуникацией. Клип, по тому же принципу, – картинка, формирующаяся из печатной буквы, фонетической орфографии, становится ближе к логографической (идеограммы, иероглифы), первобытной, системе письма. Отсюда возникает вопрос, что же такое «клиповое мышление» – деградация или прогресс? Лев Успенский, например, в «Слове о словах» выражал позицию по поводу речи, что люди думают не образами, а словами. Русский писатель и лингвист очень убедительно доказывал единство мысли, как содержания и слова, как формы, на примере строчек Пушкина из «Евгения Онегина» («Татьяна шла, шла... И вдруг перед собою с холма господский видит дом») – визуальными средствами невозможно передать это «и вдруг», и образ представляемого дома слишком конкретен, в отличие от абстрактного слова «дом» [4, с. 21]. А человека разумного, учит нас история, отличает именно наличие абстрактного мышления.

Почти всех людей старшего поколения пугает «клиповое сознание» недумавшей молодёжи. Футурологи-оптимисты, вроде Тоффлера или Рея Курцвейла, напротив, обещают гармоничное (как раз благодаря клиповому мышлению) гибридное сверхсознание с нанороботами, циркулирующими в голове человека. Другие прогнозируют пик человеческой цивилизации и дальнейший регресс, начиная с клиповости. Однако, все люди согласны в

одном: причина распространения данного вида мышления – это защита против информационного потока. Учёные также рассматривают следующие положительные и отрицательные стороны клипового сознания: увеличение объёма кратковременной памяти за счёт уменьшения долговременной, проблемы с концентрацией внимания и планированием, прокрастинация, внушаемость, отсутствие собственного мнения, поспешность выводов, утомляемость и эмоциональная скупость, но при этом многозадачность вкупе с быстротой реакций.

Научный путь и образование вообще (без нанороботов, конечно) не доступны клиповому мышлению, ведь они требуют качественного анализа полученной информации и системное её представление. Все психологи и педагоги, в т.ч. и Людмила Ясюкова, специально изучающая изменение структуры интеллекта подростков за последние 30 лет, отмечают низкую успеваемость среди школьников и называют источник – клиповое мышление. Что печально и в то же время удивительно, развитие современной системы образования не формирует понятийного мышления. Сейчас особо резонное упущение мы видим в принятии аттестации типов ЕГЭ и ГИА, которое оказывает сильнейшее влияние и на процесс обучения [6].

Вопреки необучаемости человека с клиповым мышлением, статистически установлено, что большинство успешных людей как раз клиповики [5]. Сам образ жизни коммерсанта требует быстрого принятия решений, поверхностных управленческих действий и осмысления множества задач сразу. Вне категории успеха, скорость реакции будет полезна в спорте и, самое главное, в экстремальных ситуациях. Землетрясение, ракетный удар, техногенный взрыв – количество опасностей, их масштаб и вероятность возрастает с каждым годом, словно человек вновь вернулся к первобытной беспомощности перед природой. Может быть, как раз из-за этого процент людей с клиповым мышлением возрастает, человечество попросту готовится к войне?

Поведение людей двух типов мышления в экстремальной ситуации показала Чернобыльская катастрофа. По теории геофизика Адама Гликмана, причиной аварии в четвёртом блоке Чернобыльской АЭС стали повышенные вибрации турбины, которые попали в резонанс с реактором при изменении частоты её оборотов. В результате – взрыв. Колоссальная вибрация влияет на человека, парализуя его, однако у некоторых людей, у клиповиков, мозг откликнулся на вибрацию сигналом «беги!». Этот факт доказывает, что при понятийном и клиповом мышлении используются разные участки мозга.

Таким образом, можно сделать выводы, что клиповое мышление бывает очень даже полезным, необходимым и нужным, независимо от

футуристических теорий. Более того, если за него отвечают участки мозга, отличные от тех, которые отвечают за понятийное мышление, ничто не мешает развивать оба этих типа, подобно тому, как развивают правое и левое полушария. В конце концов, секрет великих людей был известен ещё в Древней Греции – гармоничность развития личности.

Список использованных источников:

1. Элвин Тоффлер. Третья волна. Москва: АСТ, 2004 г.
2. Гиренок Ф. И. Клиповое сознание: клипы в науке, клипы в философии, клипы в политике, клипы в искусстве, клипы в образовании, неклиповое. Москва: Проспект, 2016 г.
3. Герберт Маклюен. Галактика Гутенберга. Москва: Академический проект, 2018 г.
4. Успенский Л. В. Слово о словах : Лениздат, 1962 г.
5. Документальный фильм "Клиповое мышление". Москва: ВГТРК, 2014 г.
6. Ясюкова Л. А. Изменение структуры интеллекта подростков с 1990 по 2020 годы. Лекция на 14-ом Санкт-Петербургском Саммите Психологов. Санкт-Петербург, 2020 г.

© Голубева А.С., 2020

УДК 81'373:811.111-26

**ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ
ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ**

Барaboшкина В.Н., Батуева А.А.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Язык – это особо чуткий инструмент, который очень резко реагирует на любые изменения (социальные, экономические, политические), происходящие вокруг него. Иными словами, тот факт, что социальный процесс такого масштаба, как появление нового глобального средства коммуникации и связанные с этим разного плана изменения, отразился в языке, не является удивительным. Влияние Интернета на язык среды коммуникации ощущается на всех без исключения его уровнях, в первую очередь, лексику, а также оказывает влияние на орфографию и пунктуацию, словообразовательные модели, синтаксическую структуру, структуру и организацию текста, коммуникативные стратегии и т.д. [1, с. 75]. Эти изменения по-разному отражаются во всех языках и представляют огромный интерес для изучения. В данной статье фокус внимания

сосредоточен на исследовании особенностей англоязычной интернет-коммуникации на основе популярных социальных сетей.

Источниками теоретической части работы послужили труды заслуженных лингвистов, а в качестве примеров были использованы посты и комментарии, найденные на просторах социальных сетей Twitter и Instagram. Среди методов исследования можно выделить такие, как теоретический анализ научных источников, метод сплошной выборки при отборе необходимого материала для исследования, классификация исследуемой информации, а также контекстуальный и лингвостилистический анализы.

Интернет-коммуникация, в первую очередь, ориентируется на легкое и непринужденное выражение мнения, потому что основными целями общения в Сети являются быстрый и понятный каждому обмен информацией. Вследствие этого лексика используется, прежде всего, разговорная, а формулировки всегда простые, лаконичные и удобные для понимания любого человека.

Основной целью участников интернет-общения является стремление выразить ту или иную мысль в максимально краткой, но при этом необычной форме. Именно поэтому существуют общие закономерности коммуникации в Сети, к которым относят:

1. Появление неологизмов. В основном в процесс словообразования вовлекаются уже существующие языковые единицы. Наиболее популярными считаются образование сложного слова посредством слияния нескольких простых (text + secretary = textretary; gloat + Instagram = gloatgram), придания уже существующему слову новых оттенков значения (слово «browser» из значения «посетитель магазина» перешло в «программу просмотра»), использование префиксов и суффиксов («v-talking» – виртуальное общение, «blogger» – блогер). Также довольно распространенным явлением является переход от глагола к существительному (to google, to blog).

2. Использование редуцированных форм, аббревиатур и жаргонизмов. Разнообразные сокращения являются типичной чертой английского языка, и интернет-коммуникация не является единственной формой их употребления. Широко употребляемыми являются такие акронимы, как, например, rn (right now), IMAO (in my arrogant opinion) и wyd (what you doing?). Иногда в сложносокращенных словах применяются комбинации букв и цифр: W8 (wait), 2MORROW (tomorrow).

3. Широкое использование параграфемных средств с целью восполнения недостатка эмоционального компонента общения. Наиболее популярными параграфемными средствами являются эмодзи (больше известные как «смайлики») и анимации; они используются не только в

экспрессивных целях, но и для репрезентации элементов языка мимики и жестов, а также для демонстрации определенных действий участников коммуникации:

stood on my sisters roof & watched the sunset yesterday \ (*'I*)/
yesterday we all took our cars to the track and I learned how to drift:))))

Кроме того, различные эмоции (например, радость, счастье, грусть) могут быть выражены многократным повторением гласных или согласных, количество их зависит от характера и степени эмоции [2, с. 2]: «Was sooooo nervous»; «Omggggg so cuteeee»; «Loooooovvvveee PARRISSS!!!».

Подобную функцию также могут выполнять пробелы, разнообразные комбинации знаков препинания, знак «*»: они используются главным образом для обозначения паралингвистических составляющих невербальной коммуникации, таких как темп речи и громкость голоса, выражения эмоций или выделения наиболее важной и значимой информации.

4. Сознательное или стихийное нарушение норм орфографии и пунктуации. К стихийным можно отнести различного рода опечатки, а также нарушение правил орфографии, обусловленное ситуацией общения в условиях ограниченности коммуникативных ресурсов, к которым пользователи Сети относятся весьма снисходительно. К сознательным нарушениям относятся эрративы, которые искажают стандартное написание слов носителями языка: «being smol in japan (smol – small; japan – Japan)»; «Sunsets in the winter time are so beautiful!!! We loves it (We love)». Также широко распространены эрративы, которые образуются по принципу «как слышится – так и пишется», они создают эффект спонтанной и непринужденной речи.

5. Активное использование эллиптических конструкций. Эллиптические предложения представляют собой «неполные предложения, в которых какая-либо из главных частей предложения опускается или подразумевается» [3, с. 43]. К эллиптическим предложениям в английской традиции можно отнести те, в которых для полноты выражения не хватает одного или нескольких слов (I don't know what to do); предложения, в которых нет подлежащего или сказуемого, или того и другого: они могут выражать эмоции (Gorgeous! Love it!), вопрошать (You out here in London?!), утверждать факты (No pains, no gains), обозначать риторические вопросы (What's the life without losers?) и повелительные предложения (Don't deviate). К ним также можно отнести безглагольные повелительные предложения (Hat soff!) и отрицательные ответы, в которых отрицательное слово может заменять целое предложение (Does she get sick? – I hope not).

6. Разговорный стиль речи и гипертекстуальность. Речь интернет-коммуникации действительно похожа на разговорную, но выражается она в письменном контексте. Виртуальная речь представляет собой непрерывающийся поток сознания человека, который он мгновенно выражает в тексте, связано это с необходимостью быстрой реакции на присланное сообщение. Гипертекстуальность позволяет приблизить принципы организации текста к нелинейной ассоциативной структуре мыслительных процессов, формирующих в процессе чтения понимание и впечатление. Также важно отметить, что гипертекст не имеет однозначной структуры, он не является замкнутым, а также обладает нелинейной формой организации материала [1, с. 76-87].

Англоязычное интернет-общение включает в себя все разнообразие языковых особенностей, характерных для взаимодействия в Сети. Они активно используют всевозможные сокращения, с целью увеличения скорости обмена информацией, а также для лаконичности и простоты донесения своих мыслей. Несмотря на то, что общение происходит в текстовой форме и, как следствие, должно быть «сухим» и неэмоциональным, коммуниканты делают все возможное, чтобы внести в свои посты, сообщения и комментарии чувства и эмоции.

Таким образом, разговорная речь, характерная для современного англоязычного интернет-общения, во многом обусловлена нацеленностью стремительно развивающихся социальных сетей к открытому диалогу, непринужденной и эмоциональной полемике по интересным вопросам. Англоязычная интернет-коммуникация опирается на неформальный стиль общения. Для нее характерно стремление использовать широкий ассортимент сокращений, сленговых выражений и эмоционально оценочных слов, и знаков.

Список использованных источников:

1. Максимова О.Б. Язык в интернет-коммуникации: общие закономерности и национально-культурные особенности (на материале русского и английского языков) [Электронный ресурс] // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. - 2010. - №3. - С. 75-87.
2. Либшнер А. Социальные сети: языковые особенности коммуникации в интернет-сообществах // Вестник культурологии. - 2011. - №3. - С. 2.
3. Греч Н.И. Пространная русская грамматика. – СПб.: Тип. издателя, 1827. – Т. 1. - С. 387.
3. Instagram [Сайт].
4. Twitter [Сайт].

© Барабошкина В.Н., Батуева А.А., 2020

УДК 81'25

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ С РУССКИМИ СУБТИТРАМИ КАК ЭФФЕКТИВНЫЙ СПОСОБ ИЗУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА

Воронина Ю.А., Мельникова К.А.

Ярославский государственный технический университет, Ярославль

В последние 30 лет мировая экономика стремительно движется в сторону многонациональности и глобализации. Во всех странах мира работают иностранные компании, следовательно, рынок труда также становится более глобальным, многоязычным и многокультурным по своему характеру [5]. Соответственно, и будущие работники также должны быть более культурно неоднородными по своему составу. Именно поэтому изучение иностранного языка в настоящее время является особенно актуальным. Просмотр зарубежных фильмов с русскими субтитрами может быть отличным способом изучения иностранного языка. Многие студенты предпочитают этот метод обычному заучиванию новых слов и выражений [1].

В данной статье проанализированы различные стороны такого способа обучения иностранному языку, даны практические рекомендации по применению тех или иных средств обучения. При исследовании материалов использовался в основном метод дескриптивного анализа.

Результаты исследования могут заинтересовать всех желающих изучать иностранный язык, а также преподавателей иностранного языка, ищущих способы повышения мотивации студентов.

В изучении иностранного языка важную роль играет личная вовлечённость студента в процесс, его правильная мотивация [2]. Это является одной из сильнейших сторон данного метода. Просмотр фильмов в оригинале позволяет заинтересовать молодое поколение, даёт возможность смотреть фильмы в день премьеры.

Данный способ позволяет научиться правильно произносить иностранные слова, грамотно строить предложения, а также понимать речь носителей языка. Предполагается, что если практиковать этот метод регулярно и правильно, то можно добиться хороших результатов за короткий промежуток времени. Так же «сильной» стороной этого метода является универсальность обучения представителей всех уровней владения языком, от A1 до C2 [3].

Крайне важно грамотно оценить свой уровень владения языком и правильно подобрать материалы для достижения нужного результата изучения иностранного языка. Существуют различные уровни владения

языком. Узнать, к какому именно уровню относится студент, можно при помощи различного рода тестирований [7].

Разработка Общеввропейской шкалы языковых компетенций или, иными словами, уровни владения языком, была произведена специально для того, чтобы обучающие могли подобрать правильные методические материалы и изучение иностранного языка проходило эффективнее [4].

Первый уровень владения языком (A1) – Breakthrough or Beginner «Прорыв», или «Начальный уровень», характеризуется сравнительно небольшим словарным запасом (<1500 слов). Студенты, обладающие данным уровнем, могут рассказать о себе, составить элементарные вопросы и ответить на них, оперировать простыми выражениями и понимать собеседника, если он говорит медленно и четко; могут понимать несложные надписи и объявления, состоящих из пары слов. Фильмы и сериалы, подходящие для просмотра студентам с данным уровнем владения языком: Форрест Гамп (Forest Gump), Человек, которого зовут Флинтстоун (Flinstone), Экстра (Extra).

Второй уровень (A2) – Way Stage or Elementary «Продолжение пути», или «Элементарный уровень». У представителей данного уровня словарный запас приблизительно 1500-2500 слов. Данный уровень обусловлен умением поговорить о различных аспектах повседневной жизни, обсуждением обыденных вещей, пониманием несложных статей, писем и телерепортажей. Фильмы и сериалы, подходящие для просмотра студентам с данным уровнем владения языком: Аладдин (Alladin), Книга джунглей (Jungle Book), Римские каникулы (Roma Holydays).

Третий уровень (B1) – Threshold or Intermediate «Пороговый», или «Средний уровень», характеризуется пониманием более сложных высказываний на различные темы. Студенты способны понимать и составлять простые документы, письма, эссе; могут выразить свои чувства, планы, мнение; объяснить какие-либо происходящие ситуации. Словарный запас студентов, имеющих такой уровень, приблизительно равен 2750-3250 слов. Фильмы и сериалы, подходящие для просмотра студентам с таким уровнем: Альф (Alf), История игрушек (Toys Story).

Четвертый уровень (B2) – Vantage or Upper intermediate «Превосходство», или «Средне-продвинутый уровень». Словарный запас его представителей приблизительно равен 3250-3750 словам. Характеризуется свободным общением на иностранном языке на разные темы; пониманием собеседника без особого труда; способностью понимать различные статьи, документы и высказывать свое мнение более точно. Просмотр телешоу, фильмов, репортажей на английском языке не вызывает трудностей. Фильмы и сериалы, подходящие для просмотра

студентам с таким уровнем: День сурка (Groundhog Day), Чарли и шоколадная фабрика (Charlie and the Chocolate Factory), Друзья (Friends).

Пятый уровень (C1) – Effective Operational Proficiency or Advanced. «Уровень эффективного функционирования» или «Продвинутый уровень». Словарный запас студентов, находящихся на данном уровне, составляет 3750-4500 слов. Студенты с таким уровнем могут понимать длинные научные тексты на любые темы, определять скрытый смысл сказанного. С легкостью используют иностранный язык в любой сфере деятельности. Фильмы и сериалы, подходящие для данного уровня: Шерлок (Sherlock), Матрица (Matrix), Лютер (Martin Luther).

Шестой уровень (C2) – Mastery or Proficiency. Данный уровень характеризуется владением языком «в совершенстве» и наличием словарного запаса в 4500 и более слов. Такие студенты способны говорить на любые темы без подготовки, четко и понятно выражать мысли; понимают все виды устной и письменной речи; могут анализировать полученную информацию и делать выводы. Фильмы и сериалы, подходящие для студентов с таким уровнем: Доктор Кто (Doctor Who), Доктор Хаус (Haus), Пролетая над гнездом кукушки (One Flew Over the Cuckoo's Nest).

Процесс изучения иностранного языка требует много времени для достижения хорошего уровня знаний. Именно поэтому данный способ позволяет сделать этот процесс более интересным и простым. Начать следует с англоязычных фильмов с русскими субтитрами, чтобы понимать значение тех или иных выражений. Затем перейти к субтитрам на изучаемом языке. В момент, когда вы начнете понимать основную суть без помощи субтитров, их можно будет отключить [6].

При первом просмотре фильма следует выписывать незнакомые слова. Спустя несколько дней стоит пересмотреть данный фильм уже без субтитров для более качественного запоминания новой лексики и более грамотного её употребления [7].

Любой способ обучения требует много времени и сил, но, если приложить достаточно усилий и терпения, результаты не заставят долго ждать. Изучение иностранного языка с помощью просмотра фильмов с русскими субтитрами позволит сделать этот процесс более интересным, увлекательным и менее скучным. Очень важно не бросать и стремиться узнавать что-то новое, тогда результат не заставит себя ждать

Список использованных источников:

1. Борисов Р.Л. Новые технологии в образовании. М., 2005. с.56.
2. Джалашов К.А. Современные концепции обучения иностранному языку в старших классах средней школы // Результаты научных исследований – 2013. Москва, 2013. с. 78-84.

3. Литвинова О. В., Шенбергер И. А., Фомичёва И. Б. Интерактивный метод обучения // Молодой ученый. – 2015. – №11. – с. 1390-1392. – URL <https://moluch.ru/archive/91/19537/> (дата обращения: 30.10.2020).

4. Описание уровней знаний английского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://skyeng.ru/articles/english-levels> (дата обращения: 06.11.2020).

5. Мельникова К.А. «Использование мультимодальных методов преподавания и цифровых технологий в процессе обучения иностранному языку в современной школе». Журнал актуальных международных исследований «The Newman In Foreign Policy», № 45 (89), ноябрь – декабрь 2018 г., г. Красноярск, 64 с., стр. 30-33.

6. Приемы изучения английского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://englex.ru/how-to-learn-english-by-films-and-tv-series/> (дата обращения: 07.11.2020)

7. Тюкина Л.А. «Использование сети интернет в обучении немецкому языку в неязыковом ВУЗе» Сборник материалов VIII Международной научной конференции Актуальные проблемы лингвистики и лингводидактики иностранного языка делового и профессионального общения. Издательский дом РУДН, Москва, 2018 г. стр. 98-100.

8. Фильмы и сериалы для изучения английского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://www.adme.ru/tvorchestvo-kino/45-filmov-i-serialov-dlya-izucheniya-anglijskogo-yazyka-1184310/> (дата обращения: 11.11.2020).

© Воронина Ю.А., Мельникова К.А., 2020

УДК 808.5

ВЕРБАЛЬНАЯ АГРЕССИЯ КАК СРЕДСТВО ДИСКРЕДИТАЦИИ СЛОВ ОППОНЕНТА В ДИСКУССИЯХ

Дегтярева А.Н.

Научный руководитель Переволочанская С.Н.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Некоторое время вербальная агрессия, как и другие аспекты коммуникативной деятельности, связанные с психологической и социальной составляющей, игнорировались лингвистикой, так как считалось, что они находятся за рамками предмета изучения этой науки (собственно языка).

Но в конце XX века вектор лингвистических исследований сместился в сторону антропоцентризма. Вербальная агрессия наряду с

другими явлениями, находившимися ранее за пределами исследований языковедов, становится предметом их изучения. Об этом феномене в своих трудах писали К.Ф. Седов [1], Ю.В. Щербинина [2], Н.А. Купина, Л.В. Енина [3] и т.д.

В работах исследователей даются определения вербальной агрессии, приводятся классификации данного явления, выделяются признаки и средства его выражения, называются основные речевые стратегии и тактики, которые коммуниканты используют в процессе агрессивного взаимодействия.

Границы актуальной темы могут быть раздвинуты в рамках риторического аспекта изучения речевой агрессии. Данная статья посвящена анализу роли вербальной агрессии в дискурсе участников дискуссий на современных ток-шоу.

Цель исследования – выявить основные средства и способы выражения речевой агрессии в высказываниях членов дискуссий и определить основную функцию данного явления в спорах.

Материалом для исследования послужили высказывания В.Р. Соловьева, С.А. Михеева и В.Т. Третьякова в авторском общественно-политическом ток-шоу «Вечер с Владимиром Соловьевым» от 15.09.20, 06.11.19, 07.10.19, 16.01.19, 02.07.18, 10.05.18, 19.04.18, 26.12.16.

В процессе их изучения применялись общенаучные методы (наблюдение, анализ, синтез) и собственно лингвистические методы (компонентный анализ, контекстуальный анализ и стилистический анализ). Отбор материала производился методом сплошной выборки.

Прежде чем перейти непосредственно к описанию особенностей функционирования вербальной агрессии в контексте вышеупомянутой программы, следует дать определение ключевому понятию. Ю.В. Щербинина считает, что вербальная агрессия – это «выражение негативных чувств и намерений как через форму, так и через содержание высказываний» [2, с. 40-41].

К.Ф. Седов под речевой агрессией понимает «целенаправленное коммуникативное действие, ориентированное на то, чтобы вызвать негативное эмоционально-психологическое состояние (страх, фрустрацию и т.д.) у объекта воздействия» [1, с. 84].

Безусловно, оба определения верны и отражают существенные признаки анализируемого явления. Однако следует отметить, что данная статья посвящена исследованию проявления вербальной агрессии в рамках политического ток-шоу. Это значит, что слова, произносимые в процессе дискуссии, направлены не только оппоненту, но и зрителю, которому предлагается выбрать, кто из спорящих прав. Подобный контекст

способствует формированию еще одной функции вербальной агрессии – дискредитации точки зрения противника.

И анализ собранного материала подтверждает это. В.Р. Соловьев, С.А. Михеев и В.Т. Третьяков обладают разными психологическими характеристиками, разной степенью экспрессивности и иногда прибегают к разным речевым стратегиям и тактикам в процессе конфликтного взаимодействия. Но в их высказываниях, содержащих вербальную агрессию, можно заметить одну закономерность: основной функцией речевой агрессии здесь является формирование у зрителей отрицательного отношения к словам своего оппонента. Достигается это несколькими способами.

Во-первых, путем подрыва доверия к самому говорящему, через указание на его невежественность в данном вопросе. В некоторых случаях об этом говорится прямо, как в следующем высказывании С.А. Михеева: «Не знаете такого? Значит – вы некомпетентный эксперт!».

А иногда сообщается имплицитно через фразы «так называемый», «как вы любите себя называть», «называющие себя»; приставку «псевдо-» и т.п. Например, С.А. Михеев высказывается о «так называемой элите» и «так называемой интеллигенции» (подобные конструкции позволяют указать на употребление лексем, в переносном значении); В.Т. Третьяков, обращаясь к своим оппонентам, использует формулировку «мастера культуры, как вы любите себя называть», В.Р. Соловьев, говоря о точке зрения некоторых оппонентов, прибегает к понятию «псевдолиберал».

Последний также нередко, доказывая ошибочность тезиса своего оппонента, использует лексику «напомнить». Она в данном контексте, с одной стороны, указывает на известность озвученных фактов, а с другой – на неосведомленность в данном вопросе представителя другой точки зрения: «Именно поэтому, я напомню вам, это (войну Севера и Юга в США) довольно сложно определять как гражданскую войну», «Напомню, что тогда, когда они (поляки) были вычленены из Российской империи, их тоже никто не спросил», «Да?! А вам напомнить, что было?! Вы что совсем не помните историю Гражданской войны (Гражданская война 1917-1922 гг. в России)?».

Кроме того, иногда в анализируемых высказываниях вместо конкретных имен используются местоимения, числительное в функции местоимения «один», перифразы и т.п., например, «одна известная радиостанция», «одного уже оттуда выгнали», «эти люди» и т.д. Подобный прием способствует иллюстрации дистанцирования от объекта речи и репрезентации негативного отношения к нему, а также формированию подобного отношения у зрителей. Кроме того, все эти высказывания наделены негативной оценкой, которая превышает «градус» политической

дискуссии и направлена на увеличение интереса зрителей к программе. Этой же цели служит и прямое выражение негативной оценки деятельности той или иной личности. Так, В.Р. Соловьев называет А.Г. Невзорова сатанистом, а сторонников Д.Л. Быкова его поделщиками (поделщиком называют соучастника преступления, если помощник Быкова – поделщик, то сам он – преступник).

Еще один способ подорвать доверие зрителей к своему оппоненту – это указание на его некорректное поведение в данной ситуации. Причем подобное указание часто сопровождается утрированием через использование местоимений «весь» «все», через употребление поговорок и т.д.: «Вы всех уже успели здесь перебить», «Вы боитесь, вот так вот, как ужок крутитесь, только чтобы не сказать чего плохого о Быкове», «Вы так кричали, что не успел Карен Георгиевич сказать ни слова».

В приведенных выше контекстах ораторы направляли вербальную агрессию на своих противников. Однако, как правило, всегда предметом дискредитации являются не сами личности, а их позиция и идеи, которые они защищают.

Выражается это также по-разному. В некоторых случаях это проявляется эксплицитно: 1) на лексическом уровне через слова с негативным коннотативным значением, которые служат характеристикой к высказываниям оппонента: «Это чистой воды извращение», «вот всю эту ахинею, которая теперь до абсурда доходит»; 2) на морфологическом уровне, через стилистически окрашенные суффиксы: «Ну это абсолютная литературщина»; 3) на паралингвистическом уровне, через интонации, например, В.Р. Соловьев пересказывая речь Д.Л. Быкова, в которой тот подменяет понятия, выделяет голосом слова, вызывающие несогласие: «Это человек, который назвал Великую отечественную войну гражданской войной сороковых».

В других случаях вербальная агрессия проявляется имплицитно, через гиперболизацию слов противника и доведения их до абсурда или через указание на лживость данных идей. Например, С.А. Михеев высказывая Д.Л. Быкова «Сегодня единственный настоящий патриот – это тот, кто находится абсолютно в артоканальном противоречии с сегодняшним российским патриотизмом. Сегодня быть патриотом – значит быть русофобом» трансформирует следующим образом: «Если ты ненавидишь свою Родину лютой, пещерной, абсолютно зоологической ненавистью, то ты патриот. А тот, кто ее любит, тот – подонок». Но стоит отметить, что С.А. Михеев не искажает смысла слов Д.Л. Быкова, а лишь выводит на эксплицитный уровень то, что в речи литературоведа присутствует неявно. Комментарий С.А. Михеева, безусловно, эмоционален и насыщен лексемами с негативной коннотацией. Но

политолог не вносит агрессию в содержание слов Д.Л. Быкова, а лишь трансформирует косвенную агрессию, представленную в изначальном высказывании в прямую.

Также С.А. Михеев комментируя суждения тех, с чьим мнением он не согласен, нередко использует союз «якобы» и глагол «выдавать», свидетельствующие о неискренности слов своих оппонентов: «все то, что он выдает якобы за политический акт или за акт искусства», «и это извращение они выдают за якобы прогрессивную точку зрения». Эту же функцию может выполнять глагол «казаться», как в высказывании В.Т. Третьякова «Падение вниз оно не имеет предела, даже если кажется, что это подъем вверх, а в данном случае так кажется». Иногда можно встретить прямые указания на лицемерие и обман: «Это крайне важно, иначе ваша позиция фальшивая», «поэтому вот эти сказки» и т.д.

Все выше сказанное позволяет сделать следующие выводы.

Во-первых, вербальная агрессия выражается на разных уровнях: на паралингвистическом, на лексическом и на морфологическом.

Во-вторых, в дискурсе участников дискуссий современных политических ток-шоу она выполняет несколько функций: 1) снятие собственного эмоционального напряжения через, введение в негативное эмоционально-психологическое состояние объекта воздействия; 2) формирование негативного отношения к словам и идеям своих противников у зрителей. Последнее достигается через подрыв доверия к говорящему и через критику самих идей. При этом негативная оценка может выражаться открыто или вводится неявно, имплицитно.

Список использованных источников:

1. Седов К. Ф. Общая и антропоцентрическая лингвистика. – М.: Издательский Дом ЯСК, 2016. – 440 с.
2. Щербинина Ю. В. Вербальная агрессия. Изд.2-е. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 360 с.
3. Купина Н. А., Енина Л. В. О трех степенях языковой агрессии// Речевая агрессия и гуманизация общения. – Екатеринбург, 1997. С. 26 – 38.

© Дегтярева А.Н., 2020

УДК 811.161.1

СПЕЦИФИКА РЕАЛИЙ В АСПЕКТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Дзюба И.Д.

Научный руководитель Коренева А.В.

Мурманский арктический государственный университет, Мурманск

В настоящее время проблема межкультурного общения является одной из самых актуальных и востребованных в научном сообществе. Данный интерес связан с активно протекающим на современном этапе развития общества процессом глобализации, который нацелен не только на всемирную экономическую и политическую интеграцию, но и на сближение и слияние различных культур и, как следствие, расширение международных контактов. Несмотря на все достоинства и «благую» цель такого процесса, укрепление межкультурных контактов влечет за собой определенные сложности: кризисы, деструктивные явления, девиации поведения и др., которые нередко трансформируются в конфликт культур. Возникающие конфликты зачастую связаны с различными барьерами коммуникации (языковыми, культурными, локальными, социальными, образовательными) и с различиями в бизнес-культурах. Стоит отметить, что наибольшая конфликтная активность между культурами-коммуникантами наблюдается на почве культурных ошибок, которые, в свою очередь, возникают из-за незнания их представителей о традициях, обычаях, менталитете друг друга.

В связи с этим главным условием успешной межкультурной коммуникации является необходимость изучения языка в неразрывной связи с миром и культурой народов, говорящих на этом языке.

Проблема межкультурного общения находит свое отражение в трудах таких известных ученых, как С.Г. Тер-Минасова, Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров, Н.Д. Арутюнова, А. Вежбицкая, В.И. Антонов, Ю.В. Бромлей, В.Г. Гак, Г.Д. Томахин, В.А. Маслова, И.Г. Яковенко и др. В последние десятилетия появляются и новые работы, авторы которых рассматривают проблематику межкультурной коммуникации и особенностей функционирования реалий с позиции различных гуманитарных областей: лингвистики, культурологии, этнологии, социологии, способствуя целостному пониманию данного феномена [1, 2].

Говоря о проблемах межкультурной коммуникации, необходимо понимать содержание и специфику данного понятия. Согласно Е.М. Верещагину и В.Г. Костомарову, межкультурная коммуникация – это взаимопонимание двух участников коммуникативного акта, принадлежащих к разным национальным культурам [3]. Данное

определение довольно простое на вид, но содержит в себе важный термин – «взаимопонимание», который основывается на взаимопринятии, взаимодействии и взаимоуважении участников общения и отражает высшую степень коллективности. На наш взгляд, именно эта коллективность или взаимопонимание содержат в себе культурный аспект, который выступает своеобразным регулятором речи собеседников и позволяет избежать непростительных ошибок в коммуникации.

Как уже отмечалось выше, язык находится в неразрывной связи с культурой народа, говорящего на нем. Обратимся к определению языка, которое дает нам С.Г. Тер-Минасова: Язык – мощное общественное орудие, формирующее людской поток в этнос, образующий нацию через хранение и передачу культуры, традиций, общественного самосознания данного речевого коллектива. По мнению автора, язык не существует вне культуры, а является составной её частью, способствуя тому, что культура может быть как средством общения, так и средством разобщения людей и выступая, в свою очередь, как знак принадлежности его носителей к определенному социуму. Язык как основной национально-специфический признак выступает как главный фактор этнической интеграции и как основной этнодифференцирующий признак этноса. Таким образом, язык является не только средством общения людей, но и средством передачи и хранения культуры его носителей [4].

Говоря о языке и его соотношении с культурой, представляется необходимым обратиться к определению культуры, которое дает нам малый академический словарь русского языка. В нем культура рассматривается как совокупность достижений человеческого общества в производственной, общественной и духовной жизни. Исходя из данного определения, можно сделать вывод о том, что главным субъектом культуры является человек, который посредством продуктивной деятельности привносит неоценимый вклад и определяет ход её исторического развития [5].

Рассматривая язык и культуру как основные национально-специфические признаки, влияющие на успешность межкультурной коммуникации, необходимо отразить компоненты культуры, которые несут национально-специфическую окраску, а также возможные языковые трудности, возникающие у людей, изучающих иностранный язык.

Компонентами культуры выступают (по С.Г. Тер-Минасовой):
традиции, обычаи и обряды;
бытовая культура (традиционно-бытовая культура);
поведение ее представителей в повседневной жизни;
«национальные картины мира»;
художественная культура [4].

Данные компоненты являются своеобразными характеристиками определенного этноса, которые отличают его представителей от других. Как уже упоминалось выше, компонентами культуры являются не только результаты деятельности людей в определенных сферах (духовной, производственной и т.д.), но и особенности, которые проявляются в повседневном общении, привычках, традициях представителей того или иного лингвокультурного сообщества.

При изучении специфики межкультурной коммуникации также следует понимать, что наряду с культурными компонентами важную роль играет и сам носитель национального языка и культуры, на формирование которого воздействуют национальная картина мира, особенности национального характера, склад мышления представителей конкретного этноса и т.д.

Сказанное выше свидетельствует о том, что при стремлении изучить иностранный язык и использовать его как средство общения, успешно действуя в разворачивающейся коммуникации с представителями других культур, необходимо знать мир этого языка, его национальную специфику.

В данной статье рассмотрим такой феномен, как «реалии», охарактеризовав с позиции национально-культурного компонента особенности их функционирования.

Обратимся к определению реалий с точки зрения лингвистического аспекта. На наш взгляд, наиболее точным может считаться следующее определение: реалии – это единицы национального языка, обозначающие уникальные референты, свойственные данной лингвокультуре и отсутствующие в сопоставляемой лингвокультурной общности [6].

Из данного определения следует, что реалия – это такой элемент национального языка, который полностью или частично не находит свое отражение в других лингвокультурных сообществах и относится к категории безэквивалентной лексики. По мнению Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова, характерной чертой безэквивалентных слов является их непереводаемость на другие языки посредством постоянного соответствия оригиналу, а также их несоотнесенность с имеющимися в других языках словами и понятиями [3]. Данная особенность языка объясняется тем, что каждая культура уникальна, а поскольку существует уникальность, она не может найти эквивалента за собственными рамками.

Стоит отметить, что национальной спецификой обладает не только безэквивалентная лексика, но и слова, находящие эквивалент в другой культуре. Однако различия между ними будут заключаться в понятиях, которые они выражают, их смысловых оттенках или коннотациях, а также способах выражения внеязыковой действительности посредством речи. Так, например, в русском и английском языках одно и то же поверье

различается лишь оттенками значения: cuckoo's call – кукование кукушки в народных поверьях американцев предсказывает, сколько лет осталось девушке до свадьбы, в русских – сколько лет осталось жить [7].

Поверья относятся к категории реалий, в связи с чем можно говорить о том, что реалии могут иметь сходство в различных культурах, но иметь разные оттенки значений. Также к реалиям относятся пословицы, поговорки, фразеологизмы, идиоматические выражения, имена собственные и т.д., отражающие уникальность народа и хранящие его историю [8].

Реалии классифицируются по самым разным основаниям. В своей работе мы обратимся к классификации, которую дает В.С. Виноградов.

Он классифицирует реалии по следующим категориям [9]:

бытовые реалии (жилище, имущество, одежда, пища, виды труда и занятия, денежные знаки, единицы меры, музыкальные инструменты, народные танцы и песни, народные праздники, игры, обращения);

этнографические и мифологические реалии (этнические и социальные общности и их представители, божества, сказочные существа, легендарные места);

реалии мира природы (животные, растения, ландшафт, пейзаж);

реалии государственно-административного устройства и общественной жизни (административные единицы и государственные институты, общественные организации, партии; промышленные и аграрные предприятия, торговые заведения; основные воинские и полицейские подразделения и чины; гражданские должности и профессии, титулы и звания);

ономастические реалии (антропонимы, топонимы, имена литературных героев, названия компаний, музеев, театров, ресторанов);

ассоциативные реалии (вегетативные символы, анималистские символы, цветовая символика, фольклорные, исторические, литературно-книжные аллюзии и языковые аллюзии).

Основываясь на представленной классификации, можно сделать вывод, что реалии имеют достаточно широкую тематику и используются практически во всех сферах жизни людей конкретного этноса.

Как уже отмечалось выше, знание реалий, их национальной специфики и особенностей функционирования в речи представителей различных лингвокультурных сообществ отражает знание действительности, которая окружает определенный этнос, знание культуры, образа жизни, то есть того социокультурного компонента, который обеспечит успешное взаимодействие между коммуникантами.

Итак, изучение реалий является неотъемлемой частью процесса изучения иностранного языка, поскольку позволяет собеседникам

эффективно участвовать в межкультурной коммуникации и избежать серьезных ошибок. Реалии составляют довольно обширный пласт лексики, имеют своеобразную семантику и в различных условиях могут выражать довольно разные коннотативные значения. Каждая культура имеет собственные национально-специфические особенности языка, поэтому в условиях современной глобализации учет культурных компонентов является одной из главных задач.

Список использованных источников:

1. Гомбожабон Л. К. Межкультурная коммуникация в контексте взаимодействия России и США: дис. ... канд. культурологии. – Улан-Удэ, 2006. – 179 с.

2. Дулганова В. Н. Прагматический аспект межкультурной коммуникации: дис. ... канд. культурологии. – Улан-Удэ, 2003. – 178 с.

3. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании рус. яз. как иностр. : учеб. пособие для студентов филол. специальностей и преподавателей рус. яз. и литературы иностранцам. – М.: МГУ. – Москва, 1973. – 232 с.

4. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация: Учеб. пособие для студентов, аспирантов и соискателей. – М.: Слово/SLOVO2000. – 262 с.

5. Малый академический словарь [Электронный ресурс]. – URL: <https://rus-academic-dict.slovaronline.com/25280> (дата обращения: 10.11.2020)

6. Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. - М.: Наука, 1988. - 216 с. [Электронный ресурс]. – URL: <https://superlinguist.ru/teoriia-i-praktika-perevoda-skachat-knigi-besplatn/shveitcer-a-d-teoriia-perevoda-status-problemy-aspekty.html> (дата обращения: 10.11.2020)

7. Лютавина, Е. А. Реалии как лингвистическое явление // Молодой ученый. – 2015. – № 14 (94). – С. 488-490. – URL: <https://moluch.ru/archive/94/21235/> (дата обращения: 20.11.2020).

8. Переводческие решения при переводе реалий русского языка (на переводе романа Ф.М. Достоевского "Преступление и наказание") [Электронный ресурс]. – URL: <https://studwood.ru/1388428/literatura/realii> (дата обращения: 11.11.2020).

9. В.С. Виноградов Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). – М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.helpforlinguist.narod.ru/VinogradovVS> (дата обращения: 11.11.2020).

© Дзюба И.Д., 2020

УДК 8.82

**ДУХОВНОЕ СОВЕРШЕНСТВО ЧЕЛОВЕКА
КАК ВАЖНЫЙ КОМПОНЕНТ В ПРОЦЕССЕ ЭВОЛЮЦИИ
НА ПРИМЕРЕ КАТОЛИЧЕСКОГО РОМАНА Я. ДУРИХА
«МАРГАРИТКА»**

Дробот М.С.

Научный руководитель Новожилов Д.М.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Начало 19-го века определило для человечества необходимость признать остроту и актуальность проблемы кризиса современной цивилизации, обнаружились уязвимые места в мировоззрении современных людей, что привело и к утрате человеком связи с природой. Ярослав Дурих осмысляет роль и форму мироощущения человека, определяющего свое время. Обращаясь к разным темам в своих романах сквозь призму католичества, он создает тип героя, по его мнению, идеального для беспокойной эпохи, а также рассматривает процесс развития цивилизации с точки зрения исторической преемственности, роли и места человека в этом процессе. Все это обуславливает актуальность данной работы.

Выбранный роман «Маргаритка» повествует о юной девушке, которая находится в тягостных поисках любви и работы. С помощью авторских описаний невинных взаимодействий девушки с окружающим ее миром, а также развивающегося к ней отношения молодого юноши, мы узнаем о духовной чистоте и внутренней красоте героини. На мой взгляд, важной деталью является безымянность девушки. Не называя ее, автор будто рисует обобщенный образ духовно совершенного человека. Помещает девушку в исторический контекст так же безымянного города, но она остается непорочной и доброй даже в социально враждебное время. Таким образом, автор пытается донести, что нравственность и вера помогут человеку остаться сильным и защищенным в беспокойное время. Таким должен быть герой его эпохи.

Чешский писатель гармонично сочетает теоцентрическое и антропоцентрическое понимания, помещая в центр своего художественного мира образ почти божественной девушки. Автор отмечает, что героиня вездесущая, она постоянно сопровождает юношу: «Все прекрасное, встреченное им, будь то предметы, события или явления природы, дышало ее тихой красотой и таинственным всезнайством. Он был уверен, что она всегда видит его, наблюдает за ним своими глубокими глазами, хотя сам он заметить ее не мог. Его радовало, что она смотрит на

него, раз уж он сам не обладает способностью разглядеть ее». Так проявляется воплощенный в девушке образ Девы Марии.

Категории Любви и Красоты, сопровождающие повествование романа так же имеют не человеческий, а божественный масштаб: «Но если бы он мог смотреть на нее, мог выносить ее блеск, то разве это была бы любовь и разве стоила бы она того, чтобы он смотрел на нее?». Любовь и красота овладевают героем до боли, возможно, величина ощущений подчеркивает уникальность воплощаемых категорий именно в его возлюбленной. Именно поэтому, на мой взгляд, автор рисует восхищение тем, что невозможно увидеть, а только почувствовать: «...как горели глаза, сердце и душа». Духовное совершенство здесь нельзя определить в чем-то материальном, земном, оно рождается на уровне ощущений, внутренних глубин человека.

Развивая тип совершенного человека, автор при этом признает красоту в неидеальности, одновременной одухотворенности и порочности: «Человеческая красота состоит в том, что каждый из нас несет в себе кусочек неба, даже если таит в сердце ад». Пишет, что даже юная невинность героини может быть многогранной: «держал желанную, но и пугающую и даже, возможно, достойную презрения возлюбленную за руку».

Важной авторской особенностью является цветопись. Дурих использует ее, ограничиваясь в палитре при описании героини, но выбирая цвета как с католических икон. Так выделяется ряд постоянных эпитетов: золотой, белоснежный, розовый. Чешский писатель вводит цвет по-разному: при описании портрета героини, пейзажа рядом с ней, даже в слова песни, которую исполняет девушка: «печальный был сад – деревенский погост, я там встретил девушку из злата и роз...». И далее автор воспроизводит мечты героя о «золото-розовой девушке». Во многом благодаря цвету так явственно воплощается в героине образ Девы Марии. В описании портрета автор использует: «в тот момент губы словно бы вспыхнули золотом», голос ее: «золотое, подавленное сопрано». У героини нет имени, поэтому мы понимаем, что для ее воплощения важны именно детали: она сияет, светится как на иконе, неслучайно юноша ощущал ее сопровождающий откуда-то взгляд: «белоснежной шее золотом радуги», «тело сияло белизной облаков», «плечи гордились своей жемчужной нежностью» и «губы напоминали лепестки розы на рассвете».

Природу же автор оценивает как уникальное божье создание. Поэтому так важно обратить внимание на отношение к ней главной героини. Ведь благополучное взаимодействие духовно совершенного человека с природой обуславливает ход эволюции. Дурих в своем романе использует психологический пейзаж для передачи переживаний героев,

общего настроения: «полумрак здесь был скорее зловещим, чем манящим». Также разные состояния в природе уточняют время действия, что немаловажно, ведь город, год и имена героев безымянны, много таинственности создает писатель: «В тот день, когда ей сообщили об увольнении, уже вовсю цвела бузина, и было жарко». Казалось бы, что ничего определенного в описании, но так автор учит чуткости и внимательности к таким, на первый взгляд, мелочам, как бутоны растений. Но они – часть окружающего мира, проводники для героини, являются носителями внешней и внутренней красоты и заслуживают любви.

С помощью пейзажа автор выражает свое отношение к героине, делая природу и всех живых существ максимально дружелюбными с ней: «Перед тем как совсем уснуть, она услышала шорох мышки под шкафом. Ей это было приятно, и она уснула с улыбкой», «она повернулась к нему всем своим молодым телом, дышавшим резедой и мятой, с улыбкой, которая манила к себе бабочек и розы...». Для достижения особой живости природы писатель многократно использует яркие олицетворения: «Вот склабится здание гостиницы», «...влажная земля тянет свою волшебную мелодию», «река выглядела тихой и кроткой».

Природа ее спутник на протяжении всего романа: «...все опасности уже позади, только для нее посажены здесь клены, елочки и лавровые кусты», она в гармонии с внутренним миром девушки: «увядала припозднившаяся сирень», «ее груди смеялись подобно розам на ветру», «каждый домик дышал собственной неповторимой дисгармонией». Особая чувственная связь с природой здесь как награда для чистой и невинной девушки. Неслучайно окружающий мир неразрывно связан для нее со Смертью: «слышала голос матери в шелесте крон всех деревьев и в колебании каждой травинки», Любовью: «...серьги с жемчужинами, похожими на нераскрывшиеся ландыши, и с камнями, словно вынутыми из венца самой любви» и Красотой: «...цветы очень подходили для похвалы красоты».

Таким образом, идея важности духовного совершенства человека в процессе эволюции общества, в ходе исторического процесса для Дуриха была важна наравне с социальными преобразованиями. В центре художественного мира Дуриха – гармоничное существование человека, обеспеченное приоритетом культурно-духовных ценностей, основанных на тесной связи с природой.

Гуманизм чешского писателя обусловлен тем, что в центре его художественного мира стоит Человек, являющийся, в его понимании, связующим звеном между миром природы и цивилизации. Писатель сумел увидеть и художественно воплотить в своем произведении идеальные черты человека, которые должны сформироваться эпохой. Героиня

Дуриха, с одной стороны, предстает как воплощение социально-исторических и культурно-исторических тенденций его времени, с другой – как носитель вневременных качеств.

Список использованных источников:

1. Губман Б.Л. Символ веры Ж. Маритена // Ж. Маритен. Философ в мире. Послесловие. М.: Высшая школа, 1994. – С. 135-176.
2. Домашнев А.И. и др. Интерпретация художественного текста. - М.: Просвещение, 1983. – С. 192.
3. Кишкин Л. С. Хрестоматия по чешской литературе XIX–XX вв. М., 1958. - С. 73-115.
4. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе. М., 1980. - С. 305-370.
5. Храмов А.В. Католическая мысль XIX – нач. XX вв. В поисках компромисса с эволюционизмом. М., 2002. - С. 10-19.

© Дробот М.С., 2020

УДК 372.881.111.1

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АУТЕНТИЧНЫХ ВИДЕО-РЕСУРСОВ
КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ
ИНОЯЗЫЧНОЙ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ
ПРИ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ НЕЯЗЫКОВЫХ ВУЗОВ**

Кирякова О.А.

Сибирский государственный университет путей сообщения, Новосибирск

Современная парадигма высшего образования в аспекте обучения иностранным языкам предъявляет все новые требования к формированию соответствующего уровня иноязычной коммуникативной компетенции (далее – ИКК) у студентов неязыковых направлений подготовки. Реализация коммуникативного подхода, наряду с профессионально-ориентированным обучением, направлены не только на развитие четырех видов речевой деятельности, но и на способность освоения иностранного языка для выражения мыслей, а значит, его использование в практических ситуациях общения [7]. По мысли Д. Филипса, коммуникативный подход заключается в использовании языковой системы как средства общения и взаимодействия, а, значит, формирование собственно иноязычной коммуникативной компетенции становится ключевой целью в обучении иностранному языку (далее – ИЯ) [6].

Коммуникативная методика ставит своей главной задачей обучение речевой деятельности на иностранном языке в определенной ситуации, в результате которого происходит обмен информацией, то есть, взаимодействие между сторонами общения. Развитие умений

воспринимать иноязычную речь на слух осуществляется на основе аутентичных материалов, которые направлены на решение соответствующих задач в процессе коммуникации. В практике преподавания иностранных языков современные информационно-коммуникационные технологии (далее – ИКТ) позволяют наглядно представить учебный материал, способствуя повышению мотивации к изучению ИЯ, а также осознанному освоению знания, создающего визуальные каналы восприятия и образное представление информации [2].

Однако в методике обучения иностранному языку появляются новые приемы работы с языковым материалом, направленные на всестороннее освоение языка и способствующие развитию у студентов ВУЗов коммуникативных умений (обмен информацией, участие в беседах, обсуждение прочитанного/услышанного на изучаемом языке, умение вести диалог и поддержать беседу на предложенные темы, приближенные к реальным жизненным ситуациям) и определенного уровня познавательной активности, которая достигается в результате использования преподавателем дополнительных обучающих средств. Кроме того, новые подходы к обучению позволяют проявить познавательный интерес у студентов, повысить мотивацию к изучению ИЯ, а также совершенствовать уровень их коммуникативной способности в процессе коммуникативно-ориентированного обучения. Сущность подобного подхода при обучении студентов неязыковых ВУЗов заключается в том, что обучающемуся необходимо решать коммуникативно-значимые задачи посредством иностранного языка при моделировании ситуаций профессионального общения. Для их реализации должны быть созданы соответствующие условия и организация обучения посредством применения различных средств и форм работы в учебном процессе. Одним из таких средств, способствующих развитию иноязычной коммуникативной компетенции, на наш взгляд, является использование аутентичных видео-ресурсов в ходе соответствующего обучения [7].

Рассматривая видео-ресурс как средство формирования ИКК, следует отметить ряд преимуществ видеоматериалов, благодаря которым применение данного средства обучения во время учебного процесса позволяет достичь положительных результатов. Значимость использования аутентичных видео-ресурсов при обучении студентов неязыковых направлений подготовки обусловлена, прежде всего, воссозданием принципа наглядности, в результате чего обучающиеся способны погрузиться в условия, приближенные к языковой среде. Ввиду разнообразных составляющих видео (фонетической, артикуляционной, грамматической и лексической наполняемости в речи носителей языка) становится возможным активизировать внимание и сконцентрировать его

на коммуникативно-значимых аспектах, воспринимать иноязычную речь осознанно и строить собственные речевые высказывания обдуманно. Помимо осмысленного восприятия продуцируемой речи на слух, аудиовизуальное сопровождение видео-ресурсов способствует совершенствованию навыков устно-речевого общения, что также повышает познавательную активность студентов в процессе порождения ими высказываний на изучаемом языке [9].

В качестве примеров видеоматериалов, которые могут быть использованы в образовательном процессе, относят следующие: видео-хостинги, мультфильмы, художественные и документальные фильмы, новости и видео-блоги, образовательные веб-сайты, теле- и интернет-шоу, учебные видеокурсы, видео-подкасты, форумы, социальные сети и многое другое [3]. Правильно подобранный видеоматериал, наряду с реализуемым коммуникативным подходом, позволяют выстроить учебный процесс с точки зрения результативности и нацеленности на высокие показатели. При отборе аутентичных видео-ресурсов преподавателю необходимо учитывать, прежде всего, интересы и потребности обучающихся, уместность их применения на занятии, доступность материала с достаточной концентрацией содержащихся в нем языковых средств, актуальность представляемой информации, языковая, страноведческая, воспитательная ценность материала, а также качество предъявляемого изображения. Так, информативность, актуальность и тематическая составляющая видеоматериалов способствуют не только обогащению и расширению лингвокультурных знаний по изучаемому аспекту, но и их применению в дальнейшей профессиональной деятельности [1].

Видеоматериал может быть использован на любом этапе занятия. Например, на начальном этапе работы (pre-viewing) использование видеофрагментов ставит своей целью активизацию или введение грамматических структур и новых лексических единиц по определенной тематике, а также повторение изучаемых тем и их закрепление на этапах отработки по завершении учебного модуля. Кроме того, выделяют различные режимы работы с видео, такие как использование видеодорожки, стоп-кадр и т.д., которые можно использовать для индивидуальной, парной, групповой и коллективной форм организации учебного процесса [5]. Работа с видео-ресурсами может быть разделена на фрагменты, благодаря чему удастся проработать языковой материал продуктивно. Во время просмотра аутентичного видеоматериала (viewing) активизируется познавательная деятельность студентов, что позволяет им глубже понять изучаемую тему. На завершающем этапе (post-viewing) студентам может быть предложено провести анализ или обсудить тот или иной аспект по заданной ситуации общения, высказать собственное

мнение, подводя итоги и обобщая изученный материал. На данном этапе раскрываются возможности применения студентами именно языкового материала, в связи с тем, что он представляет собой информативную ценность, носит проблемный характер и соответствует профессиональным реалиям [8]. В качестве примеров заданий для внеаудиторной работы студентам могут быть предложены для написания эссе по определенной тематике, а также доклады или презентации, составление и последующее воспроизведение диалогических высказываний. В данном случае следует отметить преимущество применения аутентичных видео-ресурсов в аспекте самостоятельной работы студентов, что способствует также формированию уровня их профессиональной деятельности [4].

Таким образом, современная образовательная стратегия, применительно к обучению студентов неязыковых направлений подготовки ВУЗов, обуславливает значимость изучения иностранного языка и повышения мотивации обучающихся. В связи с этим, необходим поиск новых средств и методов в аспекте коммуникативно-ориентированного подхода в процессе обучения студентов иноязычному общению. Разнообразные информационно-коммуникационные технологии, в том числе, видео-ресурсы, открывают широкий спектр возможностей перед преподавателем, позволяя ему подбирать языковой материал в соответствии с уровнем владения студентами и их профессиональными интересами, а также организовывать поэтапную и продуктивную учебную работу. Следовательно, аутентичные видео-ресурсы, лежащие в основе упражнений, направленных на активное стимулирование речевой деятельности студентов и используемые на разных этапах учебных занятий, способствуют формированию и повышению уровня иноязычной коммуникативной компетенции студентов неязыковых ВУЗов.

Список использованных источников:

1. Pearson English Language Teaching (ELT) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pearsonelt.com> (дата обращения: 17.10.2020).
2. Zubkov A.D. MOOCs in Blended English Teaching and Learning for Students of Technical Curricula // Lecture Notes in Networks and Systems (см. в книгах). 2020. Т. 131. С.539-546.
3. Zubkov A.D. Professional Foreign Language Competence of Technical Students: Content, Structure and Formation //Lecture Notes in Networks and Systems (см.в книгах). 2020. Т.131. С.503-510.
4. Бугреева А. С. Роль домашних творческих заданий в изучении дисциплины «Профессиональный иностранный язык» студентами бакалавриата направления подготовки «Бизнес-информатика» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 5 (59). С. 176-179.

5. Васильева Г. А. Особенности использования видеоматериалов на занятиях по иностранному языку [Электронный ресурс]. URL: <http://hmbul.bmstu.ru/articles/89/89.pdf>. (дата обращения: 15.10.2020)

6. Зайцева С.Е. Экспериментальное исследование процесса формирования иноязычной коммуникативной компетентности студентов юридических специальностей [Электронный ресурс]. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36945391> (дата обращения: 08.10.2020).

7. Кирякова О.А. Использование диалога из английских сказок как средства формирования иноязычной коммуникативной компетенции в 5-м классе. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=32781571> дата обращения: 23.10.2020).

8. Малетина Л.В. Ситуативная обусловленность речевой коммуникации [Электронный ресурс]. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=13352> (дата обращения: 20.10.2020).

9. Миронова П. В., Тумакова Н. А. Использование интернет-ресурсов при изучении иностранного языка в техническом вузе // Молодой ученый. – 2015. – № 9. – С. 1145– 1146.

© Кирякова О.А., 2020

УДК 821.161.1

АКТУАЛЬНЫЕ РЕЧЕВЫЕ КОНСТРУКЦИИ И ИХ РЕАЛИЗАЦИЯ В РОМАНЕ В.О. ПЕЛЕВИНА «iPHUCK 10»

Колчанов Н.С.

Научный руководитель Новожилов Д.М.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Мы живём в интереснейшем моменте мировой истории, когда бурное развитие технологий и связанных с ними социальных институтов особенно сильно влияет на наше общество и культуру. Если влияет на общество, то соответственно влияет и на язык, и на то, как мы этим языком пользуемся. То есть, структура коммуникация между людьми уже сейчас претерпевает заметные изменения, особенно в среде подрастающего поколения, которое особенно близко контактирует с миром компьютерных технологий.

В рамках данной статьи мы попытаемся посмотреть на лингвистический материал, который нам предлагает В.О. Пелевин в своём произведении «iPhuck 10» и то, каким образом этот материал проявляется в случаях речевой коммуникации. Конечно, по результатам этой работы совершенно никак не получится дать исчерпывающий ответ по поводу состояния современной речевой культуры. Однако обнаружить интересные

речевые феномены, определить зарождающиеся тенденции или логику их развития через призму привлечённого художественного произведения, более чем выполнимо.

Роман «iPhuck 10», одного из самых популярных современных русских прозаиков Виктора Пелевина, можно отнести к жанру фантастики, для которого характерно отражение настоящей действительности в своём футуристическом, гиперболизированном продолжении. Под действительностью стоит понимать и соответствующие нашему времени лингвистические прецеденты. То есть, речевые конструкции актуальные для 2016-2017 годов (примерные годы написания романа «iPhuck 10»), оказываются актуальными и для созданных автором персонажей. По сути, несмотря на то, что описываемые в книге события относятся ко второй половине двадцать первого века, через призму анализа данного произведения мы можем делать достаточно уверенные выводы о состоянии современной речевой культуры в России, как минимум в её частных проявлениях.

Главный герой романа «iPhuck 10» (он же герой-повествователь) – искусственный интеллект, компьютерный алгоритм, который приспособили к полицейской службе. Он способен в считанные секунды проанализировать огромные базы данных, расположенные в Интернете. Например, чтобы высказаться о каком-то произведении искусства, он просматривает все отзывы критиков и простых интернет-пользователей насчёт интересующего его феномена, и делать из этого унифицированные выводы. Поэтому данных искусственный интеллект очень хорошо знаком с тем, как протекает коммуникация в Интернете, какими принципами пользуются пользователи и в целом имеет довольно компетентное представление о веб-дискурсе. В результате, анализируя речь главного героя и людей, с которыми он ведёт диалоги, можно выделить следующие доминирующие тенденции речевой коммуникации.

Русскому языку давно известен приём использования иностранных заимствований для повышения художественности текста. Но помимо этой художественной функции, заимствования могут использоваться для отражения актуальных языковых состояний. Наравне с заимствованиями, Пелевиным часто используются и окказиональные конструкции. Так, в своей статье «Способы ввода иностранных заимствований и окказиональных вкраплений в языке романа В.О. Пелевина «iPhuck 10»» Машина А.О справедливо замечает, что окказионализмы рождаются именно под воздействием «контекстуальной ситуации общения в качестве когнитивно-прагматических единств для реализации какого-либо актуального коммуникативного задания в рамках дискурса» [2, с. 34]. Исследовательница обнаружила около 250 случаев использования

иностранных или заимствованных лексических единиц, и это без учёта их повторных употреблений. Этот факт указывает, во-первых, на повышенную частоту использования иностранных слов, фраз и предложений автором в романе, а во-вторых, что более важно для нас, подчёркивает интенсивное участие иностранных языков в нашей повседневной речи. Ведь из уст подрастающего поколения всё чаще можно услышать английские слова, иногда лишь частично адаптированные к русской грамматике.

Повышенный интерес представляют случаи, когда используемая Пелевиным лексика не просто лишь частично адаптирована, а представляет собой буквальную транслитерацию и транскрипцию. Этот художественный прием является и самым используемым способом презентации иностранных слов на страницах романа (например, образование от английского «finger» – фингер, от немецкого «Untermensch» – унтерменш). Для наглядности конкретно разберём следующий пример.

Так, в речи главного героя заметная роль уделяется относительно новым словам в сленге современной русской молодёжи, подавляющее количество которых образовано напрямую из английского языка. При описании своей внешности он сначала использует английское «a look» (буквально переводится как «внешность», «вид») [1, с. 25], и вскоре транслитерирует его, орудуя уже лексемой «лук». Если мы говорим о том, как данная лексема существует в современном русском языковом пространстве, то её часто можно встретить в предложениях интернет-пользователей. Буквально за несколько лет активного использования в среде молодёжи слово «лук» прочно закрепилось в их лексиконе и всё чаще служит как замена словосочетания «внешний вид», практически полностью вытеснив его из речи.

Отдельное место в романе занимает сленг, связанный, главным образом, с развитием технологий. В.О. Пелевин в своем тексте использует слова, которые появились в русском языке благодаря распространению социальных сетей (блог и блогер, юзер, мем, контент, твит и др.), компьютерных программ и поисковых систем (софт, баг, куки, бэкап, апдейт и др.) и прочей общеупотребительной лексики (интерфейс, спойлер, скрин, фича, бэкграунд и др.).

На сегодняшний день самой распространенной реакцией носителей языка на интенсивную экспансию иностранных слов является калькирование. Текст романа богато усеян реализацией приема калькирования, в некоторых случаях в своем частичном варианте. Хорошим примером будет являться недавно вошедший в русский язык и нашедший себя на страницах романа Виктора Пелевина термин арт-рынок

(калька с англ. art-market), «подразумевающий совокупность взаимодействующих друг с другом институтов и субъектов, которые создают, вводят в обращение и потребляют искусство». Превалирующим способом калькирования в романе всё же является частичное калькирование, когда частью кальки может являться и русское слово (например, стрейт-сборка, где первая часть образована от английского straight). В речи современной молодёжи такой способ встречается очень часто, и Пелевин, пользуясь собственными окказионализмами лишний раз подчёркивает эту явную тенденцию современного русского языка.

Из некоторых других наблюдений Пелевина насчёт феноменов современной речевой коммуникации, можно выделить и использование автором таких лексем как «е-тян», «лайфхак», «троллить» и многие другие. Причём первая [1, с. 34], как и отметил герой-рассказчик, очень свежа для почвы русской словесности. Главный герой определил её как «виртуальная любовь» (любовь в смысле любовница). Строго говоря, В. Пелевин скорее всего имел в виду распространенную, опять же, в интернет-сообществе категорию «e-girl» (или, «электронная, виртуальная девушка»). Во всяком случае «е-гёрл» является более популярным в русской речевой практике вариантом английского «e-girl», в то время как выбранная автором лексема «тян» (из японского языка), часто встречается как изолированное слово, которое молодёжь применяет в целом к особям женского пола младше 26-28 лет. У Пелевина же в романе мы встречаем именно формулировку «е-тян», образование которой можно объяснить популярностью в интернет-среде вышеописанных лексем, которые в письме Пелевина синтезировались друг с другом. Но молодые читатели с большой долей вероятности всё равно смогут уловить тот смысл, который вложил автор в данный языковой знак, сопоставив его с актуальными речевыми реалиями.

Ещё одной важной особенностью романа в связи с речевой коммуникацией является то, что автор включает в произведение некоторые лексические феномены из феминистических и gender studies (гендерные исследования) концепций. Они набирают стремительную популярность в России и давно включены в западные культурные системы. Так, из «уст» главного героя и некоторых персонажей можно услышать активно реализуемые в современной языковой практике пассажи вроде «харассмент», «нон-байнари» и так далее. Всё вышеперечисленное является очень актуальными вербальными категориями для современного человека, как минимум по причине того, что информационное пространство насыщено ими. Автор лишь умело и органично встраивает их в своё произведение, отсылая нас к современным реалиям.

Таким образом, анализируя роман В.О. Пелевина «iPhuck 10», мы вместе с тем обращаем своё внимание и на состояние языка в настоящее

увлекательнейшее время. Страницы романа зафиксировали интересные феномены нашего повседневного общения, на которые мы уже можем и не обращать должного внимания. Возможно, для будущих филологов и лингвистов данная книга Пелевина будет представлять особый научный интерес, ведь на её страницах мы встречаем такое богатое количество репрезентаций современной речевой ситуации.

Список использованных источников:

1. Пелевин В.О. iPhuck 10 – М.: Эксмо, 2007 – 416 с.
2. Машина А.О. Способы ввода иностранных заимствований и окказиональных вкраплений в языке романа В.О. Пелевина «iPhuck 10» - М.: Амурский научный вестник, 2019 – 34-41 с.
3. Бабкин, А.М. Иноязычные выражения в составе русской фразеологии / А. М. Бабкин // Проблемы современной филологии. – М., 1966. – С.216.
4. Баталов, О.Г. Когнитивно-функциональный аспект окказионального словообразования в художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / О. Г. Баталов. – Н. Новгород, 2004. – 242 с.

© Колчанов Н.С., 2020

УДК 304.444: 330.161

ЭФФЕКТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ВЕДЕНИЯ ПЕРЕГОВОРОВ

Константинова В.Д., Исааков Г.С.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Перед каждым из нас ежедневно стоит задача эффективного проведения переговоров. От того, насколько развит ваш навык общения, зависит успех в достижении поставленных целей, социальный статус и образ вашей жизни. В данной работе представлены методы и принципы ведения диалога, которые помогут одержать победу в любых словесных схватках.

Первое и обязательное условие – четко представлять результат коммуникации. На него не должны влиять внешние обстоятельства, настроение собеседника и эмоциональные всплески какой-либо из сторон. Если есть время, стоит заранее подготовиться к возможным трудностям и настроиться на проработку возражений оппонента. Не бойтесь вступать в дискуссии. Помните – путь наименьшего сопротивления изначально обречен на провал.

Второй принцип успешного диалога – быть проактивным, т.е. проявлять инициативу, иметь искренний интерес к поставленным вопросам. Стоит заранее узнать ту информацию о собеседнике, которая

поможет найти точки соприкосновения, правильно расставить акценты в речи и тем самым расположить человека к поиску взаимовыгодных вариантов. Кроме того, проактивность означает, что мы несем ответственность за собственную жизнь, наше поведение зависит от самостоятельно принятых решений, а не от мнения или действий окружения. Мы инициируем происходящее и несем за это ответственность [1, с. 87].

На данном принципе основан один из методов собеседования – метод «продажи решения». Он является ключевым в мире современного бизнеса. Так если вы стремитесь устроиться работу, стоит изучить отрасль, в которой действует интересующая вас организация, ее специфические проблемы, и подготовить эффективную самопрезентацию, показывающую, каким образом вы способны помочь компании решить данные задачи.

Существуют следующие эффективные способы построения диалога: метод «принципиала», «если» вместо «нет» и метод торговли [2]. Суть первого – донести до собеседника то, что переговоры ведутся вами от третьего лица, а потому есть конкретные условия, которые должны быть выполнены. Этот метод вынуждает оппонента согласиться. Однако если эти действия принимаются против вас, попросите собеседника связать вас с лицом, от имени которого он действует. Метод торговли происходит из рыночной экономики и гласит, что не бывает фиксированных цен. Потому вы вправе выдвигать собственную позицию, а не следовать чужой ценовой политике. Техника «если» вместо «нет» показывает собеседнику, что вы готовы принять его условия, но для этого он тоже должен пойти на уступки. Кроме того, сама возможность выбора, в отличие от отрицания, не ущемляет достоинство оппонента. Комбинирование данных трех методов может дать результат гораздо выше ожидаемого. Существует еще одна методика, применяемая древнегреческим философом Сократом. Он не говорил напрямую об ошибочности суждения собеседника, а задавал вопросы, с которыми адресат вынужден был соглашаться. После нескольких утвердительных ответов оппонент отказывался от своего мнения и приходил к точке зрения философа [3, с. 137]. Но данный метод требует определенного опыта, умения строить линию диалога в нужном направлении.

Применяя данные способы ведения переговоров, не настаивайте излишне на своей позиции [4, с. 9]. Важно быть восприимчивым к чужим идеям и не придавать первостепенной значимости личностным характеристикам другой стороны. Различия между позициями и интересами весьма существенны [4, с. 48]. За противоположными позициями существуют и общие, вполне совместимые интересы. Решая проблему, не переносите свое отношение к делу на людей, ищите

взаимовыгодные варианты. Заранее проанализируйте стоящие перед вами вопросы с помощью различных экспертов.

Готовясь к деловой встрече, стоит также обеспечить доступность в процессе переговоров всех необходимых документов и материалов. Подкрепляйте свои слова графиками, таблицами и слайдами – так информация лучше воспринимается слушателем. Используйте в речи паузы, чтобы собеседник мог обдумать услышанное. В начале переговоров запомните, а лучше запишите имена всех участников – люди очень ревниво относятся к собственному имени, кроме того, это показывает ваше уважение ко всем присутствующим. В ходе обсуждения чаще акцентируйте слушателя на его возможностях, выгоде. Результат любого разговора зависит от умения расположить к себе собеседника, объяснив, почему он должен уделить вам внимание.

Однако добиваясь собственной цели, помните о чувствах другого человека, соблюдайте этику общения. Позвольте личности сохранить свою репутацию. Отказывая (оппонируя, увольняя, делая замечание и т.д.), проявляйте деликатность и вежливость. Это поможет сохранить дружеские отношения. Вначале искренне поблагодарите человека за хорошо (если это действительно так) выполненную работу, интересное предложение и просто за внимательный подход к проблеме, и только после сообщите свое решение [3, с. 186].

Огромную роль также играют внешний вид и жесты – невербальная составляющая разговора. Они показывают действительное внутреннее состояние, поскольку чаще ими управляет подсознание. Наблюдая за реакцией оппонента, можно определить степень его расположенности заключить обоюдовыгодное соглашение, удовлетворенность условиями и т.д. Одновременно необходимо контролировать собственную мимику и показывать, что вы открыты к общению.

Таким образом, победа всегда остается за тем, кто умеет устанавливать деловые связи, работает над своим имиджем, гибок в решениях, понимает психологию собеседника и несет ответственность за свои действия и слова. Знание и применение данных техник поможет вам быстрее и проще добиться желаемых результатов.

Список использованных источников:

1. Кови С. Семь навыков высокоэффективных людей / С. Кови, пер. с англ. О. М. Кириченко – 13-ое изд., доп. – М.: Альпина Паблишер, 2020. – 306 с.
2. Ногалес К. Ведение переговоров. Урок 3. Техники переговоров / Ногалес К. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://4brain.ru/peregovory/technics.php> - Загл. с экрана.

3. Карнеги Д. Как завоевывать друзей и оказывать влияние на людей / Д. Карнеги, перевод Л. Кузьминой – Минск: «Лидер», 2017. – 206 с.

4. Фишер Р. Как добиться «да» или переговоры без поражения / Р. Фишер, У. Юри, Б. Паттон, пер. с англ. А. Гореловой; предисл. В. А. Кременюка. – М.: Наука, 1992. – 158 с.

© Константинова В.Д., Исааков Г.С., 2020

УДК 659.4

ВИДЫ ДЕЛОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ И ПУТИ ДОСТИЖЕНИЯ МАКСИМАЛЬНОГО ЭФФЕКТА

Кушнарева И.В., Кирсанова Е.А.

*Российский государственный университет им А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Коммуникация – это важная составляющая успешной деятельности любого предприятия, независимо от того, малая это фирма или крупная компания. Без коммуникации ни одна организация не может полноценно функционировать. Хорошо организованная коммуникация позволяет людям комфортно чувствовать себя на работе, осознавать свою значимость и быть уверенными в завтрашнем дне. Если же рассматривать роль коммуникации в глобальных масштабах, то, можно сказать, что от эффективности коммуникации зависит и жизнедеятельность всего общества.

Деловые коммуникации определяют цель и задачи, решение которых необходимо для ее достижения. В деловых коммуникациях взаимоотношения с партнером всегда завершаются с потерями каждого участника беседы.

По общему признанию, коммуникации имеют огромное значение для успеха деятельности предприятий и представляют одну из сложных проблем менеджмента. Эффективно работающими руководителями считают тех, кто эффективен в коммуникациях.

В связи с этим актуальность данной темы очевидна, так как от эффективности коммуникационных связей и взаимодействий зависит будущее не только предприятия, как хозяйствующего субъекта на рынке, но также и людей, работающих на данном предприятии, а на глобальном уровне и благополучие всей страны в целом.

В самом общем виде коммуникация – это обмен информацией между людьми, посредством использования общей системы символов (знаков).

Под деловыми коммуникациями понимается взаимодействие, обеспечивающие успех какого-либо общего дела, создающие условия для сотрудничества людей для достижения определенных целей. Деловые

коммуникации происходят между коллегами по работе, руководителями и подчиненными, партнерами, конкурентами. Основные задачи деловой коммуникации – продуктивное сотрудничество, стремление к сближению целей, улучшение партнерских отношений. Итогом деловых коммуникаций является взаимное влияние их участников друг на друга.

В деловых коммуникациях выделяются: содержание, цели, средства, функции, формы, стороны, виды, барьеры. В формализованном виде процесс коммуникаций представляет собой взаимодействие двух сторон: отправителя и получателя информации. Отправитель формулирует сообщение в уме, кодирует его с помощью определенных символов (звуки, знаки, жесты и т.д.) и передает через соответствующие каналы (провода, эфир, бумага). Получатель принимает сообщение, декодирует, осмысливает и отправляет ответ. С помощью ответов устанавливается обратная связь между отправителем и получателем.

Исследования показали, что одна и та же информация по-разному воспринимается, если была получена от начальника или коллеги, друга или врага, незнакомого или близкого человека. Эту особенность восприятия можно использовать, привлекая к передаче сообщения посредника. Эффективность коммуникаций зависит от отношения обеих сторон к содержанию сообщения.

Также деловые коммуникации рассматриваются как вид общения, который является нормативно одобренным, жестко регламентированным и функционирует в какой-либо социальной сфере для решения определенных задач. В конкретной профессиональной области деловое общение имеет свою специфику и называется по-разному: профессиональным, служебным, должностным, уставным.

Коммуникации, осуществляемые с помощью технических средств, информационных технологий, в современных условиях приобретают важнейшее значение. Осуществляются с помощью электронной почты, телекоммуникационных систем, управленческих информационных технологий. Незаменимы, когда необходимо обменяться информацией с собеседниками, удаленными друг от друга, передать большой объем информации, предоставить информацию одновременно большому количеству людей и т.д.

Вербальные коммуникации реализуются посредством устных и письменных сообщений. Устная передача информации осуществляется в процессе речевого диалога, совещания, переговоров, презентаций, телефонного разговора, когда наибольший объем информации передается посредством голосовой связи. По данным А. Меграбиана, лишь 7% сообщений определены их вербальным содержанием, 93% имеют

невербальную природу, при этом 37% определены модуляцией голоса, а 55% – выражением лица.

Письменные коммуникации реализуются через документы в форме писем, приказов, распоряжений, инструкций, положений, когда руководитель передает подчиненному письменные указания.

Невербальные коммуникации – сообщения, посланные с помощью несловесных действий (мимики, жестов, поз, взгляда, манер, голосовых вариаций и пр.). Невербальные коммуникации выражают отношение к партнеру по общению, к самому сообщению, к ситуации, но не всегда однозначно и правильно интерпретируются собеседником.

Формальные коммуникации позволяют упорядочивать и ограничивать информационные потоки, они отражают иерархическую структуру управления. Неформальные коммуникации – это социальные контакты между людьми, отражающие выражение человеческой потребности в общении.

Коммуникации, в ходе которых один человек доверяет другому свои мысли о важных событиях, чувства, раскрывает те или иные интимные стороны своего внутреннего мира, называют доверительными.

Эффективная коммуникация является важным компонентом личностного и профессионального успеха, о каком бы уровне коммуникации не шла речь: межличностном, межгрупповом, внутригрупповом, внешнем уровнях. Те или иные коммуникативные навыки мы задействуем ежедневно, причем это не только умение говорить, но и умение слушать, ощущать настроения других.

Регулярно общаясь с коллегами, начальниками, подчиненными, клиентами, мы узнаем об их интересах, нуждах, показываем себя, представляем свои результаты. Без умения понятно и тактично излагать свои мысли, а также слушать окружающих, реализовать желаемое невозможно.

Культура делового общения содействует установлению и развитию отношений сотрудничества и партнерства между коллегами, руководителями и подчиненными, партнерами и конкурентами, во многом определяя их (отношений) эффективность: будут ли эти отношения успешно реализовываться в интересах партнеров или же станут малосодержательными, неэффективными, а то и совсем прекратятся, если партнеры не найдут взаимопонимания.

Деловое общение является необходимой частью человеческой жизни, важнейшим видом отношений с другими людьми. Из выше указанного можно заключить, что культура делового общения подразумевает общение, обеспечивающее успех какого-то общего дела, создающее условия для сотрудничества людей, чтобы осуществить

значимые для них цели. Деловое общение содействует установлению и развитию отношений сотрудничества и партнерства между коллегами по работе, руководителями и подчиненными, партнерами, соперниками и конкурентами. Оно предполагает такие способы достижения общих целей, которые не только не исключают, но, наоборот, предполагают также и достижение лично значимых целей, удовлетворение личных интересов. Овладение навыками делового общения является необходимым условием для успешного ведения дел.

Список использованных источников:

1. Дзялошинский И.М., Пильгун М.А. «Теория и практика деловых коммуникаций. Углублённый курс», Юрайт-Издат, 2016
2. Кривокопа Е.Н. «Учебное пособие по деловым коммуникациям», Инфра-М, 2016
3. Кузнецов И.Н. «Деловое общение», Феникс, 2014
4. Ратников В.П. «Деловые коммуникации», Юрайт-Издат, 2017
5. Руденко А.М. «Деловые коммуникации. Учебник», ФЕНИКС, 2013
6. Спивак В.А. «Деловая этика. Учебник и практикум», Юрайт-Издат, 2015
7. Таратухина Ю.В., Авдеева З.К. «Деловые и межкультурные коммуникации. Учебник и практикум», Юрайт-Издат, 2016
8. Шарухин А.П., Орлов А.М. «Психология делового общения», Academia, 2012
9. www.koob.ru/ - Интернет-библиотека
10. www.rsl.ru/ - Российская Государственная библиотека

© Кушнарева И.В., Кирсанова Е.А., 2020

УДК 82-1/29

**ПРОБЛЕМА ЦЕЛОСТНОСТИ ЗЕМНОГО И НЕБЕСНОГО
В ТВОРЧЕСТВЕ Н.С. ГУМИЛЁВА**

Лагутова А.С.

Научный руководитель Радомская Т.И.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Николай Степанович Гумилёв – яркая личность в истории русской литературы. Будучи новатором, основоположником акмеизма, он выступал за точность слова, адамизм, принятие мира во всех его красках и божественной осязаемой конкретности. Свои произведения, в противовес символистам с их туманными образами, поэт выстраивал на общечеловеческих ценностях и стремлении души к нравственному идеалу и гармонии. Обращаясь к творческому миру Николая Гумилёва, мы

сталкиваемся с категориями земного и небесного и можем наблюдать стремление лирического героя к целостности, к объединению двух этих основ мироздания.

Наиболее ярко проблема целостности земного и небесного представлена у поэта в последнем поэтическом сборнике «Огненный столп». Такое название сборника не случайно, оно многозначно, но каждое его значение расположено в религиозной плоскости. С одной стороны, это строки из Нового Завета: «...Видел я Ангела... сходящего с неба... и лице его как солнце, и ноги как столпы огненные...» (Откр. 10:1); или же «Огненный столп» это некая путеводная звезда, указывающая верный путь как в Ветхом Завете: «И двинулись сыны Израилевы из Сокхофа, и расположились станом в Ефаме, в конце пустыни. Господь же шел пред ними днем в столпе облачном, показывая им путь, а ночью в столпе огненном, светя им, дабы идти им и днем, и ночью. Не отлучался столп облачный днем и столп огненный ночью от лица народа» (Исход, 13:20-22), а с другой стороны – это свет, исходящий от мучеников, который описан в ряде древнерусских агиографических памятников («Сказание о Борисе и Глебе», «Житие Феодосия Печорского» и др.). Также один из подтекстов заглавия, по мнению Н.А. Богомолова, можно увидеть в стихотворении «Много есть людей...», где присутствуют следующие строки: «И отныне я горю в огне, / Вставшем до небес из преисподней», так как Гумилёв обращается к семантической поэтике, которая позволяет «разворачивать широчайшую историческую перспективу», «самые разнообразные системы восприятия, опираясь на разные «коды» [2, с. 65].

Лейтмотивом сборника проходит идея духовного очищения и странствия, соединения двух полярных категорий. Данная мысль встречалась и в более ранних произведениях поэта, например, в стихотворении «Христос», где и пастух, и рыбарь, которые были прежде «заняты ненужным» и «земным» следуют за Спасителем. Так задается трансцендентный вектор движения от земли к небу: от своего земного призвания люди направляются к своему призванию высшему. Так как стихотворение является поэтической парафразой новозаветной истории о призвании апостолов: «Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев: Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети в море; ибо они были рыболовы, и говорит им: идите за Мною, я сделаю вас ловцами человеков. И они тотчас, оставив сети, последовали за Ним» (Мф. 4: 18-20), то нетрудно догадаться, что выбор категории небесного служения вместо категории земного желания носит здесь сакральный характер. Николай Гумилёв называет высшей точкой движения и человека по жизни, и солнца по небосводу притином: «Солнце близится к притину, / Слышно веянье конца, / Но отрадно будет Сыну / В

Доме Нежного Отца» [3]. Таким образом, для человека физическая смерть – это начало отрадной жизни вечной «В Доме Нежного Отца», на что нам указывает энантиосемичное выражение «вечанье конца», использованное автором.

Возвращаясь же к «Огненному столпу», важно сказать, что сам Гумилёв к моменту создания сборника осознавал себя «в своем личном своеобразии как нечто цельное» [2, с. 60], и действительно, к тому времени автор много путешествовал, в Первую мировую войну добровольно пошёл на фронт и был награждён двумя Георгиевскими крестами за храбрость. Эти и другие события из жизни сделали поэта не просто мужественным человеком, но и глубоко одухотворённой личностью. Николай Гумилёв выступал за единство слова и дела, признавал ценность духа, души и тела, что во всей полноте отразилось в его стихотворениях.

Стихотворение «Память», с которого начинается сборник, открывает нам метаморфозы души лирического героя. Автор развивает идею троичности человека (к этой же теме Николай Гумилёв обращается и в стихотворении «Душа и тело»), пытается раздвинуть физические границы, чтобы достигнуть высот Духа. Лирический герой, вспоминая свои прошлые «души», показывает нам свою духовную эволюцию, при этом прорабатывая каждый этап своей жизни заново, демонстрирует читателю не просто свои поверхностные рассуждения, а настоящую исповедь. Об этом писал М.М. Бахтин: «Память есть подход с точки зрения ценностной завершенности. <...> Раскаяние из психологического плана (досада) переводится в план творчески-формальный (покаяние, самоосуждение), становясь организующим и оформляющим внутреннюю жизнь началом, принципом ценностного видения и закрепления себя. Там, где является попытка зафиксировать себя самого в покаянных тонах в свете нравственного долженствования, возникает первая существенная форма словесной объективации жизни и личности... – самоотчет-исповедь.» [1, с. 130, 162].

«Души» Гумилёва гибнут, ибо сам герой, оставаясь в стержне Духа, продолжает своё движение по духовной лестнице. Продолжает своё возрастание. И тот лирический герой, от лица которого ведётся повествование, с позиции которого оцениваются прошлые жизненные этапы, соответствует «Я» автора в момент создания произведения.

Если стихотворение «Память» представляет собой точку Начала в сборнике «Огненный столп», то поэма «Звёздный ужас» является его Конечной точкой. И не случайно, ведь в этих произведениях совпадают не только пути лирических героев, но и размер – пятистопный хорей – которым они написаны, что «позволяет говорить о кольцемерической композиции сборника» по мнению О.А. Смагиной [4, с. 3].

Всё это открывает для нас интересную мысль – путь героя, его развитие очень схоже со спиралеобразным развитием Вселенной. Таким образом, человек, пребывающий в Боге, никогда не прекращает своё возрастание, он никогда не ходит по кругу, а неизменно, хоть и постепенно, движется вверх от категорий земного к категориям небесного. И именно эта тема общего движения вверх стала центральной в сборнике «Огненный столп».

Но это «вверх» соединяется и с земным желанием. Поэт и бесстрашный воин, и зодчий, строящий храм на земле, но посвящающий его небу: «Я возревновал о славе Отчей, / Как на небесах, и на земле» [3]. В деятельности поэта земля и небо сопрягаются между собой.

Интересен ещё и тот факт, что любимым образом акмеистов был грифон – крылатое мифическое существо с телом льва и головой орла, воплощающее собой дуалистическое единство бинарной оппозиции земли и неба соответственно. И в произведениях Николая Гумилёва мы не можем встретиться с этим образом, но зачастую он не предстаёт перед читателем целостным (сам грифон), как в вышеприводимых строках из стихотворения «Память». Как раз в его финале мы видим иное: лев и орёл разъединены. Так, автор пишет: «Предо мной предстанет, мне неведом, / Путник, скрыв лицо: но всё пойму, / Видя льва, стремящегося следом, / И орла, летящего к нему» [3]. Почему же поэт изображает эти образы именно так, а не иначе? Дело в том, что Гумилёв понимал, Лев и Орёл – Земля и Небо разъединяются в человеке в момент смерти. Но лев-земля продолжает стремиться за отлетающей душой, потому при смерти тело «держит» душу, процесс разлучения этих начал мучителен, отсюда над умирающим человеком читают «Канон на разлучение души от тела», что Гумилёв, человек, воспитанный в православном укладе, прекрасно знал. Поэтому и образ, предстоящий в финале произведения, уже летящий: душа стремится к орлу-небу.

Таким образом, в творчестве Николая Гумилёва категории земного и небесного, а также стремление лирического героя к духовному возрастанию и объединению этих категорий играют большое значение. И для современного читателя они тоже представляют особый интерес, ведь каждый человек проходит свой путь духовного возрастания, меняя «души, не тела».

Список использованных источников:

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 9-226.
2. Богомолов Н. А. Читатель книг // Литература первой трети XX в: Портреты, проблемы, разыскания. Томск, 1999.

3. Гумилёв Н. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: Воскресенье, 1998-2007.

4. Смагина О. А. Поэтический мир Николая Гумилева: «Огненный столп»: автореф. дис. Смоленск, 2000.

© Лагутова А.С., 2020

УДК 82.01

ЗНАЧЕНИЕ ЭКФРАСИСА В РАССКАЗЕ В. В. НАБОКОВА «ВЕСНА В ФИАЛЬТЕ»

Литвинова Н.П.

Научный руководитель Канарская Е.И.

*Российский государственный университет им А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Прежде чем приступить к рассмотрению значения экфрасиса в рассказе В.В. Набокова «Весна в Фиальте», необходимо определить значение термина «экфрасис», к пониманию которого сложилось два основных подхода.

Согласно первому из них, экфрасис – это только более или менее пространное описание произведений изобразительного искусства в литературном тексте [1, с. 45].

Однако более распространенным в современной науке является другой подход, согласно которому под экфрасисом понимается «любое описание <...> произведения искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, т.е. выступающие как тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер» [2, с. 259].

Экфрасис неизменно востребован в художественной литературе, однако есть авторы, для поэтики которых он имеет особое значение. Представляется, что к таким писателям правомерно отнести В.В. Набокова.

Сопоставляя различные произведения В.В. Набокова и посвященные им научные труды, О.А. Дмитриенко приходит к выводу, что для писателя «излюбленным объектом описания и введения в рассказы и романы в качестве экфрасиса... оказывается «Тайная Вечеря» Леонардо да Винчи» [3, с. 135].

Данное наблюдение находит подтверждение в рассказе «Весна в Фиальте». Это история любви героя (рассказчика) и замужней женщины – Нины, рассказанная уже после ее трагической гибели и раскрываемая рассказчиком, главным образом, посредством изображения их встреч в Фиальте. Рассказчик представляется читателю скорее созерцателем со своим особым миропониманием, чем деятелем,

«Тайная Вечеря» отчетливо узнается в ироничной аллюзии в одном из эпизодов рассказа: входя в кафе, герой-рассказчик видит молодого писателя Фердинанда в окружении приятелей: «Когда мы вошли в кафе, <...> я <...> тотчас увидел составной стол, за которым, посреди долгой стороны и спиной к плюшу, председательствовал Фердинанд, и на мгновение эта поза его, положение расставленных рук и обращенные к нему лица сотрапезников напомнили мне с кошмарной карикатурностью... что именно напомнили, я сам тогда не понял, а потом, поняв, удивился кощунственности сопоставления, не более кощунственного, впрочем, чем самое искусство его. <...> ...над зачесанными с висков волосами нимбом стоял папиросный дым, повторенный за ним в зеркале; костистое и, как это принято определять, породистое лицо было неподвижно, только глаза скользили туда и сюда, полные удовлетворения. <...> Тут были: живописец с идеально голой, но слегка обитой головой, <...> поэт, умевший посредством пяти спичек представить всю историю грехопадения, и благовоспитанный, с умоляющими глазами, педераст: и очень известный пианист, так с лица ничего, но с ужасным выражением пальцев; и молодцеватый советский писатель с ежом и трубочкой, свято не понимавший, в какое общество он попал; сидели тут и еще всякие господа, <...> Она (Нина) была единственной женщиной за столом, сутулилась, присосавшись к соломинке» [4].

В этом эпизоде живописный сюжет, к которому отсылает автор, не называется, но вполне узнаваем. Но почему речь идет именно о работе Леонардо Да Винчи, если этот сюжет лег в основу множества живописных произведений?

Первая фраза – «Посреди долгой стороны и спиной к плюшу, председательствовал Фердинанд», – позволяет отместить часть широко известных произведений (например, работы Д. Гриландайо и Андреа дель Кастаньо), поскольку ключевой персонаж на них изображен спиной или полубоком.

«Положение расставленных рук» указывает, что работы, на которых Христос держит в руках предметы или прижимает их к груди (как на работах Филлипа дэ Шампень и Хуана дэ Хуанеса), не могли стать основой данной экфрасиса.

Но ключевым моментом выбора именно произведения да Винчи мы предлагаем считать образ, расположенный по правую руку от Христа, – образ Иоанна. Образ, который на фреске представляется очень женственным из-за мягкого овала лица, длинных волос и изящной позы, позволяет связать именно работу Леонардо да Винчи с полотном, упомянутым в рассказе «Весна в Фиальте» Набокова. Ведь в рассказе

фигурирует образ возлюбленной героя – Нины: «Она была единственной женщиной за столом, сутулилась, присосавшись к соломинке».

В данном случае мы будем говорить о понятии косвенного экфрасиса, поскольку в описание персонажей, интерьера, различных составляющих изобразительного мира в художественном, чаще литературном произведении включаются мотивы произведения изобразительного искусства, однако автор делает это завуалированно, неявно проводя сравнение, намекая на сходство сцены и сюжета картины, не воспроизводя в тексте реальное физическое полотно [5, с. 48].

Характеризуя роль экфрасиса в данном произведении, обратимся к понятию интермедиальности.

С одной стороны, интермедиальность – это «репрезентация одного вида искусства другим, при которой репрезентируемый элемент, взаимодействуя на смысловом уровне с репрезентирующим, имеет в качестве референтного конкретный вид искусства, его отдельный элемент или образ, порождающий дополнительные значения и ассоциации (трансформационная интермедиальность)» [6, с. 11]. Очевидно, что экфрасис является частным случаем именно трансформационной интермедиальности.

С другой стороны, существует онтологическая интермедиальность, «подразумевающая взаимодействие видов искусств, при котором одно искусство использует методы, приемы другого, переносит образный смысл типичных для него характеристик (цвета, формы, композиции, тектоники). При этом соотнесение с конкретным произведением искусства или его элементом отсутствует, подразумевается только перенесение «онтологических» свойств одного искусства на другое с помощью характерных для него приемов» [6, с. 12]. Интермедиальность онтологическая также характерна для рассматриваемого рассказа, о чем речь пойдет ниже.

Интермедиальный синтез, с одной стороны, умножает иронию и проясняет характер отношений героя-рассказчика и его антагониста Фердинанда. Фердинанд – муж Нины, «известный писатель, венгерец, пишущий по-французски», – представлен читателю поверхностным и не вызывающим симпатии. Вместе с тем, некоторые исследователи, основываясь, например, на письмах Зинаиды Шаховской, писавшей, что в Фердинанде есть черты автопортретности [7, с. 171], утверждают, что Фердинанд представляет собой воплощение личности самого Набокова.

Несмотря на это, рассказчик относится к своему антагонисту иронично, что подчеркивается во всех описаниях Фердинанда: «в совершенстве изучив природу вымысла», этот персонаж ставил звание сочинителя, которым кичился, выше статуса писателя. «Поверхностный

восторг», который первоначально испытывал рассказчик в процессе чтения его книг, был замещен «легким отвращением», поскольку произведения Фердинанда казались похожими на «страшное драгоценное стекло, и кажется, что если разбить его, то одна лишь ударит в душу черная и совершенно пустая ночь»[4]. Данный образ можно отнести к «пародийным двойникам» автора, появляющимся во многих рассказах сборника и предназначенным для резкого изменения впечатления читателя и усложнения интерпретации рассказа.

Вторая функция экфрасиса в рассказе «Весна в Фиальте» – раскрытие художественной натуры рассказчика, что подтверждается и другими «живописными» средствами выразительности, используемыми в произведении и относящимися к элементам онтологической интермедиальности. Многие описания того, что видит читатель сквозь призму описаний рассказчика, имеют изобразительный, почти материальный характер. Например, свои впечатления от произведений Фердинанда рассказчик передает так: «В начале его поприща еще можно было сквозь расписные окна его поразительной прозы различить какой-то сад, какое-то сонно-знакомое расположение деревьев... но с каждым годом роспись становилась все гуще, розовость и лиловизна все грознее» [4]. По мнению И.Е. Карпович, розовый цвет здесь также имеет собственное символическое значение, являясь приметой искусственного, подчеркивая таким образом негативную оценку творчества персонажа-антагониста, что усиливает связь описания с живописью [8, с. 13].

Многие образы, возникающие в сознании рассказчика, очень художественны, необычны: «раскрываюсь, как глаз», «безнадежно усатый продавец» [4], «окна ложатся, с крестом на спине, ничком на темный, толстый снег» [4]. Такие образы позволяют обнаружить в рассказчике натуру художника, а то, что в его голове рождается образ «Тайной Вечери», подчеркивает его причастность широкому культурному контексту.

Кроме того, следует отметить, что поэтика интермедиальности связывает рассказ не только с произведениями живописи. Например, обратим внимание на использование отсылки к музыкальному произведению «Sobbing ballad», также известной как «Ay, Chiquita – Les Amonestaciones» – «а в голове. Назойливо звенел <...> другого века романс <...>: On dit que tu te maries, Tu sais que j'en vais mourir» [4].

Таким образом, экфрасис в рассказе В. В. Набокова «Весна в Фиальте» используется как для характеристики одного из персонажей, Фердинанда, и выражения отношения к нему рассказчика, так и для раскрытия образа самого рассказчика. При этом наличие отсылок к различным произведениям искусства, прежде всего, к «Тайной Вечере», и

обилие средств выразительности, носящих художественный, предметно-описательный характер позволяют говорить об интермедийности данного произведения.

Список использованных источников:

1. Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Сост. Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 44-60.

2. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпатско-восточнославянские параллели. Структура балканского текста: [сб. ст.]. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.

3. Дмитриенко О.А. Экфрасис «Тайной Вечери» в русскоязычной прозе В. Набокова // Печать и слово Санкт-Петербурга: Сборник научных трудов. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2015. – С. 134-137.

4. Набоков В. В. Весна в Фиальте [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.ru/NAVOKOW/rassk16.txt> (дата обращения: 15.11.2020).

5. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47-57.

6. Савиных О. И. Интермедийные аспекты трансформации сюжета о Медее в европейском литературном сознании XX – начала XXI вв.: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Нижний Новгород: ННГУ, 2020. – 24 с.

7. Долинин А.А. Вослед Жолковскому. Пять заметок о рассказе Набокова «Весна в Фиальте» // AZ: Essays in Honor of Alexander Zholkovsky. – Бостон, 2018. – С. 169-193.

8. Карпович И. Е. Сборник рассказов В. В. Набокова «Весна в Фиальте»: Поэтика целого и интертекстуальные связи: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Барнаул: АлтГУ, 2000. – 22 с.

© Литвинова Н.П., 2020

УДК 821.162.4

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПОЭЗИИ В. МИГАЛИКА
В СБОРНИКЕ «ИЗ ВЕКА В ВЕК. СЛОВАЦКАЯ ПОЭЗИЯ»**

Миляев Ф.В.

Научный руководитель Канарская Е.И.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Известный словацкий поэт Войтех Мигалик (Vojtech Mihálik) родился 30 марта 1926 года в Долне Стреде (Dolná Streda, ныне часть города Sered') в семье рабочего-каменщика, закончил католическую гимназию в Трнаве и философский факультет Университета Коменского в Братиславе [1].

Мигалик публиковался в качестве поэта ещё со средней школы. Он является автором таких сборников, как «Я не умру на соломе», «Взволнованный Иов», «Тринадцатая комната», «Последняя первая любовь» и др. [2, с. 492], где затрагивает, в том числе, социальную проблематику. Мигалик принадлежит к послевоенному поколению поэтов, к которому наряду с ним относятся, прежде всего, его младшие современники Мирослав Валек (1927-1991 гг.) и Милан Руфус (1928-2009 гг.).

Мигалик был секретарём, а затем и председателем «Союза словацких писателей», главным редактором издательства «Словацкий писатель». Помимо литературы занимался общественно-политической деятельностью, занимал должность председателя Палаты наций Федерального собрания Чехословацкой республики, был членом ЦК Коммунистической партии.

В сборник «Из века в век. Словацкая поэзия» (2015 г.) вошли стихотворения лучших, по мнению редакции, словацких авторов второй половины XX – начала XXI веков, принадлежащих к различным течениям и направлениям; согласно предисловию к изданию, в сборнике «представлена широкая панорама современной словацкой поэзии» [2, с. 2]. Объясняя, почему в данном сборнике, как и во всей серии, затронута только вторая половина XX века, его составитель ссылается на то, что для охвата большего временного периода понадобилось бы два-три тома [2, с. 8].

Поэты в сборнике расположены в хронологическом порядке их рождения. Мигалик оказывается старшим (он родился в 1926 году), поэтому расположен первым. Как пишет Павол Яник в предисловии к сборнику, Мигалик дебютировал сразу после войны (сборник «Ангелы», 1947 г.), в определённый период поэт обратился к методу соцреализма, но сумел выйти из его узких рамок, сочетая в своём творчестве социальную

направленность, духовно-религиозные мотивы (т.н. «католическая модерна») и собственно поэтичность [2, с. 15].

Принципы отбора стихотворений не поясняются редакцией сборника, однако можно предположить, что авторы проекта посчитали эти произведения наиболее значительными, показательными, сильными с художественной точки зрения. Подборка стихов Войтеха Мигалика состоит из восьми стихотворений, входивших в разные сборники поэта: «Сонеты твоему одиночеству» (Sonety pre tvoju samotu, 1966 г.), «Тринадцатая комната» (Trinásta komnata, 1975 г.), «Вопль» (Nárek, 1987 г.), «Последняя первая любовь» (Posledná prvá láska, 1978 г.). Хронологический порядок создания стихотворений при их расположении не соблюдается.

Включенные в сборник стихотворения дают представление о художественной системе Мигалика. Практически все произведения посвящены тяготам любви, которая приносит лирическому герою боль, когда он разлучён с возлюбленной или когда та использует его, не отвечает на его чувства. Для описания чувств используются природные образы (Дунай, звёзды, луна, лошади, пчела, телёнок и т.д.). Они воплощаются в сравнениях, метафорах, гиперболах. Лирический герой – поэт, романтик, он умеет искренне и глубоко любить, он стремится к свободе.

В сборнике представлены разные поэтические формы, в том числе три сонета, один верлибр, «баллада» с явно выраженной моралью в конце, а также обычные лирические стихотворения, состоящие из четверостиший и двустиший.

Далее на примере двух стихотворений рассмотрим стратегии интерпретации поэтики В. Мигалика, которых придерживаются переводчики сборника, С. Гловюк и А. Бессмертная.

Как известно, при переводе художественного текста обычно невозможно избежать некоторого искажения, вынужденного изменения стиля и образов оригинала. При работе со стихотворными произведениями это усложняется ещё и тем, что приходится сохранять рифму и ритм, из-за чего возникает необходимость в перифразе, использовании синонимичных слов и конструкций и т.д. Таким образом, даже если перевод сделан достаточно точно, всё равно получается уже несколько иное произведение, поскольку форма и содержание неразрывно связаны.

Рассмотрим стихотворение Мигалика «Скверный миг разлук и расставаний», переведённое Сергеем Гловюком.

Изменения можно заметить сразу же, начиная с заглавия. В оригинале оно звучит как «Zlé chvíle rozlúčok», то есть «плохие мгновения расставаний». Выбор при переводе слова «плохой» эмоционально окрашенного эпитета «скверный» вполне уместен, однако «мгновения»

заменены на единичный «миг». Также название расширено словом «разлук», что может показаться плеоназмом, но им не является: слово «разлука» имеет значение не только расставания как события, но и состояния, в котором находятся расставшиеся люди. Выходит, смысл заголовка тоже расширяется, не выходя за рамки темы. Вероятно, эта трансформация вызвана желанием сделать название ритмичным, подчинив его хорею, на котором построен переведённый вариант стихотворения.

К сожалению, при переводе зачастую теряются авторские образы. Переводчик прямолинейно пишет: «Как же нам бывает нелегко / в дерзкой и поспешной жизни драме». Оригинал же гораздо поэтичнее: «V smelej, prudkej dráme / života kto by očakával samé / výlety k ružiam, lety pod blankyt?» – то есть: «В дерзкой и бурной драме жизни – кто ожидал бы лишь прогулок к розам и полётов под [небесную] лазурь?» То же самое происходит и в третьей строфе: «V zápase za svet bez slz, bez požiarov» («В борьбе за мир без слёз, без пожаров») меняется на «В долгой битве с жизнью непростой». А «обновление чувства» в оригинале оказывается гораздо более выразительным «новым знакомством» («nové spoznávanie»).

В некоторых фрагментах переводчик в угоду ритму или по иным соображениям меняет смысл написанного. Первая же фраза стихотворения «Zlé chvíle rozlúčok si smieme skryť / len dolu v srdciach» («Скверные минуты расставаний мы можем спрятать лишь на дне наших сердец») искажается, вторая её половина меняется на «западает в сердце глубоко». Словацкий поэт говорит об исключительной интимности переживаемых чувств, а переводчик смещает акцент на их силу и воздействие на человека. Суждение «Тоска – это самое сильное человеческое чувство» («Túžba je najmocnejší ľudský cit»), подчёркивающее важность темы стихотворения, заменено на неясное «Ничего не в силах изменить».

В то же время переводчик может внести собственные эпитеты и метафоры туда, где их не было. Редкие встречи и обновление чувств он называет «вечным искусством любовников», а фразу «Я знаю эти слёзы, как и ты» Гловюк передаёт образным устойчивым выражением: «Эти слезы в моих ранах – солью», то есть лирический герой не просто знает те же слёзы, но и чувствует ту же боль.

Теперь проанализируем перевод другого стихотворения Мигалика, «Сонет лунного света», сделанный А. Бессмертной. В первой строфе «парни» («chlapci»), которые «галантно» кладут героине в руки розы и поют серенады, заменены на одного «кавалера», слагающего ей «серенады-росы» (добавленный для рифмы эпитет) и преподносящего розы. Можно считать, что эта замена не влияет на смысл, поскольку не важно, один у лирического героя «соперник» или их несколько, важен сам факт того, что герой не может быть со своей любимой.

Далее переводчик, опережая автора, добавляет к описанию тоски героя воспоминания «прошлых вёсен», но опускает слово «голод» («hlad»), указывающее, вероятно, на бедственное положение героя (это подтверждается следующей строфой про «чёрствый хлеб»).

В конце второй строфы переводчик допускает более серьёзные изменения. Лирический герой обращается к своей возлюбленной: «Грейся удовлетворённо в чужой тоске», тем самым выражая боль от того, что она его не любит и даже не жалеет. В переводе же мы видим не вполне ясное: «Ты в чужой тоске сиять обречена». Возможно, таким образом выражается антитеза между «тоской» и «сиянием», но эмоциональный надрыв теряется.

В третьей и четвёртой строфах переводчик творчески переосмысляет образы автора. Тот говорит о некой искорке, вылетающей из-под копыт; А. Бессмертная видит в этой искре воспоминания прошлых лет. Далее уже сам автор создаёт метафору, сравнивающую искру с впечатлением от того, как лирический герой узнал свою возлюбленную, и теперь переводчик добавляет, что герой не просто её узнал, а ей «перегорел дотла».

Русский и словацкий языки различаются с фонетической точки зрения в вопросе ударения. В русском языке ударение одновременно силовое и долготное, при этом оно может быть на любом слоге. В словацком же силовое ударение всегда падает на первый слог, а долгота может с этим не совпадать. Обозначенные особенности создают дополнительные трудности для сохранения ритмической организации стихотворений в переводе. В рассмотренных примерах размер стиха при переводе, как правило, изменяется, при этом способ строфической организации сохраняется.

Как мы видим, оба переводчика, участвовавшие в создании сборника, допускают искажения авторского текста, однако красочные образы, характерные для поэтики В. Мигалика, во втором случае теряются гораздо меньше. Переводчик совершает такие перестановки и преобразования, которые, хоть и влияют на буквальный смысл написанного, но не слишком уводят читателя от тех мыслей и чувств, которые стремился передать автор, и создают более полное впечатление о его поэтической системе.

Список использованных источников:

1. Богданов Ю. В. Мигалик // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов. энцикл., 1962–1978. – Т. 9. – Стб. 531.
2. Из века в век. Словацкая поэзия: Стихотворения / Сост., справки об авторах С. Н. Гловюка, Ю. Калницкого; предисл. к серии С. Н. Гловюка; предисл. к тому П. Яника. – М.: ООО МАГИ «Из века в век», 2015. – 528 с.

© Миляев Ф.В., 2020

УДК 81'26

ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ МЕСТА МЕЖДОМЕТИЙ В СИСТЕМЕ РУССКОГО ЯЗЫКА.

Морозов А.С.

Научный руководитель Бондаренко Е.М.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Во многих языках мира, как и в русском языке, класс междометий по сей день освещен весьма поверхностно. Междометия находятся на периферии языка, они не имеют особой грамматической формы, обособлено употребляются в речи. От других классов слов междометия отличается характерная фонетическая и грамматическая структура. Междометия впервые упоминаются в греческой грамматике Дионисия Фракийского (170-90 гг. до н.э.). Как часть речи они были впервые выделены в латинской грамматике Марка Теренция Варрона (116-27 гг. до н.э.). И уже в античную эпоху начались споры о статусе междометий.

Интерес к этому классу слов возник тогда же, когда и интерес к описанию русского языка вообще: уже в «Российской грамматике» М.В. Ломоносова – первой грамматике русского языка, изданной на русском языке, можно найти небольшой раздел о «междометиях». По значению Ломоносов выделяет междометия «радостные» (га, ага), «печальные» (охъ, ахъ, горе, бѣда, ахти мнѣ), «удивительные» (тото, то то на, вот то то, исполать), «внезапность значащие»: (ба, баба), «презрения» (фе, фу, а), «запрещения» (цыть, сть), «боязни» (ой, уу), «отзывающегося» (ась, гой, что) [1, с. 184].

Последовавшая за «Российской грамматикой» грамматика Н.Г. Курганова в части о междометиях практически повторяет рассуждения Ломоносова, однако число разрядов по значению уже несколько больше. В частности, расширено число разрядов междометий сферы волеизъявления: помимо междометий «отзывающегося» (ась, гой, чево, что, а, ау) включены также разряды «запрещения» (цыц или цыть, ть, не трогай), «ободрения или понуждения» (ну! ну не бойся ступай! Авось либо), «призывания» (э, слушай! пожарь! воры! гей), «молчать повелевающие» (тихо! потише! перестань! стой!) и некоторые другие, включающие одновременно междометия сферы эмоций и сферы волеизъявления [2, с. 49].

В состав междометий могут включаться не только языковые отражения эмоциональных «выкриков» человека, но и слова других частей речи, употребляемых в значении и в функции междометий. Этот принцип современных грамматик восходит к первой русской грамматике

Ломоносова и находит своё отражение в противопоставлении первообразных (ах, ох, ой и т.п.) и непервообразных междометий. К непервообразным междометиям могут относиться слова, окончательно утратившие прежнюю семантику, сочетаемость, способность к словоизменению и даже изменившие фонетический облик (тсс, тш, ишь, вишь). То есть свойство класса междометий «затягивать» в себя слова других частей речи хорошо осознавалось уже Ломоносовым, а в явном виде было сформулировано А.Х. Востоковым.

Вследствие нестрогости критериев отбора в число междометий могут попасть слова других частей речи, употребляемые хотя бы иногда изолированно в значении эмоциональных восклицаний. Так, у Ломоносова в число междометий попали слова «горе» и «беда». Процесс перехода в междометия слов других частей речи называется интеръективацией, а непервообразные междометия иногда называют интеръективами.

Начало XIX века ознаменовалось выходом «Российской грамматики, сочиненной Императорской Российской Академией» (СПб., 1802). Двадцатые-тридцатые годы XIX века оказались чрезвычайно важными для дальнейшего развития русской грамматической мысли.

Отметим выдающиеся работы Н.И. Греча, А.Х. Востокова, относящиеся к этому времени. «Пространная русская грамматика» Н.И. Греча распределяет междометия на три большие группы: первые две – междометия, выражающие ощущение (здесь уже в качестве подгрупп: удивление, радость, негодование, печаль и сомнение), и междометия, выражающие приказание. К третьей группе отнесены подражательные звуки: бр, рrr, хлоп, бух, цап, щелк. Что касается статуса междометий по Гречу, то они выводятся из состава частей речи: «Сии звукосочетания выражают ощущения, а не понятия, следственно не принадлежат ни к частям, ни к частицам речи» [3, с. 400]. То есть у междометий отсутствует номинативное значение.

А.Х. Востоков, чья грамматика создавалась примерно одновременно с грамматикой Греча, также вводит звукоподражания в состав междометий. Серьезное отличие подхода Востокова состоит в том, что он не просто выделяет междометия первообразные и непервообразные, а предлагает следующее: «В междометия <...> могут обращены быть слова других разрядов, и именно существительные, глаголы, наречия, когда служат восклицаниями» [4, с. 146]. То есть любое слово может быть употреблено в значении и в позиции междометия, и таким образом число «потенциальных» междометий в языке в некотором смысле не ограничено.

Чрезвычайно важной вехой в изучении междометий стала работа А.А. Потебни «Мысль и язык» (1862 г.). Эта работа на следующие полвека

утвердила среди многих и многих лингвистов мысль, согласно которой междометия не являются словами языка.

Междометия, по Потебне, противопоставляются, с одной стороны, нечленораздельным звукам, с другой стороны, словам в собственном смысле. В отличие от нечленораздельных криков боли, ярости, ужаса и т.д. междометия представляют собой «непосредственные обнаружения относительно спокойных чувств в членораздельных звуках» [5, с. 90]. Однако членораздельность как свойство междометий играет второстепенную роль по сравнению с интонацией: «Отнимем от междометий о, а и пр. тон, указывающий на их отношение к чувству удивления, радости и др., и они лишатся всякого смысла, станут пустыми отвлечениями, известными точками в гамме гласных» [5, с. 91]. Это отличает их от слов в собственном смысле, для которых первостепенна членораздельность. Кроме этого «мысль, с которой когда-то было связано слово, снова вызывается в сознании звуками этого слова» [5, с. 91], тогда как «междометие как отголосок мгновенного состояния души каждый раз создается сызнова и не имеет объективной жизни, свойственной слову» [5, с. 92-93]. Однако «междометие под влиянием обращенной на него мысли изменяется в слово» [5, с. 96]. Коротко можно заключить: междометие указывает (передает, обозначает), но не называет. Идеи А.А. Потебни оказали большое влияние на лингвистов конца XIX – начала XX вв.

Книга А.М. Пешковского «Русский синтаксис в научном освещении» стала серьезным достижением в лингвистике XX века. В число частей речи междометия у Пешковского не включены, но при этом признаются словами языка. С синтаксической точки зрения это прежде всего слова, «не образующие ни предложений, ни их частей» [6, с. 404]. От междометий, к которым относятся «знаки чувствований» (ах, ой), отделены «побудительные бесформенные слова» (эй, ну; ау, алло). То есть сфера волеизъявлений отделена от сферы эмоций. Побуждения, адресованные животным (нно-оо! тпру! брысь! и т.д.), вовсе выводятся за рамки языка «как системы социальных знаков человеческого общежития» [6, с. 168].

Такое разделение основано на всё том же представлении о междометии только как о выразителе чувств, эмоций, введенном А.А. Потебней. Слова типа прыг, бац, хват, толк, стук, хлоп, цап-царап, верть, порх, скок, трах, хрясть, трес, шмыг и т.д. тоже не могут быть отнесены к междометиям по всё той же причине: «Междометия обозначают чувствования (эмоции), эти же слова обозначают представления, как и все слова языка, кроме междометий» [6, с. 198]. Будучи «знаками чувствований, а не представлений», они не могут «вступить в какие-либо отношения с другими словами языка» и таким образом оказываются инородными в составе предложения [6, с. 404].

А.А. Шахматов в работе «Синтаксис русского языка» выделяет междометие в отдельный разряд и относит к числу частей речи: «Это часть речи, включающая в себя слова, которые как в форме выкрика или звукоподражания, так и в форме, присвоенной другим частям речи, выражают, обнаруживают внутренние или внешние ощущения» [7, с. 507]. Но междометия не выражают словесно представления о действии, а являются сигналом, который может вызывать представление, что делает их, по мнению Шахматова, «неполными словами». С точки зрения семантики междометия делятся на выражающие возбуждение говорящего вообще, выражающие определенные чувства и выражающие волеизъявление. Отдельный разряд составляют глагольные междометия: «Глагольными междометиями называем как междометия, произведенные от глагольных основ, так и такие, которые сближены с глаголом морфологически, путем грамматических окончаний (например: на, ну, образующие формы нате, нуте)» [7, с. 206].

Л.В. Щерба в статье «О частях речи в русском языке» (1928 г.) начинает своё обозрение частей речи именно с междометий, называя их «очень неясной и туманной категорией» [8, с. 81].

С. Карцевский в статье «Введение в изучение междометий» разделяет междометия на восклицания («преднамеренные человеческие “выкрики”») и звукоподражания («обозначают воспринимаемые на слух человеческие выкрики») [9, с. 130].

Книга И.И. Мещанинова «Члены предложения и части речи» стала одной из первых типологических работ в отечественной лингвистике. Соответствующие вопросы здесь ставятся в общем для языков разных систем, а не конкретно для русского языка. Междометия «обычно возводятся к произвольным эмоциональным выкрикам» и часто «не стоят в общей цепи членов предложения», в связи с чем «с натяжкой включаются в словарный запас языка» [10, с. 351-353]. На примерах из разных языков (в том числе и русского). Мещанинов показывает, что междометия не являются ни рудиментами прежних состояний языка, ни инородными телами. Они включаются в общий поток речи и, хотя имеют свои особенности, не могут быть исключены из словарного состава. А в таком случае должны быть выделены в отдельную часть речи.

Ф.И. Буслев также выделяет междометие в особый раздел, так как оно «выражает не логические отношения и не разнообразие предметов речи, а ощущения говорящего» [11, с. 287].

Междометия, согласно «Русской грамматике», – «это класс неизменяемых слов, служащих для нерасчлененного выражения чувств, ощущений, душевных состояний и других (часто произвольных) эмоциональных и эмоционально-волевых реакций на окружающую

действительность: ах, ба, батюшки, брр, ну и ну, ого, ой-ой-ой, ох, помилуйте, то-то, тьфу, ура, ух, фи, черт; айда, алле, ату, ау, брысь, караул, стоп, улю-лю; кис-кис, цып-цып-цып» [12 с. 731]. «Русская грамматика» не относит междометия ни к знаменательным (ввиду отсутствия номинативного значения), ни к служебным (ввиду отсутствия связующей функции) частям речи. «Русская грамматика» прежде всего делит все междометия на первообразные, которые «в большинстве случаев ведут свое происхождение от эмоциональных выкриков, <...> сопровождающих рефлексы организма на внешние раздражения» [12, с. 731], и непервообразные, то есть связанные по происхождению со словами других частей речи (обычно знаменательных). С одной стороны, по семантическим функциям междометия делятся на 1) обслуживающие сферу эмоций, 2) обслуживающие сферу волеизъявлений и 3) обслуживающие сферу этикета. С другой стороны, «по ряду признаков к междометиям примыкают звукоподражания, представляющие собой условные преднамеренные воспроизведения звучаний, сопровождающих действия, производимые человеком, животным или предметом: кхе-кхе, уа-уа, ха-ха-ха, хи-хи; кря-кря, ку-ку, чик-чирик, тяф-тяф; бац, бум, трах, чмок, хлоп, хрусть» [12, с. 731]. В качестве «особой группы» междометий выделяются так называемые глагольные междометия: верть, глядь, мах-мах, прыг, скок и прочие. При этом они относятся к непервообразным, то есть возводятся к соответствующим глаголам (верть <вертеть>, глядь <глядеть и т.д.), и противопоставляются первообразным звукоподражаниям типа бум, грох, тук, хлоп, щелк, которые предполагаются мотивирующими для соответствующих глаголов (бум> бумкать, грох> грохать и т.д.)

Таким образом, рассмотрев разные позиции выдающихся исследователей, можно констатировать, что в итоге не представилось определенной классификации, с которой были бы согласны большинство исследователей. Существует несколько мнений о статусе междометий в системе русского языка. Так, некоторые исследователи полагают, что междометия относятся к частям речи, а также то, что в междометия могут быть обращены слова из любой другой части речи. Другие утверждают, что междометия буквально только ощущения, а не понятия, поэтому они не могут принадлежать к частям речи. Третьи исследователи стараются обходить эту тему стороной, считая междометия «крайне неясной и туманной категорией». Четвертые не относят междометия не только к частям речи, но и к собственно словам языка; существует мнение, что междометия не являются частью речи, но являются словами языка. Все это разнообразие мнений еще раз подтверждает тот факт, что междометия

были и остаются одной из самых интересных и перспективных для изучения категорией языка.

В современности долгие дискуссии по поводу статуса междометий привели, в конечном счёте, к тому, что междометия всё-таки заняли своё «особенное» место в системе частей речи русского языка. Являясь частью изобразительной системы языка, междометия проявляют общие свойства с другими изобразительными единицами: звукоподражаниями, глагольными междометиями, «детскими» словами и т.п. На сегодняшний день в изучении междометий по-прежнему больше открытых вопросов, чем готовых ответов. Нет ясности не только в вопросе о частеречном и грамматическом статусе междометий, но и в вопросе о границах самого этого класса.

Список использованных источников:

1. Ломоносов, М. В. Российская грамматика. - СПб.: Тип. при Императорской Академии наук, 1755. – 213с.
2. Курганов, Н. Г. Письмовник, содержащий в себе науку российского языка со многим присовокуплением разного учебного и полезнозабавного вещесловия: ч. 1. - СПб.: Тип. при Императорской Академии наук, 1793. – 394с.
3. Греч, Н. И. Пространная русская грамматика, изданная Николаем Гречем: Т. 1. - СПб.: Тип. издателя, 1930. – 408с.
4. Востоков, А. Х. Русская грамматика Александра Востокова по начертанию его же Сокращенной грамматики, полнее изложенная. - СПб.: Тип. Имп. Рос. Академии, 1856. – 283с.
5. Потебня, А. А. Мысль и язык. Харьков.: Тип. А. Дарре, 1892. – 228с.
6. Пешковский, А. М. Русский синтаксис в научном освещении. - М.: Учпедгиз, 1956. – 511с.
7. Шахматов, А. А. Синтаксис русского языка. - М.: УРСС, 2001.- 620с.
8. Щерба, Л. В. Языковая система и речевая деятельность. - М.: УРСС Эдиториал, 2004. – 432с.
9. Карцевский, С. Введение в изучение междометий // Вопросы языкознания. 1984. № 6. С. 127-137
10. Мещанинов И. И. Члены предложения и части речи. - Л.: Наука, 1978. 388с.
11. Буслаев Ф. И. Историческая грамматика русского языка. - М.: Учпедгиз, 1959. 624с.
12. Грамматика-80 – Русская грамматика : в 2 т. М.: Наука, 1980.

© Морозов А.С., 2020

УДК 808.5

ФЕНОМЕН МАСКИ ОРАТОРА: РИТОРИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Осокин А.А.

Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, Москва

Сегодня риторика является предметом исследований ученых-филологов, которые стремятся к пониманию природного владения, словом, разграничивая его с профессиональной подготовкой актора [1, 2]. Однако немногие из них задаются вопросом, а реален ли оратор сам по себе или его образ и манера изложения относятся к маскам – подобным тем, что примеряют на себя актеры театра, пытаясь перевоплотиться в своего героя? Для ответа на этот вопрос нам предстоит разобраться в предмете риторики и в задачах, которые перед собой ставит ритор.

Определение М.В. Ломоносова гласит: «Риторика есть наука о всякой предложенной материи красно говорить и писать, то есть оную избранными речами и пристойными словами изображать на такой конец, чтобы слушателей и читателей о справедливости ее удостоверить. Кто в сей науке искусен, тот называется ритор» [3]. Исходя из дефиниции автора, который говорит о риторике как о «науке о складной и пристойной речи», несущей в себе цель убедить реципиента в сказанном, мы называем ритором того, кто способен при помощи своей речи донести до адресата информацию, которой он доверится или сочтет верной. Таким образом, риторика – это наука об убеждении посредством речи.

Несмотря на исчерпывающее определение, раскрывающее цель риторики, вопрос о реальности ратора или использовании им маски в ходе реализации речевого акта остается открытым. Ответом на него станет размышление Ю.В. Рождественского, предположившего: «Оратор всегда отвечает за последствия своей речи, так как то, что он говорит, касается не воображаемых обстоятельств, а реальности, и он сам – действующее лицо среди других действующих лиц в его аудитории. И все-таки оратор есть не реальное лицо, а маска. Оратор должен представить себя публике. Если он будет показывать все то, что творится в его душе, в реальности его психологических состояний, его не станут слушать. Кроме этого, оратор должен быть, вернее, представлять себя человеком надежным. Это значит, что во всех речах он должен быть однороден в своих нравственных выборах, внешнем облике и типах реакций. Эта однородность выбирается оратором, воспитывается им самим и для себя, является основой его маски, так как иначе он не заслужит доверия аудитории. Маска оратора как бы прирастает к нему на всю жизнь, тогда как маска актера меняется в зависимости от роли» [4]. С учетом подобной интерпретации можно сделать вывод, что сравнение ратора с человеком, который играет роль на

экране или сцене театра, невозможно. Однако мы сталкиваемся с еще большей дилеммой, поскольку, по словам Ю.В. Рождественского, ораторы носят маски, которые прирастают к ним с течением времени. Несмотря на это, они не показывают зрителю реальное лицо оратора, иными словами, актер остается в образе на момент речи, но не является собой.

При взгляде на это явление со стороны создается впечатление, что хорошим оратором представляется человек, который заключает в себе одновременно две личности. Первая – та, которая живет жизнью, далекой от риторики (о ней знают близкие), и вторая – «выходящая в свет» во время монолога, направленного на реципиента (с ней сталкивается зритель). Для того, чтобы оспорить подобное мнение, достаточно ознакомиться с определением раздвоения личности, в котором говорится о редком психическом расстройстве. Оно представляет собой разделение личности индивида на две и более, которые заключены в теле одного человека и сменяются вне зависимости от его желания. При этом в момент «переключения» одна личность может не вспомнить о том, чем занималась иная, пока первая была в недееспособном состоянии.

Рассматривая это расстройство с позиций маски оратора и его непосредственной личности как единицы, которая, по мнению Ю.В. Рождественского, является настоящей, мы понимаем, что размышления ученого никак не связаны с данным явлением. Однако, в чем тогда заключается мысль автора, говорящего о маске и реальном лице ритора? Вернемся к определению. Оратор – это человек, который совмещает дар убеждения с реальными выразительными средствами, представленными красноречием, в своих выступлениях перед аудиторией. Исходя из данной дефиниции, получается, что оратор – это профессионал, который имеет в своем арсенале средства воздействия на реципиента и прибегает к их использованию с определенной целью.

Теперь обратим внимание на соотношение феноменов маски и реальной личности оратора. Маска в данном контексте представляет собой образ, который становится частью оратора в момент его монолога. Личностью оратора, в свою очередь, является сам человек, который может скрываться за профессиональными качествами в момент монолога или оставаться самим собой, нередко действуя по принципу: «Думай, что говоришь и не все говори, что думаешь».

В этой связи размышление Ю.В. Рождественского обретает смысл, который раскрывает понятия в нескольких плоскостях. Маска – это незаменимая составляющая оратора в момент монолога. Она создается в течение определенного времени и таким образом «прирастает», создавая и оттачивая приемы, а также способы воздействия оратора на реципиента. Маска позволяет создать оратора как объект восприятия, исходя из

сильных сторон в ведении монолога. В итоге оратор превращает себя в объект восприятия и, как следствие, усиливает свое влияние на реципиента, воспринимающего информацию, которая преподносится с использованием ранее обозначенного арсенала.

Реальное лицо оратора представляет собой непрофессиональное поле деятельности. Оно может использовать приемы, которые применяются для влияния на зрителя, однако не имеет в этом необходимости. В данном варианте арсенал оратора может быть использован только с определенной целью, которая может быть определена самим оратором как необходимая. В остальном же он остается реальным лицом, которое на момент профессиональной деятельности предпочитает использование маски, предполагающей использование приемов с целью воздействия на реципиента.

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что оратор – это человек под маской, которая предполагает собой не только использование профессиональных навыков, но и приемов воздействия, накопленных с течением времени для одной единственной цели – фиксации внимания на информации, которая доносится до реципиента посредством речи.

Список использованных источников:

1. Ефанов А.А. Медиаобраз и политический имидж: закономерности корреляции двух конструктов // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. 2019. Т. 8. № 5. С. 63-68.

2. Ефанов А.А. Медиариторические стратегии дискредитации политических акторов//Медиариторика и современная культура общения: наука-практика-обучение: сб. статей XXII международной научной конф. (30 января-1 февраля 2019). М.: Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина, 2019. С. 88-95.

3. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т.7. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. 996 с.

4. Рождественский Ю.В. Теория риторики. М.: Добросвет, 1997. 597 с.

© Осокин А.А., 2020

УДК 316.776

АНАЛИЗ ДЕФИНИЦИЙ «КОММУНИКАЦИЯ» И «ОБЩЕНИЕ» В ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ

Петрищева Н.Н.

*Ульяновский государственный педагогический университет
имени И.Н. Ульянова, Ульяновск*

В настоящее время довольно часто проводятся многочисленные научные исследования, выходят в свет диссертации, проекты и статьи на тему развития коммуникативной компетентности личности, возникновения трудностей в процессе ее формирования, описываются пути и варианты оптимизации этого процесса, разрабатываются рекомендации и применяются в практической деятельности. Параллельно с выходом научных трудов происходят различные изменения в профессионально-педагогической подготовке педагога, и социального педагога в том числе, появляются новые требования, которые нацелены на получение совершенно новых результатов, появляется необходимость в подготовке специалиста «нового типа», акцентированного не только на практическую деятельность в своем узком профессиональном направлении, но и на работу в широком спектре педагогической практики.

Однако, несмотря на имеющееся большое количество исследований на тему формирования коммуникативной компетентности, к сожалению, малое количество исследователей затрагивает тему анализа понятийного аппарата в психолого-педагогических исследованиях. Значимо, что многие лингвисты также не различают дефиниции «общение» и «коммуникация», поэтому часто используют их как синонимы, однако при более точном анализе приведенных понятий легко обнаружить важнейшие различия между ними.

Важно учесть, что слово «общение» вошло в русский язык еще в древние времена и довольно долго квалифицировалось церковным понятием, описывалось в словарях библейскими и церковнославянскими выражениями и иллюстрациями вплоть до середины XIX века. Только в 1863 году Владимир Иванович Даль описал новое, отличное от церковного, общелитературное понимание этого слова.

Понятие «коммуникация» пришло в Российскую Империю в Петровскую эпоху из польского языка, где «komunikacja» дословно переводилось как «сообщение». Изначально же термин «коммуникация» происходил от латинского слова «communicatio», что дословно переводится, как «связываю», «делаю общим». В настоящий момент приведенное понятие является многозначным, имеет большое количество

толкований, но во всех определениях коммуникация обозначается, как средство связи, общение и передача информации.

В нашем исследовании мы считаем необходимым провести анализ научных трудов, в первую очередь, российских, а также зарубежных, исследователей в области общения и коммуникации. Для создания наиболее полного представления о феномене понятия «общение», считаем наиболее интересными труды классических советских психологов, проводивших исследования по данной теме – Бодалева Алексея Александровича, Ананьева Бориса Герасимовича и Мясищева Владимира Николаевича.

Бодалев А.А., советский и российский психолог, специалист по проблемам общения и нравственного развития, в своей книге «Психология общения», определял общение, как «взаимодействие людей, в котором они, побуждаемые теми или иными мотивами и, пользуясь речевыми или неречевыми средствами, осуществляют свои цели, и одновременно показывается влияние, которое оказывают на наши контакты с другими людьми, имеющиеся у нас отношения, и, с другой стороны, как ход и результаты самого общения воздействуют на отношения, которые были характерны для его участников» [3].

Как утверждал Б.Г. Ананьев, советский психолог, профессор и доктор психологических наук, во втором томе «Избранных психологических трудов», общение – это столь же социальное, сколь и индивидуальное явление, поэтому неразрывно связано «социальное и индивидуальное» в важнейшем средстве общения – языке [1].

В 1970 г. на Всесоюзном симпозиуме, посвященном состоянию и перспективам изучения общения, который проводился в Ленинградском университете, В.Н. Мясищев, советский психиатр и медицинский психолог, высказал идею о том, что общение является таким процессом непосредственного или опосредствованного техническими устройствами взаимодействия людей, в котором можно четко выделить три взаимосвязанных компонента: психическое отражение участниками общения друг друга; отношение их друг к другу; обращение их друг с другом [5].

Исходя из вышеописанных определений, можно сделать вывод, что общение – это взаимодействие людей, осуществляемое речевыми и неречевыми средствами передачи информации, имеющее социальные и индивидуальные явления, а также включающее в себя обращение, отражение и отношение участников общения друг к другу.

Относительно понятия «коммуникация» также проанализировали научные труды исследователей, которые оставили существенный вклад в

определении данного понятия, а именно, Андреева Галина Михайловна, Яковлев Игорь Петрович и Никлас Луман.

Так, по определению советского и российского социального психолога, социолога, профессора и доктора философских наук, Андреевой Г.М., коммуникация является одной из трех сторон общения, в общем смысле, являясь процессом обмена информацией. Однако автор утверждает, что не стоит останавливаться только на описанном подходе к пониманию определения, потому что коммуникация не может сводиться только к процессу передачи информации, так как этот процесс еще формируется, уточняется и развивается реципиентом (получателем). При таком подходе определяется лишь одно направление потока информации (от коммуникатора к реципиенту), а введения понятия «обратной связи» не изменяет сути процесса [2].

В свою очередь, Яковлев И.П., доктор философских наук, профессор кафедры теории коммуникации Санкт-Петербургского государственного университета, в своей книге «Основы теории коммуникаций» описывает коммуникацию как информационную связь между объектами и субъектами этого процесса. Автор выделяет социальную и гуманитарно-социальную коммуникацию. Социальная коммуникация, как описывает Яковлев, это явление социокультурного взаимодействия между людьми с помощью знаков, которые размещаются на презентационных, репрезентационных и электро-механических носителях, то есть, соответственно, естественным образом (голос, жесты, мимика), посредством искусственных каналов - книг, картин, и с помощью технических устройств (радио, телевидение, телефон, компьютер и т.д.). Социально-гуманитарная коммуникация - это информационное воздействие между людьми, их группами, организациями или СМИ [6].

Опираясь на научный труд, состоящий из пяти частей, «Общество общества» немецкого социолога Никласа Лумана, коммуникация является исторически-конкретным протекающим и зависимым от контекста событием, совокупностью действий, которые характерны только для социальных систем. При осуществлении этих действий, как утверждает социолог, происходит перераспределение знания и незнания [4].

Соединяя в единое содержание представленных выше определений коммуникации, понимаем, что под этим понятием следует подразумевать информационную связь, взаимодействие не только между человеком и человеком, но между группами, организациями, средствами массовой информации, осуществляемое с помощью естественных, искусственных и технических средств, которое в процессе может формироваться, уточняться и развиваться реципиентом. Коммуникация зависима от

контекста и от времени события, в котором протекает, а также характерна только для социальных систем.

На основе проанализированных нами научных трудов, представим сравнительную таблицу двух дефиниций (см. табл. 1).

Таблица 1 – Общение и коммуникация: сравнительная характеристика.

Общение	Коммуникация
Сходства	
1. Главная цель – обмен информацией; 2. Существуют вербальные и невербальные средства общения и коммуникации;	
Различия	
1. Отсутствие опосредованности;	1. Наличие опосредованности в обмене информацией;
2. Имеется как социальная, так и индивидуальная направленность в получении информации;	2. Представляет ярко выраженную социальную ориентированность на получение информации;
3. Спонтанный характер, неформальная стилистика;	3. Организованный характер, формальность;
4. Наличие обратной связи;	4. Отсутствие обратной связи;
5. Свободное общение, отсутствие необходимости соблюдения норм морали и этики;	5. В процессе имеет обязанность соблюдения норм морали и этики;
6. Реципиент - индивид, отдельный человек, личность;	6. Реципиент – как человек, так и группа людей (разрозненный характер);
7. Имеет непосредственный характер восприятия информации;	7. Преобладает двухступенчатый характер восприятия информации;
8. В процессе общения усиливается общность его участников.	8. Участники коммуникации остаются обособленными.

Произведя сравнительный анализ двух дефиниций, необходимо подчеркнуть, что главная суть процесса общения и процесса коммуникации состоит в том, чтобы произвести обмен информацией между участниками этих процессов, как с помощью вербальных, так и невербальных средств. Углубляясь в детали процессов общения и коммуникации, можно выделить множество различий. На наш взгляд, главным отличием общения от коммуникации является наличие обратной связи, которое меняет результат обмена информацией. Если в процессе коммуникации информация передается односторонним путем (от коммуникатора к реципиенту) и ее нельзя вывести на дальнейшее обсуждение или создать дискуссию, то в процессе общения роли могут меняться (коммуникатор может стать реципиентом, реципиент – коммуникатором), вследствие чего произойдет двухсторонний обмен информацией с возможностью дальнейшего обсуждения или дискуссии.

Ниже графически представлен процесс передачи информации в общении и в коммуникации (рис. 1 и рис. 2).

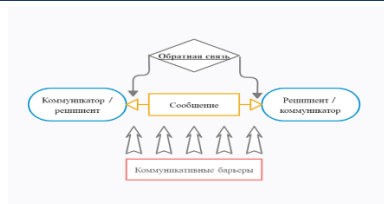


Рисунок 1 – Схема процесса общения

Схема описывает процесс общения, его специфику и наличие обратной связи. В схему мы добавили влияние коммуникативных барьеров, которые могут возникнуть между коммуникатором и реципиентом.



Рисунок 2 – Схема процесса коммуникации

Представленная схема графически представляет процесс коммуникации, его специфику и наличие влияния различных коммуникативных барьеров. Схема показывает, что введение обратной связи не меняет сути процесса, так как реакция реципиента на полученную информацию не доходит до коммуникатора, что исключает возможность дальнейшего обсуждения переданной информации.

Итак, произведя теоретический анализ научной литературы, в которой прорабатываются темы общения и коммуникации, выделяя содержание этих понятий, мы смогли выделить общее и различное между ними, их суть и специфику, а также графически изобразить процесс общения и коммуникации. В заключение хотелось бы добавить, что необходимо понять, что дефиниции «общение» и «коммуникация» не могут быть использованы в качестве синонимов. Несомненно, дефиниции имеют равнозначную задачу (обмен информацией), но суть и результаты процессов общения и коммуникации значительно отличаются.

Список использованных источников:

1. Ананьев, Б. Г. Избранные психологические труды : в 2 т. / Б. Г. Ананьев. – М.: Педагогика, 1980. – 231 с.
2. Андреева, Г.М. Социальная психология : Учебник для высших учебных заведений / Г. М. Андреева. – 5 е изд., испр. и доп. – М.: Аспект. Пресс, 2009. – 363 с.
3. Бодалев, А. А. Психология общения. Избранные психологические труды / А. А. Бодалев. – 3-е изд., перераб. и допол. – М.: Издательство Московского психолого-социального института; Воронеж: Издательство НПО «МОДЭК», 2002. – 320 с.
4. Луман, Н. Общество общества. Часть II. Медиа коммуникации / Н. Луман. – М.: Логос, 2005. – 280 с.

5. Мясичев, В. Н. О взаимосвязи общения, отношения и отражения как проблеме общей в социальной психологии / В. Н. Мясичев // Тезисы симпозиума «Социально-психологические и лингвистические характеристики форм общения и развитие контактов между людьми». – Л., 1970. – С. 114-116.

6. Яковлев, И. П. Ключи к общению. Основы теории коммуникаций / И. П. Яковлев – СПб.: «Авалон», «Азбука-классика», 2006. – 240 с.

© Петрищева Н.Н., 2020

УДК 811.16

**ВИСЛО-ОДЕРСКАЯ ТЕОРИЯ ПРАРОДИНЫ СЛАВЯН
В КОНТЕКСТЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI вв.**

Сухоцкая М.Г.

Научный руководитель Манойлович Н.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Проблема происхождения славян является одной из важнейших и сложнейших в истории народов Восточной и Юго-Восточной Европы. Поиски остаются незавершенными прежде всего потому, что письменные источники, точно указывающие на первоначальное расселение народов, отсутствуют. Вопрос о расселении праславян не перестает изучаться и по сей день в разных научных парадигмах. Теории основываются, прежде всего, на археологических находках. После из их исследований вытекают и другие доказательства. Так, например, если на основании археологических данных предположить, что основным занятием праславян было подсечное земледелие, можно утверждать, что и в речи они будут использовать земледельческую терминологию. Анализируя лексику разных регионов современного мира, где, предположительно, селились предки славян, можно обнаружить сходства в морфах и словоформах с современным русским языком и другими славянскими языками. На таких исследованиях строятся доказательства разных теорий. Одна из наиболее популярных и поддерживаемых из них – Висло-Одерская теория, локализирующая праславян на территории современной Польши, в близком соседстве с кельтами и германцами.

Данная теория имеет под собой исторические, археологические, лингвистические основания, хотя сформировалась она лишь в XVIII веке в среде польских учёных, а популярность приобрела только в 20-30-е годы XX века. Сторонниками её были археологи В.В. Седов и Ю.В. Кухаренко, В.В. Мартынов, а также польские историки и филологи Ю. Костшевский,

Я. Чекановский, М. Рудницкий, Л. Козловский, Т. Лер-Сплавинский и другие.

Исторически Висло-Одерская теория основывается на упоминании в древнегреческих текстах племени «агафирсов» или «травсов» (одни из первых предположительных названий славян). В сочинениях Геродота говорится, что Марис (современное название – Марош, река на территории Венгрии и Румынии) перед впадением в Дунай протекает через территории «агафирсов» [1]. Иные древние свидетельства указывают на то, что «травсы» жили рядом с кельтами, своими западными соседями. Также весомое значение имеют сочинения Плиния, в которых славяне, называемые «венедами», локализируются на острове Энигия. Эта территория, вероятнее всего, была междуречьем Вислы и Одера, принятым древними путешественниками за остров. Есть основания предполагать, что древним грекам и римлянам было известно о некоем племени, проживающем на территории современной Польши, вблизи германцев и кельтов, которое они называли разными именами.

Археологические подтверждения этой теории основываются на обнаруженных памятниках Лужицкой культуры, сформированной во II тыс. до н.э. балтославянами (общность, образовавшаяся благодаря слиянию индоевропейских племён с финно-угорскими на территории Северо-Восточной Европы) [2]. Очевидные сходства в формах посуды, схемах строения жилищ (землянки) и погребальных обрядах кремации у носителей Лужицкой культуры и славянских племён служат основанием для локализации их предков именно на территории современной Польши.

Лингвистике должно быть уделено особое место среди парадигм исследования данной теории, поскольку именно на сведениях о языковых особенностях висло-Одерского региона строятся наиболее весомые её доказательства.

«Язык – одна из основных стабильных особенностей любого этноса» (В.В. Седов, «Славяне в древности») – суть этого высказывания составляет основу лингвистических исследований в области славянского – и не только – этногенеза. Действительно, каждый этнос определяется более или менее оформленным самостоятельным языком, который способен длительное время сохраняться и использоваться в исследуемой среде. Праславянский язык считается относительно молодым, как самостоятельный он сформировался только около I тыс. до н.э. Этот новый язык был склонен к неустойчивости, развивался неравномерно – чередовались периоды спокойного и скачкообразного типов развития – поскольку было сильно влияние соседних этноязыковых групп. Однако при этом он постепенно осуществлял становление как сегмент, способный взаимодействовать с

окружающим миром, самостоятельно видоизменяться, занимал определённую территорию и имел множество носителей.

Уже в XIX веке начались попытки лингвистов на основе лексики определить прародину славян. Необходимость состояла в том, чтобы в помощь лингвистике использовать данные археологии, этнологии, ономастики, антропологии, фольклористики, истории и других дисциплин. И на данный момент развития науки эта потребность не исчерпана, так как филология не способна самостоятельно осветить «тёмные» стороны этногенеза славян и других, не менее важных, вопросов. Поэтому такие исследователи, как В.В. Седов и В.В. Мартынов, научные работы которых использованы в данной статье, Т. Лер-Сплавинский и другие учёные опирались не только на данные лингвистических исследований, но и на археологические находки и исторические факты. Доказательства одного типа, таким образом, тесно связаны с другими.

Существуют разные гипотезы о том, как именно праславянская народность и её язык взаимодействовали с западноевропейским населением.

Как пишет В.В. Седов: «Гипотеза о древнеевропейской языковой общности как промежуточной стадии, объединившей предков западноевропейских исторических народов, впервые отчетливо была сформулирована немецким лингвистом Г. Краэ» [3]. По мнению этого ученого, в то время, когда анатолийские, индоиранские, армянский и греческий языки уже развивались как самостоятельные, отделившись от индоевропейских, кельтского, германского, иллирийского, балтского и славянского ещё не существовало: они формировали практически однородную группу диалектов, находящихся в постоянных тесных контактах между собой. Общность впоследствии разделилась на племена кельтов, италиков, балтов, германцев, венетов, славян, иллирийцев. В.В. Седовым становление славянского языка определено как «постепенный процесс эволюции диалектов древнеевропейского <...> языка в собственно славянский ...» [3].

Основания предполагать, что древнеевропейская общность существовала, и славяне действительно являются выходцами из неё, составляет терминология в области сельского хозяйства, религии, общественных отношений, быта, общая для западных и восточных европейцев. Свидетельства об этом приводит В.В. Мартынов в работе «Славяно-Германские лексические взаимодействия древнейшей поры», рассматривающей взаимопроникновения периода начала-середины I тыс. до н.э. Он делит все взаимовлияния на две группы: 1) лексические проникновения и заимствования из праславянского в прагерманский; 2) лексические проникновения и заимствования из прагерманского в

праславянский. Согласно принципу деления языков на группы *kentum-satem* (по наличию или отсутствию перехода смягченных задненёбных в свистящие и шипящие: *k, g, h > *къ, гъ, һъ > с, з, ш) [4] германские языки, на ряду с кельтскими и иллирийскими, относятся к группе *kentum*, тогда как славянские, балтские, индийские, иранские, армянские и албанские – к группе *satem*. Между ними, как видно, существует явное различие, но также очевидно их общее происхождение, общий праязык. Германские и славянские языки в определённый период своего взаимодействия (в II-IV вв. и впоследствии в V-VI вв. н.э.) имели общие диалекты, общую лексическую наполненность некоторых сфер жизнедеятельности.

В работе В.В. Мартынова приводятся такие примеры хозяйственной лексики, как **plugъ*, *sedъlo*, *skotъ*, *kurъ*, *sъnѣдъ* и др., бытовой лексики: **kupiti*, *lugъ*, *selo*, *likъ* и др [5]. Эти слова были заимствованы прагерманским языком из праславянского, видоизменены под влиянием особенностей языка и сохранены в нем в новом виде, что доказывает тесное взаимодействие двух этноязыковых групп. Лексемами, пришедшими в славянские языки из германских, считаются **hlѣbъ*, *тѣсь* (меч), *porъ*, *slemъ*, *bljudo* (блюдо). Таким образом доказывается взаимодействие, взаимовлияние языков древнеевропейской общности друг на друга и одновременно их самостоятельность и способность сохранять свои собственные особенности.

В других исследованиях В.В. Мартынова приводятся также примеры кельто-славянских взаимодействий, в результате которых праславянская лексика пополнилась такими словами, как **jama*, *korva*, *sadlo*, *sѣta* и др [6]. Другие учёные, например, С. Бернштейн, определяют как кельтизмы **bragъ*, *sluga*, *l'utъ*, *tѣsto* и др. Некоторые учёные относят к заимствованиям из кельтских языков слова **komonъj* (конь), *kladivo* (молот), *krovъ* (крыша), *svekry* (свекровь), *kъrma* (корм), *sътъ* (соты) и др. В исследованиях славяно-кельтских взаимодействий обнаруживается проблема, связанная с ремесленной лексикой обоих этносов, славяне, несомненно, научились обработке металлов именно у кельтов, однако общая терминология в этой сфере отсутствует, древние диалекты были утеряны, а названия и обозначения в сохранившихся разнятся с терминами в славянских языках. В основном все примеры, на которых можно строить доказательства славяно-кельтских взаимодействий – лексика хозяйственно-бытовая, используемая носителями языка повседневно, а потому являющаяся хорошей почвой для анализа этноязыковых влияний.

В XIX веке исследователи опирались на зоофитотерминологию, которая не могла дать значительных результатов, поскольку часто подвергалась изменениям в процессе перемещения племен и приспособления лексики, а также потому, что данная терминология была

присуща не одному, а многим регионам. В.В. Седов приводит в пример названия таких рыб, как лосось и угорь – лексемы, восходящие к праславянскому языку. Это свидетельствует о регионе древнего населения вблизи рек, бассейны которых впадали в Балтийское море, то есть, можно предположить – вблизи бассейнов Вислы и Одера. Однако опираться на этот пример – пишет Седов – не стоит, ведь с его помощью строят свои доказательства также приверженцы Среднедунайской и Висло-Днепровской теорий прародины славян. Именно поэтому стоит искать наименее подверженные изменениям, устойчивые или, как минимум, присущие одному конкретному региону обозначения чего бы то ни было. Такими примерами в каждом языке являются топонимы (географические названия).

История каждого этноса перекликается с топонимикой, в некоторой мере отражается в ней. «Географические названия, – пишет В.В. Седов – развивались исторически, их происхождение самым тесным образом связано с языками и диалектами племён и народов, населявших в древности или занимавших впоследствии те или иные местности» [3]. Топонимы, а прежде всего – гидронимы (речные названия), служат следами расселения древнеевропейцев на территориях, где их локализуют исследователи. Научный анализ топонимики, а в частности гидронимии, позволяет локализовать этноязыковые группы, определить различные регионы их миграций.

Учёными также применяется статиграфическое членение гидронимии. Такими исследованиями занимаются Т. Лер-Сплавинский и С. Роспанд. С помощью этого членения выделяются определенные ареалы: зона первичной гидронимии (бассейны Вислы и Одера) и зоны с производными словообразовательными формами (Среднее Поднепровье и др.) На раннем этапе становления этноса славяне предположительно пользовались старыми, уже существующими – индоевропейскими или древнеевропейскими – названиями вод, поскольку становление их языка представляло собой развитие индоевропейских диалектов. Так могут быть выделены древние водные названия, сложившиеся на собственно славянской основе. В правобережной Украине и Прикарпатье таких гидронимов обнаружено около 150, в верхнеднепровском бассейне – приблизительно 90. Однако данные гидронимы были образованы уже сложившимся праславянским языком, не принадлежат ко времени его формирования, а потому не могут дать ответ на вопрос о прародине славян. Систематическая повторяемость основ и способов образования водных и иных географических названий отражает направления миграций этнических групп, дает возможность восстановить пути их перемещений, но не свидетельствует о первоначальном их расселении.

Гидронимы, однако, служат более значительными доказательствами, нежели, например, ойконимы – названия населенных пунктов. Последние, в отличие от первых, часто менялись, не сохраняя первоначального вида. В.В. Седов пишет: «Очевидно, что чем древнее славянские водные названия, тем более раннюю территорию славянства они обрисовывают» [3]. Однако, в связи с этим утверждением существует другая проблема: для древних топонимов сложно определить первичную семантику названий рек, установить звуковые соответствия и, как утверждает А.Е. Супрун, «этническую принадлежность корневых морфем» [4]. Например, название реки Висла может иметь славянское, греческое и германское происхождение, восходит к индоевропейскому корню **weis-* «медленно течь»; Одер (или Одра) предположительно имеет кельтское, германское или славянское происхождение. Таким образом, гидронимы достаточно весомыми доказательствами того, что славяне в некоторый период занимали местность в междуречье Вислы и Одера, вели там хозяйство и занимались ремеслом, а также того, что именно здесь формировался праславянский язык.

Очевидно взаимодействие между носителями языков групп *kentum-satem*, их первоначальное расселение вблизи друг друга и возможность заимствовать из соседних языков и диалектов какие-либо лексемы. Также несомненны взаимовлияния этноязыковых групп друг на друга в течение длительного времени – периодов до, вовремя и после становления праславянского языка. Однако ответить на вопрос о том, занимали ли славяне местность в междуречье Вислы и Одера изначально или пришли на эти территории впоследствии, однозначно нельзя. Как и любая теория, эта может быть доказана и опровергнута, она получает поддержку многих учёных, со временем и с развитием приобретает новые подтверждения. Исследования гидронимов составляют значительный пласт доказательств Висло-Одерской теории, однако не являются главнейшими. Основными и наиболее значительными в контексте анализа лингвистики разных регионов можно считать бытовые и хозяйственные заимствования, так как они сохраняются в языке наиболее длительное время, можно сказать, «приживаются». В настоящем случае центральное место всё же занимает лексика, присущая простому народу, то есть основному населению любой территории. Нельзя отрицать влияния на разработку данной теории археологических и исторических доказательств, исследованиями которых также занимается В.В. Мартынов. Действительно, конкретная наука (в настоящем случае – лингвистика) не может являть собой отстраненного, независимого знания, она обязательно связана с другими дисциплинами и взаимодействует с ними.

Каждая теория о прародине славян, имея свои подтверждения, всё же несовершенна, и в условиях исследования чего-то настолько древнего, как праславянская общность, сложно с точностью утверждать, где именно локализовались наши предки. Однако наличие культурно-исторических, археологических, лингвистических и других исследований дает нам выбор и простор для предположений, рассуждений, дальнейших исследований, которые, скорее всего, так и не приведут к одному, точному ответу на вопрос: где находится прародина славян? Однако учёные, придерживающиеся Висло-Одерской теории прародины славян заложили прочный фундамент для дальнейших исследований, проложили множество дорог для современных лингвистов.

Список использованных источников:

1. А. К. Шапошников - «Славянский этногенез» – Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. – 263 с. – ISBN 978-3-659-66351-2
2. Кобычев В. П. В поисках прародины славян. – Издательство «Наука». – 1973. – 106 с.
3. Седов В.В. Славяне: Историко-археологическое исследование / Ин-т археологии Рос. академии наук – Издатель: «Языки славянской культуры» – М. – 2002. – ISBN: 5-94457-065-2.
4. Седов В. В. Славяне в древности. Москва: Издательство «Научно-производственное благотворительное общество «Фонд археологии», 1994. – 344 с. ISBN: 5-87059-003-5
5. Супрун А. Е. Введение в славянскую филологию. – Минск, 1989. – с. 135-155
6. В. В. Мартынов. Славяно-германское лексическое взаимодействие древнейшей поры: (к проблеме прародины славян) / Акад. наук БССР. Ин-т языкознания им. Я. Коласа. – Минск: Изд-во Акад. наук БССР, 1963. - 250 с.
7. Мартынов В.В. Язык в пространстве и времени. К проблеме глоттогенеза славян – Изд. 2 – URSS. – 2004. – 112 с. – ISBN 5-354-00679-1

© Сухоцкая М.Г., 2020

УДК 82.09

ТВОРЧЕСТВО А. ДЮМА-ОТЦА В ВОСПРИЯТИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ XIX ВЕКА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Тодирош М.Г.

Научный руководитель Канарская Е.И.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

К середине XIX века известность французского романиста и драматурга А. Дюма-отца достигает своего апогея. И творчество, и личность писателя становятся предметами обсуждения как во Франции, так и за её пределами. Публичная жизнь романиста сравнивается с «открытым домом» [1, с. 49], а его произведения подчас вызывают полярные реакции. Особое мнение о Дюма формируется и среди русских писателей и критиков, которые устанавливают с французским автором «заочный» диалог, полемизируют с его идейно-эстетическими установками или принимают их.

Россия сыграла особую роль и в творчестве, и в жизни Дюма-отца. Опубликованный в 1840 г. роман «Учитель фехтования», изображающий декабристов и российскую действительность той поры, не прошёл цензуру Николая I, император, запретил автору посещать страну. Между тем, писатель далеко не случайно составил столь детальное описание незнакомого государства: Дюма оказался лично знаком с «учителем фехтования» О.-Ф. Гризье, а тот, в свою очередь, преподавал у самих декабристов.

В 1858 г., по приглашению нашего соотечественника, графа Г.А. Кушелева-Безбородко, романист наконец посещает «обетованную землю» России (трон в этот момент уже перешёл к Александру II). На протяжении всей поездки Дюма составлял подробные записи: французского литератора интересовала (а зачастую и восхищала) каждая тонкость нашего быта – от белых ночей Петербурга до отечественной кухни. После путешествия «неблагодёжный» писатель отразил полученный опыт в своих произведениях: самой масштабной работой такого рода стал прозаический труд «Путевые впечатления. В России».

Мнение о совершённом путешествии, сложившееся у француза, весьма очевидно. Однако наши соотечественники запечатлели своё отношение к знаменитому писателю не менее колоритно, чем сделал это Дюма в своих описательных работах.

Ещё до прибытия француза официальное литературно-политическое издание «Сын Отечества» опубликовало весьма ироничную заметку о

«совсем неожиданием великом Дюма-отце» и о его неистовом желании «людей посмотреть и себя показать» [2, с. 106]. Определённую роль в подобных отзывах, разумеется, сыграло «офранцузивание России» и негативное отношение к нему.

Публикации, критически освещавшие творчество романиста, выходили и до, и вовремя, и после его визита в Россию. Дюма воспринимался отечественными писателями и критиками XIX столетия довольно неоднозначно. Мнения о нем разделились, причём подчас один и тот же автор высказывал различные суждения о произведениях писателя. Далее, не претендуя на полноту исследования проблемы восприятия творчества Дюма в русской критике XIX в., остановимся лишь на некоторых отзывах, намечающих перспективы будущей работы.

Известный литературный критик В. Г. Белинский считал французские романы (а в особенности романы Дюма-отца) средством легкомысленного развлечения. Виссарион Григорьевич оценил деятельность писателя как нечто недолговечное, «на один век». В своей работе «Карманная библиотека. Граф Монте-Кристо, роман Александра Дюма...» публицист пишет: «В самом деле, что такое все эти романы – «Матильда», «Парижские тайны», «Вечный жид», «Королева Марго», «Монте-Кристо», если не блестящие произведения беллетристики, наполненные всевозможными натяжками, неестественностями, эффектами и в то же время, местами, блистающие вдохновением, умом, мыслию, всегда живые и занимательные? Они недолговечны, потому что их авторы – обыкновенно таланты, не гении, и пишут не для потомства, не для веков, а только для того года, в который пишут. Все эти романы и повести, пошумев на белом свете, скоро забудутся...» [3, с. 82]. Белинский утверждал, что подобные романы «пишутся сплеча». Интерес к таким творениям критик ни в коем случае не считал эстетическим. Литератор сравнивал его с удовольствием, получаемым от выкуренных сигарет или «щелканья орешков...».

Суровую оценку творчеству Дюма давал и отечественный писатель и публицист А.И. Герцен. С точки зрения автора, за реакцией современников на Дюма-отца можно наблюдать лишь со стыдом. Читающая Дюма аристократия подвергается резкому осуждению: «Со стыдом, с сожалением читаем мы, как наша аристократия стелется у ног А. Дюма, как бегают смотреть «великого и курчавого человека» сквозь решётки сада – просится погулять в парк к Кушелеву-Безбородке» [4].

Ф.М. Достоевский в третьей главе «Дневника писателя» (1876 г.) пренебрежительно отозвался о Дюма, припомнив ему «Учителя фехтования», которого в своё время успел «оценить» Николай I. В публикации русского автора можно найти следующие строки: «Из

декабристов живы ещё Иван Александрович Анненков, тот самый, первоначальную историю которого перековеркал покойный Александр Дюма-отец...» [5, с. 32].

Л.Н. Толстой высказывал о Дюма противоречивые суждения. С одной стороны, в беседе с А.В. Жиркевичем он говорил: «Писать так, как писали Дюма, Мопассан и другие французские романисты, не стоит. Это опять-таки и во Франции та же история, что с нашей литературой: торжество формы над глубиной содержания» [6, с. 14]. С другой стороны, по воспоминаниям Е. Скайлера, тому же свойству прозы Дюма Толстой давал высокую оценку, признавая художественное мастерство французского романиста: «Во французской литературе, – говорил он, – я ценю выше всего романы Александра Дюма и Поль де Кока. <...> А что касается до Дюма, каждый из романистов должен знать его сердцем. Интриги у него чудесные, не говоря об отделке: я могу его читать и перечитывать, но завязки и интриги составляют его главную цель» [7, с. 201-202].

Знаменитый писатель и драматург А.П. Чехов негодовал по поводу многословности Дюма. Антон Павлович неоднократно предлагал А.С. Суворину, отечественному журналисту и переводчику, собиравшемуся издать романы Дюма, сократить авторские тексты, убрав из них «все ненужное, только лишний раз утомлявшее читателя, не имевшее никакого отношения к развитию действия и удорожавшее книгу» [8, с. 184]. С разрешения Суворина Чехов сам принялся за эту работу. П.М. Свободин, гостивший в то время у Чеховых, нарисовал карикатуру на то, как Чехов занимается «избиением младенцев» – вычеркивает из романов Дюма целые листы.

Напротив, А.И. Куприн высоко оценивал работы Дюма. Александр Иванович, родившийся уже в конце XIX века, отмечал «удивительное явление»: романы Дюма, несмотря на почти столетний возраст, крайне популярны среди нового поколения читателей. Созданные образы писатель называл «вековыми». Куприн был убеждён, что они найдут своё отражение ещё не у одного мастера слова [9].

Бесспорно, отдельную роль в формировании оценки творчества Дюма сыграли отечественные переводы его произведений, часто сокращавшие оригинал. Неточность первых переводов была отмечена ещё Белинским. Из романа «Сорок пять» не только старательно убрали почти всю латынь, но и значительно изменили ряд сцен (в переводе А. С. Кулишер и Н. Я. Рыковой). В нём же оказалась потеряна часть реплик, имеющих смыслообразующее значение.

Итак, Россия приняла А. Дюма крайне неоднозначно. Одни критики находили в его романах пошлость и легкомыслие, другие, напротив,

ценили тонкость и изящество слога, яркость созданных образов, увлекательность сюжета. В любом случае, очевидно, что творчество Дюма стало важной частью культурного взаимодействия, диалога, в котором проявились художественные ценности и установки не только самого романиста, но и его российских «собеседников».

Список использованных источников:

1. Васильев А. Дюма, или Театр и воображение. К 175-летию со дня рождения А. Дюма (отца) // Семья и школа. – 1977. – № 7. – С. 49-50.
2. Цит. по: Чертанов М. Дюма. – М.: Молодая гвардия, 2014. – 500 с.
3. Белинский В.Г. Карманная библиотека. Граф Монте-Кристо, роман Александра Дюма. // Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под ред. С.А. Венгера. – СПб.: Типография т-ва «Общественная польза», 1914. – С. 82-84.
4. Герцен А. И. А. Дюма и наша знать [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gertsen.lit-info.ru/gertsen/public/kolokol-1857-1860/article-87.htm> (дата обращения: 10.11.2020).
5. Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 год. Январь-апрель // Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л.: Наука, 1981. – т. 22. – 407 с.
6. Жиркевич А. В. Встречи с Толстым // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. – М.: Худож. лит., 1978. – Т. 2. – С. 7-21.
7. Скайлер Е. Граф Л. Н. Толстой двадцать лет назад // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2-х т. – М., Художественная литература, 1978. – Т. 1. – С. 201-205.
8. Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. – М.: Московский рабочий, 1964. – 304 с.
9. Куприн А. И. Дюма-отец [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kuprin-lit.ru/kuprin/proza/dyuma-otec.htm> (дата обращения: 10.11.2020).

© Тодирош М.Г., 2020

УДК 82.09

**ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОКИ И ОСОБЕННОСТИ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА ОБОРОТНЯ
В ПОВЕСТИ О.М. СОМОВА «ОБОРОТЕНЬ»**

Уланова Д.С.

Научный руководитель Канарская Е.И.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Мотив оборотничества – неотъемлемый элемент фольклорной традиции. Согласно народным верованиям, оборотень – это человек,

который может превращаться или быть превращённым в волка или, реже, в другое животное: в сороку, кошку, свинью, собаку и т.д. В фольклорных произведениях встречаются даже упоминания того, как ведьма или колдун принимали форму неодушевленного предмета: колеса, кочерги, иглы или стога сена, дабы навредить людям или добиться иной цели («Шел человек ночью домой, слышит: катится колесо да прямо на него. Не успел он отскочить в сторону, как оно налетело, сшибло его с ног, перекатилось через него и покатилося дальше» [1, с. 464]).

Часто оборотня называют «волколаком», однако следует учитывать многозначность данного слова: так, южные славяне называли волколаком вампира-мертвеца, а иногда и других представителей нечистой силы [2, с. 87].

Чтобы иметь более полное представление об образе оборотня, необходимо определить символическое значение образа волка, черты которого во многом и перенял волколак.

Образ волка в славянской мифологии имел необычайную многозначность. Этот зверь мог восприниматься как посланник одновременно трёх миров: демонического, загробного и божественного. Также, если обратиться к легендам, можно встретить упоминание о том, что волк был выструган чёртом из дерева (по другой теории, вылеплен из глины), а из стружки, оставшейся после работы, возникли на земле гады, змеи и вороны. Однако, когда волк был изготовлен, черт не смог оживить его, и только божественная сила вдохнула жизнь в деревянное тело и пробудила хищного зверя [2, с. 85].

Таким образом, можно сделать вывод о разносторонности образа волка. Славяне почитали и боялись этого зверя: похищение волком скота могло быть интерпретировано как жертва, предназначенная Богу, именно поэтому лишать волков добычи считалось грехом. Могущественный и таинственный образ имел широкое распространение в славянском фольклоре.

Вернемся к образу волков-оборотней. Они зачастую не носили антагонистического характера. В фольклорных текстах существуют свидетельства того, что волки-оборотни воровали скот только по приказу обратившей их ведьмы, а в отношении людей беспричинной агрессии вообще не проявляли («Видьмы и волшебныкы портят людей; вони поробятя вовкамы и почнуть шлятца скризь. Де побачуть огонь в хати, то идуть и сидають пид викно, та так пыльно дывляця, шо аж жаль их. Одын чоловик пиймав вовкулака та як здавив его, а на ёму и лопнула шкура вовчача, и став вин таким чоловиком, як був» [1, с. 476]).

В славянском фольклоре существовало два основных способа обретения свойств оборотня.

Во-первых, в оборотня мог превратиться сильный и сведущий колдун после проведения определенного ритуала. Чаще всего это делалось с тем, чтобы в образе зверя воровать скот, однако иногда ведьма «перекидывалась» в зверя с целью защитить себя или то, что ей дорого. В таком случае для возвращения в человеческую форму необходимо было повторить те же обрядовые действия, но в обратном порядке. Если же за время отсутствия оборотня кто-нибудь заберет нож из пня или изменит его положение, колдуну придется остаться в облики животного до конца своих дней.

Во-вторых, ведьма могла обратить человека в зверя в качестве наказания за то, что тот прогневал её. Широкое распространение получили фольклорные тексты, в которых говорилось о свадебных церемониях, во время которых разгневанный колдун обращал всех участников праздника в волков; причины данного события могли варьироваться в зависимости от того, где и в какое время был зафиксирован сюжет. Одной из наиболее распространенных причин является то, что молодые не позвали ведьму на свадьбу («Чула я, шо в одним сели була свадьба у богатого мужика, и в цим сели жила видьма стара, котора за то, шо им ны позвалы на свадьбу, зробыла так, шо на другой день описля свадьбы жыных, нывиств, батько и мате ии обернулись вовками и утыклы в лис. Як хто зробе чоловика вовкулакою, то цей вовкулака и живе в лису до тых пир, пока на нём не перегние пояс. А если хто ранше замане ёго в сины и сам перерве на нём пояс, то и тоди вовкулака зробытся опяты чоловиком» [1, с. 476]).

Из фольклора образ оборотня переходит в литературу, где остается востребованным по сей день. Особое внимание, которое уделяли фольклорным и, в частности, демонологическим образам писатели-романтики обусловил появление повести О.М. Сомова «Оборотень», в которой образ волколака был интерпретирован в соответствии с творческими задачами автора.

Повесть «Оборотень» была написана О.М. Сомовым в 1829 году. Она представляет собой оригинальное произведение, в которое органично «встроены» народные верования и обряды.

Изначально в роли оборотня в произведении выступает деревенский колдун Ермолай. Тот факт, что способностью «перекидываться» в волка наделён именно этот персонаж, оправдан, так как в славянском фольклоре, как уже отмечалось, именно колдуны и ведьмы могли оборачиваться волками по своему желанию.

Процесс превращения, изображенный Сомовым, соответствует фольклорным представлениям. Автор описывает необходимые для обряда предметы: нож с «медным черенком» и осиновый пень, в середину которого и втыкали оружие. Именно через эту «конструкцию» и должен

был «перекинуться» колдун для получения желаемого результата. Писатель перечисляет ряд обрядовых действий, в который входит произнесение заговора.

Происхождение данного обрядового элемента – дискуссионный вопрос. Текст, представленный Сомовым в повести «Оборотень», не зафиксирован ни в одном существующем фольклорном источнике. Таким образом, можно сделать два предположения о происхождении данного заговора. Во-первых, текст может являться результатом художественного вымысла автора, созданным для поддержания атмосферы произведения и усиления эмоционального воздействия на читателя. Во-вторых, автор мог зафиксировать в произведении действительно существовавший текст заговора, который не дошёл до современных исследователей.

Далее в сюжете видим первое значительное расхождение с фольклорной традицией: после того, как старик оборачивается в волка, его названный сын, полностью повторив его действия, также принимает форму зверя. По сюжету Артём не обладает сверхсилами или сакральными знаниями, поэтому, следуя фольклорным обычаям, не смог бы получить в результате своих действий тот же результат, что и колдун. Данный исход теоретически был бы возможен лишь в случае, если бы герой был родным сыном Ермолая и унаследовал бы силы родственника, проявившиеся во время свершения обряда («...но есть и «родимые», родившиеся от матери-ведьмы...» [3, с. 233]). Однако автор в начале повествования акцентирует внимание читателя на том, то колдун приютил мальчика. Таким образом, данное развитие событий является авторским вымыслом и не имеет под собой фольклорной основы.

Оборотни в славянском фольклоре часто имели характерные внешние черты [4, с. 107], например, в волчьем обличье их колени могли быть выгнуты вперёд, подобно человеческим, а не назад, что было бы естественно для животного. В данном произведении автор не упоминает никаких внешних отличий оборотня от обыкновенного волка, если не считать крупного размера животного, однако эта черта не входит в перечень отличительных и, вероятно, появилась из-за параметров главного героя произведения.

Когда персонаж принимает форму животного, он не утрачивает способности к мышлению и рассуждению, что роднит его с фольклорным «прототипом».

Также можно отметить, что автор сохранил ещё одну фольклорную деталь образа волколака: одежда, которая становится шкурой. Артём обращает внимание, что во время превращения «балахон сделался длинною, пушистою шерстью, а задние полы выросли в мохнатый хвост».

Славяне верили, что если убить оборотня, то под звериной шкурой можно будет непременно обнаружить фрагменты истлевшего одеяния [2, с. 87].

Автор рассказывает, что наутро, оставаясь в теле волка, Артём ощущает чувство голода и не знает, как справиться с возникшей проблемой. Согласно фольклорным представлениям, волколаки не могли питаться сырым мясом или делали это с трудом, чаще воруют хлеб у пастухов и запасы из сельских домов. Вероятно, данный фрагмент в повести выполняет две функции: с одной стороны, автор намеренно упоминает эту деталь, добавляя Артёму сходства с фольклорным образом; с другой стороны, этот эпизод является закономерной частью повествования, которая придает сюжету комичность.

Артём приходит в деревню с единственным желанием: напугать сверстников, что посмеивались над ним, однако довольно скоро понимает, что совершил весьма опрометчивый поступок. Оказавшись в окружении крестьян, новоиспеченный оборотень представляет последствия своих действий и впадает в отчаяние. На помощь герою приходит Акулина, девушка убеждает односельчан отдать ей «трусливого» волколака, после чего отправляется к колдуну, чтобы просить его снять чары. Ермолай, сдавшись под напором убедительных речей девушки, возвращает Артёму человеческий облик, однако он делает это посредством проведения совершенно иного, ранее не упоминавшегося обряда, являющегося плодом воображения автора.

Повесть имеет счастливую развязку: Акулина и Артём женятся и начинают совместную жизнь. Старый колдун ведёт тихое, спокойное существование, больше не причиняя вреда окружающим, поэтому после смерти его хоронят на погосте вместе с другими жителями деревни.

Таким образом, можно сделать вывод, что автор не дает созданному образу оборотня отрицательной оценки, скорее наоборот. Несмотря на кражу скота и беспокойство, причиненное односельчанам, колдун является человеком, который искренне любит своего приёмного сына и желает ему счастья, именно поэтому Ермолай одобряет брак молодых: он понимает, что умная и смелая Акулина будет лучшей невестой Артёму. Сомов наделяет старика множеством положительных качеств, что позволяет читателю сопереживать данному герою.

При формировании образа волколака автор часто обращается к фольклорной традиции, но при этом переосмысляет ее, дополняя собственным вымыслом. В результате, оставаясь мистическим и сложным, созданный в повести образ оборотня временами приобретает комические черты. Древняя сила в руках неопытного человека играет с ним злую шутку: в теле гордого и величественного зверя заключена испуганная и

запутавшаяся душа, из этого несоответствия рождаются и драматизм, и комизм.

В начале произведения автор размещает предисловие, в котором объясняет причину изображения образа оборотня. Сомов пишет о том, что хотел бы представить читателю нечто неожиданное и необычное, упоминая, что в литературе появилось множество произведений, нацеленных на то, чтобы вызвать у читателя противоречивые, пугающие чувства. Также писатель говорит о том, что многие народные образы уже фигурировали в работах его современников и предшественников, поэтому, дабы не уподобляться другим авторам, Сомов выбирает ещё не затронутый, многогранный и таинственный образ волка-оборотня.

Список использованных источников:

1. Иванов П. В. Народные рассказы о ведьмах и упырях // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К.: Либідь, 1991. – С. 430–497.
2. Славянская мифология. Энциклопедический словарь / Под ред. С. М. йТолстой. – М.: Международные отношения, 2002. – 514 с.
3. Виноградова Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. – М.: Индрик, 2000. – 430 с.
4. Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. – СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильворгъ, 1903. – 530 с.

© Уланова Д.С., 2020

УДК 8.82

ЛИТЕРАТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ДУАЛИЗМ «МАНИФЕСТА ЧЕШСКОЙ МОДЕРНЫ» И ТРАДИЦИЯ АГИТАЦИОННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Урманчеева С.А.

Научный руководитель Новожилов Д.М.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

В этой статье будут рассмотрены с точки зрения литературоведения политические положения «Манифеста чешской модерны», опубликованного в октябре 1895 года в журнале «Rozhledy». Цель такого рассмотрения – выделить и объяснить значение литературы в политической агитации.

Согласно Литературной энциклопедии, термин «агитационная литература» следует понимать, как совокупность художественных и нехудожественных произведений, выражающих призыв к непосредственным общественным действиям. Агитационная литература воздействует на читателя, побуждая его к определенным поступкам, и

содержит в себе некое политическое сообщение. О какой же традиции идет речь, если агитационная литература – совокупность различных текстов, не находящихся в тесной связи друг с другом, а объединенных по общему признаку в условную группу? Тем не менее, даже у такой разнородной массы произведений есть общие принципы, составляющие литературную традицию. Это, во-первых, активное использование элементов поэтической стилистики в связи с необходимостью чувственного воздействия на психику. Для нехудожественной агитационной литературы характерны четкость, быстрота воздействия. Предложения формулируются так, чтобы текст влиял на читателя с первого прочтения – необходимость осмысления исключается. Для художественного же текста важна злободневность – преходящая актуальность. Такие произведения отсылают к происшествиям настоящего и, как правило, не приспособлены к изменчивости событий (они могут сохранить актуальность в некоторых случаях, но не имеют это своей целью) [1]. Одни и те же черты мы находим в агитационной литературе разных столетий, разных стран, и, следовательно, можно говорить о наличии традиции.

Возможность рассмотрения «Манифеста» в качестве памятника агитационной литературы определяется тремя факторами: эффективностью, жанровой принадлежностью и собственно содержанием.

Во-первых, эффективность: решительный манифест «нового» поколения чешских авторов вызвал положительный отклик у молодого поколения и получил широкое распространение.

Большое значение имеет и жанровая принадлежность выбранного источника. По поводу термина «литературный манифест» существуют некоторые разногласия. В первую очередь, вопрос о том, какие произведения можно отнести к данному жанру. В этой статье мы будем опираться на то понимание термина, которое изложил Т.С. Симян в своей работе «К проблеме манифеста как жанра: генезис, понимание, функция». Прежде термин «литературный манифест» описывал М. Эпштейн, относивший к данному жанру любые произведения, содержащие систему теоретических положений [2]. Симян в своей статье вступает в полемику с Эпштейном. Он ссылается на Филиппо Маринетти, называя его «апостолом» жанра. Маринетти выделял характерными чертами манифеста следующие признаки: «четко сформулированный протест»; «определенная доза критики-оскорбления»; «точность»; «мощность, размах и сила».

Суммируя вышеперечисленные критерии, можно определить манифест как произведение, содержащее в себе четко сформулированный (считываемый) протест, критику, сводящее к минимуму разночтения и обладающее сильным воздействием на читателя. Получается, самое

определение жанра содержит агитацию (в широком, не только и не столько политическом смысле) как основную цель.

Симян также указывает на то, что литературный манифест, с одной стороны, близок к художественной литературе, так как пользуется образными средствами и имеет целью чувственное воздействие на человека, с другой же стороны, сближается с научным текстом благодаря четко сформулированному положению [3]. Такое «промежуточное» положение между художественным и научным текстом представляется очень удачным для агитационного произведения.

Обратимся к содержанию манифеста. Чаще всего, литературные манифесты ставят своей целью провозгласить то или иное направление, так называемые «измы» [3]. Однако, писателей, поэтов, критиков, подписавшихся под этим текстом, не объединяет какое-либо направление. Творчество этих авторов довольно разнородно и не имеет общих эстетических принципов. Та часть манифеста, которая постулирует собственно литературные принципы, касается только свободы индивидуального видения искусства и нового взгляда на литературную критику. Политические же положения в манифесте куда более многочисленны. К ним относится прямая критика партии, критика буржуазии, призыв к всеобщей «политической работе», высказывания о возможности каждого участвовать в политической жизни, о необходимости предоставления такой возможности и для женщин, требования защиты рабочих. Политические вопросы в тексте освещены более подробно, поскольку коллектив авторов объединяет их политический нонконформизм. В то же время политический и литературный блоки манифеста находятся в тесной связи друг с другом. Их объединяет общий принцип – индивидуализм, лежащий в основе всех взглядов «чешской модерна»: «Мы ценим целых людей выше абстрактной кучи. Партии могут быть средством социального прогресса, но не препятствием для него». Также и в литературе для авторов манифеста важна конкретная личность: «Мы хотим, чтобы в искусстве была <...> честная внутренняя истина, нормой которой является только ее носитель – индивид». Эти две темы раскрываются с использованием общих средств выразительности – метафоры, аллегории, риторические вопросы, прямые требования («мы хотим», «требуем») и пр. Литература и политика в манифесте не противопоставляются друг другу, не отталкиваются: они выступают в одной связи. Возможно, именно этим был обусловлен успех манифеста: литературно-политический дуализм, в котором искусство следует за политикой, черпает в ней свой материал, а политика, в свою очередь, видит искусство своей прочной опорой, своим рупором, и, в конечном счете, меняется под влиянием искусства.

Стоит рассмотреть то, как традиция агитационной литературы воплотилась в «Манифесте чешской модерны». Мы выделили как одну из черт наличие элементов поэтической стилистики; текст манифеста ими изобилует («она вслепую клялась баннеру партии», «под звуки труб они отправляются в мир», «мы выдержим прибой» и т.д.). Также для агитационной литературы традиционна быстрота воздействия, которая в манифесте обеспечивается прямоотой и точностью постулатов, выраженных в форме требования. Несмотря на обилие иносказаний, главные мысли сформулированы предельно четко – художественное оформление их дополняет. Авторы манифеста не ставят перед собой цель побудить читателя к толкованию текста, напротив, делают все, чтобы избежать разночтений. Таковы традиции агитационной литературы, касающиеся нехудожественных произведений. Выше мы объяснили возможность отнесения жанра литературного манифеста также к художественной литературе и в исследуемом тексте можем выделить традиционные черты агитационной литературы и с этой, художественной точки зрения. Художественное произведение должно точно отсылать к политической ситуации, которая его побудила. В «Манифесте чешской модерны» описывается политическая картина Чехии, современной авторам, ее проблемы и причины, которые к ним привели. Эта, историко-культурная составляющая манифеста не может быть актуальной ни для какой-либо другой страны, ни для какого-либо другого временного периода. Эта часть текста описывает «здесь и сейчас», высказываясь на злобу дня.

Нам представляется, что «Манифест чешского модернизма» смог воплотить в себе характерные, традиционные черты агитационной литературы не вопреки литературно-политическому дуализму, а благодаря ему. Несмотря на то, что две основные темы манифеста кажутся далекими друг от друга, они выступили в качестве симбиотической связи, обеспечив успех «Манифесту чешского модернизма».

Список использованных источников:

1. Лунин Э. Б. Агитационная литература // Литературная энциклопедия : в 11 т. : т. 1 / Отв. ред. Фриче В. М. ; Отв. секретарь Бескин О. М. – М. : Изд-во Ком. Акад., 1930 – 11 т.

2. Эйхенгольд М. Д. Манифесты (художественно-литературные) // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: 2 т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. – М.; Л.: Издательство Л. Д. Френкель, 1925.

3. Симян Т.С. К проблем манифеста как жанра: генезис, понимание, функция // Критика и семиотика. 2013/2(19). – С. 130-148

© Урманчеева С.А., 2020

УДК 373.167.1:811.161.1

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЕМОВ ФОРМИРУЮЩЕГО ОЦЕНИВАНИЯ НА РАЗНЫХ ЭТАПАХ ОБУЧЕНИЯ ЛЕКСИКЕ

Зубарева Н.А.

Научный руководитель Коренева А.В.

Мурманский арктический государственный университет, Мурманск

В современных реалиях перед образованием поставлена новая задача – формирование у обучающихся метапредметных умений и способностей к самостоятельной образовательной деятельности, готовности обучаться в течение всей жизни. Качество образования напрямую связано с технологиями организации и проведения оценивания знаний, умений, ценностных установок, а также коммуникативных умений с обратной связью по итогам обучения. Такая форма оценивания является формирующей и позволяет проследить прогресс обучения, дает информацию о причинах ошибок, помогает выработать стратегию и тактику их устранения на основе рефлексии собственной деятельности.

Согласно М.А. Пинской формирующее оценивание имеет следующие характеристики: центрировано на ученике; направляется учителем; формирует учебный процесс; определено контекстом; непрерывно; коренится в качественном преподавании [1].

Формирующее оценивание позволяет педагогу спрогнозировать образовательный результат и организовать в соответствии с этим свою работу; помогает обучающимся сформировать чувство ответственности за свою работу, соотносить учебные ожидания с полученным результатом.

Существует большое количество приемов формирующего оценивания, которые применяются на различных этапах урока русского языка как родного и как иностранного. Рассмотрим некоторые из них на примере изучения лексики.

Использование приемов формирующего оценивания перед изучением раздела «Лексика» позволяет выяснить, какие знания по этой теме уже есть у обучающихся, спланировать дальнейшее обучение. На подготовительном этапе можно использовать следующие приемы:

«углы»: учитель задает вопрос и дает четыре вероятных ответа на него, располагая их по углам комнаты, а ученики встают рядом с правильным, с их точки зрения, ответом, обязательно аргументируя свой выбор;

«сортировка»: даны слова, ученики распределяют их по темам;

«самооценка знаний по разделу «Лексика» (см. табл. 1).

Таблица 1 – Самооценка знаний по разделу «Лексика»

Вид знания/умения	Знаю/умею	Не знаю/не умею
Синонимы		
Антонимы		
Омонимы		
Паронимы		
Фразеологизмы		
Устаревшие слова		
Неологизмы		
Профессионализмы		

При начальном заполнении таблицы обучающиеся определяют свой уровень знаний, сравнивают с эталоном, осуществляют корректировку своих знаний, определяют пути в процессе изучения материала. Учителю необходимо вместе с обучающимися разработать критерии оценивания правильности воспроизведения информации.

В процессе изучения нового материала педагог может использовать следующие приемы, помогающие обеспечить обратную связь:

1. «Цветовые пометки»: ученик, пользуясь цветными карандашами / ручками, может самостоятельно оценить, насколько он понял материал, может ли выполнить задание, уверенно ли чувствует себя при ответе на вопрос. Такой прием подразумевает использование трех цветов, отражающих уровень знаний: красный цвет – «Я этого не могу, мне трудно», жёлтый – «Я не совсем в этом разобрался», зелёный – «Мне всё ясно, я с этим справлюсь». Учитель видит, кто из учеников и в каком вопросе нуждается в помощи.

2. «Знаковый символ»: если выполнил без ошибок – «+», допустил ошибку – «-».

При подведении итога урока, ученики могут оценить свою работу на уроке, используя «Лестницу успеха»: обучающийся помещает себя на определенную ступень по «5» бальной шкале оценивания и объясняет свою оценку. При этом оценивается каждый вид деятельности на уроке, проводится суммарное оценивание.

«Оценивание по дескрипторам»: использование такого приема позволяет оценить индивидуальную, парную, групповую работу учащихся. Дескрипторы составляются в группах для определенного вида задания: говорения, аудирования, чтения, письма. При составлении дескрипторов обучающиеся развивают навыки критического мышления: анализируют изученный материал, определяют ключевые позиции и т.д. (см. табл. 2).

К техникам формирующей оценки, используемым по завершении обучения, могут быть отнесены:

«билет на выход»: выходя с урока, ребенок отвечает на вопросы, которые прописаны в билете: что я понял? Что я не понял? Какой вопрос мне хотелось бы задать?

«направленная расшифровка»: ученики пишут «перевод» с позиции неспециалиста (дают расшифровку) чего-либо, что они только что изучали, чтобы оценить свою способность к пониманию и переносу понятий.

мониторинг формирования лексических навыков (см. табл. 3).

Таблица 2. – Оценивание по дескрипторам

Критерий (максимум 4 балла) – говорение	Дескрипторы
1	Владение информацией, знание темы
1	Правильное употребление слова
1	Произношение слова
1	Умение делать устное сообщение по теме
Ошибки	
Общий балл	

Таблица 3 – Мониторинг формирования лексических навыков

Вид знания/умения	Упражнения	Тест	Контрольная	Творческое
Синонимы				
Антонимы				
Омонимы				
Паронимы				
Фразеологизмы				
Устаревшие слова				
Неологизмы				
Профессионализмы				

Использование таких приемов помогает учителю выявить ошибки, трудности, возникающие у ученика и откорректировать их.

Промежуточным оцениванием при изучении раздела «Лексика» может стать использование такого приема, как «Недельный отчет».

Недельные отчеты – листы, которые обучающиеся заполняют раз в неделю, отвечая на три вопроса:

1. Чему я научился за эту неделю?
2. Какой изученный материал остался для меня неясным?

3. Если бы я был учителем, какие вопросы я задал бы ученикам для проверки понимания изученной темы?

Использование такого приема позволяет ученикам провести рефлексию вновь приобретенных знаний и определить то, что им неясно.

По итогам изучения раздела используют приемы, помогающие проанализировать трудности, возникшие у обучающихся в результате изучения темы; повторить материал, необходимый для повторного объяснения и закрепления.

1. «Одноминутное эссе»: ученик письменно отвечает на следующие вопросы: «Какой момент был наиболее важным в том, что вы сегодня изучали?» и «Какой момент остался наименее ясным/ непонятным?»

2. «Матрица запоминания»: обучающиеся заполняют клетки диаграммы, которая имеет два измерения или две оси, обозначенные определённым образом учителем. Например, этот прием хорошо использовать при изучении разных видов лексических единиц (видно, насколько ученик разбирается в изученной терминологии)

3. «Карты самооценивания и взаимооценивания», в которых прописываются критерии оценивания. Данные критерии могут разрабатываться как самим учителем, так и совместно с учениками (см. табл. 4).

Таблица 4 – Карта самооценивания

1	Я знаю, что такое лексика	Да	Нет	Не очень
2	Я могу подобрать к словам синонимы	Да	Нет	Не очень
3	Я могу подобрать к словам антонимы	Да	Нет	Не очень
4	Я могу объяснить значение фразеологизмов	Да	Нет	Не очень

4. «Перевод информации»: использование такого приема позволяет проанализировать понимание материала, умение работать с разными видами информации. Ученики преобразовывают один вид информации в другой, например текст в таблицу, таблицу в текст, текст в картинку, график в текст и т.д. Данный вид работы выполняется в письменной форме.

Использование приемов формирующего оценивания на разных этапах на уроках РКИ позволяет решить следующие задачи:

исправить ошибки учащихся, скорректировать поставленные образовательные цели;

создать условия для формирования предметных и метапредметных результатов учащихся;

формировать у учащихся способность самопроверки и взаимопроверки;

повысить мотивацию учащихся к обучению за счет достижения более высоких образовательных результатов;

выбрать наиболее оптимальные методы и приемы обучения и воспитания.

Являясь, прежде всего, инструментом оценивания, технология формирующего оценивания является ещё и действенным средством планирования, проектирования процесса обучения, его поэтапной диагностики и коррекции результатов. Непрерывная обратная связь относительно достижений и недостатков учащихся позволяет правильно корректировать преподавание; это еще один путь профессионального роста и развития педагога.

Список использованных источников:

1. Пинская М.А. Формирующее оценивание: оценивание в классе: учеб. пособие. – М.: Логос, 2010. – 264 с
2. Бойцова Е. Г. Формирующее оценивание образовательных результатов учащихся в современной школе [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/formiruyuschee-otsenivanie-obrazovatelnyh-rezultatov-uchaschihsya-v-sovremennoy-shkole>
3. Витковский А., Пинская М. Формирующее оценивание: шаг к учебной самостоятельности // Учительская газета Первое сентября. – М., 2014.
4. Крылова О.Н. Технология формирующего оценивания в современной школе: учебно-методическое пособие. – СПб: КАРО, 2015. – 128 с.
5. Новые формы оценивания. Начальная школа / М.А. Пинская, И.М. Улановская. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 2014.

© Зубарева Н.А., 2020

УДК 7.011.2

КОСПЛЕЙ-ДВИЖЕНИЕ КАК ИНСТРУМЕНТ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В МОЛОДЕЖНОЙ СРЕДЕ

Антощенко О.С., Бутко Т.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

В условиях цивилизационного глобализма и мультикультурализма важной задачей является сохранение национальной и этнической идентичности [1]. В связи с этим приоритетными целями государственной культурной политики России являются передача от поколения к поколению традиционных для российской цивилизации ценностей и норм, традиций, обычаев и образцов поведения, а также создание условий для реализации каждым человеком его творческого потенциала [2].

Широкое внедрение в жизнь новых коммуникационных технологий стирает государственные, национальные, языковые границы, в связи с чем особое значение приобретает одна из моделей развития культурной политики мирового сообщества – «транскультурализм». Понятие «транскультурализм» обозначает способность человека одновременно осваивать различные культурные традиции в их совокупности и культурный опыт разных стран [3].

В настоящее время среди молодежных сообществ широкое распространение получило молодежное движение – «косплей» [4]. По всему миру устраиваются тематические косплей-фестивали, где участники

демонстрируют костюмы ярких, выразительных персонажей книг, фильмов, компьютерных игр, одновременно познают культуру различных народов. Косплей-движение – это социально значимое явление, объединяющее молодежь разных возрастов, национальностей, профессий и социальных классов. Феномен косплея становится важным качественно новым элементом раскрытия личностного потенциала молодого человека, способствует формированию творческих навыков, креативного мышления, созидательной активности и познавательной деятельности. Косплей-движение – это один из способов восприятия культурного наследия различных народов и стран, в том числе России.

Целью работы являлось создание коллекции косплей – костюмов художественных образов мифологических сказочных героев на основе современного осмысления произведений русского искусства с целью популяризации русской культуры в молодежной среде.

Подлинным духовным богатством Древней Руси было устное народное творчество во всем многообразии его проявлений. Древнерусская культура представлена несколькими тысячами фольклорных, письменных и вещевых памятников, которые сохранились до нашего времени [5]. Для осуществления поставленной цели проведен анализ наиболее ярких художественных направлений XIX-XX вв., таких как Русский модерн, Русский авангард, запечатлевших образы русских сказочных мифологических героев. В качестве образа – символа для создания коллекции выбран образ мифологических птиц славян. Чудесные сказочные существа всегда вдохновляли и средневековых мастеров, и современных художников. Среди них птицы-люди, обладающие даром пророчества: Алконост, Гамаюн, Сирин, известные благодаря художественным полотнам В.М. Васнецова. По русским сказкам наиболее известны Жар-птица, Царевна-Лебедь. Изящная Царевна из литературного произведения «Сказка о царе Салтане» А.С. Пушкина, наполовину лебедь, наполовину – прекрасная девушка, стала не столько персонажем мифологии народных сказок, сколько распространенным образом в русском искусстве. Сказочные образы Царевны-Лебедь запечатлены на картинах А.М. Куркина, Г.К. Спирина, С.С. Соломко и М.А. Врубеля [6-7]. Литературно-художественные произведения послужили источниками для понимания художественных и конструктивных характеристик косплей-костюмов. При определении главного композиционного элемента коллекции косплей-костюмов выбран центральный яркий элемент этих художественных образов – крылья. Опираясь на источники В. Васнецова, М. Врубеля, Н. Гончаровой, в проекте заимствованы цветовые решения, необычные формы и сочетания геометрических фигур.

Своеобразие процесса создания косплей-костюмов состоит в необходимости синтеза художественных, технологических, социологических, производственных задач. Для того, чтобы заинтересовать, косплей-костюм должен быть ярким, запоминающимся. Конструктивно и технологически должен отвечать всем требованиям проектирования и изготовления одежды. Сложность и неординарность форм такого костюма и его художественного оформления требуют, зачастую, поиска и применения новых технологий, особого креативного подхода. Для разработки наиболее необычных, с точки зрения изготовления одежды, деталей оперенья крыльев, в разработанной коллекции использован строительный материал изолон. В качестве каркасных элементов использованы легкие пластиковые трубы и уголки, их соединяющие. На готовый каркас с помощью клеевого пистолета наклеивается основа крыла из изолона. На нее, последовательно, начиная с нижних, больших по размеру, наклеиваются ряды геометрических элементов в виде перьев. Пара крыльев с помощью шуруповерта крепится к соединительной деревянной пластинке. На ней же закрепляются лямки из широкой креповой ленты для удержания крыльев на фигуре модели по принципу рюкзака.

Социологическая значимость может определяться образовательной, коммуникационной, познавательной функцией. Кроме того, косплей-костюм может стать неотъемлемым элементом отдельных областей профессиональной деятельности. Заказчиками разработанных в коллекции костюмов значатся предприниматели, работающие в фотостудиях; компании, занятые в рекламном бизнесе; промоушен-компании; компании организаторы торжеств и другие.

Говоря о значимости косплей-движения, необходимо отметить его роль в социализации и профессиональном самоопределении молодежи. Участие в косплей-фестивалях обеспечивает формирование общекультурных компетенций молодых людей: способности к коммуникации, в том числе на иностранных языках; способности работать в коллективе, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные и культурные различия. С целью участия в фестивале косплееры посещают различные регионы России, выезжают в другие страны, популяризируя свое национально-этническое наследие, одновременно расширяют свои познания о культуре других народов, устанавливают новые связи и контакты с интересными для общения людьми [8].

Для многих участников фестивалей продолжением увлекательного хобби становится их профессиональная реализация в модельном и рекламном бизнесе, производстве одежды и театральных костюмов. Они

создают свои сайты и аккаунты, вовлекая все больше молодежи в мир своей игры. Поэтому Русская тема в косплей-пространстве это одно из направлений, которое должно способствовать формированию положительного имиджа России и ее культуры; расширению сотрудничества культурных сообществ, институтов и организаций в сфере реализации совместных проектов по изучению и представлению за рубежом российской истории, литературы, художественных произведений, а также совместных творческих проектов.

Список использованных источников:

1. Кочетков В. В. Национальная и этническая идентичность в современном мире / В.В. Кочетков // Вестник Московского Университета. – 2012. – Вып. №2. - С. 144-162.
2. Указ Президента РФ от 24.12.2014 N 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики»
3. Транскультурное будущее [Электронный ресурс]: Microsoft Word – Шолте доклад-en-ru-T-C.rtf; https://mse.msu.ru/wp-content/uploads/2018/05/ScholteJA_plen_rus_25.04.18.pdf
4. Сурина, Л.Б. Косплей – синтез искусств / Л.Б. Сурина, Е.В. Жаркова // Наука ЮУрГУ. Секции социально-гуманитарных наук: материалы 67-й науч. конф./отв. за вып. СД Ваулин; Юж.-Урал. гос. ун-т.- Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2015.-2108 с.
5. Культурное наследие древних славян в современной России/ [Электронный ресурс]. – Электрон. жур. – 018.-19 февраля. Режим доступа: https://studwood.ru/1250495/istoriya/kulturnoe_nasledie_drevnih_slavyan_sovremennoy_rossii
6. Русакова, А. А. Символизм в русской живописи / А.А. Русакова. – Москва: Искусство, 1995. – 450 с.
7. Боулт Джон Э. Художники русского театра, 1880-1930: Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. – М.: Искусство, 1990. – 112 с.
8. Михневич, И.А. Российская культура в контексте мирового культурного пространства [Электронный ресурс] / И.А. Михневич. – Режим доступа: <https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/146509-rossijskaja-kultura-v-kontekste-mirovogo-kult>

©Антощенко О.С., Бутко Т.В., 2020

УДК 27-675+75.046

**ВКЛАД ОБЩЕСТВА «ИКОНА» В МИРОВУЮ КУЛЬТУРУ:
СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИИ, КУЛЬТУРНАЯ ТРАНСМИССИЯ,
МЕЖХРИСТИАНСКИЙ ДИАЛОГ**

Барышникова В.В.

Научный руководитель Рукавишников А.Г.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва

В данной статье мне бы хотелось выявить и проанализировать основные аспекты и следствия влияния религиозного творчества русских эмигрантов на мировую культуру.

1917 год стал поворотным этапом не только для истории России, но и для всей ее и общемировой культуры. Религия вообще и религиозное искусство в частности претерпели в нашей стране жестокие гонения и конечный запрет. Однако гибели и забвения иконописной традиции не произошло, ее сохранению способствовали русские эмигранты. В 1927 году во французской столице В.П. Рябушинским было основано общество «Икона», провозгласившее своей целью сохранение русского религиозного искусства и накопление знаний о нем. Состав Общества был очень разнородным: в него входили и иконописцы, и ученые, и представители искусства. Однако одновременно Общество не замыкалось в себе и не становилось закрытым кружком для специалистов и любителей. С первых лет существования оно обращалось ко всему миру и приглашало к диалогу людей совершенно разных конфессий, что превращало его из маленькой эмигрантской ячейки в крупный просветительский проект. Члены общества «Икона» занимались благотворительными мероприятиями и изданием научных работ, организацией лекций и выставок. В распоряжении Общества находилась большая коллекция церковных книг и книг по иконописному искусству, что являлось настоящим кладом для всего зарубежья. По мере финансовой возможности Общество старалось выпускать и собственную печатную продукцию (так, практическое руководство «Техника иконописи» уже после войны было переведено на многие языки).

Всего только в довоенные годы в Париже члены Общества организовали четверть сотни выставок, демонстрировавших как редкие собрания иконописи, привезенные эмигрантами из России, так и недавно созданные творения членов Общества. Причем проводились данные выставки не только на православных площадках, но и в католических храмах, что было определенной заявкой на выполнение миссии примирения и поиска общего между двумя Церквями. «Не простые выставки, а прекрасные уроки и примеры единства христианской веры.

Эти выставки – как бы посольства Восточной Церкви, цель которых подготовить почву согласия для воссоединения восточной и западной церквей» [1, с. 543]. Принимали участие представители Парижской школы и в местных выставочных проектах: так, в 1934 году в Париже были организованы выставки католического религиозного искусства. Экспозицию тематически дополнили работы русских эмигрантов.

И.В. Шнейдер, секретарь общества «Икона», вспоминает удивительный факт. В 1937 г. в соборе Парижской Богоматери доминиканцами была проведена служба по восточному обряду, с несением православных икон и церковным пением. В службе этой приняло участие и католическое духовенство, с которым получили возможность познакомиться и представители Общества. Служба эта проходила одновременно с организованной Обществом выставкой, на которой, к слову сказать, не было ни одного предмета культа западнохристианского толка. Свидетельствует автор повествования и о том, что отношение к православным в католической среде благодаря деятельности Общества заметно изменилось [2, с. 550].

Также по инициативе членов Общества были открыты курсы иконописи, лекции, которые были доступны для всех желающих, в том числе, для иностранцев. С самого начала основания общества «Икона» в его состав входили не только русские эмигранты, но французские мыслители и практики, например, искусствоведы Ш. Диль и Г. Милле [3, с. 229], ученый М. Дэль. Осваивали иностранцы и саму технику иконописи. Причем католики приобщались к иконописному творчеству не только в Париже: со временем иконописные школы стали появляться в Европе даже в совершенно не эмигрантской среде.

Общество также обеспечивало работой иконописцев, оказавшихся на чужбине и отныне лишенных привычных для них заказов. С образованием иконописной артели появилась возможность обеспечить необходимыми для службы и личной молитвы иконами всех нуждающихся: и храмы, и мирян. Особенно ценно было то, что здесь, за рубежом, к иконам могли прикоснуться и убежденные иконоборцы – протестанты, которые теперь могли открыть для себя различные аспекты иконы и взглянуть на нее по-новому. Все это способствовало тому, что заказчиками русским иконописцам становились не только соотечественники, но и иностранцы. Причем приобретения эти делались не только с целью заполучить произведение искусства, которым можно любоваться, но и с целью приобщить его к своей молитве. «Католики особенно настаивают на том, что православная икона – это та почва, на которой может произойти соединение западной и восточной церквей» [4, с. 558], действительно,

красота образа и желание выразить всеобщие христианские заповеди и смыслы, имели лишь консолидирующую функцию.

Также важной функцией, выполняемой Обществом, было сохранение наследия для молодого поколения соотечественников, которые совсем не помнили своей родины и ничего не знали об ее культуре. Так, В.П. Рябушинский уже после войны писал, что русскую молодежь заинтересовать иконой и иконописным творчеством в его время очень сложно. В то время как энтузиастов-французов или юных американцев довольно много. Иными словами, иностранцы не только наследовали русскую культуру, но во многом и продолжили ее.

Деятельность, направленная на популяризацию русской православной культуры, разделение опыта иконописания, привлечение католиков к созданию образов и, наконец, развитие интереса к неортодоксальной традиции, безусловно, были направлены на сближение Западной и Восточной Церквей. Надо отметить, что данные инициативы были поддерживаемы и одобряемы не всеми. «Большую экуменическую работу осуществлял митрополит Евлогий (епископ, открывший Сергиевское подворье в Париже, являвшийся почетным членом общества «Икона»), что, однако, вызвало резкое неприятие со стороны Архиерейского Синода РПЦЗ, т.к. последний стоял за чистоту православия, а в экуменизме видел отход от него и даже определенную угрозу существованию самой Церкви» [5, с. 19]. Однако, в общем и целом, русские эмигранты очень положительно относились к экуменическим инициативам и поддерживали их, подкрепляя свою поддержку участием в соответствующих конференциях (1920, 1925, 1927 гг.). Представители общества «Икона» как не только любители иконописи, но и, безусловно, религиозные деятели не обделяли подобные мероприятия вниманием.

Как результат экуменической работы членов общества «Икона» можно рассматривать факт, что вступившие в его ряды уже после войны художники совершенно не считали чем-то феноменальным изображение на своих иконах католических святых и свободно работали над росписями для католических соборов. Впрочем, такое изменение взглядов можно назвать оправданным: второе поколение иконописцев Общества практически полностью состояло из французских граждан или же далеких потомков русских эмигрантов, не помнящих Россию и не так остро чувствующих русскую культуру. Также мы можем вспомнить и случаи изображения западных святых представителями первого поколения иконописцев общества «Икона»: так, по свидетельству исследовательницы Ирины Языковой, иконописец отец Григорий Круг неоднократно писал покровительницу Парижа святую Женевьеву. При этом иконы эти, при всей своей каноничности, содержали все причитающиеся данной католической

святой атрибуты [6, с. 207]. Это, безусловно, был очень показательный и важный шаг на пути к объединению традиций.

Парижская школа поддерживала отношения и с другими эмигрантскими организациями. Так, Свято-Сергиевское подворье в Париже стало прибежищем православных на чужбине, а Высшая Богословская школа – оплотом религиозной мысли, и с ними общество «Икона» имело, да и не могло не иметь, крепкие связи. Ведь именно митрополит Евлогий благословил Общество на создание и духовно-просветительскую деятельность. Институт при Свято-Сергиевском подворье выполнял важнейшую роль сохранения богословской традиции, многие члены общества «Икона» не только активно сотрудничали, но и имели непосредственное отношение к данному институту (Н.Т. Каштанов, Ф.Г. Спасский, Г.Н. Трубецкой и др.). В самом Богословском институте очень тили деятельность Общества и его членов.

Не стоит ограничивать влияние общества «Икона» лишь Парижем, в котором оно базировалось. Своих членов-корреспондентов Общество рассылало по самым разным городам и странам, среди которых были и европейские государства, и азиатские земли, Северная и Латинская Америка. Привлекало Общество внимание и различных иностранных ученых, деятелей культуры и образования. Безусловно, столь широкий список связей и контактов обусловлен неухающей поддержкой и незабвенными контактами эмигрантов друг с другом вне зависимости от того, в какой стране они оказались после вынужденного оставления родины. Надо отметить также, что общество «Икона» не было единственным центром изучения и сохранения иконописи в Европе. Его «союзником» в этом деле был Пражский Институт, основанный Н.П. Кондаковым, в который входили и в котором работали такие выдающиеся деятели как Г.А. Острогорский и А.Н. Грабар. К слову, Андрей Николаевич неоднократно читал доклады на собраниях общества «Икона» (в 1931, 1935, 1937 и др. гг.), сам был его членом-корреспондентом, а в 1988 г. даже стал куратором одной из его иконописных выставок. Сам Пражский Институт поддерживал постоянную связь с Парижем, в поздравлении общества «Икона» с десятилетием его члены особо подчеркнули благодарность за «ознакомление западноевропейского мира с русской иконописью» [1, с. 247]. Также Общество выступало своеобразным консультантом, когда к нему обращались за помощью в организации религиозных мероприятий. Так, например, по запросу харбинского кружка по интересам, возглавляемого Е.Н. Сумароковым, в конце 20-х годов общество «Икона» оказало консультативную помощь в организации соответствующей выставки. Общество «Икона» помогало своим братьям по вере не только словом и вдохновением, но и делом. Так,

благодаря Обществу, православные храмы, украшенные искусными росписями, или снабженные на пожертвования утварью, появились во многих странах и за пределами Франции.

При всей национальной специфичности общество «Икона» не замыкалось в себе, не было узкоспециализированным гетто. Оно было открыто для всех желающих, как в области просвещения, так и в сфере приобретения практических навыков. Организация выставок и прочих публичных мероприятий была ориентирована на широкие массы отнюдь не только соотечественников, но и иностранцев, носителей других традиций. Иконописные школы и артели были призваны приобщить европейцев не только словом, но и делом к развитию иконописи и ее осмыслению. Своим творчеством прямо и косвенно парижане поддерживали и экуменическое движение, способствуя сближению разделенных Церквей. Все эти факторы, безусловно, делают общество «Икона» уникальным и бесценным интернациональным культурным явлением 20 века.

Список использованных источников:

1. Десятилетие Общества «Икона». – Вздорнов, Г.И., Залеская, З.Е., Лелекова, О.В. Общество «Икона» в Париже: в 2-х т. - М., Париж: Прогресс–Традиция, 2002.

2. Шнейдер, И.В. Доклад «Общество «Икона» в 1937 году». – Вздорнов, Г.И., Залеская, З.Е., Лелекова, О.В. Общество «Икона» в Париже: в 2-х т. - М., Париж: Прогресс–Традиция, 2002.

3. Лушина, К.А. Значение общества «Икона» в религиозно-просветительской жизни русской эмиграции во Франции. - Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского государственного педагогического университета (НГПУ), 2006.

4. Вздорнов, Г.И., Залеская, З.Е., Лелекова, О.В. Общество «Икона» в Париже: в 2-х т. - М., Париж: Прогресс–Традиция, 2002.

5. Урядова, А.В. Русская православная Церковь за рубежом и ее значение для эмиграции, Европы и России. - Проблемы истории Русского зарубежья: материалы и исследования. - М.: Наука, 2005.

6. Языкова, И.К. «Се творю все новое». Икона в XX веке. - М.: Фонд Христианская Россия, 2002.

© Барышникова В.В., 2020

УДК 82'396, 81'42

ДИАЛЕКТНАЯ ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ: РЕЧЕВОЙ ПОРТРЕТ ИНФОРМАНТА НОВОЗЫБКОВСКОГО РАЙОНА БРЯНСКОЙ ОБЛАСТИ

Бекаревич К.А., Черненко М.А.

Научный руководитель Стародубец С.Н.

Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского, Брянск

Проблема языковой личности является одной из важных в современном языкознании. Лингвистика наших дней переживает взрыв интереса к народно-речевой культуре.

Следует отметить тот факт, что изучением региолекта, диалектной языковой личности занимается филиал Брянского государственного университета в городе Новозыбкове. В 2010 году филологами филиала Брянского государственного университета имени академика И.Г. Петровского в г. Новозыбкове были изучены биография, индивидуальное творчество и язык носителей фольклорных традиций. В последующие годы исследовался фольклор и язык приграничья в рамках внутривузовских научно-исследовательских работ. Данной теме были посвящены многие выпускные квалификационные работы студентов филиала, руководителями которых были С.Н. Стародубец, О.В. Белугина, М.А. Мухина, С.М. Пронченко.

Данная тема раскрывается в статьях Бекаревич К.А. [1, с. 84-91] и Черненко М.А. [1, с. 167-174] в сборнике «Идиолект русской языковой личности как отражение лингвокультурной ситуации в славянском пограничье» [1].

В настоящее время формирование гармонично развитой личности не может быть рассмотрено без понимания культурного исторического наследия, которое человеческое общество накопило на протяжении долгого времени.

Большой интерес для лингвистов представляет языковая личность, которая является носителем диалектов.

Диалектная языковая личность – это личность носителя диалекта и его речевой портрет, включающий мировоззрение, языковые особенности местности, социальные и культурные факторы. Исследований на тему «диалектная языковая личность» не много. Большую работу в этой сфере проделала Е.В. Иванцова. Проведя анализ, выделила фонетические, синтаксические, морфологические особенности диалектов. Зафиксировала тематические группы слов, классы, специфику текстов и особенности языкового сознания. Рассматривала диалектную языковую личность в совокупности социальных и индивидуальных черт [2].

Нами был составлен речевой портрет информанта Новозыбковского района. Мастюгина Евгения Фоковна – уроженка села Шеломы, 1928 г.р., образование 7 классов. Её речь красочна, объёмна, построена в форме монолога. Евгения Фоковна – творческая личность. Большую роль в её жизни играют песни. Их она помнит «цёлый сундúk»:

Песня №1 «Я віжу ўо́рачка тимне́ть. Па нёй мо́й мілянькай іде́ць. На нём рубашка - цвет бардо́вый. Ана́ с ума́ мине́ свиде́ть. Пліту́ я лёнту ўалубу́ю, Вётір краё́чки развіва́л. Пайдú я віду падивлю́ся: куды́ мой мілай аты́зжал. Праё́хал ста́нцію Кархо́ўку И Навазы́бкавскі́й вакза́л. На Полуста́нки астана́вілся. У пасле́дний рас «Праца́й» сказа́ў. Праца́йці ўла́ски ўалубы́е. И ты, красави́ца ма́я. Тибé я бо́льши ни уви́жу. Прашу́ забы́ть, забúдь ми́ня. Забу́ть, ты, рост маю́ пахо́тку. Забу́ть чарты́ маю́ лица́. Забу́ть как мы с табо́й ўуля́ли. Забу́ть с нача́ла да канца́.

Щаслі́ва бу́диш. За́муш вьйди́ш. Минé на сва́дбу пазавéшь. Раді́ца сын, любі́ть ты бу́диш. Маём, ты, імем назавéшь. Раді́ца дочь, любі́ть не ста́ниш. Её́ Тама́рай назавéшь. Расти́, расти́, ты, дочь Тама́ра. Взялё́ный сат ўуля́ть пайдéшь. А ё́сли за́муш я ни вьйду́, то закажі́ти чэ́рный ўроп. На кры́шки ўро́ба напиші́те, што памирла́ черя́с любо́ў.»/

Песня №2 «Двина́цать ча́сикоў праби́ла. Уся публі́ка дамо́й пашла́. Адна́ малоди́нькая па́ра в сасно́вый лес ўуля́ть пашла́. Он приу́ласіў яё́ на ве́чер, Пайті́ за ўо́рат паууля́ть. И приказа́ў ёй, нипряме́на, винча́льна пла́те адива́ть. Ана́ была́ яму́ паслу́шна: Аде́ла пла́тице сваё́, Ана́ таво́ ни дауа́далась, Што он уби́ть хате́л иё́. Ане́ зашли́ в кусты ўусты́е, и он иё́ пацела́вал. Пато́ма зве́рски измя́ніўся и издива́ца над ней стаў. Снача́ла биў яё́ рука́ми, пато́м изрэ́заў всю нажо́м. И с полумёртвы́ми ўла́зами аста́вил в ле́си пат кусто́м. Ана́ са сме́ртию баро́лась Ат палудня́ и це́лу ночь. Ат наси́ления далéка. И ей ни́кто ни мо́х памо́чь. Пуска́й, пуска́й, ми́ня асу́дють. Пуска́й, даду́ть мне два́цать лет. А я меш тем буду́ даво́лин: каво́ любі́л, тяпе́рь уш нет.»/

Песня №4 «Асыпа́юца а́лые ро́зы И ў са́ду ни паё́ть салаве́й. То́лько ты лиш́ ма́я дарау́ая Фсе́ сиди́шь у пастéли маёй. Ты склани́ сваі́ ру́сые кúдры. На маю́ исхудалу́ю ўруть. Ты аткро́й сваі́ ка́рые ўла́ски. Дай пасле́дний разо́к ўзуля́ну́ть. Я уш бо́лин и бисі́лин. Нёту ў се́рци было́ва аўня́. Ох, заче́м завлека́ца на́прасна? Ско́ра, ско́ра ни бу́дить ми́ня. Вот наста́нить мра́чнае ўтра, Бу́дить до́ждик сли́хка мараси́ть. Ты услы́шишь пратя́шнае пёнье, как минé панясу́ть харани́ть. (2р) И ни́кто ис друзéй маéх ве́рных, и ни́кто ни приде́ть праважа́ть. То́лька ты лиш́, ма́я дарау́ая, Сле́зна бу́диш нат ўро́бам рыда́ть. У пасле́дний ты рас пацилу́иш. Када́ кры́шкой накро́ють ми́ня И уста́ маі́ бо́льши ни ска́жут: «Так праца́й, дарау́ая ма́я!» /

Песня №6 «Ночь прашла ў паливóм лазарéти. Хде дижу́рила до́ктар с сistróй. У палумра́ки ф асénнем расвéти Памира́ить ат ра́ны уи́ро́й. Он собра́ўши паслédние сýлы. И дикту́ить сistré што писáть. А сам блíзак к смиртéльной мау́или И ни хóчить раднýх абижа́ть. «А жинé вы маéй напи́шите, Што я скýку хачу́ разау́на́ть. Што я ра́нин ў пра́ваю ру́ку и письма́ ни мау́у написáть». «А вы бра́ту маму́ напи́шите. Што наш полк атличýлся ў баю́. Што мы смéла и хра́бра драли́ся И за вас, и за зéмлю сваю́. И вот снарýт пралитéл разарва́лся. Атарва́ла аскóлкам пличó И навéки я с ва́ми праца́юсь. И цалýю я вас у́арячо́!» /

Песня №7 «Тюрма́, тюрма́! Какóе слóво! Для фсех пазóрна и страшна́. А для минé – саўсéм инóе. Привýк к тюрмé я нафсихда́. Привýк к ришéтки я жилéзнай. Привýк к тюрéмнаму замкú. Привýк к тюрéмнаму пайкú. В тюрмé нам петь ни разриша́ють И у́ро́мка то́жи уаварíть. За éта ў кáрцыр атправля́ють. Скаж́и, за што тут нас любíть? В васкрисéнне мать-стару́шка К вара́там тюрмы́ пришла́ Сваему́ раднóму сы́ну, пирида́чу принисла́. «Пирида́йти пирида́чу, а то лю́ди уаваря́ть, Што па тюрéмам заключéнных сýльна с уóладу маря́ть». А приу́ратник атвярну́ся: «Иди́, ба́бушка, дамо́й! Тваивó сы́на расстриля́ли за тюрéмнаю стино́й! Дивитна́цать пуль лихíе Фсе нисли́сь пат аблака́ А два́цатая – зладе́йка, прýма ф сёрце прилиу́ла». /

Песня №8 «У аднóм прикрас́нам мéсти. На беряу́у рики́. Ста́ял краси́вый до́мик, там жи́ли рыбаки́. Там жил старíк с стару́хай у са́мава пруда́. А у них было́ три сы́на: Краса́ўцы хоть куда́! Адíн любíў кристя́нку, Друу́ой любíў княжню́. А трéтий – маладу́ю, ахóтника жину́! Адна́жды, ра́на у́трам ахóтник шéў на дичь. И ўстрéтиў он цыу́анку, што умéла вараж́ить. Цыу́анка малада́я умéла вараж́ить. Раски́нула на кáрты и ба́ялась уаварíть. «Жина́ тябé не любíть – Симёрка тус ляж́ить! А тус синéй мау́илу жинé тваéй уразíть!» Взвалнóванный ахóтник цыу́анки запла́тил. И ў да́льную дарóуу каня́ паваратíл. Он падъизжа́ить к до́му И ви́дит у крыльця́: Жина́ иво́ млада́я ў абья́тях рыбака́. Разда́ўся уро́мкий вы́стрил, Рыба́к жи́ тот упа́ў. За ним жина́ млада́я, Патóм ахóтник сам. Ра́на у́трам ранним Тры́ тру́па нясли́. Глаза́ у них закры́ты и к но́вай жи́зни ишли́.»

В данном песенном материале нами были зафиксированы не только речевые особенности информанта Новозыбковского района, такие, как: аканье, яканье, ў-неслоговой, ү-фрикативный и др., но также в нём были отражены жизненные ситуации, мировоззрение, народная мудрость и языковая картина мира информанта.

Список использованных источников:

1. Идиолект русской языковой личности как отражение лингвокультурной ситуации в славянском пограничье: сборник докладов участников Международного научного форума (г. Новозыбков, Брянская область, 23- 26 октября 2019 г.) / Под ред. С.Н. Стародубец, В.Н. Пустовойтова, С.М. Пронченко. – Брянск: ООО "АВЕРС", 2019. – 707 с.

2. Кузнецов В. О. Языковая ситуация в современной России: от диалекта к наддиалектной форме и литературному языку // Язык, литература и культура в региональном пространстве: материалы II Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, посвящённой памяти профессора И.А. Воробьёвой. Барнаул, 2011. С. 17–18.

3. Кузнецова С. С. Перцептивные глаголы видеть, видать в речи диалектной языковой личности // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики: материалы I (XV) Международной конференции молодых учёных. Томск, 3–5 апреля 2014 г. Томск: Изд-во ТГУ, 2014. Вып.15. Т. 1: Лингвистика. С. 170–174.

4. Пронченко С. М. Диалектные особенности в произведениях устного народного творчества Новозыбковского района Брянской области (по материалам полевых исследований) // Коммуникативные позиции русского языка в славянском пограничье: двуязычие и межъязыковая интерференция: Научные доклады участников Международного форума русистов (г. Новозыбков, Брянская область, 24–26 мая 2018 г.) / Под ред. С. Н. Стародубец, В. Н. Пустовойтова. Брянск: ООО «АВЕРС», 2018. С. 598–604.

5. Пронченко С. М., Мухина М. А. Фольклор и язык приграничных с Беларусью Новозыбковского и Злынковского районов Брянской области: сборник материалов полевых исследований. СПб: ЛЕМА, 2016. 207 с.

6. Стародубец С. Н. Специфика этнолингвистического описания языковой ситуации в пограничном регионе // Русский язык как основа межкультурного диалога славянских народов на территориях приграничных с Россией государств: Научные доклады участников Международной научной конференции (г. Новозыбков, Брянская область, 25–26 октября 2017 г.) / Под ред. С. Н. Стародубец, В. Н. Пустовойтова. Брянск: ООО «АВЕРС», 2017. С. 4–8.

© Бекаревич К.А., Черненко М.А., 2020

УДК 7.071.1

ЧЕШСКИЕ МУЗЫКАНТЫ В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ В ДЕВЯТНАДЦАТОМ – НАЧАЛЕ ДВАДЦАТОГО вв.

Кириллова М.И.

Научный руководитель Мельников Г.П.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Многое ли мы знаем о глубине чешско-русской культурной связи в сфере музыки? Насколько сильно мы проинформированы в этнической составляющей Московской консерватории имени П.И. Чайковского? Задумываясь над этим вопросами, автор данной исследовательской работы решила спросить своих знакомых, фамилии каких преподавателей консерватории им известны. Многие называли Гедике, Ипполитова-Иванова, Ростроповича, Ойстраха, однако ни один человек не упомянул ни одного чешского музыканта. Как показывает этот опрос, люди даже не осведомлены о том, что такие в истории Московской консерватории были.

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского – это высшее музыкальное учебное заведение, одно из ведущих не только в Москве и России, но и во всем мире. Педагогический состав многонационален с 1866 года, то есть с самого ее становления, в консерваторию приезжали и до сих пор приезжают высококлассные мастера и музыканты с целью привнести свою лепту и обучить будущих не менее выдающихся музыкантов-студентов, ставших продолжателями их традиций, оставить богатейшее духовное наследие, разработать собственные методические школы и направления, тем самым формируя самобытный путь музыкального творчества в этом высшем заведении. Проблема в том, что знания о чехах-профессорах, как и о других зарубежных преподавателях в Московской консерватории, не систематизированы. Соответственно, сделать вывод, какой вклад принесли чехи в историю преподавания в главнейшем музыкальном заведении России, сложно.

Автор ставит перед собой задачу – проанализировать списки всех профессоров, преподававших с основания консерватории до середины 20-го века, найти среди них урожденных чехов, подробнее узнать их творческий и педагогический путь в Москве, а также прийти к заключению, каков их вклад в русскую музыку и будущих выпускников. Для осуществления этого к исследовательской деятельности были привлечены архивы научной музыкальной библиотеки им. С.И. Танеева государственной консерватории имени П.И. Чайковского и научный отдел Российской государственной библиотеки.

Итак, первым в исследовании автора чешским профессором Московской консерватории имени П.И. Чайковского является Генрих Францевич Витачек (1880-1946 гг.). Родившийся в Скленаржице, в семье потомственных скрипичных мастеров, Витачек прославился изготовлением собственной модели скрипок в 1907 году. Важно подчеркнуть, что, раздумывая над созданием своего музыкального инструмента и метода гармонической настройки дек, он опирался на чешскую традицию изготовления скрипок, добавляя к нему немного итальянских и австрийских элементов. С 1932 года Витачек становится художественным руководителем мастерской смычковых инструментов при консерватории, которая позднее была названа его именем. Как скрипичного мастера Генриха почитали и в Чехии, и в России. Кстати, именно он стал первым в России преподавателем, начавшим читать студентам консерватории курс струнно-смычкового инструментоведения. Он изготовил инструменты по своей разработке для многих великих скрипачей, преподавателей и студентов; его сын, Фабий Евгеньевич, также стал обладателем новой модели скрипки. А произведение «Очерки по истории изготовления смычковых инструментов», написанное Генрихом Витачеком, дало возможность для будущей преемственности его ценного опыта новыми поколениями мастеров музыкальных инструментов.

Антон Иванович Барцал (1847-1927 гг.) – этнический чех, камерный и оперный певец, педагог и режиссер, родом из Ческе-Будеёвице. В 1898 году стал профессором класса сольного пения и руководителем оперного класса в Московской консерватории, имея за плечами огромный опыт гастролей по Европе и России, преподавания в музыкальных училищах Вены и Киева. Сам Барцал окончил Венскую придворную оперную школу, одновременно с этим посещал музыкальные классы профессора Фертгот-Товочовского при Венской консерватории. Несмотря на австрийское образование, Барцал не терял связь с родиной, дебютировал на многих мировых сценах с чешскими народными песнями, покая своим сильным тенором, окраска которого, по мнению исследователей, близка к баритоновому тембру. Уже как преподаватель консерватории, он перевел на немецкий и чешский языки либретто опер М.М. Ипполитова-Иванова «Руфь», «Измена» и др. Его выдающимися учениками были певцы В. Петров (известный бас-исполнитель, впоследствии народный артист РСФСР), О. Порубиновская (сопрано), П. Румянцев (баритон).

Следующий чешский музыкант Московской консерватории – Иосиф Иосифович Рамбоусек (1845-1901 гг.), контрабасист, педагог и музыкант оркестра Большого театра. Окончив Пражскую консерваторию по классу известного чешского контрабасиста Й. Грабе, Рамбоусек набирался опыта в оркестрах в Штутгарте и Гётеборге. В 1882 году переезжает в Россию и

основывается здесь, в 1899 году становится профессором консерватории, параллельно с этим играя в оркестре Большого театра. В числе учеников Рамбоусека известные контрабасисты, такие как С.А. Кусевицкий, И.С. Тезавровский, Д.А. Шмукловский. Важно подчеркнуть, что за преподавание в Московской консерватории он награжден серебряной медалью в память царствования Государя Императора Александра 3 для ношения в петлице на Александровской ленте.

И последним из четверых наиболее ярких чешских музыкантов государственной консерватории столицы, которых автор посчитал нужным упомянуть в данной работе, становится Фердинанд Фердинандович Эккерт (1865-1941 гг.). Он, как и Рамбоусек, закончил Пражскую консерваторию по классам валторны и литавр. После длительных гастролей по Европейским городам (Прага, Мариенбад, Цюрих, Дрезден, Берлин и др.), приехал в Россию и принял решение остаться, начав педагогическую деятельность в консерватории. С 1904 года он вел классы валторны, а также военной инструментовки. Многие сделал именно для организации обучения на военном факультете, руководил двумя оркестрами. Эккерт считается основателем российской валторновой школы. Именно он изобрел приемы извлечения на инструменте закрытых звуков и вырастил не одно поколение блестящих музыкантов-валторнистов. Среди его учеников С.И. Леонов, А.А. Янкелевич, М.Н. Третьяков, К. Шувалова и многие другие. Еще одним огромным вкладом в преподавание в консерватории стали его многочисленные транскрипции, переложения и обработки различных сочинений для валторны и для духовых оркестров, многие из которых до сих пор используются педагогами в учебной практике.

Таким образом, поставленная в начале работы цель была достигнута. К сожалению, о педагогической деятельности чешских музыкантов в Московской консерватории известно очень немного, даже из официальных источников и архивов. Чтобы точно определить, являются ли данные музыканты чешскими немцами или этническими чехами, необходимо проводить отдельное дополнительное исследование, что также подчеркивает неизученность поставленного вопроса. Их несомненно великий вклад в историю развития музыкального творчества в консерватории, на взгляд автора данной работы, недооценен. Однако исследование имеет множество дальнейших перспектив, так как данные до конца не изучены и не систематизированы, что важно для развития русско-чешских культурных связей.

Список использованных источников:

1. Московская консерватория: материалы и документы из фондов МГК имени П. И. Чайковского и ГЦММК имени М. И. Глинки : [альбом] : [в 2 томах] / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского [и др.] ; [авт. ист. обзоров - Т. А. Алиханов и др.]. - Москва : Прогресс-Традиция, 2006. - 28 см. Т. 2. - 2006. - 390, [1] с. : ил.

2. Московская консерватория: материалы и документы из фондов МГК имени П. И. Чайковского и ГЦММК имени М. И. Глинки : [альбом] : [в 2 томах] / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского [и др.] ; [авт. ист. обзоров - Т. А. Алиханов и др.]. - Москва : Прогресс-Традиция, 2006. - 28 см. Т. 1. - 2006. - 126, [1] с. : цв. ил., ноты, портр.

3. Московская консерватория от истоков до наших дней, 1866-2006 : биографический энциклопедический словарь / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Проблемная научно-исслед. лаб. музыки и музыкального образования ; [редкол. : Е. С. Лотош и др.]. - Москва : Московская гос. консерватория, 2007. - 665 с.

© Кириллова М.И., 2020

УДК 30.304

**ГЕНДЕРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ
В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ АНИМАЦИИ**

Сычева Е.Г.

Научный руководитель Жиленко М.Н.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

На сегодняшний день исследования гендерных стереотипов в массовой культуре являются актуальной темой для обсуждения. Но зачастую данная проблема поднимается в отношении сферы кино, литературы и изобразительного искусства, в которых исследователи в той или иной степени акцентируют своё внимание на объективизации и стереотипизации того или иного гендера. Однако область детской анимации, в которой проблема гендерного восприятия показана нагляднее всего, как правило, незаслуженно обходится стороной. При этом взрослому человеку, уже прошедшему этап первичной социализации, гораздо легче воспринимать полученную информацию, тем самым ограждая себя от навязывания стереотипов. Детям же в этой ситуации приходится сложнее, поскольку их ценности только начинают формироваться. На ранних этапах взросления закладывается фундамент для будущих социальных и гендерных взаимосвязей. А дети, как известно, отличаются восприимчивостью, особенно к визуальным образам. Им

намного проще воспринимать информацию наглядно, перенимая манеры поведения любимых героев, с которыми они себя отождествляют. Именно таким образом ребенку легче всего привить какие-либо представления и модели поведения.

Что касается понятия гендерного стереотипа, то под ним, как правило, имеются в виду обобщенные образы женственности (фемининности) и мужественности (маскулинности), которые имеют социальное разделение и эмоционально-оценочный характер [1]. Другими словами, гендерные стереотипы показывают то, как в зависимости от ситуации, по мнению общественности, должны вести себя мужчины и женщины. По сути, архетипы мужественности и женственности особо не изменились с давних времен. До сих пор типично женскими чертами считаются эмоциональность, наивность, любовь к детям, стремление выйти замуж и вести домашнее хозяйство. Явным плюсом будет также считаться внешняя привлекательность. Для мужчин же характерны мужество, отвага, ум, сила, сильное чувство справедливости. Все эти черты так или иначе на протяжении долгого времени транслировались в контенте для детей. В современном обществе наблюдается тенденция к перелому стереотипов, касающихся идеалов женских и мужских образов. Происходит взаимозамещение качеств, что стирает привычные нам границы гендерной дифференциации. Но, несмотря на явные изменения в социальных и гендерных ролях, привычные нам стереотипы продолжают существовать до сих пор.

Для более подробного анализа можно привести в пример франшизу полнометражных мультфильмов «Три богатыря» студии «Мельница» (2004-2019 гг.). Популярная серия анимационных фильмов рассказывает о приключениях трех богатырей из русских былин – Алеши Поповича, Добрыни Никитича и Ильи Муромца. Все три персонажа обладают типичными чертами, свойственными для главных мужских героев. Они крайне сильны, честны, храбры, готовы постоять за себя, близких и государство. Обладают тягой к подвигам, славе, а также имеют природную смекалку (за исключением Алеши Поповича, но в мультфильмах часто его поведение оправдывают неопытностью и юным возрастом). Каждый из них, конечно же, женат на русской красавице.

Все три девушки – Аленушка, Любава и Настасья Филипповна, в свою очередь, представляют собой архетип женственности и тот самый идеал женщины-хозяйки. Но так, кажется, лишь на первый взгляд. При более глубоком анализе женских персонажей можно наблюдать сдвиг дифференциации гендерных стереотипов. Героини демонстрируют нетипичное для традиционных фемининных персонажей поведение. Они решительны, настойчивы, сильны, имеют хорошо развитую интуицию и

гибкий ум. На протяжении всей киноленты можно увидеть, как девушки храбро идут вслед за своими возлюбленными, а порой даже спасают их, тем самым отходя от привычного тропа «дамы в беде». Однако нельзя не заметить их идеализированный внешний вид, а также тягу к простой семейной жизни. В данной ситуации значительно выделяется Аленушка, которая вместо ведения хозяйства и хранения домашнего очага, предпочитает карьерный рост в качестве журналиста.

Нетипичным мужским поведением в данной франшизе выделяется ученик Добрыни Никитича Елисей. В отличие от богатырей, он не обладает развитой физической силой и храбростью. Однако, не имея при себе привычных маскулинных качеств, он является положительным персонажем с высокими моральными ценностями.

Стоит заметить, что франшиза о богатырях отличается своей ориентацией на современного зрителя. В ней былинные сюжеты и исторический контекст интерпретируются на новый лад для современного общества, в котором наблюдается активная смена гендерных ролей. Таким образом, данная кинолента демонстрирует явное расхождение с привычными нам стереотипами о фемининности и маскулинности. Но все же полного замещения мужских и женских ролей здесь не происходит. Богатыри продолжают героически спасать мир, женщины – берегут семейный быт и отчасти помогают своим мужьям, оставаясь, по сути, за их спинами.

Попытку полностью отойти от гендерного стереотипа женственности предприняла студия «Парадиз», выпустив в 2008 году полнометражный анимационный фильм «Приключения Аленушки и Еремы». В данной картине главной героиней является Аленушка – молодая красивая девушка, племянница царя Дормидонта. Она представляет собой типичный женский романтизированный образ, чей путь, к счастью, заключается в ее любовном интересе.

В корне отличается от Аленушки ее сестра Всеславна. Царевна, в отличие от главной героини, не имеет любовного интереса и не стремится к поиску своего суженного. Мужчины ее совершенно не интересуют. Вместо этого она занимается самореализацией в сфере машиностроения, что является, по мнению многих, «мужским» занятием. Она самостоятельна, независима, не эмпатична, склонна добиваться своих целей и не обладает умением урегулировать конфликты. Особенно заметна внешняя деталь Царевны – ее одежда. В отличие от привычных женственных силуэтов, Всеславна показана в рабочем комбинезоне, а не в укороченном стилизованном платье, как Аленушка. Ее внешний вид и манеру поведения принято считать именно мужской, а не женской. Здесь наблюдается явное расхождение гендерных установок, которые

свойственны патриархальному строю. Таким образом, перед зрителями появляется женский персонаж, который представляет собой новый тип женщины современного мира [2].

Замещение гендерной роли наблюдается также и среди мужских персонажей. Царь Дормидонт, отец Всеславны и дядя Аленушки, демонстрирует поведение, которое значительно отличается от стереотипно мужского. Он не обладает деловой хваткой, смелостью и тягой к авантюрам. А вместо государственных дел предпочитает ведение домашнего хозяйства и готовку, что в традиционном понимании является женскими обязанностями. Таким образом, происходит изменение конфигураций гендерных отношений и появление новых моделей поведения, которые в значительной степени отличаются от стереотипных представлений о мужских и женских ролях.

Проанализированные ранее анимационные фильмы являются художественными произведениями, которые по большей части представляют собой развлекательный контент. Иначе обстоит ситуация с мультфильмами, которые были созданы в рамках образовательно-воспитательной политики. Примером подобного проекта может служить анимационный сериал «Смешарики». Здесь нет никакой привязки к сказочному или историческому контексту, поэтому сюжеты серий явно показывают принадлежность к современному миру и его реалиям. Также сериал отличается нелинейным сюжетом, в связи с чем для анализа героев можно выбрать любую серию. Говоря о персонажах, стоит отметить явное количественное превосходство мужских персонажей над женскими. Постоянно действующих героинь здесь всего две – Ньюша и Совунья. Оба персонажа изображены в антропоморфном облике и выглядят максимально просто, что помогает ребенку легче воспринимать данных героев. Говоря о гендерной стереотипизации, то, безусловно, в этом плане ярким примером выступает Ньюша – юная девочка, изображенная в виде маленькой розовой свинки. Образ данной героини лучше всего подходит к стереотипу о фемининности. Она эмоциональна, наивна, склонна к мечтаниям и романтизации окружающей действительности. Как типичный женский персонаж, она мечтает о прекрасном принце, который должен сам появиться в ее жизни. Также заметна ее заинтересованность во внешнем виде, что в свою очередь подтверждает существование стереотипа о важности женской привлекательности. Ньюша в какой-то степени является ярким примером архетипа женственности, для которого по большей части важны внешние данные, нежели умственные. Совунья же представляет собой взрослую антропоморфную сову. В этом персонаже, в отличие от Ньюши, уживаются любовь к активным видам спорта («маскулинная» черта), а также хозяйственность вкупе с заботой («фемининные» черты).

Интерес к романтике присутствует в ее жизни, но в меньшей степени, чем у Ньюши.

Мужским персонажам здесь приписаны те качества и хобби, которые в контексте гендерных установок являются истинно «мужскими» (увлечение наукой, изобретениями, любовь к спорту, приключениям и т.д.). Однако, отличительными чертами здесь наделен Бараш. Будучи поэтом, он характеризуется как тонкая творческая натура с нетипичной для мужского героя эмоциональностью и заинтересованностью в романтике. Получается так, что «Смешарики» в чем-то отходят от привычных стереотипов о гендерах, но тем не менее, транслируют представление о в целом традиционной половой дифференциации.

Таким образом, можно заключить, что в целом в отечественных мультфильмах сохраняется традиционное распределение гендерных ролей [3]. Однако необходимо также отметить и тенденцию к постепенному взаимозамещению гендерных характеристик в российской анимации. Постепенно мужские и женские роли перестают быть для нее полярными, напротив, они сливаются друг с другом, стирая тем самым типичные представления о мужском и женском. Безусловно, это напрямую связано с размытием границ гендерных стереотипов в реальной жизни, что, в итоге, транслируется в визуальную культуру. Последняя оказывает серьезное влияние на массовую аудиторию, в том числе, детскую, более всего нуждающуюся в правильной интерпретации образов и наглядной демонстрации нравственных ориентиров.

Список использованных источников:

1. Рябова Т. Б. Гендерные стереотипы и гендерная стереотипизация: методологические подходы // Женщина в российском обществе. 2001. №3-4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernye-stereotipy-i-gendernaya-stereotipizatsiya-metodologicheskie-podhody> (дата обращения: 20.11.2020).

2. Головкина Е. М. Влияние современных российских мультфильмов на формирование гендерных стереотипов поведения у детей // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – Т. 20. – С. 3316–3320. – URL: <http://e-koncept.ru/2014/54927.htm>. (дата обращения: 20.11.2020).

3. Мифтахова А. Н., Ялин Ч. Женские образы в мультипликационном цикле о трех богатырях. // И. А. Бодуэн де Куртенэ и мировая лингвистика. Международная конференция (V Бодуэновские чтения): труды и материалы / под общ. ред. К. Р. Галиуллина, Е. А. Горобец, Г. А. Николаева. Казань: Изд-во Казанского университета, 2015. С. 208-210.

© Сычева Е.Г., 2020

УДК 740

**ПРОБЛЕМА ТЕЛЕСНОСТИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ САМОПОЗНАНИЯ:
ДИАЛОГ Г. СКВОРОДЫ «НАРЦИСС»
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ**

Феноменова Л.В.

Научный руководитель Запека О.А.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Исследовательский интерес к феномену самопознания не ослабевает на протяжении многих веков: одна эпоха приходит на смену другой, обуславливая характерную для каждого культурного контекста особую оптику.

По мнению автора, какой бы путь для самопознания не выбрал современный человек, он сталкивается с необходимостью осмыслить телесность как социокультурный феномен, так как на человеческом теле в настоящее время все больше и больше акцентируется внимание. В процессе исследования автором был проведён опрос, в ходе которого 95% респондентов указали, что самопознание является необходимым процессом для современного человека. Большая часть респондентов отметила, что самопознание без познания собственного тела не представляется им возможным.

В своём исследовании автор ставит задачей сопоставить представление о самопознании и о роли телесности в этом процессе в 18 веке, путем обращения к сочинению Григория Сковороды «Нарцисс», с нынешними представлениями об этом феномене. Подобное сравнение, на взгляд автора, поможет подчеркнуть важность философских изысканий Сковороды, которые в настоящее время обсуждаются не слишком часто.

Религиозная философия Сковороды во многом основывалась на его идее самопознания как неперемennого условия познания мира. Человек предстаёт как ключ к пониманию всего мира, и эту антропологическую идею Сковороды можно назвать выражением философии «духовного сердца».

Человек сотворён по образу и подобию Божию и носителем этого образа в каждом человеке является его душа, которая есть человек внутренний, тело же, соответственно, внешний. Задача человека, по мнению Сковороды, заключается в поиске высшего своего призвания, обрести которое возможно только в духовном бытии. При этом раскрытие глубины в себе является необходимым опытом для обретения истинной веры, то есть Бога в себе.

Структура сознания человека, описываемая в учении Г.С. Сковороды, состоит из уровней души, духа, духовного сердца. Она нацелена на поиск идеалов и стремления человека к совершенству в творчестве, в личностном общении его с Богом. И, познавая себя, человек прежде всего познаёт своё сердце: «Только в акте самопознания человек обнаруживает свое истинное место и предназначение в мире и, таким образом, раскрывает для себя целесообразность и истинное содержание мироустройства. Большой мир чужд и враждебен человеку лишь постольку, поскольку человек остается чужд и неясен самому себе» [1, с. 215].

Учение Г. Сковороды о двух натурах является, возможно, одной из самых оригинальных его идей. Несмотря на то, что познание самого себя человеком строится, как это было сказано выше, на познании собственного сердца, внешнее проявление человека также имеет значение. Телесное проявление человека, по мысли Сковороды, не случайно, так как оно не только противостоит духовному, но и взаимодействует с ним. Именно об этом размышляет Сковорода в диалоге «Нарцисс».

Пролог «Нарцисса» представляет собой философско-аллегорическое обоснование идеи самопознания, центральная же часть посвящена размышлениям о конкретных путях и способах реализации этой идеи. В прологе Сковорода соединяет античные мотивы с христианскими идеями и, тем самым, объясняет название диалога. Миф, который обычно служит иллюстрацией нездоровой, пагубной любви к себе, у Сковороды приобретает совершенно другой смысл. Нарцисс «становится символом всеобъединяющей божественной любви и самопознания, так как он влюблён в себя» [2, с. 35]. Таким образом, только через любовь к себе человек способен познать божественный мир, человек остаётся у Сковороды мерой всех вещей.

По мнению автора, образ Нарцисса использовался Сковородой ещё и для того, чтобы подчеркнуть отношение человека с собственным телом. Ведь в мифе Нарцисс влюбляется в своё отражение, в своё лицо и тело: тот факт, что Сковорода приписывает Нарциссу влюблённость в свою душу, не отменяет представление о влюблённости Нарцисса в свою внешность. В последующих главах Сковорода неоднократно высказывает своё отношение к физическому. Так, Друг говорит, что «сердце – голова внешностей твоих» [3], и это подтверждает фразу Сковороды из Пролога: «Всяк есть то, какое сердце в нём» [3]. Клеопа, слушая рассуждения Друга, сравнивает своё тело со стенами храма, а «духовное сердце» с жертвоприношением, делая вывод, что «как жертвы достойнее стен, так и душа моя, мысли и сердце, достойней моего тела» [3]. Сковорода высказывает здесь новое отношение к внешнему проявлению Божьих

созданий. Тело, хотя и ставится ниже духа, всё же приобретает значение, как считает философ. Но, как замечает Друг, «любить и оправдывать во всяком деле пустую внешность» [3] есть «совет лукавый и семя змеево» [3]. Таким образом Сковорода осуждает восторженное отношение к плоти и плотскому, так как «если же содержание твоей руки присудишь плотской тлени» [3], то тогда рука, как и всё тело, просто сгниёт после смерти. Но «истинная» рука вечна в Боге. Как кажется автору, это позволяет сделать вывод, что душа, по мнению Сковороды, имеет такой же облик, какое имеет физическое тело человека. Именно поэтому так важно «влюбиться» в своё внешнее проявление, ведь оно есть отражение души. Влюблённость в собственную душу приводит к поиску истины и утешения в самом себе, то есть к самопознанию. Кроме того, самопознание есть в представлении Сковороды поиск своего предназначения в Божьем мире: нахождение себя приводит человека к гармонии и обретению Бога.

При обращении к нынешним реалиям кажется, что найти какие-то общие черты между идеями Григория Сковороды и различными современными учениями, и практиками довольно сложно. В первую очередь, такое ощущение возникает из-за светскости современного общества, а Сковорода был верующим человеком, «провозвестником» русской религиозной философии, по словам Н. Полторацкого. Не желая быть голословным, автор в проводимом опросе задал вопрос: «Верите ли Вы в Бога как в идею высшей силы?». 60% респондентов дали отрицательный ответ, а 40% – положительный. При этом христианами считают себя всего лишь 20% респондентов.

Однако, по мнению автора, антропологическая философия Г. Сковороды заслуживает внимания современного человека, так как при более внимательном изучении современного отношения к теме самопознания обнаруживается множество общих моментов с идеями Сковороды.

Так, среди ответов на вопрос: «Как Вы понимаете значение фразы «Познай самого себя»?», можно найти следующие: «увидеть лицо своей души», «найти внутреннюю гармонию», «для того чтобы полюбить другого, нужно полюбить себя», «умение делать хорошо для себя, своей души и тела, без всякого стыда». Слова «гармония», «любовь» и «душа» по-прежнему ассоциируются со смыслом самопознания. Особенно хотелось бы выделить ответ: «увидеть лицо своей души», который, по мнению автора, показывает, что идея некой двойственной сущности человека, когда о себе заявляет как человек внешний, так и человек внутренний, до сих пор существует. Возможно, респондент решил прибегнуть к красивой метафоре, однако, это также служит свидетельством того, что идея о наличии у души «истинного» облика

человека, то есть первоначально чистой версии его внешнего облика, до сих пор присутствует в сознании людей. Понимание самопознания как поиска своего «истинного облика» характерно еще для нескольких респондентов: «нужно раскопать в завалах мыслей и всего фальшивого, что накидывает общество, себя настоящего», «мы можем хоть немного понять, что в нас истинно "нашего", а что засело в нашу голову под действием социальных условностей».

Интересно то, что, когда автором был задан вопрос: «Как Вам кажется, человек – это единое целое, состоящее из тела и духа? Или есть внутренний человек и внешний, иначе говоря, вечная душа и брэнное тело?», были получены довольно противоречивые ответы. Для большинства человек является единым целым, но некоторые респонденты ответили следующим образом: «мне скорее ближе мнение о брэнном теле и вечной душе-эйдосе. Очень трудно достигнуть единение и того, и другого», «и единое в контексте жизни, и раздельное в контексте ее продолжения». Но самым примечательным ответом автору показался другой: «единое целое, если говорить про вечную душу и брэнное тело. Если рассматривать внутреннего и внешнего человека в моем понимании (то есть настоящее «я» и, то «я», которое видят люди), то единое целое только в случае, когда он относительно «познал» себя». Этот ответ, по мнению автора, прямо отсылает к «Нарциссу»: «мы до сих пор бесплотную невидимость не удавалось поставить в число сущности и думали, что она мечта и пустошь» [3]. Может ли человек быть единым целым, не познав себя внешнего и внутреннего? Сковорода дает на этот вопрос отрицательный ответ, но и среди наших молодых современников можно встретить его единомышленников. Особо хочется отметить, что на вопрос, зачем самопознание современному человеку, никто из респондентов не ответил, что так возможно найти путь к Богу: в большинстве случаев было отмечено, что без рефлексии человеку трудно существовать в нынешнем мире, где быстрая адаптация и четкое улавливание настроений других людей являются едва ли не основными навыками для комфортного существования. Однако среди ответов также проскальзывают мысли о том, что только рефлексия позволяет человеку понять своё предназначение, найти себя и, как следствие, обрести счастье и гармонию. Похожую идею высказывал и Григорий Сковорода.

Ответы на вопрос: «Как Вам кажется, связаны ли внутренний мир человека и его внешний облик?» выражают примерно одну и ту же точку зрения. Конечно, некоторые респонденты высказали мысль, что внешний вид никак не связан с внутренним миром («внешний вид обманчив»), но большинство респондентов считает, что внешнее случайно лишь отчасти и обусловлено генетикой, но вместе с тем замечают, что походка, взгляд,

осанка, жесты многое говорят о внутреннем состоянии человека. Идея о данности внешности свыше в ответах не прозвучала.

Самопознание рассматривается сейчас вариантом любви к себе, а человек, «влюблённый» в себя, представляется уверенным и гармоничным человеком, способным выстраивать границы, отвечать за собственные поступки и умеющим отдавать себе отчёт в своих желаниях, возможностях и даже обидах. Подразумевается, что человек должен уметь любить себя и принимать как лучшие свои стороны, так и худшие. Важно подчеркнуть, что это представление распространяется и на внутренний мир человека, и на его внешний облик.

Всё сказанное выше позволяет сделать вывод о том, что наследие Григория Сковороды оказывается довольно актуальным в наше время. Религиозный характер его философии вовсе не мешает восприятию его идей молодыми людьми, получившими атеистическое воспитание, поскольку в процессе поиска себя они нередко обращаются к трансцендентному. Но и для тех, кто не готов отказываться от своей светскости, идеи Сковороды могут показаться интересными и достойными изучения. Так сложилось, что в дальнейшем русские мыслители почти не обращались к теме человеческой телесности и ее роли в самопознании, поэтому многие ищут ответы у западных авторов, работы которых часто оказываются простой переработкой восточных практик.

Идея Сковороды «не любит сердце, красоты, не видя» [3], в которой выражается призыв увидеть красоту в себе и полюбить себя, вполне отражает современные представления о пути к себе. Инфлюэнсеры по всему миру учат людей не верить «мифу о красоте», созданному искусственно в рекламных целях и заставившему многих негативно относиться к себе и своему телу по причине несоответствия стандартам красоты. Слова Сковороды «кто прозрел в водах своей тлени красоту, тот не во внешность какую-либо, не во тления своего воду, но в самого себя и в самую правду влюбится» [3] тоже звучат вполне современно. Сумев полюбить себя внутреннего, человек заботится и о себе внешнем, прекращая при этом гонку за вечной молодостью, полноценно и осознанно проживая каждый этап своей жизни.

Список использованных источников:

1. Сизинцев П.В. Понятие о личности в философско-художественном наследии российского мыслителя Г.С. Сковороды (1722-1794) // Социология. 2019. № 6. С. 211-218. <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-o-lichnosti-v-filosofsko-hudozhestvennom-nasledii-rossiyskogo-myslitelya-g-s-skovorody-1722-1794>

2. Голомонзина В.В. Проблема самопознания в учении Г. С. Сковороды // Известия Российского государственного педагогического

университета им. А.И. Герцена. 2007. Т. 14. № 37. С. 35-41.
<https://cyberleninka.ru/article/n/problema-samopoznaniya-v-uchenii-g-s-skovorody>

З. Г. С. Сковорода «Нарцисс» <http://pomidor.com/q/10286>

© Феноменова Л.В., 2020

УДК 398.8: 304.5

**ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ
ЯКОВЛЕВСКОГО РАЙОНА БЕЛГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ:
К ПРОБЛЕМЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ**

Филиппова А.В.

Научный руководитель Сушкова Л.Н.

Белгородский государственный институт искусств культуры, Белгород

В современном социуме происходит активное усиление разрушительного процесса глобализации, который, в свою очередь, ведет к уничтожению культуротворческих установок, принятых в той или иной общности. Культура современности на данный момент характеризуется не индивидуальной идентичностью, как это было раньше, а своими усредненными характеристиками, новомодными тенденциями и идеологиями. Тенденции чаще всего выступают в роли анти-ценностей по отношению к предыдущей традиции. Города, страны, континенты ступили на путь Зотхода от своих «корней», о чем на примере праздничной культуры говорит Д.Б. Бурменская: «В <...> период забвения национальных традиций представители малых народностей начали утрачивать свои обычаи, язык, фольклор и пр.» [1, с. 245]. Вместе с этим ученые-культурологи, философы, исследователи фольклорной традиции изучают характер другой новой, созидающей тенденции – поиска устойчивого фундамента нации в региональной, народной культуре. Данное направление акцентирует внимание на поиске «тех оснований в культуре, на которых возможно возрождение и освоение истинных ценностей, исторического наследия поколений, а также становление духовных идеалов и национально-культурного самосознания» [3, с. 3].

Одним из весьма иллюстративных компонентов культуры народа является фольклорное наследие, вобравшее в себя национальные особенности, традиции, исконные (непреходящие) ценности, исторический и жизненный опыт этноса. При этом исторический процесс, представляющий собой непрерывную цепочку преобразований народа, трансформирует не только экономическую, политическую, социальную сферу деятельности человека, но и проецируется на культурологическую

составляющую, являющуюся неотъемлемой частью любого социума. Как отмечал в своем исследовании А. Тойнби, без «вызовов» и должных «ответов» на них культура не смогла бы трансформироваться дальше, повышать свой уровень развития, и, следовательно, не смогла бы надолго задержаться на пьедестале мировой арены, так как стала бы (рано или поздно) неконкурентоспособной. Хотя, видоизменяясь, культура в целом и народная культура в частности, могут переживать процесс ассимиляции своего этнического наследия, традиций предков [6]. Утрачивая незыблемый мифологический фундамент, люди лишаются прошлого, без которого немислимо их дальнейшее существование, и культура, перейдя в стадию «цивилизации», погибает, постепенно угасая, изживая себя изнутри, о чем утверждал О. Шпенглер в труде «Закат Европы» [7].

Фольклорное начало является неотъемлемым компонентом традиционной культуры, несет в себе глубокие гуманистические послы. В фольклоре синтезируется, обобщается и закрепляется исконная традиция этноса (этнической группы). На современном этапе научной мысли особую актуальность приобретают исследования народного регионального музыкального фольклора, отдельных его традиций. Это важно сейчас потому, что традиции сёл, не слишком известных, или же наоборот – неизвестных, совершенно не играющих ведущих ролей в мировых, общепланетарных масштабах, с течением времени исчезают. Процесс забвения культурных основ, по нашему мнению, тесно связан с разобщением поколений внутри одной культурной общности, с нарушением преемственности традиционности. О.А. Короткова в своем исследовании подтверждает данную мысль: «Любой социально-исторический опыт концентрируется в памяти народа, передается из поколения в поколение в результате процесса социокультурной преемственности» [4, с. 161]. Преемственность, как главный маркер традиционной культуры, может носить естественный и искусственный характер. Естественной преемственностью мы можем назвать тот случай, когда традиции сохраняются в жизни людей и органически продолжают свое бытование независимо от исторических преобразований. Искусственная преемственность осуществляется в рамках образовательной деятельности отдельных коллективов, общеобразовательных и высших учебных заведений.

Исходя из вышеперечисленных предпосылок можем говорить о разрушительном влиянии глобализации на процесс преемственности и деактуализации последнего. Из-за этого, соответственно, в современном научном дискурсе растет спрос на исследования исчезающего феномена преемственности. Рассмотрение традиций предков несет особую ценность для формирования представлений о национальной культуре у общества и,

в последствии, у последующих поколений. Наша работа отвечает социальному запросу современности, поднимает проблемы сохранения и репрезентации региональных традиций сел Белгородчины. Наш научный интерес связан с Яковлевским районом Белгородской области, так как на выбранной нами территории многие традиции уже исчезли, и мы имеем возможность, в данном случае, апеллировать материалом, который записан не так давно (с 1990-х гг. и до нашего времени).

Яковлевский район располагается на западе Белгородской области и имеет широкую географию сел, входящих в него. Рассматриваемый нами район, площадью чуть выше тысячи кв. километров, находится на границе Ракитянского, Корочанского, Борисовского, Ивнянского, Прохоровского, Белгородского районов области. В него входят г. Строитель, два поселка (Томаровка и Яковлево), и четырнадцать сел (Алексеевка, Бутово, Быковка, Гостищево, Дмитриевка, Завидовка, Казацкое, кустовое и др.).

В феврале 2013 года в Яковлевский район была направлена фольклорно-этнографическая экспедиция, состоявшая из сотрудников-специалистов Белгородского центра народного творчества [5, с. 240]. Данная экспедиция по изучению народной региональной культуры носит не единичный характер, а проводилась уже в четвертый раз. В ходе исследования ученым удалось зафиксировать более восьмидесяти народных песен и обрядов в «сёлах Серетино, Мощеное, Новая Глинка, Черкасское и Верхний Ольшанец. Более тридцати образцов песенного фольклора было записано в с. Черкасское» [2], что достаточно ярко показало сегодняшнее состояние традиционной культуры Яковлевского района.

Актуальность народных традиций и входящих в их структуру обрядов и ритуалов более характерна для периферийных участков Яковлевского района, а именно, для целого ряда сел. Обрядность распространяется по ним неравномерно, в каждом селе есть свои особенности исполнения музыкального фольклора и проведения народных праздников.

Яркая индивидуальность песенной традиции, являющейся важным элементом праздничной культуры любого народа, была отмечена исследователями (М.С. Жиров, О.Я. Жирова, С.П. Коноваленко, Л.Н. Сушкова) в селах Черкасское и Кустовое Яковлевского района.

Проанализировав некоторые обрядовые песни этих сёл, отметим, что для них характерно использование схожих песенных напевов, как, например, в карагодных песнях «Ой, на горе лён, лён» и «Ой, по лугу да по зелёному» [2]. Поэтому можно утверждать о некоей общей локальной традиции, связующей культуру сёл Черкасское и Кустовое.

Рассматривая более подробно традиционную музыкальную культуру сёл Черкасское и Кустовое, мы обращаемся к экспедиционным материалам, записанным здесь в конце XX века учёными этнографами из Белгорода и Москвы. В то время в обоих сёлах существовали аутентичные фольклорные ансамбли, но, уже к началу XXI века фольклорный ансамбль села Кустовое перестал существовать из-за ухода из жизни носителей культуры – участников этого коллектива.

Но несмотря на общую тенденцию современности по естественному сокращению фольклорных традиций, в селе Черкасское и по сей день существует фольклорный ансамбль, лидером которого выступает В.Г. Сальтевских. В своем интервью для «Белгородских известий» исполнительницы фольклорного ансамбля села Черкасское рассказали, что у истоков создания их ансамбля их было восемь человек, сейчас осталось лишь три человека, а именно, В.Г. Сальтевских, М.Г. Сальтевских и О.В. Романькова [2]. Благодаря этим исполнительницам народных песен традиция с. Черкасское может быть передана молодому поколению при условии воссоздания процесса преемственности, в отличие от села Кустовое.

Одной из причин разной степени сохранности музыкального фольклора сёл Кустовое и Черкасское можно также гипотетически назвать географическое расположение: если село Черкасское стоит в стороне от основных транспортных магистралей регионального значения, и, следовательно, не является особенно привлекательным для проявлений прогресса, то через село Кустовое проходит главная трасса, соединяющая областной центр с несколькими районными центрами: Борисовка, Грайворон. Этот факт сделал село Кустовое более привлекательным для заселения новыми жителями, что повлекло за собой активную скупку домов людьми со стороны, не владеющими информацией о местной культуре и не осознающими её ценность. В этих условиях образцы традиционной культуры села «растворились» во вновь сформировавшемся культурном пространстве, не успев ассимилироваться в сознании нового поколения.

Но, как было сказано выше, изначально песенная традиция была свойственна для обоих сел: вышеупомянутые карагодные песни являются одними из знаковых примеров фольклора, могли исполняться в любое время. Но, также, рассматривая архивные материалы, записанные в селе Кустовое, мы отмечаем наличие в жанровом составе местного фольклора образцов песен календарной приуроченности, а также большое количество свадебных песен.

Исходя из вышесказанного, можем сделать вывод, что в дальнейшем, ближайшем будущем, традиции с. Кустового требуют включения в

процесс преемственности для обеспечения их сохранности для будущих поколений, и, в идеале, для внедрения культурную жизнь села, поскольку, в нашем случае, пока что естественной преемственности мы здесь не наблюдаем.

В перспективе также мы рассматриваем возможность включения материалов нашего исследования в работу местного фольклорного коллектива, что могло бы способствовать возрождению интереса к народной культуре этой территории у местных жителей и стать ее транслятором в современном мире.

Список использованных источников:

1. Бурменская, Д. Б. К вопросу о роли глобализации в функционировании традиционного праздника / Д. Б. Бурменская // Вестник Бурятского государственного университета. Педагогика. Филология. Философия – 2009. – №6. – С. 244-247.

2. Воробьева, А.В. Фольклорные экспедиции. – «Белгородские известия» [Электронный ресурс]. – Заглавие с экрана. – Режим доступа: <http://www.belvesti.ru/01.4.13-16306.html> (дата обращения – 22.11.2020)

3. Егле, Л. Ю. Музыкальный фольклор в контексте современной культуры Сибири: автореф... дис. кан. культурологии. – Кемерово: 2005. – 24 с.

4. Короткова, О. А. Преемственность традиций в российском и зарубежном праве: исторический аспект /О. А. Короткова // Вестник Тамбовского университета. Гуманитарные науки, 2015. – №9 (149). – С. 161-165.

5. Сушкова, Л.Н., Гращенко, А.Г. Экспедиционная деятельность исследователей традиционного фольклора как платформа формирования репертуара творческих коллективов народно-певческого направления // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики : сборник докладов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (Белгород, 12 февраля 2020 г.) : в 3-х томах / ответственные редакторы: Ю.В. Бовкунова, С.Н. Зенин, А.А. Шакмаков. – Белгород : БГИИК, 2020. – Т. 2. – 468 с. – Текст : непосредственный. С. 231-236

6. Тойнби, А. Д. Постижение истории / пер. А. П. Огурцов. – М.: Прогресс, 1991. – 640 с.

7. Шпенглер, О. Закат Европы. В 2 томах: том 2 / О. Шпенглер. – М.: Айрис-Пресс, 2004. – 624 с.

© Филиппова А.В., 2020

УДК 726.825.8(470.316)

МЕМОРИАЛЬНЫЕ И ПАМЯТНЫЕ ДОСКИ РОСТОВА ВЕЛИКОГО: ОБЗОР ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ОБЩЕСТВЕННОГО МОНИТОРИНГА СОСТОЯНИЯ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ГОРОДА

Чекина Н.А.

Научный руководитель Мокшина И.С.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Все мы знаем, что помнить историю страны, малой Родины, своих предков – долг абсолютно каждого человека. Мы поддерживаем тесную связь с прошлым, читая книги, путешествуя, посещая художественные галереи и музеи. Стараемся увековечить память о нем, устанавливая памятники, реставрируя здания, связанные с важными событиями истории.

Я живу в прекрасном городе Ростове Великом и проходя по нему, не раз обращала внимание на фамилии людей и разные надписи на мемориальных досках. Такие таблички впервые появились в XVIII в., а сейчас без них сложно представить город или улицу. У меня нередко возникали вопросы: на каких зданиях можно и нужно устанавливать эти памятные таблички, а на каких – нет? Сколько их в нашем городе? Так появилась тема моего исследования: «Мемориальные доски Ростова Великого».

Когда я начала заниматься исследованием, возникла необходимость своего рода инвентаризации объектов культурного наследия города. Ведь памятные и мемориальные доски, в первую очередь, были связаны именно с ними.

Я постаралась изучить все научные труды и публикации по теме исследования. Но оказалось, что их попросту нет, кроме, единственной рекомендованной мне научными работниками музея-заповедника «Ростовский Кремль» публикации – монографии А.Г. Мельника «Исследование памятников архитектуры Ростова Великого», вышедшей в 1992 г. В ней дается описание наиболее выдающихся памятников архитектуры: Ростовского Кремля, Борисоглебского, Белогостицкого, Троице-Сергиево монастырей и др. Описание городских особняков и их значимость как памятных мест, связанных, прежде всего, с ростовским купечеством, приводится в работах Е.И. Крестьяниновой и Г.А. Никитиной. Еще в 1992 г. А.Г. Мельник писал: «Вероятно, когда-то и будет создана целостная история архитектуры города...».

Поскольку моя работа касается состояния охраны памятников истории и культуры, источниками служили нормативные документы федерального и регионального уровней. В исследовании я ссылаюсь на

законы, постановления, приказы, решения органов власти как времен СССР, так и современной РФ, в том числе и на те, что находятся в открытом доступе, например, на портале Министерства культуры РФ.

Цель – общественный мониторинг наличия и состояния мемориальных досок г. Ростова Великого.

Задачи:

собрать данные о размещении всех мемориальных досок г. Ростова Великого;

сфотографировать, описать каждую мемориальную доску нашего города;

составить таблицу о состоянии и нахождении мемориальных досок;

произвести сравнительно-сопоставительный анализ данных;

обобщить собранную информацию;

сделать выводы по теме исследования.

Методы исследования: сбор данных в архивах, в открытом доступе на сайтах музеев и органов власти; фотографирование и описание мемориальных досок по состоянию на июнь 2019 г.; ознакомление с печатными работами по теме исследования; сравнительно-сопоставительный анализ имеющихся досок.

Предмет исследования: мемориальные доски Ростова Великого.

Объект работы: архивные материалы, памятники истории и культуры города, научные статьи, базы данных государственных органов, ответственных за учет и охрану объектов культурного наследия.

Работа была начата с изучения общего состояния дел с охраной объектов культурного наследия в РФ (анализ нормативной базы).

Оказалось, что осознание ценности историко-культурного наследия страны пришло лишь в результате огромных потерь памятников истории и культуры в годы Великой Отечественной войны. Уже в первые послевоенные годы были приняты постановления Совета Министров РСФСР о постановке на государственную охрану значительного количества памятников архитектуры. Постановление 1960 г. сформировало основной объем памятников истории и культуры, находящихся на государственной охране как объекты федерального значения. В него вошли и самые значительные объекты культуры и истории Ростова.

Далее были приняты различные постановления, уточняющие перечень объектов исторического и культурного наследия.

Принятый в 2002 г. Федеральный закон № 73 «Об объектах культурного наследия народов Российской Федерации» дал законодательное определение памятников истории и культуры как особого вида недвижимого имущества, ввел понятие «предмет охраны; предусмотрел создание механизма государственной историко-культурной

экспертизы. Был введен единый государственный реестр объектов культурного наследия народов Российской Федерации.

Приказом Минкультуры России от 2002 г. утвержден порядок проведения общероссийского мониторинга состояния и использования памятников истории и культуры. Цель – проверка наличия и сохранности памятников истории и культуры, так как их последняя инвентаризация проводилась в 1991-1993 гг. и охватила только 24 субъекта РФ.

Существующий объем памятников истории и культуры, подлежащих государственной охране, был сформирован к середине 1990-х годов и составляет в настоящее время около 100 тысяч объектов. В Ярославской области – 4149 подобных объектов. В Ростове имеется 3 ансамбля федерального уровня, еще 27 объектов этого же уровня, 14 объектов регионального уровня, занесенных в ЕР (единый реестр) ОКН (объекты культурного наследия), и 196 выявленных объектов культурного наследия. Учитывая данные, которые содержат соответствующие базы данных федерального, регионального и местного уровней, мы систематизировали ОКН г. Ростова.

Как уже отмечалось, с принятием Закона ФЗ-73 и связанных с ним Постановлений правительства РФ и нормативных актов, в регионах начался базовый мониторинг ОКН, в том числе и в нашем городе. Мониторинг включает обследование технического состояния памятников истории и культуры, их фотофиксацию, получение данных технического учета и оформления прав пользования объектами культурного наследия как особым видом недвижимого имущества, а также земельными участками, на которых они расположены.

Анализ ОКН г. Ростова по данным на 1995 г., 2008 г. и 2012-2017 гг. позволяет утверждать, что перечень этих объектов существенно не изменился. В последние годы действительно начата системная работа по учету и приведению в соответствие с требованиями Закона памятников культуры и истории города. По ряду объектов проведена историко-культурная экспертиза. Она осуществляется по разным основаниям и инициаторами выступают разные организации.

Как уже отмечалось, выявленным объектам постепенно присваивается статус объектов регионального или местного значения, и они заносятся в реестр ОКН. Но предстоит еще много работы. Тем более, что наш общественный мониторинг состояния объектов показал, что одни ОКН федерального уровня успешно реставрируются, это и ансамбль Ростовского Кремля, и жилые дома и городские особняки по ул. Ленинской (№ 36, 36а, 32, 37) и Пролетарской (№ 22, 47), и комплекс Конюшенного двора. В тоже время другие (дома 20, 21, 22, 23, 24 по ул.

Подозерка) приходят в запустение и разрушаются, часть выявленных объектов утрачена в результате пожаров (Фрунзе 43, Ленинская 15 и др.).

Обозначив проблемы учета и сохранности памятников истории и культуры в Ростове, мы исследовали мемориальные и памятные доски Ростова Великого.

Мемориальные доски – разновидность памятных знаков. И мемориальная доска, и любой другой памятный знак предназначены для увековечивания памяти о каком-то событии или человеке.

Мониторинг мемориальных и памятных досок Ростова показал, что они устанавливались в разное время и в большинстве случаев их установление связано с выявлением объектов культурного наследия федерального, регионального значения: самые старые доски установлены на объектах Ростовского Кремля. Скорее всего, они были установлены после его реставрации в конце 1960-х гг. Их 17. То же касается двух памятных досок на зданиях Спасо-Яковлевского монастыря. Их малое число (как и отсутствие таковых на другом ансамбле федерального значения – Авраамиевом монастыре) объясняется тем, что в отличие от Кремля, который функционировал как музей в течение многих десятилетий, эти ОКН в советское время были заброшены, и использовались в лучшем случае как склады, их возрождение началось только в начале 90-х и продолжается по сей день.

На иных храмовых сооружениях города мы нашли и описали еще 8 памятных и информационных (полуразрушенный храм Леонтия на Заровье) досок.

Самое большое число памятных досок размещено на жилых домах XVIII-XIX вв. Это – дома купцов, зажиточных крестьян, торговые ряды, лавки, городские усадьбы и особняки. Общее число досок 23, из них 4 – на объектах федерального, 4 – регионального значения, 15 – на выявленных объектах. Большая часть этих досок была установлена к 1125-летию города, который отмечался в 2012 г.

К собственно мемориальным доскам можно отнести 5, связанных с историческими событиями (установление Советской власти в городе, создание первых марксистских кружков, работа военных госпиталей в годы Великой Отечественной войны), и 16 досок, посвященных выдающимся людям, ростовцам и тем, кто внес существенный вклад в развитие города. Из этого количества 7 установлены на объектах культурного наследия. Нужно отметить, что 6 из них были установлены к памятным датам по инициативе местных органов власти в разные годы, остальные 10 – по инициативе общественности. Хочется отметить, что 6 из 10 появились в городе благодаря поисковой работе наших гимназистов и педагогов (в частности, это доски основателям гимназии А.Л. Кекину, С.П.

Моравскому и П.А. Трубникову, а также выдающимся выпускникам гимназии, прославившим наш город). Можно добавить, что в здании гимназии есть еще 7 мемориальных досок, они посвящены воинам-интернационалистам, выпускникам, погибшим в войнах, директорам гимназии и поэту А.С. Гаврилову).

Учитывая, что в городе около 300 ОКН разного уровня, нужно отметить, что памятные и мемориальные доски установлены на более 20% памятников истории и культуры.

Работа была затруднена тем, что некоторые доски, предварительные сведения о которых имелись, были расположены на территории монастырей и церквей, куда доступ для нас был закрыт. Например, нам не удалось попасть на территорию Рождественского женского монастыря, на переходы Ростовского кремля.

Описание досок производилось по критериям: форма, цвет мемориальной доски, надписи, изображения; описание текста (цвет, печать); обрамление; сохранность. Всего было описано 68 досок.

В ходе исследования были описаны все мемориальные и памятные доски Ростова Великого. Оказалось, что из 308 досок, находящихся на учете, в городе существует всего 68. Все они находятся в разном состоянии, многие отсутствуют по различным причинам.

Данная работа помогла определить количество, состояние мемориальных досок. Она, несомненно, обладает научной актуальностью, информация, собранная в ней, важна не только для жителей города, но и для ученых, реставраторов, муниципальных и региональных учреждений, ответственных за сохранность и учет памятников истории и культуры.

У данного исследования есть серьезные направления дальнейшей работы:

это работа в архивах, опросы жителей города в целях установления времени открытия досок на ОКН Ростова, выяснения причин исчезновения ряда досок, которые когда-то размещались на зданиях;

инициирование установления памятных досок на всех ОКН Ростова, часть их может быть установлена современными владельцами или арендаторами зданий, что повысит туристическую привлекательность этих объектов;

возможно создание виртуальной экскурсии по городу «О чем рассказывают памятные и мемориальные доски Ростова», а также квест-игра для школьников в целях популяризации истории города, формирования бережного отношения к культурному наследию предков.

Хочется надеяться, что наше исследование обратит внимание многих заинтересованных лиц на состояние мемориальных досок Ростова Великого.

Список использованных источников:

1. Мельник А.Г. Исследования памятников архитектуры Ростова Великого. Ростов, 1992. <https://www.academia.edu/8931784/>
2. Крестьянинова Е.И., Никитина Г.А. Ростов Великий. Прогулки по городу и окрестностям. Путеводитель. М. Научный мир.2012;
3. Крестьянинова Е. И., Никитина Г. А. Граждане Ростова : история ростовского купечества XVII - начала XX века : генеалогия и судьбы ростовских купеческих родов : мемуары, дневники, письма /. - Ростов Великий : Гос. музей-заповедник "Ростовский кремль", 2009;
4. Крестьянинова Е., Никитина Г. По старинным улицам Ростова. М. Северный паломник, 2006.
5. http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_4641.htm
6. <http://www.kremlin.ru/acts/bank>
7. <http://legalacts.ru>
8. <http://base.garant.ru>
9. <http://opendata.mkrf.ru/opendata/7705851331-grkn>
10. <http://www.yarregion.ru/depts/dcul>
11. <http://www.yarregion.ru/depts/dookn>
12. http://admrostov.ru/hot_news.

© Чекина Н.А., 2020

УДК 7.06

**РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
В РАМКАХ ФЕСТИВАЛЬНОГО И КОНКУРСНОГО ДВИЖЕНИЯ**

Кейм А.О.

Научный руководитель Ковтун А.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Для того чтобы говорить о таких понятиях как «фестиваль» и «конкурс» нужно разобраться в значении этих слов. В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведова даны следующие определения: «фестиваль – это широкая общественная праздничная встреча, сопровождающаяся просмотром достижений каких-нибудь видов искусства. Тогда как, конкурс – это соревнование, имеющее целью выделить лучших участников, лучшие работы».

Таким образом, выявляется главное отличие конкурса от фестиваля, это наличие или отсутствие победителей и проигравших.

Музыка и танец, как и другие формы искусства, не могут существовать в ограниченном пространстве какого-либо социума, народа или государства. Выдающиеся исполнители, в том числе и танцоры редко

сидят на одном месте, путешествуя по всему миру с гастрольями, активно общаясь друг с другом в рамках различных конкурсных проектов, фестивалей и совместных выступлений. Для артистов особенно важно мировое признание, важно «заработать» имя не только в своей стране, но и получить признание на мировом уровне.

Идея и целесообразность проведение конкурсов была признана ещё во времена Древней Греции. Олимпийские игры Древней Эллады представляли собой религиозный и спортивный праздник, проводившийся в Олимпии. Сведения о происхождении игр утеряны, но сохранилось несколько легенд, описывающих это событие. Первое документально подтверждённое празднование относится к 776 до н.э., хотя известно, что игры проводились и раньше. На время проведения игр объявлялось священное перемирие, в это время нельзя было вести войну, хотя это условие неоднократно нарушалось. Но позднее в 394 г. н.э., императором Феодосием I они были запрещены, как проявление язычества.

В настоящее время в нашей стране большое, если не сказать огромное, количество самых различных конкурсов и фестивалей. Начиная от районных, проводимых, как правило, при содействии организации культуры и департаментов культуры данных районов – то есть организаторами конкурса являются представители власти, и заканчивая всероссийскими и международными фестивалями – где чаще всего организаторами являются туристические фирмы, индивидуальные предприниматели, общества с ограниченной ответственностью.

В нашей стране определение статуса того или иного культурного мероприятия вещь относительная. Я нашла регламент, документ, который определяет критерии, но так как он чаще всего носит рекомендательный характер, не все учредители, организаторы, в особенности частные организаторы, считаю необходимым руководствоваться им.

Цель: выяснить детали фестивального и конкурсного движения в области хореографического искусства в РФ.

Задачи:

разобраться в истории развития фестивального и конкурсного движения в области хореографического искусства в РФ;

разобраться в классификации фестивалей и конкурсов.

Классификация фестивалей и конкурсов. Критерии присвоения мероприятию статуса «международный»:

участие в мероприятии представителей не менее двух зарубежных стран;

участие в составе жюри представителей зарубежных стран.

Критерии присвоения мероприятию статуса «всероссийский»:

представительство не менее 4 субъектов Российской Федерации;

участие в составе жюри представителей федеральных округов;
наличие в составе учредителей органа исполнительной власти в сфере культуры.

Критерии присвоения мероприятию статуса «межрегиональный»:
участие в мероприятии представителей субъектов Российской Федерации (не менее 2);

наличие в составе учредителей органа исполнительной власти в сфере культуры.

Критерии присвоения мероприятию статуса «республиканский»:
участие в мероприятии представителей муниципальных образований республики (не менее 4 от общего числа муниципальных образований);

наличие в составе учредителей органа исполнительной власти в сфере культуры.

По направленности фестивали и конкурсы бывают следующих видов:

1. Простые (по структуре оценочных листов):

по виду танца (народного танца, классического танца, современного танца, спортивно-бального танца и т.д.);

по критериям оценки (артистов балета, хореографов, сюжетных номеров и миниатюр).

2. Сложные – хореографические конкурсы, где представлены все номинации, и оцениваются совокупность множества критериев.

Критерии оценочных листов, номинации определяются организаторами данных мероприятий. Трудно определить с точностью время начало хореографических фестивалей и конкурсов в России. По некоторым данным 1-я «Хореографическая олимпиада» прошла в 1922 году. Подобные смотры, как правило, вызвали много резких, отрицательных оценок творчества танцевальных студий, популярных в 20-х годах и занимавшихся «свободным» танцем или танцем босоножек. Эти критические отзывы были не всегда справедливы и часто противоречили друг другу.

Следующий перечень фестивалей и конкурсов, проходящих в молодой советской республике, мы находим книге Т.В. Пуртовой «Танец на любительской сцене (XX век: достижения и проблемы)»: «9 октября 1923 года в Большом театре состоялся первый публичный показ многонационального искусства народов СССР, «Вечер культуры» народов, заселяющих Советский Союз. 13 июля 1927 г. – в Ленинграде состоялся I музыкальная олимпиада. 1928 г. – танцевальная Спартакиада. В 1929 году был проведен самостоятельный хореографический праздник – пионерская танцевальная спартакиада. 1930 г. – I Всесоюзная олимпиада театров и искусств народов СССР».

И как отмечает Т.В. Пуртова «одной из причин бурного развития народного танца на любительской сцене станет система смотров, слетов, фестивалей и олимпиад, проводившихся по партийной установке».

Именно на этих массовых мероприятиях и происходила встреча профессиональных танцоров, хореографов и балетмейстеров с любительскими танцовщиками, самородками, талантами, не получившими специального образования.

В настоящее время в России существует широкая сеть различных видовых и жанровых конкурсов и фестивалей, имеющие разные уровни по статусу, охвату региона и составу жюри.

При анализе положений конкурсов – обязательном документе, где регламентируются основные характеристики конкурса (этапы, критерии оценки, сроки, место действия, состав жюри и т.д.), мы можем констатировать отсутствие какой – либо упорядоченной системы в определении номинаций конкурсов, всё зависит от компетенции организаторов и их целевых установок.

Из всех проблем фестивального и конкурсного движения в России самой острой является проблема отсутствие диалога между руководителями хореографических коллективов и членами жюри.

Именно «открытый стол», профессиональный диалог на тему развития хореографического искусства делает фестивально-конкурсное движение ценным с точки зрения развития хореографического искусства, профессионализма руководителей танцевальных коллективов, хореографов постановщиков.

Список использованных источников:

1. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка - ООО «А ТЕМП» - 2006., с.56.
2. Прокофьев Ф.И. Художественное творчество масс в условиях развитого социализма. – Киев.: Высшая школа, 1978.
3. Пуртова Т.В. Танец на любительской сцене (XX век: достижения и проблемы). / М.: ГРДНТ, 2006, с.41.

© Кейм А.О., 2020

УДК 77

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ВИЗУАЛЬНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В ФОТОГРАФИИ, КИНЕМАТОГРАФЕ, ТЕЛЕВИДЕНИИ И КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГРАХ

Тихонова Ю.С.

*Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербург*

Со второй половины XIX и наступлением XX века начинается новый период в развитии визуального повествования. На рубеже двух столетий под влиянием технической революции, научных, экономических, социальных, политических, радикальных изменений в образовании и многих других факторов происходит изменение мировоззрения человека. В XIX веке рождается модернизм, как совокупность абстрактных и авангардных направлений в искусстве второй половины XIX – середины XX столетия, ориентированный на преодоление устоявшейся художественной традиции и стремлением к новизне. Во многом изменившееся отношение к изображаемому, которое встречается в искусстве импрессионизма, символизма, кубизма обусловлено изменением окружающей действительности, происходящим на каждом этапе эволюции. Стремительно развивается фотоискусство и кинематограф, несколькими десятилетиями позднее появляется телевидение, а в 1950-60-х гг. зарождаются компьютерные игры

К XIX веку стало устойчивым представление, что «старая мысль», начиная с учений Платона, Аристотеля и Евклида пошла по неверному пути, взяв первичным понятием пространство. Общество постепенно поворачивается от понятия «пространство» к понятию «времени». В динамичном информационном обществе, главным критерием, определяющим качество коммуникации, становится время, затрачиваемое на обработку визуального сообщения. Значительно обогащаются и развиваются художественные приемы, вырабатывая особый характер аудиовизуального мышления и средств художественной выразительности.

Настоящая статья является частью проводимого автором исследования эволюции визуального повествования и ограничивается рассмотрением его от искусства фотографии до компьютерных игр. Особое внимание уделяется анализу того, как выразительные средства, использующие потенциал своей среды для передачи смысла и эмоционального, эстетического воздействия на зрителя эволюционируют, оказывают влияние друг на друга и способствуют развитию новых видов визуального сторителлинга. В данной статье, будет рассмотрен синтез визуальных систем в «синтетических» искусствах, т.е. тех, в которых

происходит органическое слияние или свободная комбинация разных видов искусств, где по определенным принципам соединяются выразительные элементы, образующие новое, единое эстетическое и техническое целое.

В 1822 г. стал возможен ранний фотографический процесс, под названием гелиография, изобретённый Нисефором Ньепсом и послуживший теоретической основой для разработки дагеротипии. Фотография обеспечивала индивида визуальной информацией намного эффективнее, чем картина, гравюра, рисунок. Начинается новый интерес к самопознанию. Камера по-своему открыла человеку грамматику жеста, позы, ракурса. До этого, в печатной культуре, тело человека имело мало выразительной ценности. С помощью фотографий мы видим и сохраняем прошлое и настоящее опираемся на них в попытке познать мир, общаемся, используем ее как свидетельство чего-либо, как источник хранения информации и творческой самореализации. Время и память, как персональные, так и исторические, составляют суть фотографии. Французский фотограф Гаспар Феликс Турнашон, известный как Надар, которого называли «Тицианом фотографии», писал: «Фотография – замечательное открытие, теория может быть изучена за час, основы техники за день, но чему нельзя научить – это чувству света. То, как свет падает на лицо, вы должны уловить сами, чтобы получить сходство, а не банальный портрет, вы должны вступить в союз с позирующим, почувствовать его мысли и сам его характер» [1]. Также, его знаменитый – крутящийся автопортрет – фото, состоящие из 12 кадров, были первыми попытками анимировать изображение. Зритель при их пролистывании получал эффект как от просмотра мультфильма за счет движения картинок.

Художник Эдвард Майбридж заложил основы моментальной фотографии – хронофотография. Первым изображением последовательных фаз движения были фотографии скачущей лошади, сделанные Майбриджем в 1878 году. Он продолжил совершенствовать технологию съемки движения, итогом его работы стал одиннадцати томный труд «Движение животных» (1888 г.). Она оказала сильнейшее влияние на художников, начиная с футуристов, среди которых можно выделить Джакомо Балла, Марселя Дюшана, Курта Швиттерса и таких авангардных режиссеров, как Холлис Фрэмpton и Стэн Брэкидж. В 1912 году Джакомо Балла написал выдающуюся работу «Динамизм собаки на поводке». Умберто Боччони также начал изучать фотографию, чтобы научиться изображать движение в череде повторяющихся фаз. Его работа «Динамизм велосипедиста» (1913 г.) передает напряжение динамических фаз движения. Одна из наиболее противоречивых картин своего времени –

«Обнаженная, спускающаяся по лестнице, № 2» (1912 г.) Марселя Дюшана. Первый, кто начал использовать принцип серийности в своем творчестве, был Клод Моне, что было прообразом современного проектного искусства и представляло серию кадров, сделанных в разное время суток. Позже сложившееся в Америке течение, в конце 19 в., пикториализм (в переводе живописный, провозгласило свои каноны в фотографии, а именно размытие контуров, мягкость в линиях, приглушенность контрастов, статичность композиции, изображение вневременного пространства. А вот для модернистов, наоборот важная суть фотографии, предельная документальность, абстрактность композиции, фиксация невидимого глазу, ракурс и прикладной характер этой техники. Преподаватель в Баухаусе, художник Ласло Мохой Нади, чье фото 1928 г. «Вид с Берлинской радиобашни», было новаторским и экспериментальным, говорит, что: «Фотография для меня, это способ, инструмент нового оптического языка, на котором говорит художник будущего» [2]. Виды сверху становятся частью современного видения. Пространство кадра становится полем для творчества, оно необходимо произведению, объекту, картине, скульптуре.

Фотограф-конструктивист Александр Родченко также, приветствовал подход не в созерцании, а создании среды для человека будущего и роль художника, как персонажа, ведущего поиск необычного визуального языка, здесь ключевая. Человек, по утверждению А. Родченко «приучался видеть с новых точек», а роль фотографа – приучить его правильно воспринимать снимок [3]. И фотография становится этим языком для общения с массами. Фотография дала человеку власть над временем, позволив остановить его, изменить его структуру, задать темп при помощи покадровой, ускоренной или замедленной съемки и множества других манипуляций.

Так изобретение фотографии приравнивалось к исторически решающим событиям, ставилось на одну ступень по своей значимости с изобретением письменности. Немецкий философ, теоретик культуры, В. Беньямин наметил большинство из этих мотивов еще в 1930-х годах, говоря о том, что «появление новой технологии всегда порождает новые художественные и политические надежды, которые имеют тенденцию быстро развеиваться [4]. В книге с говорящим названием «Человек увидел все» исследователь ранней фотографии С. Морозов, резюмирует: «фотография измеряет, сравнивает, сопоставляет, помогает увидеть невидимое, документирует и исследует», называя фотографию «зримой летописью» [5]. Картье Брессона называют художником решающего момента, что становится метафорой в искусстве фотографии, сказал: «Мы работаем в унисон с движением, точно оно предчувствие того, как жизнь

раскрывает саму себя, однако внутри движения существует момент, в который элементы движения находятся в равновесии, фотография должна добиваться этого момента и удерживать в нерушимости его равновесия» [6]. Он изображает абсолютно обыденную, но символичную фотографию в Петербурге около Петропавловской крепости, на ней обнаженный загорающий мужчина, поза которого с разведенными по бокам руками. Брессон изображает мученика, одинокого человека, в сравнении с гуляющими рядом одетыми людьми.

С 1960-х начинается период экспериментов в фотографии. Например, фотограф Синди Шерман, присутствует сама в своих проектах, перевоплощаясь в разные персонажи, что является передачей конкретных образов, а не автопортретом. Она изображает Юдифь, вдову из Библейского сюжета, которая спасла родной город от врагов Ассирийцев. Юдифь проникла в стан врага и убила их предводителя Олоферна, отрубив ему голову, это очень популярный сюжет в живописи и графике, начиная с эпохи Возрождения. Ее работа – это намеренно грубое повторение картины Сандро Боттичелли. Это осмысление, идея конструкта, гротеск, использованный не случайно. Фотограф хочет показать сконструированность образа, как он разваливается на части, исследовать то, из каких смыслов состоим мы, что есть наша культура. С 1970 г., к фотографии стали обращаться художники-концептуалисты, которые интересовались ею с разных сторон, например, создании перформансов. Использование реди-мейдов, коллажа – работы уже с готовыми фотографиями, главным для них было донести идею, общий нарратив проекта, так как образ в фотографии содержит потенциал и силу, к которой можно обращаться.

Следует сказать, что в начале XX века завершился процесс трансформации фотографической съемки движения, которая впервые была осуществлена Майбриджем и перешла в механическую «иллюзию» движения – кинематограф. Фотография позволила человеку смотреть на мир фотографически, привила черты, до сих пор свойственные нашей культуре – вариативность и фрагментарность. Рассматривая фотографию как малую часть образа реальности, человек мог конструировать ход событий, воспринимать каждый момент в качестве уникального. Реальность стала достижима посредством фото и кинотехники, которые стали первыми техническими медиа.

Рождение кинематографа – явление, которое во многом определит, направление художественной мысли в XX веке, состоялось на Бульваре Капуцинок в Париже, в 1895 г., где прошел первый киносеанс Братьев Люмьер, важнейшее событие в истории развития движущегося изображения [7]. Импрессионисты, адаптирующие в своих работах

принципы монументального изображения, предвидели появление многих новых технических средств, в визуальной культуре. Через новое понимание картины, где можно выставлять акценты, интегрировать в него разнообразные графические элементы, выстраивать композицию холста, что впоследствии в 20 столетии, будет культивироваться и применяться в кино. Они структурировали свои картины по схеме – рисунок, форма, композиция. Например, Клод Моне, в своей серии работ «Вокзал Сен-Лазар в Париже», является неким предсказанием к первому короткометражному документальному фильму «Прибытие поезда». История кино оказалась последовательной сменой самостоятельных и одинаково выразительных языков, каждый из которых имеет свои эстетические основания. В книге «Язык новых медиа» профессор компьютерных наук и теоретик Лев Манович пишет о кинематографе: «Если верить семантике слова «кинематограф», что буквально означает «писать движение», суть кино состоит в записи и хранении визуальных данных в материальной форме. Подобно живописи веками ранее, кинематограф демонстрирует нам знакомые образы видимой реальности интерьеры, пейзажи, персонажей, обрамленные прямоугольной рамкой кадра» [8]. Кинематографу как синтетическому виду искусства свойственны черты не только фотографии и театра, благодаря которым он возник, но и литературы. Пространственно-временная модель построения нарратива в кино всегда играла значительную роль в визуальной культуре, кино во многом отталкивалось от способа построения сюжета, как в театральной постановке.

«Великий немой» – так называли кинематограф в первые десятилетия его существования. Кино на том этапе своего развития еще не владеет звуком и цветом, но композиция кадра, культура зримой детали, пластическая выразительность актера немом кинематографа до сих пор остаются эталоном. «Немое кино – самая чистая форма кинематографа, – утверждал Альфред Хичкок [7]. Однако даже немой кинематограф нуждался в аудиальных дополнениях, роль которых играли импровизации тапёров и тексты-пояснения. Получается, что в основу раннего киноязыка было положено зрительное восприятие мира человеком, сформированное еще в XIX веке фотографией, а именно черно-белая цветовая гамма. Эти цвета обеспечивали наиболее полное погружение в атмосферу фильма. Тысячелетиями, воспринимая цветной мир, человеческий глаз «замыливался», и только черно-белое изображение вернуло ему, по выражению Ж.П. Сартра, «возможность видеть невидимое» [9]. После рождения кинематографа сложились способы видения мира, структурирования времени, конструирования нарратива, а также связывания одного опыта с другим. Также, главной особенностью кино,

является наличие монтажа, как приема организации нарратива. Монтаж – это ключевой для XX века метод создания искусственной реальности. «Монтажное мышление» лежит в природе творчества человека. Монтаж всегда считался главной особенностью кинематографического языка. Автор фильма «Человек с киноаппаратом» (1929 г.) режиссер Дзига Вертов считал, что фильм может преодолеть свою индексную природу благодаря монтажу, демонстрируя зрителю то, что никогда не существовало в реальности [8]. Монтаж дает возможность, создать как нелинейное повествование, так и ставить акценты на разных элементах рассказываемой истории, благодаря комбинированию крупных и дальних планов в съемке. Философ, культуролог М. Маклюэн, говоря о фрагментарности восприятия, привитому человеку еще фотографией, говорил о продолжении ее развития фильмом, «как конечным воплощением великого потенциала книгопечатания» [10]. Постигание киноискусства, его эстетических закономерностей и специфики начинается с восприятия самостоятельной художественной «единицы» - фильма. Фильмы – это совмещение дискретного и непрерывного кодирования, в сравнении с фотографией или скульптурой, воплощающих собой линейный порядок изложения событий. Фильм – это бесконечное разворачивание техник, эффектов затемнения, стоп-кадра, художественного освещения, последовательного формирования нарративных конструкций, как способов кинематографического высказывания. Одна из таких техник – коллажная, переходит в кинематографическое пространство через эксперименты с фотографией и живописью, как эквивалент коллажному принципу в станковом искусстве. Коллаж, как принцип творчества в кинематографе, широко использовал режиссёр Сергей Параджанов. Метод коллажа позволяет снять шаблонное восприятие, расширить диапазон поиска гармонии и контрастов в окружающем мире и художественном творчестве.

Если говорить об элементе философско-эстетической концепции кинофильма, то ею будет являться кадр. В нем собраны пространственно-временные значения, которые соединены между собой философским волокном и эстетическими и художественными приемами. Происходящее в фильме четко структурировано, рационально построено его дирижерами – автором сценария и режиссером, главными носителями смыслов выступают выдуманные персонажи – актеры. Сергей Эйзенштейн в 1920-е годы предположил, что фильм может способствовать экстернализации мышления и потому – формированию систем контроля над образами мысли людей.

Эстетическая природа происхождения кинематографа заключается в наличии художественного образа, формы, символа, мимесиса и

содержания. Образ в киноискусстве – сложное и противоречивое единство, в котором действуют и сталкиваются разнородные выразительные начала. Исследователь кино А. Базен был уверен, что «эстетические возможности кино – в том, что в нем сфотографированная реальность предстает «во временном измерении» [7]. Роман Шолохова «Тихий дон» в киноинтерпретации значительно отличается от того, как эта история рассказывается в театре, на что в сюжете делается акцент. Фильм в постановке советского режиссера Ивана Правова участвовал в первом Международном кинофестивале в Венеции, где режиссер использует все технические возможности монтажа, для организации повествования. Это позволяет сближать во временном ряду зрительского восприятия отдаленные во внутреннем повествовании произведения элементы. Зритель приобретает наиболее полный аудио-визуальный опыт при просмотре истории, рассказанной на киноязыке. Это объясняется как возможностью технической обработки кадра, так и монтажными эффектами, дающими возможность создать в произведении дискретное время. Кино научило зрителя воспринимать переключение от кадра к кадру, как связанный нарратив статичные изображения превратились в динамические.

С точки зрения теоретика киноискусства С. Гинзбурга в кино возникает еще одно важное условие восприятия: «Точка зрения камеры, выражающая авторскую точку зрения, становится зрительской точкой зрения». Зрители видят изображаемые события глазами автора» [11].

Изобразительная композиция (в графическом или живописном вариантах) является основополагающим фактором при создании экранных произведений. Например, Матисс, Гоген, Пикассо, когда экспериментировали в живописи, они не отбрасывали главные принципы композиции. Наоборот, они подтверждали их, только расставляя акценты по мере использования этих средств (цвета, формы, рисунка), но картина была построена на незыблемой основе композиции, которая есть единство противоположностей между линией и цветом. Кинематограф, заставивший глаз человека неотрывно следить за происходящим на экране, послужил для художников-авангардистов примером воздействия контрастных цветов на человеческий глаз (работы К. Малевича, В. Кандинского, М. Матюшина). К тому же, изучая цвет не изолированно, а в связи со средой, постоянно меняющейся во времени и движении, Матюшин увидел между двумя цветами (цветом среды и цветом предмета или основы) сцепляющие цвета.

Кино подготовило людей к приходу современных мультимедиа, т.к. кинематографисты монтировали изображения, звуки и текст уже в течение целого столетия. Кинематограф уже имплицитно строился на некоторых

принципах новых медиа: дискретности времени в процессе репрезентации, который проявлялся в известной кадровой частоте – 24 кадра в секунду, прямом доступе к элементам повествования и мультимедийности. Кинематограф стал средой, в которой зародился моушн-дизайн. Моушн-дизайн – графика в движении, искусство оживления графики средствами анимации. Его значительное развитие происходит в 50-х годах в США, благодаря таким дизайнерам, как Сол Басс, Морис Биндер и Пабло Ферро. Моушн-дизайн используется в титрах к фильмам, рекламе, в оформлении телевизионного канала, сценографии и т.д. Развитие анимационных техник и технологий, так же, как и развитие ее выразительных средств, неразрывно связано с процессом становления кинематографа, оказавшего на анимацию существенное влияние.

Позже, с появлением телевидения, а затем цифровых технологий, понятие фильма и экранного творчества претерпело значительные изменения. Так как язык экрана был создан и развит киноискусством, телевидение заимствовало у кино богатейший арсенал выразительных средств и приспособило его к своим специфическим особенностям.

Искусство экрана, подобно другим пластическим искусствам (живописи, графике, скульптуре, архитектуре), создает зримые художественные образы; подобно музыкальным произведениям развивает действие во времени, отсчитывая такты ритмов и воспроизводя мелодии, подобно литературе свободно обращается со словом, включив его в свою образную структуру. С.М. Эйзенштейн говорил: «Экран с заданным соотношением сторон способен передать трехмерность окружающего нас мира, воспроизвести четвертое измерение – время, создать живописные композиции, различающиеся по графическому рисунку и цвету, тончайшим тональным оттенкам и градациям света и цвета, которые сливаются со звуком «в единый поток впечатлений». Специфика экрана заключается, прежде всего в его зримой, зрелищной природе. Экранный язык невозможно рассматривать без изучения живописных и графических возможностей кадра, его пластической выразительности. «Кадр – первичная конструктивная, съемочная и монтажная единица» – А.Д. Головня [8]. Также, важной основой экранного изображения является движение. Все происходящее на экране – результат фиксации и воспроизведения на пленке явлений, событий, персонажей, существующих во времени и пространстве. Именно пространство, в котором происходит то или иное действие, необходимо выявить и воспроизвести на пленке. Временные отношения – еще один существенный компонент образности в экранном искусстве. Подобно вневременным изобразительным искусствам (живописи, скульптуре) экран позволяет из вечного течения жизни вырвать миг, выхватить одно мгновение и зафиксировать его в стоп-кадр.

Движение, возникающее при монтаже кадров, позволяет философским категориям – времени и пространству – ожить на экране в стройной и целостной системе изобразительно-звуковых композиций, организуя сюжет. Музыкальные произведения включены в визуальную структуру экранного искусства, являются основной ее движущей силой. Из соотношения и взаимосвязи отдельных аудио и видео (звуковых и зрительных) элементов рождается изобразительно-звуковой образ. Только слитые воедино зрительный ряд (изобразительные композиции) и ряд звуковой (слово, музыка, шумы) дают возможность говорить о существовании своеобразного вида искусства – искусства экрана и являются важнейшими выразительными средствами.

Пространственные связи, временные отношения, изобразительно-монтажные композиции, синтез живого слова, музыки и шумов. Богатая палитра художественно-выразительных средств позволяет объясняться с аудиторией на своем экранном языке. Художник не просто копирует действительность, а осмысливает ее в образной форме, создавая экранный образ. Академик М.В. Алпатов писал: «В искусстве все приобретает силу воздействия, будучи выражено в художественных образах» [12].

Компьютерная игра как способ рассказывания истории находится отдельно от всех остальных разобранных видов искусства, так как ее особенностью является динамичное вовлечение игрока в череду событий. Появление компьютерных игр и обретение ими художественных качеств открыло многообразие новых форм и приемов, что провоцирует процесс переосмысления существующих форматов и жанров в других видах искусства. Развитие компьютерных игр способствовало развитию нового вида визуального сторителлинга, в котором активную роль отводится интерактивному повествованию. В 1990-е годы гейм-дизайнеры перешли к трехмерным играм и стали систематически использовать киноязык, используя такие выразительные средства, как ракурс съемки, глубина пространства, подсветка трехмерных пространств, динамическая точка обзора. Игры оказались щедро насыщены кинороликами (кинематикой), которые задавали антураж и дополняли общий ход игрового процесса [8]. Нередко игра строилась на чередовании интерактивных фрагментов и не интерактивных киноэпизодов. Интерактивность, то есть обусловленность искусства участием зрителя в процессе рассказывания истории, стала основой нового медиа. Понятие «интерактивность» возникло как наиболее общеупотребимый термин для обозначения искусства, появившегося в цифровую эпоху. Зритель оказывает своими действиями активное влияние на изучаемую информацию. Лев Манович в своей книге «Язык новых медиа», пишет, что «Почти каждая коммерческая игра снабжалась «системой искусственного интеллекта» – кодом игры, частично

контролировавшим геймплей, поведение виртуальных персонажей. Игра рассказывает историю в двух разных, иногда сосуществующих одновременно, иногда чередующихся, режимах. Один режим – это непосредственно игровой процесс, геймплей, в котором игрок сражается с противниками или совершает еще какие-либо действия. Этот процесс имеет ясную для пользователя мотивировку и смысл. История в нем рассказывается благодаря визуальному и звуковому оформлению происходящего [8]. Таким образом, подобное восприятие истории ставит игрока в совсем иное положение: история рассказывается не с точки зрения сюжетной составляющей, а с точки зрения прямого участия в ситуации. Второй режим – это непосредственные сюжетные заставки, раскрывающие суть происходящего. Как правило, игрок не принимает в них активного участия и является просто зрителем. Таким образом, они мало отличаются в плане рассказывания истории от кино. Зрительское восприятие в компьютерной игре сосредоточено не на истории, как нарративе, а на непосредственных действиях, происходящих с игроком здесь и сейчас.

Также с начала 20 века, важной особенностью современной живописи является сближение и влияние искусств – начиная с первобытного. Художники в своем творчестве пользуются всем арсеналом выразительных средств, своих предшественников и создают новые. Важным объединяющим элементом художественной выразительности является композиция. Первым художником, который включил в свой стилистический язык архаичные выразительные средства намеренно, был Пабло Пикассо основоположник модернистского направления в изобразительном искусстве – аналитического кубизма [13]. Началом такого влияния можно считать его «Авиньонских девиц» (1907 г.). Эта картина была результатом восхищения художника африканскими статуэтками. Конечно, статуэтки, относятся к традиционному искусству, но их пластика, технология исходят из первобытности. Тем более, что Пикассо не напрямую цитировал, а вдохновлялся и применял выразительные приемы изображения в поисках новых направлений искусства. Фигуры купальщиц, которыми он также вдохновлялся, это форма, часть общего, формальный элемент художественного структурного построения, они как будто вытесаны из дерева, как африканская скульптура, они по смыслу заменяют собой сюжет, передают определенный смысл. Если обратиться к другому произведению П. Пикассо «Герника» (1937 г.). Зритель не сразу понимает, что именно изображено на полотне. Для этого требуется некоторое продолжительное во времени статическое созерцание неподвижного изображения. Полотно пронизано аллегорическими смыслами и символами. Пикассо абсолютно

современный художник, мастерски построивший сложную композицию, посредством создания линейного контура, выразительной линии для передачи сложной исторической темы. Зритель видит мозаично организованное изображение. Монументальное полотно визуально напоминает рисунок стене пещеры со сплетением живых тел, среди которых фигуры животных также выразительны, как и фигуры людей. Содержание картины ясно, каждый элемент продуман и несет определенное значение. Можно увидеть, что такого рода деформации – это инструменты, с помощью которых Пикассо передает боль и страдание». Выразительные средства, тем не менее, можно сопоставить с приемами первобытного искусства: линейность, деформация фигур, частичное изображение вместо целого, монохромность, концептуальность, эмоциональность, совершенство исполнения, точность, Пикассо совмещает на одной картине, как техники примитивизма, так и более реалистическую живопись. Полотно выполнено в черно-белом монохромном цвете, именно тех, которые были положены в основу фотографического и киноискусства. Эти цвета сформировали зрительное восприятие мира человеком, они обеспечивали наиболее полное погружение в атмосферу и не отвлекали от главного, вбирали в себя все остальные и открывали их только посвященным.

Импрессионисты Огюст Ренуар, Эдгар Дега, Поль Сезанн экспериментируют с композицией кадра фотографии. Дега вводит прием «взгляд снизу и взгляд сверху». Его визуальные находки, укореняются в новом столетии в культуре, связанной с фотографией и кинематографом, новым видением мира. Он создает серии, эскизы к картинам, покадрово, что при пролистывании создает эффект, движущийся картинки. Эффект фрагментирования композиции, использование контура и разных связующих линий, этот прием приходит из искусства Японских гравюр. Необычные ракурсы, которые используются в фигурах на гравюре, срезы композиций, разделяющие композицию линии, это было новаторским приемом для художников этого периода, что можно сравнить с новаторским творчеством Эль Греко или Яна Вермеера [14].

Подводя итог, следует сказать, что в начале XX века завершился процесс трансформации фотографической съемки движения, которая впервые была осуществлена Майбриджем в 1878 году, в механическую «иллюзию» движения – кинематограф. Как и художник, фотограф тоже фиксирует смену зрительных впечатлений. Вневременность и демократичность фотографии определили отношение к ней как к важному фактору, формирующему принципиально иное визуальное восприятие, свойственное обществу, стоящему на ступени перехода от индустриальности к постиндустриальности. Вкупе с кинематографом

фотография внесла ощутимый вклад в культурную жизнь общества, преодолела вековой отрыв профессионального искусства от широких народных масс. Так фотография, кинокадр, фильм и компьютерная игра, являются своеобразными средствами активизации фантазии, домысливания и реконструирования образа, а феномен памяти культивировался режиссерами и фотографами начала позапрошлого столетия как наиважнейшая ценность. Формируется кинематографическая эстетика и результат съемочного процесса. Кинематограф, становится главным видом искусства в XX, имеющий большую интернациональную аудиторию. Революция, произведенная данными видами искусства, кардинально изменили, отношение именно к категории времени и пространству. Фотография начинает запечатлевать и доносить до нас мгновение, как историю технологий от Надара и Майбриджа в фотографии и от Эдисона и братьев Люмьер в кинематографе, телевидение заимствует арсенал выразительных средств и формирует свой язык и средства художественной выразительности, как и компьютерные игры. Со второй половины 19 века искусство и технологии неразрывно связаны, эволюционируя и открывая новые грани в работе и творчестве.

Новые эволюционные процессы приводят к повышению роли визуального опыта в нашем сознании и к доминанте изобразительно-звукового выражения художественного образа над словесным. Творческие возможности, которыми располагают сегодня фотография, кинематограф, телевидение, компьютерные игры, во многом основаны на многовековом опыте создания и восприятия произведений живописи, театра, литературы, музыки. Ни одно искусство, не развивалось и не развивается изолированно. Каждый вид искусства широко пользуется художественными навыками, идеями, мыслями и достижениями других, начиная с первобытного искусства.

С момента внедрения первого средства технического воспроизведения реальности – фотографии – произошла впечатляющая по своим темпам и технологическим достижениям эволюция медиа. На смену восхищению, с которым первые фотографы запечатлевали движение при помощи «хронофотографии», пришло воодушевленное желание изменить реальность, превратить ее в иллюзию. В этом смысле новые медиа, интерактивные формы искусства, являются продолжением как модернистской, так и постмодернистской парадигмы радикальной трансформации художественного опыта.

Список использованных источников:

1. Ван Лиер А. Философия фотографии. Харьков: Гуманитарный центр, 2019. 202 с. ISBN 978-617-7528-13-4 <https://humus.livejournal.com/3071778.html>

2. Беньямин В. Краткая история фотографии/Сергей Ромашко. - М: «Ад Мпргинем Пресс», 2015. - 168 с. – ISBN 978-5-91103-251-7.
3. Родченко А. Пути современной фотографии//Новый ЛЕФ,1928.– №9.
4. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин. – М.: Медиум, 1996. –С. 123.
5. Морозов С.А. Человек увидел все / С.А.Морозов. – М.: Молодая гвардия, 1959. – С.180.
6. Картье-Брессон А. Воображаемая реальность: эссе / А. Картье-Брессон. – СПб.: Лим- бус Пресс: Изд-во К.Тублина, 2008. – 225 с.
7. Базен А. Что такое кино? / А.Базен. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
8. Манович Л. Язык новых медиа. Издательство: Ad Marginem, 2018 г.-400 с.
9. Гавришина О.В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи современности/ О. В.Гавришина – М.: НЛЮ, 2011. – 289 с.
10. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа / Г. М.Маклюэн. – М.: Кучково поле, 2011. – 462 с.
11. Гинзбург С. С. Очерки теории кино / С.С. Гинзбург. – М.: Искусство, 1974. – С. 94.
12. Пензин С.Н. Мир кино / С.Н.Пензин. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2009. – С.324.
13. Корецкая И.В. Импрессионизм в поэтике и эстетике символизма. – В кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX вв. М., 1975.
14. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — Издательство В. Шевчук, 2008.

© Тихонова Ю.С., 2020

УДК 74.01/.09

ГРАФФИТИ КАК ФОРМА УЧАСТИЯ В ПОЛИТИЧЕСКОЙ ДИСКУССИИ

Бадран З.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Исследователи механизмов политической дискуссии Чарльз Тилли и Сидни Тарроу в «Состязательной политике» (2007 г.) утверждают, что мы можем использовать аналитические инструменты и теории для объяснения различных типов политических конфликтов, включая революции, социальные движения и националистические этнические конфликты. Хотя политическое граффити является более мягкой формой протеста, чем

беспорядки и террористическое насилие, оно может быть способом выражения несогласия и конфликта, поэтому заслуживает большего внимания со стороны политических социологов. Институционализированное политическое участие следует нормам и не бросает вызов легитимности системы, в то время как неинституциональное участие нарушает нормы, стигматизируется и подвергается социальному контролю. Кроме того, участие в написании граффити может быть мотивировано чувством исключенности из политического процесса или разочарованием в перспективах политической деятельности.

В качестве полотна, граффитисты в основном используют стены, но также могут использовать и «уличную мебель», такую как автобусные остановки, светофоры, скамейки. Мы можем определить политические граффити как создание образов, содержащих идеи и ценности, предназначенные для влияния на общественное мнение, политику или принятие правительственных решений. В отличие от тегов (стилизированных персональных подписей граффитистов), политическое граффити несет в себе специфический оппозиционный посыл, поскольку оно является контрэгемоническими.

Фрески движения «Чикано» уже давно ассоциируются как уличное искусство, и являются поджанром граффити-письма (Lewisohn C. «Street art: The graffiti revolution» 2008 г.). Внутри жанра граффити существует своя иерархия, в которой уличному искусству присваивается более высокий статус по сравнению с граффити-письмом. Это часто находит свое отражение в дифференцированном правовом подходе к уличному искусству. Еще один признак дифференцированного статуса – это наличие тех, кто определяет себя либо как уличных художников, либо как авторов граффити. Льюисон пишет: «Если у вас была [научная] степень, вы занимались уличным искусством, а не граффити» [1, с. 16]. Преобразование правового статуса граффити из «всегда незаконного» в «иногда законное» может иметь последствия для его политической отдачи, поскольку повышение легитимности потенциально подрывает его эффективность.

Для принятия решения о том, следует ли классифицировать граффити как политические важно наличие аудитории и мотивов. Кто-то спрашивает, важен ли мотив или сам поступок? Ответ зависит от двух вещей: как мы смотрим на искусство и политику, и от географического местоположения и контекста, в котором создаются граффити. Считается, что географическое местоположение имеет большое значение и может выступать как основополагающий контекст, раскрывающий дополнительные смыслы. Если политическое искусство, так же как

граффити и уличное искусство, поместить в галерею, его посыл к зрителю может быть идейно нейтрализован.

Важно признать, что искусство может принимать форму протеста, и граффити – это форма искусства, которая может передавать либо явные, либо более тонкие политические послания, предназначенные для декодирования зрителями. Однако, зависит ли сопротивление или политический ярлык только от сообщения, или сам акт действия (изображения) может быть определен как таковой?

Льюисон отмечает, что общественность ведет себя как «пассивные сосуды», только потребляя рекламу и другие аспекты общественного пространства, и не отвечая на вопросы, не участвуя в диалоге с пространством. Он утверждает, что граффити и уличное искусство – это средство общения, способ выразить свой ответ.

Но простой акт порчи сооружений, независимо от содержания сообщения, рассматривается некоторыми как способ атаковать «систему» или институционализированный механизмы власти. Заполнение пространства граффити, будь то рекламный щит, общественное пространство или частное здание, является актом протеста.

Другой метод борьбы за пространство известен как «глушение культуры» и определяется как «присвоение фирменного рекламного дизайна какой-либо компании или бренда для дискредитирующих, политических целей». Например, имитация логотипа или слогана известной корпорации для передачи альтернативного, антипотребительского послания.

Обращение к искусству как средству протеста иногда происходит после того, как более традиционные средства политического протеста не приводят к результату. Граффити – это пример микрополитики. Микроуровень «снизу вверх» политической активности даёт возможность публично бросить вызов государству и другим влиятельным деятелям.

Граффити, наряду с другими видами деятельности, могут в конечном итоге объединяться в большой общественный вызов репрессивным государствам, порой объединяя представителей противоположных по политическим позициям групп.

Граффити с политической или социальной тематикой имеют потенциал для развития политического сознания, но это зависит от способности писателей или художников донести свое послание до зрителей через «коды». В литературе о граффити существует предположение, что смысл граффити относительно прост и понимается всеми. Чтобы проверить это предположение, был проведён эксперимент: студентам-старшекурсникам предложили оценить некоторое количество граффити и задали вопрос: «какое сообщение передает граффити?». Было

обнаружено, что существует широкий диапазон ответов, который ставит под сомнение предположение о том, что интерпретация является относительно простой и однозначной.

При этом, сообщение является политическим независимо от намерений автора, если зритель интерпретирует его как таковое. Йозвиг-Менерт и Юл утверждают, что «в борьбе с граффити, как и в других случаях борьбы с письменной коммуникацией, именно читатели в конечном счете создают сообщение» и передают смысл [3, с. 123].

Утратится ли преобразующий потенциал граффити, если произойдет его правовая легализация в статусе искусства? Потеряет ли граффити свою репутацию контргегемона в Сан-Паулу, Бразилии, Атланте, Джорджии, потому что теперь существует пространство для легального уличного искусства? Насколько мощь граффити была связана с диссидентским качеством? «Мы утверждаем, что граффити теряет некоторую способность разрушать систему» [1, с. 104], когда система ему придает легитимный статус; однако наличие пространства, где отдельные люди и группы, не имеющие доступа к другим источникам информации, могут выражать свои взгляды, может способствовать даже более широкому политическому активизму.

Независимо от того, станет ли граффити и другие способы борьбы за пространство частью средств, используемых политическими активистами, оно может иметь как эмпирические, так и теоретические последствия.

Определение граффити «от природы» политическое, оно «захватывает» пространства, расширяет сферу действия и является примером тенденции некоторых социологов занижать культуру к уровню политики. Невозможность провести различие между этими двумя понятиями может привести к тому, что всё будет определяться как культурное сопротивление. Рид утверждает, что «отсутствие специфики приводит к странным колебаниям от принятия абсолютно бесшовной культурной гегемонии к "чтению" протеста в каждом новом появляющемся "тексте"» [8]. Когда сообщение неоднозначно или мотивы тех, кто совершает действия, неясны, мы должны сопротивляться тому, чтобы называть его политическим. То, как определяется граффити, имеет методологические последствия.

Другие методологические проблемы исследования граффити включают в себя поиск и документирование примеров, поиск и интервью с создателями, а также исследование того, как конкретные знаки интерпретируются зрителями. В то время как политические граффити предназначены для общественного внимания и поэтому, вероятно, могут находиться в открытых, общедоступных местах, другие граффити не всегда находятся в самых безопасных пространствах.

Поскольку эта деятельность часто является незаконной, трудно застать авторов с поличным. Большинство исследователей, которые опрашивали граффитистов, либо сами являются членами команды (например, Ferrell 1996 г.) [10, с. 229], либо имеют информатора, способного вербовать интервьюируемых (например, Lachmann 1988 г.) [11, с. 188].

Никто не оспаривает, что политика является важной темой для некоторых авторов граффити и что политические взгляды, ценности и информация широко распространяются через эту альтернативную среду. Необходимы дополнительные исследования, чтобы ответить на вопрос: играет ли граффити существенную роль? Мотивирует ли оно другое на политическое поведение? Если оно способно стать предшественником более публичного вызова репрессивному государству, то каковы влияния, если таковые имеются, политического граффити в более демократическом обществе? Это важные вопросы, которыми занимаются политические социологи, исследователи общественных движений, культурологи и искусствоведы.

Проведя исследование выяснилось, что политическое граффити – это недостаточно изученная тема, которая заслуживает большего внимания. В то время как лингвисты и ученые в смежных областях уже давно признали политическую функцию граффити, политические социологи не спешат рассматривать это как метод политического участия и протеста. Ученые из общественных движений больше интересовались стратегиями «оспариваемого пространства», «глушения культуры» и других феноменов. Политическое тематическое граффити – это тип политического дискурса, который передает идеи, ценности и информацию, включая текущие запросы и конфликты общества. Это неоднозначная и противоречивая форма политического активизма на микроуровне, которая часто используется маргинализированными лицами, не имеющими доступа к институционализированным формам политического участия и не верящими, что актуальный политический курс приведет к желаемым изменениям.

Список использованных источников:

1. Lewisohn, C. Street art: The graffiti revolution. London: Tate Museum. 2008
2. Адамс, Карен Л. и Энн Уинтер. 1997. - Бандитское граффити как жанр дискурса. 'Journal of Sociolinguistics 337.
3. Йосвиг-Менерт, Дагмар и Джордж Юл. 1996. «Проблема с граффити.» Журнал английской лингвистики: 123.
4. Бернارد, Пол Лазарфельд и Уильям Макфи. 1954. Голосование. Чикаго: издательство Чикагского университета.

5. Бишара, Амаль. 2010. - Новые медиа и политические перемены на оккупированных палестинских территориях: создание медиа-миров и развитие сетей заботы.'Middle East Journal of Culture and Communication 3: 63-81.

6. Браун, Робби. 2012. - Выставить хорошее лицо уличному искусству, чтобы обновить Атланту.'Нью Йорк Таймс. [В интернете].Извлечено 22 августа 2012 года

7. Бюхлер, Стивен. 2000.Социальные движения в развитом капитализме. Oxford: Oxford University Press.

8. Рид Т.В. Искусство протеста. Миннеаполис, Миннесота: Университет Миннесоты .

9. Чик, Кристен. 2011. "Египетские граффити арестованы на фоне всплеска политического самовыражения" Christian Science Monitor[Online]. Проверено 1 декабря 2012 года.

10. Лахманн, Ричард. 1988. «Граффити как карьера и идеология». Американский журнал социологии: 229.

11. Феррелл, Джефф. 1993. "Московские граффити: язык и субкультура." Социальная справедливость 188.

© Бадран З., 2020

Авторский указатель

А

Антощенко О.С., 184

Б

Бадран З., 236

Барабошкина В.Н., 100

Барышникова В.В., 188

Батуева А.А., 100

Бекаревич К.А., 193

Бутко Т.В., 184

Быкова Д.Ю., 4

В

Варакина Г.В., 88

Воробьев И.Д., 7

Воронина Ю.А., 104

Г

Голубева А.С., 96

Грищенко А.С., 11

Гусева М.А., 19

Д

Дегтярева А.Н., 15, 107

Дзюба И.Д., 112

Дробот М.С., 117

З

Зубарева Н.А., 180

И

Исааков Г.С., 128

К

Кейм А.О., 220

Кириллова М.И., 197

Кирсанова Е.А., 131

Кирякова О.А., 120

Колташова Л.Е., 19

Колташова Л.Ю., 19

Колчанов Н.С., 124

Константинова В.Д., 128

Крылов А.А., 75

Кушнарева И.В., 131

Л

Лагутова А.С., 22, 134

Лазаренкова Л.В., 25

Леонова К.Ш., 31

Литвинова Н.П., 138

М

Мархаева А.Б., 36

Мельникова К.А., 104

Миляев Ф.В., 143

Морозов А.С., 147

Н

Новикова М.П., 39

О

Оленева Я.А., 44

Осокин А.А., 153

П

Пань Гаоцзинь, 50, 55

Петрищева Н.Н., 156

**Всероссийская конференция молодых исследователей с международным участием
«Социально-гуманитарные проблемы образования
и профессиональной самореализации
«Социальный инженер-2020»**

Р	Урманчеева С.А., 176
Резанова В.А., 61	Ф
С	Феноменова Л.В., 205
Симоненко Е.Ю., 64	Филиппова А.В., 210
Совинская А.В., 68	Х
Сорокина Н.А., 72	Харламова Е.П., 93
Стегачёва А.С., 75	Ч
Сухоцкая М.Г., 161	Чекина Н.А., 215
Сычева Е.Г., 200	Червяков А.А., 84
Т	Черненко М.А., 193
Тарабурина А.Т., 79	Ш
Тихонова Ю. С., 224	Шеховцова П.И., 88
Тодирош М.Г., 168	
У	
Уланова Д.С., 171	

Научное издание

Всероссийская конференция молодых исследователей с международным
участием «Социально-гуманитарные проблемы образования и
профессиональной самореализации» (Социальный инженер-2020)

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 №_____

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