



В МИРЕ НАУКИ И ИСКУССТВА: ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

*Сборник статей по материалам
LIII международной научно-практической конференции*

№ 10 (53)
Октябрь 2015 г.

Издается с мая 2011 года

Новосибирск
2015

УДК 008+7.0+8
ББК 71+80+85
В 59

Ответственный редактор: Васинович М.А.

Председатель редакционной коллегии:

Грудева Елена Валерьевна — д-р филол. наук, проф., зав. кафедрой отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета.

Редакционная коллегия:

Барштейн Виктор Юрьевич — д-р. философии по искусствоведению, рецензент АНС «СибАК», Украина;

Карпенко Виталий Евгеньевич — канд. филос. наук, доц. кафедры философии и социологии, редактор переводческой компании ООО «Аспект-Украина»;

Кривошей Ирина Михайловна — канд. искусствоведения, проф. кафедры камерно-концертмейстерского искусства Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова;

Куцкова Ирина Александровна — д-р культурологии, проф. кафедры отечественной истории и культурологии Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова;

Макушева Жанна Николаевна — канд. филол. наук, доц. кафедры иностранных языков ГБОУ ВПО «Тихоокеанский государственный медицинский университет» Министерства здравоохранения России, г. Владивосток;

Павлоец Татьяна Владимировна — канд. филол. наук, рецензент АНС «СибАК»;

Чурилина Любовь Николаевна — д-р филол. наук, проф., заведующая кафедрой русского языка и общего языкознания ФГБОУ ВПО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова».

В 59 В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам ЛШ междунар. науч.-практ. конф. № 10 (53). Новосибирск: Изд. АНС «СибАК», 2015. 108 с.

Учредитель: АНС «СибАК»

Сборник статей «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» включен в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ).

При перепечатке материалов издания ссылка на сборник статей обязательна.

Оглавление

Секция 1. Культурология	6
1.1. Теория и история культуры	6
ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОЦЕССА САМОРАЗВИТИЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ВУЗА В КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Вековцева Татьяна Александровна	6
КУЛЬТУРА СОВЕСТИ КАК МЕТОД НАУКИ СОВЕСТОЛОГИИ Егоров Александр Владимирович	10
МЕНТАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ ЖИТЕЛЯ ЯРМАРОЧНОГО ГОРОДА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И РОССИИ В СРЕДНИЕ ВЕКА И НОВОЕ ВРЕМЯ Мельникова Лариса Александровна	17
Секция 2. Языкознание	25
2.1. Германские языки	25
О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ТЕКСТА ВИДЕОПУТЕВОДИТЕЛЯ КАК ЖАНРА ТУРИСТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА) Кацунова Наталья Николаевна Хлебникова Екатерина Валерьевна	25
2.2. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	33
ЭМОТИВНОСТЬ КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ ЛИНГВИСТИКИ И ПСИХОЛОГИИ Разоренова Юлия Алексеевна Шляхова Полина Евгеньевна	33

Секция 3. Искусствоведение	41
3.1. Кино-, теле- и другие экранные искусства	41
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЯЗЫКОВ В ПЕЧАТНОМ И АУДИО-ВИЗУАЛЬНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА И ЭКРАНИЗАЦИИ “THE DA VINCI CODE” Д. БРАУНА Алюнина Юлия Матвеевна Никонова Наталья Егоровна	41
3.2. Музыкальное искусство	50
Ц.А. КЮИ «5 ФРАНЦУЗСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ» ОР. 54: К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СТИЛИСТИКЕ Наумов Александр Владимирович	50
«ПРОМЕТЕЙ» ПОВЕРЖЕННЫЙ. ИЗ МХАТОВСКОЙ СКРЯБИНИАНЫ Наумов Александр Владимирович	59
СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА: ОСНОВНЫЕ ПЕРИОДЫ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА Понькина Антонина Михайловна	67
ИГРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО Южакова Любовь Александровна	76
3.3. Изобразительное и декоративно- прикладное искусство и архитектура	82
ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ АЛЕКСАНДРА ЯКОВЛЕВИЧА ГОЛОВИНА И ИХ СООТВЕТСТВИЕ МЕТОДАМ «СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ» Грушевская Наталья Алексеевна	82

Секция 4. Литературоведение	90
4.1. Литература народов Российской Федерации	90
МЕЖДУ КРЕСТОМ И ПОЛУМЕСЯЦЕМ Торогельдиева Зухра Нурматовна	90
4.2. Журналистика	98
ФОРМИРОВАНИЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ МОЛОДЕЖИ В УСЛОВИЯХ ИНФОРМАТИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ПРОЕКТА «ИНФОБОКС» ФАКУЛЬТЕТА ЖУРНАЛИСТИКИ КУБАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА) Захарова Марина Вадимовна	98

СЕКЦИЯ 1.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОЦЕССА САМОРАЗВИТИЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ВУЗА В КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Вековцева Татьяна Александровна

канд. искусствоведения, доцент,

Южно-Уральский государственный университет,

РФ, г. Челябинск

E-mail: vek-73@mail.ru

TECHNOLOGICAL ASPECTS OF SELF-DEVELOPMENT PROCESS OF UNIVERSITY LECTURER IN CULTURAL AND LEISURE ACTIVITIES

Tatyana Vekovtseva

PhD, Associate Professor, South Ural State University,

Russia, Chelyabinsk

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются технологические аспекты саморазвития преподавателя вуза в культурно-досуговой деятельности. Обосновано, что саморазвитие на практике представляет достаточно сложный, предполагающий содействие, процесс. Выявлены основные этапы технологии содействия саморазвитию преподавателей вуза в культурно-досуговой деятельности.

ABSTRACT

The article deals with the technological aspects of high school teacher self-development in the cultural and leisure activities. It proved that self-development in practice is quite complex, involving the promotion process. The basic stages of technology empowerment of teachers college in the cultural and leisure activities.

Ключевые слова: саморазвитие; культурно-досуговая деятельность; преподаватель вуза; содействие; технологические аспекты.

Keywords: self-development; cultural and leisure activities; high school teacher; assistance; technological aspects.

Современная практика образования показывает, что саморазвитие человека представляет собой достаточно сложный процесс, который требует определенного внешнего воздействия. Такого вида воздействие в педагогической науке определяется с помощью понятия «содействие» и трактуется как средство помощи в сложных ситуациях, а также как условие осуществления эффективной деятельности [3; 4 и др.].

В аспекте нашего исследования целесообразно рассматривать технологические вопросы содействия саморазвитию преподавателям вуза в культурно-досуговой деятельности. Данная технология предполагает совместные действия преподавателей и их наставников (тьюторов), в специально созданных условиях (педагогических условиях), детерминирующих желаемое развитие (в данном случае саморазвитие в культурно-досуговой деятельности), при сохранении (восстановлении) физических, психических и душевных сил.

Саморазвитие преподавателя вуза в культурно-досуговой деятельности рассматривается как система, как процесс и как результат. На основе данного утверждения строится логика проектирования технологии. Результат саморазвития фиксируется целями разрабатываемой технологии, системность саморазвития отражена в содержании технологии, процесс саморазвития выражается через формы, методы, средства и специально созданные условия.

Необходимо отметить, что разрабатываемая технология должна быть целостной и эффективно содействовать саморазвитию преподавателей вуза в культурно-досуговой деятельности на протяжении длительного периода времени. С учетом этого целесообразно выделить этапов её реализации с определением целевого и содержательного компонентов. Такой подход к разработке технологии содействия саморазвитию преподавателей вуза в культурно-досуговой

деятельности фиксирует достигнутый результат саморазвития преподавателя.

Выявление этапов осуществлялось на основе интеграции позиций А.Д. Жаркова и В.М. Чижикова, раскрывающих особенности технологии организации досуговой деятельности [1, с. 104—106], позиции Л.М. Митиной, демонстрирующей алгоритм конструктивного изменения поведения человека [2] и на основе модели управления изменениями К. Левина [5]. В результате нами выделены три основных этапа реализации технологии содействия саморазвитию преподавателей вуза в культурно-досуговой деятельности:

- 1 этап — диагностико-просветительский;
- 2 этап — мотивационно-технологический;
- 3 этап — оценочно-коррекционный.

Особенностью первого (диагностико-просветительского) этапа является его просветительская направленность, создание индивидуального маршрута саморазвития для каждого преподавателя. Содействие тьютора (опытного наставника, куратора) на данном этапе реализации технологии осуществляется в виде работы по постановке целей саморазвития преподавателя в культурно-досуговой деятельности (специально разработанный алгоритм) и через определение и составление индивидуальных маршрутов саморазвития. Иными словами данный этап является подготовительным, на котором тьюторское содействие предопределяет успешность применения всей технологии.

Целью первого этапа реализации технологии содействия саморазвитию преподавателей вуза в культурно-досуговой деятельности является построение индивидуальных маршрутов саморазвития преподавателей. Содержательное наполнение этапа обеспечивает программа повышения квалификации преподавателей-кураторов по теме «Тайм-менеджмент преподавателя и студента», которая построена по модульному принципу. Модульный подход позволяет осваивать программу в различных вариантах и дифференцировать ее содержание. Программа состоит из четырех основных модулей, обеспечивающих теоретико-методическую основу и интеграцию развития знаний, умений и навыков управления своим временем, как студентов, так и самих преподавателей.

Второй (мотивационно-технологический) этап реализации технологии содействия саморазвитию преподавателей вуза в культурно-досуговой деятельности, согласно концепции К. Левина предполагает активную деятельность преподавателя. Задача тьютора на данном этапе заключается в поддержке предпринимаемых шагов, в одобрении любых

(даже незначительных) успехов, в расширении горизонтов культурно-досуговых потребностей. Направления саморазвития представлены различными векторами в соответствии с индивидуальным состоянием и личностными особенностями каждого преподавателя.

Целью второго этапа является освоение преподавателями различных форм и видов культурно-досуговой деятельности, способствующей саморазвитию преподавателя. Данный этап направлен на структуризацию культурно-досуговой деятельности преподавателей вуза (на основе выявленных ценностных ориентаций) по нескольким модулям: коммуникативно-познавательный, художественно-эстетический, рекреационный, общекультурный, экстремально-соревновательный и спортивно-оздоровительный (реабилитационный). Выбор выделенных модулей, средств и форм культурно-досуговой деятельности осуществляется преподавателями самостоятельно, но во взаимодействии и при поддержке тьютора.

Особенностью третьего (оценочно-коррекционного) этапа является становление преподавателей — членов клубов как пропагандистов активного досуга среди студентов, преподавателей кафедры и факультета, иными словами, они становятся «социокультурными аниматорами». Анимация в данном случае проявляется по нескольким направлениям работы со студентами и взаимодействия с коллегами: движение, общение, успокоение, переживание, творчество, культура.

Целью третьего этапа является повышение эффективности культурно-досуговой деятельности, направленной на саморазвитие преподавателей вуза. Данный этап предусматривает проведение оценки и самооценки произошедших изменений у преподавателей, соотнесение полученных результатов с запланированными и, при необходимости, внесение корректировки в осуществляемую деятельность. Это этап стабилизации («заморозки») произошедших изменений. На данном этапе роль тьютора также очень значима, так как оценка только тогда будет способствовать дальнейшему саморазвитию преподавателей, когда она адекватно воспринимается, а самооценка — когда она реалистичная. К сожалению, преподавателям вуза адекватности самооценки своей досуговой деятельности явно не хватает, поэтому внешнее содействие будет нивелировать этот недостаток.

В заключении отметим, что каждый из представленных этапов имеет соответствующее содержательно-методическое наполнение. На первом этапе данное наполнение представлено программой повышения квалификации преподавателей-кураторов, представляющей собой 72-х часовую курс «Управление временем». На втором этапе деятельность базировалась на индивидуальных маршрутах препода-

вателей. Третий этап основан на фиксации достижений преподавателей за год включения активной культурно-досуговой деятельности в своё жизненное пространство, оценке достигнутых изменений и корректировке дальнейших планов.

Список литературы:

1. Культурно-досуговая деятельность: учебник / под научной редакцией академика РАЕН А.Д. Жаркова и проф. В.М. Чижикова. — М.: МГУК, 1998. — 461 с.
2. Митина Л.М. Психология развития конкурентоспособной личности. 2-е изд., стер. — М.: Московский психолого-социальный институт. 2003. — 400 с.
3. Подповетная Ю.В. Управление научно-образовательным процессом университета // Сибирский педагогический журнал. — 2010. — № 5. — С. 355—363.
4. Салихова Л.Ф. Организационно-методическое обеспечение проектирования содержания повышения квалификации педагогических кадров в региональных условиях // Проблемы и перспективы развития образования: материалы междунар. науч. конф. Т. I. — Пермь: Меркурий, 2011. — С. 66—68.
5. Lewin K. *Frontiers in group dynamics*. — New York: Harper & Row, 1947. — p. 153.

КУЛЬТУРА СОВЕСТИ КАК МЕТОД НАУКИ СОВЕСТОЛОГИИ

Егоров Александр Владимирович

канд. филос. наук, доцент

Иркутского Государственного университета путей сообщения

РФ, г. Иркутск

E-mail: eia6608@mail.ru

CULTURE OF CONSCIENCE AS A METHOD OF SCIENCE SOVESTOLOGY

Alexander Egorov

candidate of philosophical Sciences, associate Professor

of Irkutsk State University of railway engineering

Russia, Irkutsk

АННОТАЦИЯ

В статье автором обосновывается культура совести как метод исследования социальных отношений. Культура совести рассматривается как метод воспитания нравственной личности, как духовное явление присущее каждому обществу. Совестология как научная область знаний имеет свой метод, который выявляет уровень духовной культуры общества и личности и служит средством и способом стабилизации общества.

ABSTRACT

In the article the author substantiates the culture of conscience as a method of studying social relations. Culture of conscience is regarded as a method of moral upbringing of the individual, as a spiritual phenomenon which is inherent to every human society. Sovestology as a scientific field of knowledge has its own method, which reveals the level of spiritual culture of society and the individual and serves as a means of stabilizing society.

Ключевые слова: наука; совестология; совесть; культура; культура совести; метод; культурно-совестологический метод.

Keywords: science; sovestology; conscience; culture; culture of conscience; method; cultural sovestological method.

Совестология как наука [2, с. 6—15], имеющая свой предмет изучения, не может развиваться без своего метода исследования социальных отношений. Таким инструментом является культура совести.

Культура совести предстает как метод и как сам процесс воспитания нравственности. Культура совести — это такое средство, которое чистит социальность от всяких вредных зависимостей и пороков. Культура совести выступает как способ, как идеально-духовный инструмент развития общества и личности. Она как морально-нравственная характеристика общества проявляется в живых межличностных отношениях, это качественная сторона социальности, в которой живет человек.

Совесть — это духовный инструментарий, который нельзя купить, передать, заимствовать, она сознательно воспитывается с одной стороны, а с другой — реальные отношения в обществе, в котором живет человек, спонтанно формируют это качество. Сам термин «культура совести» предполагает воспитание, возделывание личности, это определенный культурный уровень общества, который характеризуется гуманными отношениями, уважением

достоинства другого, социальной зрелостью. Культура совести как элемент духовной культуры не может быть некультурной.

Совестология, обладая таким методом, предполагает определенную внутреннюю культуру, которая может появиться, «родиться» только в обществе. Нам известно, что каждой эпохе соответствует конкретно-историческая «совесть», но какая? Н.В. Гоголь в «Мертвых душах» рисует помещицью Россию, А.П. Чехов — чиновничью, а Н.С. Лесков и А.Н. Островский — купеческую, и каждой эпохе соответствует своя культура совести.

Культура совести как способ включает моральное сознание (знания), убеждения, волевое действие и деятельность. В совестологическом методе, где главным инструментом является совесть, ее содержание зависит от культурного уровня общества. Так, например, с приходом капитализма, ценностные ориентации настолько круто изменились, что само собой разумеющимся считалось мнение, согласно которому морально все, что приносит материальную прибыль. Изменение содержания социальности межличностных отношений: они стали вещными, духовный интерес уступил материальному. Сенситивная (чувственная) суперкультура стала преобладать над идеациональной, по утверждению П.А. Сорокина [4].

Само понятие «совесть» — явление социокультурное, она не может рассматриваться вне той культуры, которая преобладает на данном историческом этапе. Совесть выступает как определенный инструмент познания и изменения общественных отношений. Она как определенное качество раскрывается во взаимодействиях людей, в их жизнедеятельности. Характерной чертой совести является ее гуманная направленность. Проявление совести уже говорит об определенном уровне гуманности, о нравственном состоянии общества, которое, в конечном итоге, определяется экономическим, политическим и социальным укладом. Уровень гуманности человечества на каждом историческом этапе различен, начиная от дикости, варварства и кончая техногенной цивилизацией.

Совесть как способ самооценки совершенного, как духовный советник и судья, друг и товарищ есть, своего рода, социальные глаза общества внутри человека (обычно говорят: без зазрения совести, т. е. без глаз, без зрения, без совести). Совесть слышит, видит, говорит, поощряет и наказывает. Как бы человек не прятался от совести, она в какой-то момент жизни напомнит о себе с чувством сожаления или удовольствия, она «догонит» Вас как бы вы быстро не бегали, а на финише вашей жизни скажет, что вы были не правы. Кант учит, что человек, «Он может с помощью наслаждений и развлечений

заглушать или усыплять себя, но он не может избежать того, чтобы время от времени не прийти в себя или очнуться, и тогда он тотчас слышит грозный ее голос» [3, с. 313].

Культура совести, являясь методом совестологии, выступает и своеобразной формой организации и функционирования общества, способом его существования и развития. Необходимость возникновения культуры совести обусловлена самим появлением общества как такого.

Из содержания и сущности совестологии вытекает культурно-совестологический метод, который предполагает исследование культуры совести на различных уровнях проявления социальности. В истории человеческого рода культура совести функционирует как средство укрепления и развития человеческого общества, придает ему цельность и перспективу. На уровне социальной группы (класса, сословия, профессии), культура совести объединяет людей, в то же время позволяет рассматривать определенные уровни их самосознания и проявления совести в различных исторических эпохах. На уровне индивида культура совести проявляет себя как принцип руководства, формирует самого человека как субъекта культуры, способствует развитию его творческих сил.

Появление совестологии, ее становление и развитие закономерно, оно неотъемлемо связано с культурой совести, определенного регулятора существования общества, с его духовно-нравственной стороной. Культура совести — это качественно особая специфика отношения людей. Для ее появления нужны знания о мире, самом человеке, нужен человеческий опыт, связанный с практической деятельностью и жизнью людей. О совестологическом методе можно говорить только тогда, когда есть накопленный эмпирический материал, который можно обобщить, создать из него конкретную систему исследования. Метод (от греч. Methodos — путь исследования, теория, учение), способ достижения какой либо цели, решение конкретной задачи: совокупность приемов или операций практического или теоретического познания действительности [1, с. 940].

Культурно-совестологический метод как способ познания мира как регулятор отношений между людьми не только исследует культурный уровень их отношений, но и воспитывает, формирует самосознание человека. Культура совести как ценность характеризуется мерой осведомленности, справедливости, как мера соответствующей социальности, как степень материально духовной-развитости. Культура совести как критерий совестологического метода фиксирует

конкретный исторический уровень развития духовной атмосферы общества. Она как своеобразный барометр предвещает и прогнозирует те неприятности, которые связаны с падением духовного интереса и нравственности людей. Совесть всегда на страже общественного мнения и всегда содержит определенную культуру.

Культурно-совестологический метод ставит в основу наличие совести, ее проявление, ее влияние на выполнение заданной цели, задачи, поставленной проблемы. Совесть — это тот духовный нравственный инструмент, который позволяет измерять межличностные и международные отношения. Она вырастает на основе самосознания человека, она предполагает ответственность не только за порученное дело, но и за всю личную жизнь человека. А в человеке всегда присутствует борьба коллективного бессознательного и сознательного, диктуемого самим обществом.

Самосознание присуще каждому обществу, личности, но оно различается по своей емкости, осведомленности, профессиональной компетентности, оно отличительно у феодала и промышленника. Культура совести конкретно-историческое, ценностно-динамичное явление и в любом случае рассматривается с позиции гуманности, милосердных отношений к природе, обществу и технике как единой культурно-технологической инфраструктуры.

Наличие культуры совести предполагает соблюдение общечеловеческих качеств и личностных способностей, включенных для служения обществу и себе, раскрывает содержание закона социального соответствия, закона совести. Функционируя, работая таким образом, культура совести выполняет методологическую роль, служит определенным орудием (органом), методом.

Культурно-совестологический метод рассматривает совесть как важный духовный инструмент, которым можно измерять духовно-культурную температуру общества. Если исходить, что культура совести есть определенный уровень самосознания, т. е. знания, возведенного в личную ценность и ответственность, а самосознание у людей различно, то и уровень культуры совести будет неодинаковым. Если совестологический метод, в основе которого исследуется совесть, то как она работает? Совесть позволяет проверить, насколько культурен, ответстен, компетентен человек, насколько глубоко его самосознание. По наличию совести можно судить о здоровом состоянии общества, свободного от социальных болезней: коррупции, грубости, бюрократизма. Ее наличие морально оздоравливает общество, нравственно возвышает его, гуманизирует и прогрессирует его. Совесть как раз и есть тот стержень взаимоотношений людей, который сплавивает

общество на разных этапах его развития. Совесть, с ее уровнем гуманности позволяет выжить человечеству во всех его жизненно-трудных ситуациях. Человек рождается в малом обществе, но для большого и должен в большей мере служить ему. Человек — самосознающее существо, он находит собственный путь служения себе в выборе профессии и этим самым служит обществу.

Совестология пользуется таким инструментом как гуманная совесть, которая конкретна в каждую историческую эпоху. Всегда ли совесть как форма самосознания общества была гуманна? Так, в 75—80 годах н. э. сооруженный в Древнем Риме «Колизей» служил для гладиаторских боев и зрелищ, где рабы отправлялись на явную смерть, предоставляя для других людей удовольствие. Сегодня культура совести еще не всем дарует свободу жизни, стоит на ее защите, предполагает условия для всестороннего развития личности. Базовой основой культуры совести являются общечеловеческие ценности, которые выступают идеалом социальности. Совестологический метод рассматривает совесть как важный регулятор поведения, общения и деятельности человека. Культура совести укладывается в систему закона социального соответствия, нарушение которого карается законом.

Культура совести как метод объединяет людей, позволяет решать различные политические, экономические и другие социальные проблемы. Культура совести включает Данилевское неприятие европоцентризма, и Швейцеровский принцип «благоговения жизни», и правовое оправдание каждой культуры на самостоятельное, локально-цивилизированное развитие, по Тойнби. Культура совести как метод не дает умереть гуманности и на техногенном уровне ее развития. Она проявляет себя как конкретный показатель самосознания данной общности. Она предполагает конкретно-исторический уровень развития самосознания народа.

Культурно-совестологический метод регламентирует действия субъекта, регулирует мысли и действия личности в соответствии с общественными правилами, способствует познанию и преобразованию общественных и межличностных отношений. Совесть может отвечать, судить, подсказывать, советовать, переживать, радоваться, каяться в своих мыслях и действиях. Она верный друг социальности, она всегда социально-культурна, показательно воспитуема. Наличие совести — это проявление определенной исторически очерченной культуры.

Культурно-совестологический метод — это прежде всего наличие совести в нравственно-духовной структуре общества. Совесть

общества и человека — это мера добра и гуманности, которая должна проявляться и функционировать в повседневной нашей жизнедеятельности. Совесть как критерий (оценка) и мера отношений, поведения, общения и деятельности, как «фрэнсиский фонарь», освещающий нам путь, чтобы не свалиться в канаву. Это мера, которая более сдвинута к середине двух противоположных крайностей и альтернатив. Совесть как метод позволяет правильно уразуметь, понять, эмоционально оценить и разумно-волевым путем решить ту или иную ситуацию.

Совесть как культурно-совестологический метод (органон — орудие) включает знания, умения, рационально-волевое использование с ценностно необходимой ответственностью. Качественные особенности совестологического метода — это мера добра и гуманности, человеческой традиционности, благодаря которой происходит неумирающая смена поколений. Совесть — это общеродовое качество человечества, рожденное общественным сознанием. Это такой рычаг, при помощи которого человеческий корабль минует подводные скалы и рифы и продолжает плыть, совершая овалы в бескрайних просторах Вселенной, но это и надежный духовно-нравственный компас в руках человечества. Совестологический метод гуманизирует социальные отношения и способствует социальной устойчивости общества.

Список литературы:

1. Большой Российский энциклопедический словарь. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. — 1888 с.
2. Егоров А.В. Совестология как научная область знаний (о культуре совести) // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам XLIV междунар. науч.-практ. конф. — № 1 (44). — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2015. — 120 с.
3. Кант И. Метафизика нравов: В 2 частях/ Пер. с нем., примеч. С.Я. Шейнман-Топштгейн и Ц.Г. Арзаканьяна. — М.: Мир книги, Литература, 2007. — 400 с.
4. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. Пер. с англ. В.В. Сапова. — СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. Ин-та, 2000. — 1054 с.

МЕНТАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ ЖИТЕЛЯ ЯРМАРОЧНОГО ГОРОДА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И РОССИИ В СРЕДНИЕ ВЕКА И НОВОЕ ВРЕМЯ

Мельникова Лариса Александровна

*канд. пед. наук, старший научный сотрудник
научно-исследовательского отдела
Уральского Юридического института МВД России,
РФ, г. Екатеринбург
E-mail: larismelnikova@yandex.ru*

THE MENTAL PORTRAIT OF THE INHABITANT OF THE EXHIBITION CITY OF WESTERN EUROPE AND RUSSIA IN THE MIDDLE AGES AND NEW TIME

Larisa Mel'nikova

*candidate of pedagogical sciences, the senior research assistant,
Science and Research department,
The Ural Law Institute of the Ministry of Internal Affairs of Russia,
Russia, Ekaterinburg*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается специфика мировосприятия и мироощущения жителя ярмарочного города Западной Европы и России в Средние века и Новое время. Появление ярмарки в городе сыграло определяющую роль в формировании специфических представлений жителей ярмарочных городов о пространстве и времени. Для жителя ярмарочных городов было характерно наличие таких качеств как толерантность, трудолюбие, а также стремление к обогащению и роскоши.

ABSTRACT

The article is devoted to the consideration of citizens' ideology of the exhibition city of Western Europe and Russia in the Middle Ages and New time. Occurrence of fair in the city played an important role in the formation of citizens' attitudes towards space and time. Citizens of the exhibition cities had such specific features of character as tolerance, diligence, and also aspiration to enrichment and luxury.

Ключевые слова: Ярмарочный город; ментальность; стремление к обогащению; толерантность; трудолюбие; повседневность.

Keywords: the exhibition city; mentality; aspiration to enrichment; tolerance; diligence; daily routine.

Смещение научной парадигмы исторической науки от социально-экономических проблем в сторону исследования жизненного «бытия» человека породило особое направление в истории — историю ментальностей.

Данное направление довольно скоро завоевало популярность среди ученых и заняло прочные позиции в современной науке. И это не случайно. История ментальностей позволяет исследовать специфические особенности жизнедеятельности населения отдельных регионов, его мировосприятия и реагирования на социокультурные изменения, что в свою очередь, дает возможность более эффективного управления социальными процессами.

Понятие «ментальность» в современной науке не имеет общепризнанного определения. Обычно под ментальностью понимают социально-психологические установки, автоматизмы и привычки сознания, способы видения мира, представления людей, принадлежащих к той или иной социально-культурной общности. Объектами исследований могут выступать как обыденное сознание людей, так и культурные артефакты [1, с. 76].

Следует отметить, что исследования в данной области имеют различные методологические основания. К примеру, Л. Февр, Р. Манду, Ж. Делюмо, А. Корбен полагают, что история ментальностей, должна акцентировать внимание на проявления психической жизни людей.

Историк М. Блок считает, что история ментальностей должна быть социальной, так как изучение психических проявлений невозможно без социальных корней.

По мнению А.Я. Гуревича, предметом истории ментальностей являются социально-культурные представления людей другого времени, образующие картину мира, которая лежит в основе их поведения и тем самым налагает неизгладимый отпечаток на их социальный строй и культуру [Там же].

Мы полагаем, что анализ ментальности представителя социальной группы необходимо проводить с учетом специфики социокультурной среды, в условиях которой она формируется.

Особый интерес у автора статьи вызывают так называемые ярмарочные города, развитие которых было обусловлено ярмарочной

торговлей. Следует отметить, что ярмарки, как пункты, предназначенные для широкой торговли, представляют собой уникальное явление. Во-первых, ярмарочный обмен выходил за рамки обычного обмена, характерного для повседневной торговли, так как ярмарки носили сезонный характер. Во-вторых, ярмарки сопровождалась различного рода увеселительными мероприятиями, что стало основой возникновения ярмарочной культуры.

Мы полагаем, что возникновение ярмарки в городе сыграло определяющую роль не только в формировании его архитектурно-пространственного облика, но и в возникновении специфической ментальности, характерной для его жителей.

Выбор хронологических рамок нашего исследования обусловлен различными временными периодами расцвета ярмарочных городов Западной Европы и России. Расцвет ярмарочной торговли в Западной Европе охватывает XIII—XVII века, а в России ярмарочная торговля наивысшего развития достигла в XIX веке.

Возникновение ярмарочных городов было вызвано сходными с возникновением средневекового города причинами. В связи с этим ментальность жителя ярмарочного города несла на себя отпечаток ментальности, характерной для городского жителя в Средние века и Новое время.

В исторической науке существуют различные концепции возникновения средневековых городов. Тем не менее, развитие городов Западной Европе в XII—XIII веках было обусловлено, в первую очередь, экономическими факторами. В этот период города представляли собой центры ремесленной и торговой деятельности. Однако в городе были представлены и иные сферы деятельности, не характерные для деревни. В связи с этим для населения средневекового города был характерен пестрый социальный состав.

Доминирующие позиции в городском самоуправлении играл городской патрициат, представляющий собой верхушку купечества и ремесленничества. Однако основной массой горожан были ремесленники, торговцы, слуги, представители свободных профессий и клерикальных кругов [6, с. 571].

С развитием товарно-денежных отношений социальный состав города усложняется. Появляются новые виды деятельности и профессии, непосредственно связанные с деньгами. Представителей этих профессий Элик Маклин называет средним классом [4, с. 262].

Очевидно, что для представителя каждой социальной группы городского населения была характерна своя ментальность. К примеру, для представителя среднего класса было присуще стремление добиться

благополучия и поднять свой престиж любой ценой. Однако стремление к обогащению было свойственно и представителям иных слоев населения города, так как его жители вольно или невольно втягивались в процесс производства и торговли. Вместе с тем возможности для личного обогащения были ограничены для большей части городского населения, что приводило к острым социальным противоречиям и конфликтам.

Городское население отличал также «дух свободы», истоки которого следует искать в специфике города как поселения, отличного от деревни.

Синонимический ряд слова «город» включает в себя такие слова как град, ограда, граница, преграда, защита, укрытие. Это означает, что городское пространство, защищенное крепостной стеной, обеспечивало защиту и свободу. Функцию защиты выполняло и созданное городское право, которому подчинялось все городское сообщество. Если городские стены выполняли функцию военной защиты от врагов, то городское право олицетворяло правовую защиту от произвола сеньоров.

Однако городская свобода означала лишь свободу от внешнего принуждения. В самом городе жизнь каждого жителя была строго регламентирована многочисленными правилами и запретами, нарушение которых строго наказывалось. Тем не менее, для городского населения была характерна корпоративная солидарность, о чем свидетельствует широкое коммунальное движение, охватившее города Западной Европы в X—XIII веках.

Специфика ярмарочных городов заключалась в том, что в период проведения ярмарки они были открыты для всех желающих. При этом ярмарка была выгодна как устроителям ярмарки, так и тем, кто в ней участвовал. Безопасность на ярмарке обеспечивали сеньоры, городская власть и церковь. Осуждая междоусобные войны, церковь принуждала рыцарей давать клятву «Божьего мира», а позднее и «Божьего перемирия», вследствие которой рыцарям было запрещено сражаться в воскресенье, в церковные праздники, а также в дни проведения ярмарок [3, с. 158].

Церковь грозила отлучением, если клятва, данная рыцарями, нарушалась. Нарушение рыночного мира наказывалось присутствующим на ярмарке должностным лицом — рыночным судьей.

Следует отметить, что ярмарочная торговля защищала город и от внешних врагов. К примеру, ярмарочному городу Ирбиту не пришлось часто обороняться. С северо-востока Ирбит прикрывал хорошо укрепленный Туринск, а с юга — густой лес. Однако существовала

важная причина, обезопасившая город: Ирбит стал местом проведения международной ярмарки, которая была выгодна всем, в том числе и врагам города.

Ярмарка пронизывала все сферы городской жизни. Каждый житель ярмарочного города стремился извлечь максимальную выгоду из проведения ярмарки. Это связано с тем, что ярмарка для населения города была источником существования. В период проведения ярмарки стирались социальные границы: посетители ярмарки, независимо от социального положения, делились на покупателей и продавцов, а жители города превращались в обслуживающий персонал.

Свидетельством этому является упоминание о жителях Ирбита в период проведения ярмарки в конце XIX века: «Иной домохозяин чистит вам сапоги и одежду, ставит самовар и вообще исполняет должность лакея, не считая никакой работу унижительной — была бы лишь доходна» [2, с. 86].

Денежный расчет и выгода пронизывали ментальность жителя ярмарочного города. Верное замечание о ярмарочном городе Лейпциге сделал в 1834 году Макс Вебер: «Дрезден имеет двор, а Лейпциг — деньги» [11].

Если стремление к обогащению в средневековом городе приводило к острым социальным противоречиям, то в ярмарочном городе общий материальный интерес сближал жителей города. Социальные конфликты были редкостью в обычное время, не говоря уже о периоде проведения ярмарки.

Огромный поток представителей различных этнических групп и конфессий, приезжающих на ярмарку, способствовал формированию у жителей ярмарочных городов такого качества как толерантность. Толерантность, проявляемая по отношению к посетителям ярмарки, была обусловлена, в первую очередь, стремлением извлечь выгоду из ярмарочной торговли.

Проявление толерантности нашло отражение и в архитектуре ярмарочных городов. Для посетителей ярмарки строились многофункциональные здания, направленные на обслуживание гостей ярмарки: гостиницы, постоялые дворы, трактиры, питейные заведения и др. Кроме того в ярмарочных городах создавались условия для проведения обрядовых мероприятий представителями иных конфессий. К примеру, в Нижнем Новгороде на территории ярмарочного комплекса, наряду со строительством Спасского собора были выстроены армянская церковь и мечеть. Во второй половине XIX века в Ирбите кроме православных сооружений функционировала еще и мечеть.

Население ярмарочных городов ясно осознавало полезность ярмарки и дорожило своей репутацией. Концентрация товаров и финансовых средств на ярмарке привлекала воров, жуликов и мошенников. В связи с этим жители города активно участвовали в охране товара. В городах России создавались караульные артели, набираемые из представителей местного населения. При этом охраняя товары, караульщики ни при каких обстоятельствах не прикасались к чужой собственности. Как отмечал С. Черепанов, в городе Ирбите миллионы валялись на улицах, но никогда не утрачивалась ни одна из рогож [7, с. 78].

Жители ярмарочных городов отличались необычайным трудолюбием. Иностранцев, приезжающих в Женеву, поражало необыкновенное трудолюбие ее населения. В городе целый день раздавалось визжание пил, стук молотков и других инструментов [10].

Даже самые уважаемые и богатые люди ярмарочных городов, кроме торговли занимались еще и благотворительностью.

Периодичность проведения ярмарки обусловила формированию специфических представлений жителей ярмарочных городов о пространстве и времени. Время определялось не только по календарю, но и по времени проведения ярмарки. По сути, жители ярмарочных городов жили от ярмарки до ярмарки. Жизнь в городе оживала в период ее проведения, и замирала по ее окончанию. К примеру, ярмарка в Ирбите был настолько значимым событием, что упоминание о ней часто сопровождалось восторженными восклицаниями: «А, Ирбит!» или «Это ведь в Ирбитской было!» [8].

Таким образом, ярмарка становилась специфическим мерилом времени и точкой отсчета какого-либо знаменательного события.

Ярмарка занимала ведущее место и в пространственных представлениях городского населения. Как правило, для проведения ярмарки отводилось определенное место в городе. В средневековых городах Западной Европы ярмарки проводились на рыночной площади, на которой строились торговые ряды и купеческие постройки: склады, амбары и др. Таким образом, место проведения ярмарки превращалось в своеобразный город с соответствующими строениями. По сути, возникал город в городе. Первоначально гостиные дворы обносились стеной с целью защиты. Впоследствии стены были упразднены. Однако граница, определяющая место для торговли, сохранялась. Для жителей ярмарочных городов эта часть городского пространства означала границу между повседневностью и неповседневностью, то есть праздником. Следует отметить, что даже архитектура ярмарочных комплексов отвечала требованиям празднич-

ности. Ярмарочные дома отличались богатством внешнего оформления и внутреннего убранства.

Ярким примером разграничения повседневного и неповседневного бытия в сознании жителей ярмарочных городов является строительство ярмарочного комплекса Нижегородской ярмарки в первой половине XIX века. В 1822 году ярмарочный комплекс был построен в окрестностях Нижнего Новгорода, на площади, которая с трех сторон была окружена подковообразным каналом, а с четвертой стороны — открывалась на Оку.

Таким образом, место проведения ярмарки, по замыслу, ее создателей, должно было напоминать маленькую Венецию. Фантазия архитекторов нашла выражение и в строительстве чайных рядов для продажи чая. Основной архитектурного стиля данных построек был классицизм. Однако внешнее оформление выполнено в духе китайской архитектуры.

Ярмарка приносила значительный доход, как в городскую казну, так и в карманы жителей города. В связи с этим население ярмарочных городов в отличие от других городов было более состоятельным. К примеру, в 1789 году отмечены немалые доходы жителей Ирбита от постоев, амбаров и харчевен. В 1818 году кабацкий сбор принес городу доход в 236 руб., в 1734 году — 278 руб. В 1801 году питейный сбор составил 16 % от всего годового дохода, а плата за лавки и амбары составила — около 10 % [5, с. 73].

Во второй половине XIX века значительная часть жилых домов в Ирбите была выстроена из камня.

Однако ярмарка и развращала. Ярмарочные увеселения, в которые включалось городское население, порождали любовь к роскоши, разврат, страсть к игре и другие пороки.

Список литературы:

1. Гуревич А.Я. Проблема ментальностей в современной историографии // Всеобщая история: Дискуссии, новые подходы. Вып. 1. М., 1989. — С. 75—89.
2. Ершов М.Ф. Ирбит и Ирбитская ярмарка в конце XVIII — начале 60-х годов XIX века // Ирбитский край в истории России. Екатеринбург: ГИПП «Уральский рабочий», 2000. — 282 с.
3. Кенигсберг Г. Средневековая Европа, 400—1500 годы. М.: Весь мир, 2001. 384 с.
4. Маклин Э. Средневековые города // Готика. Архитектура. Скульптура Живопись. Kопemann, 2004. — С. 262—265.

5. Резун Д.Е. Город Ирбит в XVIII — первой половине XIX века // Ирбитский край в истории России. Екатеринбург: ГИПП «Уральский рабочий», 2000. — 282 с.
6. Самарин Р., Михайлов А. Культура средневекового города // История всемирной литературы: В 8 томах. Т. 2. Средневековая литература. М.: Наука, 1984. — С. 571—573.
7. Черепанов С. Ирбитская ярмарка (из путевых заметок) // Ирбит и Ирбитский край. Очерки истории и культуры. Екатеринбург: «ИД «Сократ», 2006. — 256 с.
8. История города Ирбита и Ирбитского района. Город Ирбит. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.irbit.info/history/> (дата обращения 08.05.2015).
9. Порозовская Б.Д. Иоганн Кальвин, его жизнь и реформаторская деятельность. СПб., 1891. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: http://az.lib.ru/p/porozowskaja_b_d/text_0020.shtml. (дата обращения 08.05.2015).
10. Саксонский Лейпциг: город мыслителей и поэтов. Atlas Map.ru. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://atlasmap.ru/index.php/turizm/158439> (дата обращения: 08.05.2015).

СЕКЦИЯ 2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.1. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ТЕКСТА ВИДЕОПУТЕВОДИТЕЛЯ КАК ЖАНРА ТУРИСТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА)

Кацунова Наталья Николаевна

*доцент, канд. филол. наук, доцент кафедры английской филологии
и теории языка, ФГБОУ ВПО «Хакасский государственный
университет им. Н.Ф. Катанова»,
РФ, г. Абакан
E-mail: mooncats@yandex.ru*

Хлебникова Екатерина Валерьевна

*бакалавр лингвистики, ФГБОУ ВПО «Хакасский государственный
университет им. Н.Ф. Катанова»,
РФ, г. Абакан
E-mail: mooncats@yandex.ru*

ON SOME PECULIARITIES OF THE VIDEO TRAVEL GUIDE AS A GENRE OF TOURISM DISCOURSE (BASED ON THE ENGLISH LANGUAGE MATERIAL)

Natalya Katsunova

*candidate of philology, associate professor, English philology and theory
of language department, Katanov State University of Khakassia,
Russia, Abakan*

Yekaterina Khlebnikova

*Bachelor of Linguistics, Katanov State University of Khakassia,
Russia, Abakan*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена характеристике некоторых отличительных особенностей видеопутеводителя среди прочих жанров туристического дискурса на материале английского языка. Видеопутеводитель рассматривается как креолизованный текст в совокупности его лингвистических и экстралингвистических особенностей. В статье представлена классификация видеопутеводителей, их основные функции, охарактеризованы доминирующие типы информации в тексте видеопутеводителя и формы представления авторства. Также проанализированы межжанровые интертекстуальные и интердискурсивные характеристики видеопутеводителя со смежными жанрами: экскурсия, печатный путеводитель, реклама.

ABSTRACT

The article is aimed at analyzing some peculiarities of the English video travel guide among other genres of tourism discourse. The video travel guide is considered as a creolized text in combination of its linguistic and extralinguistic peculiarities. The article describes the classification of video travel guides, primary functions, dominating types of information and forms of author's presentation. The video travel guide has been viewed in its cross-genre intertextual and interdiscursive relations with such genres as the excursion and the guide-book.

Ключевые слова: туристический дискурс; видеопутеводитель; креолизованный текст; интертекстуальность; интердискурс.

Keywords: tourism discourse; travel video guide; creolized text; intertextuality; interdiscourse.

К настоящему времени описаны общие и ряд частных аспектов исследования туристического дискурса [2; 3; 4], однако жанр видеопутеводителя ещё не получил детального описания в научной литературе.

Взяв за основу определение видеопутеводителя как «обзорно-географического документального фильма», разновидности устного опосредованного общения [4, с. 38], мы попытались выявить характерные черты этого жанра, проанализировав 190 текстов англоязычных видеопутеводителей канала Exproza Travel, размещённых в сети Интернет на портале Youtube в свободном доступе.

Отмечая некоторую неоднородность анализируемых текстов, представляется возможным классифицировать видеопутеводители на три типа, положив в основу классификации вид туристического объекта. К первому типу относятся видеопутеводители по стране,

в которых содержится общая справочная информация об особенностях географического положения, климата, истории, архитектуре страны, о наиболее крупных городах и самых известных достопримечательностях. Например, видеопутеводители по Норвегии [14], Болгарии [9], Ирландии [13].

Второй тип — видеопутеводители по городу, содержащие более подробные сведения о его истории, культуре, известных деятелях и достопримечательностях. Например, видеопутеводители по Берлину [8], Риму [17].

В видеопутеводителях третьего типа представлена достаточно подробная информация о какой-либо достопримечательности — например, соборе, монастыре, музее, замке и т. д. Из проанализированных видеопутеводителей к этой группе относятся путеводители по парку «Сад богов» в штате Колорадо, США [12], по «Алебастровой мечети» Мухаммеда Али в Каире [5], музею Лувр в Париже [14] и пр.

В целом корпус исследованных примеров видеопутеводителей составляют 40 % видеопутеводителей по городам; 32 % видеопутеводителей по странам и 28 % видеопутеводителей по достопримечательным местам.

Отправителем и адресатом текста видеопутеводителя являются автор либо коллектив авторов, выступающие в роли представителей того или иного экспертного дискурсивного сообщества (историки, гиды и пр.), и потенциальные туристы соответственно. Особенности реализации общения между такими коммуникантами определяют цели и функции самого жанра видеопутеводителя.

К основным можно отнести культурно-просветительскую и воздействующую цели. Культурно-просветительская цель достигается путём предоставления адресату сведений о культурных, исторических, архитектурных особенностях объекта описания, что направлено на повышение уровня знаний потенциального туриста и расширение его кругозора. Воздействующая цель предопределяется интердискурсивным характером жанра видеопутеводителя, т. е. наличием «вкраплений» текста рекламы туристического продукта. В таком дискурсе всегда формируется высокая положительная оценка предлагаемого туристического продукта. Вышеназванные цели определяют и функции видеопутеводителя:

- информативная функция, которая реализуется в получении адресатом информации о природе, истории, культуре, архитектуре объекта (страны, города, достопримечательного места),
- эмотивная функция, связанная с положительной оценкой описываемого объекта.

Говоря об информативной функции, необходимо отметить, что представленные в видеопутеводителе сведения могут быть верифицированными (достоверные исторические факты, даты), либо неверифицированными (связанные с туристическим объектом мифы, легенды, сказания и пр.). В случае с верифицированной информацией уместно определить её как когнитивную информацию, которая, согласно И.С. Алексеевой, представляет собой объективные сведения о внешнем мире [1, с. 50]. Рассмотрим некоторые примеры.

Когнитивная информация может быть представлена:

1. знаменательными историческими датами. Так, в путеводителе по Берлину сообщается информация о возникновении Рейхстага и о провозглашении Германской республики: *In 1894 the Reichstag was inaugurated and on the 9th November 1980 the German Republic was declared* [8]. В видеопутеводителе по Амстердаму присутствует информация о дате и месте основания города: *The city was founded at the end of the 13th century at the mouth of the Amstel river* [6].

2. данными об особых размерах сооружений / зданий. Например, в видеопутеводителе по «Алебастровой мечети» Мухаммеда Али акцентируется внимание на высоте минаретов: *The minarets of the Alabaster Mosque rise 84 meters into the sky* [5].

3. информацией о географическом положении страны. Чаще всего это описание ориентирующего характера без указания точных географических координат: *Bulgaria is located in the extreme south east of Europe* [9].

Следует отметить, что плотность такой информации в тексте видеопутеводителя достаточно высокая, однако терминологическая «нагруженность», которая могла бы затруднить восприятие информации адресатом, невысока.

Неверифицированные сведения – упоминания о мифических персонажах либо о не подтверждённых фактами действиях реально существовавших людей — можно проиллюстрировать следующими примерами. Так, в видеопутеводителе по Ирландии при описании одного из монастырей упоминается легенда о том, как святой Патрик крестил в нём первых христиан: *Legend has it that Saint Patrick baptized the first Christians here* [13]. В видеопутеводителе по Риму упоминается предание об основании этого города Ромулом в 753 г. до н. э.: *It is believed that on Palatine Hill that is adjacent to the Roman Forum Romulus founded Rome in 753 BC* [17]. В видеопутеводителе по Афинам приводится ссылка на легенду о древнегреческих богах Посейдоне и Афине: *Legend has it that during a contest between the gods Poseidon*

left the imprint of his trident on a rock upon which Athene created an olive tree [7].

Апелляция к мифам, легендам и прочим неверифицируемым сведениям позволяет говорить о включении в текст видеопутеводителя не только когнитивной, но и эмоционально окрашенной информации, обладающей широким прагматическим потенциалом.

Эмотивная функция в тексте видеопутеводителя реализуется главным образом посредством употребления эмоционально-оценочной лексики — слов, лексическое значение которых или отдельные компоненты выражают эмоции и чувства говорящего. В исследованных текстах эмоционально-оценочная лексика представлена лексикой, выражающей положительную оценку называемых понятий. Например:

1. *Several Italian kings are buried within this spectacular building* [17];

2. *Rome is a complete work of art* [17];

3. *The great building still possesses a sublime atmosphere* [5];

4. *Bulgaria is a country of natural splendour, fairy-tale like villages, ancient ruins, and monasteries with remarkable frescos* [9];

5. *Norway is a country bursting with breathtaking and untamed beauty* [15].

Текст видеопутеводителя может быть условно разделён на блоки. Подобная рубрикация присутствует в видеопутеводителях по городу или стране. Текст видеопутеводителя по стране разбивается на блоки, посвящённые описанию крупнейших или наиболее известных городов страны; блоки текста видеопутеводителя по городу посвящены описанию районов города и его основных достопримечательностей.

Говоря об авторе текста видеопутеводителя, можно отметить, что форма его представления в тексте смешанная, она носит личностно-безличностный характер. Выбор этой формы зависит от назначения и функций текста. С одной стороны, в тексте видеопутеводителя автор не персонифицирован: личные местоимения *I, you* не употребляются, отсутствуют прямые средства выражения авторской модальности. Это наблюдается в тех отрезках текста, где автор, озвучивая когнитивную информацию, способствует реализации функции информирования. С другой стороны, используя эмоционально-оценочную лексику, автор выражает свои эмоции относительно какого-либо туристического объекта, используя личные местоимения *we* или притяжательного местоимения *our*, что расценивается как намерение автора скрыть дистанцированность во времени и пространстве между зрителем и гидом, создать эффект со-присутствия, например:

1. *We can admire the calm life of the little villages stuck in the past* [11];

2. *The Santa Catalina monastery is our final destination* [16].

Таким образом, создаётся впечатление совместного путешествия по туристическому объекту и, как следствие, реализуется эмотивная функция.

Одной из наиболее важных особенностей текста видеопутеводителя является креолизованность. Это означает, что в нём сочетаются вербальный и визуальный ряды, а именно видеоряд и нарратив. Кроме того, неизменным атрибутом видеопутеводителя является также музыкальное сопровождение, призванное усилить воздействие на адресата и способствующее более глубокому погружению в атмосферу страны или города. Например, кельтская музыка в видеопутеводителе по Ирландии [13] или характерные азиатские мотивы в видеопутеводителе по Китаю [10].

Исходя из вышеизложенного, отметим, что в некоторых аспектах видеопутеводитель совпадает с другими жанрами туристического дискурса, что позволяет нам говорить о реализации интертекстуальности на уровне жанра.

Так, сравнив видеопутеводитель с экскурсией, мы выяснили, что оба жанра принадлежат к устной разновидности общения, однако в случае с экскурсией общение является непосредственным, тогда как видеопутеводитель отличается опосредованным представлением объекта адресату. Наблюдается также совпадение в функциях видеопутеводителя и экскурсии: обоим жанрам присуща информативная функция, расширение культурного кругозора адресата.

Схожие черты выявлены у видеопутеводителя с виртуальной экскурсией: опосредованное восприятие реальных объектов, возможность повторного просмотра, безличностный характер коммуникации между отправителем и получателем, возможность самостоятельного поиска и сбора информации адресатом.

Как и печатный путеводитель, видеопутеводитель выполняет эмотивную функцию, которая реализуется в эмоциональном воздействии на потенциального туриста, что способствует появлению у него желания посетить описываемый объект.

Кроме того, текст видеопутеводителя, как и тексты печатного путеводителя и виртуальной экскурсии, также является креолизованным, однако он сочетается не со статичным изображением (фотографиями), а с видеорядом, что позволяет говорить о специфическом характере его креолизованности.

Несмотря на столь близкое межжанровое взаимодействие, тексту видеопутеводителя присущи также специфические черты, в соответствии с которыми можно выделить его в отдельный жанр туристического дискурса.

К таким чертам можно отнести креолизованность текста видеопутеводителя и её особый характер — наличие видеоряда и музыкального сопровождения. Каждый из этих невербальных компонентов является обязательным для видеопутеводителя. Благодаря сочетанию грамотно выстроенного, качественно смонтированного видеоряда и удачно подобранной музыки, на адресата оказывается мощное эмоциональное воздействие, что способствует формированию положительного мнения о туристическом объекте и желанию ознакомиться с ним непосредственно. Стоит отметить, что музыка подбирается не случайным образом: в ней чаще всего отражается этническое своеобразие туристического объекта (народная музыка, произведения композиторов и исполнителей, прочно ассоциирующихся с той или иной страной).

Итак, хотя видеопутеводитель и обладает рядом сходных признаков с такими жанрами, как экскурсия, виртуальная экскурсия и путеводитель, он всё же может быть выделен в отдельный речевой жанр туристического дискурса с рядом общих и специфичных характеристик: довольно высокая плотность когнитивной информации; отсутствие узкоспециальных терминологических единиц; активное использование стилистических приёмов; наличие эмоционально-экспрессивной лексики, выражающей положительную оценку туристического объекта; личностно-безличностный характер формы представления авторства в тексте, наличие невербальных средств воздействия на адресата (видеоряд, музыкальное сопровождение).

Список литературы:

1. Алексеева И.С. Текст и перевод. Вопросы теории. — М.: Междунар. отношения, 2008. — 184 с.
2. Розанова Ю.Н. Путеводитель как жанр туристического дискурса: диахронический аспект // Историческая и социально-образовательная мысль. — 2014. — № 5. — С. 281—285.
3. Слезко Ю.В. Феноменологическое пространство туристического дискурса // Вестник Бурятского государственного университета. — 2013. — № 15. — С. 155—162.
4. Филатова Н.В. Дискурс сферы туризма в прагматическом и лингвистическом аспектах: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Н.В. Филатова. — М., 2014. — 179 с.

5. Alabaster Mosque travel video guide 2014 [Electronic resource] / Expoza Travel. — Режим доступа — URL: <http://www.youtube.com/watch?v=JILNfirVqswM> (дата обращения 15.02.2015).
6. Amsterdam travel video guide 2013 [Electronic resource] / Expoza Travel. — Режим доступа. — URL: <http://www.youtube.com/watch?v=xIre0BMmMD4> (дата обращения 15.02.2015).
7. Athens travel video guide 2013 [Electronic resource]. — Режим доступа. — URL: <http://www.youtube.com/watch?v=S-gTlwLvCNE> (дата обращения 10.02.2015).
8. Berlin travel video guide 2013 [Electronic resource] / Expoza Travel. — Режим доступа — URL: http://www.youtube.com/watch?v=6-CLRO_0WMk (дата обращения 13.02.2015).
9. Bulgaria travel video guide 2014 [Electronic resource] / Expoza Travel. — Режим доступа — URL: http://www.youtube.com/watch?v=-VZpk_Pvr-A (дата обращения 11.02.2015).
10. China travel video guide 2013 [Electronic resource]. — Режим доступа — URL: <http://www.youtube.com/watch?v=jeI3Ni7m46g> (дата обращения 18.02.2015).
11. Crete vacation video travel guide [Electronic resource]. — Режим доступа — URL: https://www.youtube.com/watch?v=f-8XK3mGM_g (дата обращения 14.02.2015).
12. Garden Of The Gods travel video guide 2014 [Electronic resource] / Expoza Travel. — Режим доступа — URL: <http://www.youtube.com/watch?v=hA8cfvEcXn4> (дата обращения 15.02.2015).
13. Ireland travel video guide 2013 [Electronic resource] / Expoza Travel. — Режим доступа — URL: <http://www.youtube.com/watch?v=HGhJhKnOfrc> (дата обращения 15.02.2015).
14. Louvre travel video guide 2014 [Electronic resource] / Expoza Travel. — Режим доступа — URL: <http://www.youtube.com/watch?v=NuLnio5DZ3I> (дата обращения 15.02.2015).
15. Norway travel video guide 2013 [Electronic resource] / Expoza Travel. — Режим доступа — URL: <http://www.youtube.com/watch?v=PHQaJ6BfYw0> (дата обращения 15.02.2015).
16. Quito travel video guide 2013 [Electronic resource] / Expoza Travel. — Режим доступа — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LArO19qw8iw> (дата обращения 12.02.2015).
17. Rome travel video guide 2013 [Electronic resource] / Expoza Travel. — Режим доступа — URL: http://www.youtube.com/watch?v=_S6YC7ak7CI&list=PLDlVzhdA4-Pect24haLPeUzwMX5RqYp5w&index=5 (дата обращения 15.02.2015).

2.2. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ЭМОТИВНОСТЬ КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ ЛИНГВИСТИКИ И ПСИХОЛОГИИ

Разоренова Юлия Алексеевна

*канд. филол. наук, доц. кафедры английской филологии
ФГБОУ ВПО «ТГПУ им. Л.Н. Толстого»,
РФ, г. Тула*

Шляхова Полина Евгеньевна

*магистрант 2-го года обучения, факультет иностранных языков
ФГБОУ ВПО «ТГПУ им. Л.Н. Толстого»,
РФ, г. Тула
E-mail: polly.tula@yandex.ru*

EMOTIVITY AS THE OBJECT OF RESEARCH OF LINGUISTICS AND PSYCHOLOGY

Julia Razoryonova

*associate professor of the English philology department
Tula State Leo Tolstoy Pedagogical University,
Russia, Tula*

Polina Shliakhova

*2nd year postgraduate, faculty of foreign languages
Tula State Leo Tolstoy Pedagogical University,
Russia, Tula*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена изучению теоретических вопросов категории текстовой эмотивности. В данной научной работе рассматриваются различные определения эмоций, а также существующие на сегодняшний день теории и свойства эмоций. В статье анализируются

и сравниваются такие близкие термины как эмотивность, экспрессивность и оценочность.

ABSTRACT

This article is dedicated to the theoretical aspects of the category of the textual emotivity. This scientific research describes various definitions of the emotions and emotivity, emotion theories and characteristics. Such close concepts as emotiveness, expressiveness and evaluation are analyzed and compared in the article.

Ключевые слова: текстовая эмотивность; эмоция; свойства эмоций; субъективность; полярность; фазность; теории эмоций; этиология; экспрессивность; оценочность.

Keywords: textual emotivity; emotion; characteristics of emotions; subjectivity; polarity; phasal nature; theories of emotions; expressiveness; etiology; evaluation.

Исследование категории текстовой эмотивности представляет определенный научный интерес, в связи с тем, что включает современные исследования не только в области лингвистического анализа художественного текста, а также психолингвистики и когнитологии.

Эмоциональная сфера человека является одной из самых сложных и мало изученных систем. В связи с этим, она нуждается в глубоком и детальном изучении не только с позиции физиологов и психологов, но и с точки зрения лингвистов и филологов, для которых интерес представляют, прежде всего, языковые средства, которые используются для выражения эмоций и чувств говорящего, а также для воздействия на эмоциональную сферу собеседника.

Для начала исследования нам следует обратиться к этимологии слова «эмоция», которое заимствовано из латинского “emoveo”, что означает «волновать, потрясать, колебать». Чтобы ответить на вопрос «Что же такое эмоция?», изучим различные определения данного термина, который был сформулирован как отечественными, так и зарубежными учеными.

В зарубежной психологии, одним из первых, кто систематизировал понятие «эмоциональное явление» был Вильгельм Вундт, немецкий врач и психолог начала XX века. Он впервые связал эмоции человека с его психическим состоянием. Вундт провел множество экспериментов, на основе которых он выделил 3 основных измерения эмоций, а именно:

- Удовольствие-неудовольствие;

- Возбужденность-успокоение;
- Напряженность-расслабленность [1];

Советский психолог, известный как специалист в области психологии чувств и эмоций, доктор психологических наук П.М. Якобсон определил эмоцию как форму активного отношения человека к окружающему миру. По мнению П.М. Якобсона «...Активно воздействуя на внешнюю среду и познавая ее, человек в то же время субъективно переживает своё отношение к предметам и явлениям реального мира» [4].

По мнению советского психолога и философа С.Л. Рубинштейна, эмоция — является одной из форм субъективного выражения личности. Благодаря эмоциям индивид показывает активное отношение не только к окружающему его миру, но и к самому себе [2].

В результате изучения различных определений термина «эмоция» был получен материал, анализ которого позволил сделать вывод, что, с одной стороны, эмоция — это реакция субъективного характера на воздействие внешних или внутренних раздражителей, а, с другой стороны, эмоции — это способ выражения чувств и душевных переживаний человека.

Для наилучшего понимания природы проявления эмоционального потенциала человека следует обратиться к свойствам эмоций и примерам их выражений. Советский и российский ученый, медик, специализирующийся в сфере этнопсихиатрии Сидоров П.И. в соавторстве с А.В. Парняковым в своем пособии «Введение в клиническую психологию» выделяет следующие свойства эмоций:

- **Субъективность.** Реакция людей на одинаковые события бывает разнообразна, поэтому эмоции у людей появляются разные, отсюда и их субъективный характер. Даже в случае проявления схожих эмоций у различных людей, они никогда не будут идентичными, так как каждый человек переживает ту или иную ситуацию по-своему.

- **Полярность.** Эмоции могут быть положительные и отрицательные. Во всех языках можно подобрать антонимы к словам, выражающим эмоции. Тем не менее, следует помнить, что два этих эмоциональных полюса (положительный и отрицательный) не являются взаимоисключающими. Примером может служить всем известное высказывание: «От любви до ненависти один шаг».

- **Фазность.** В течение одного и того же эмоционального состояния у человека проявляются колебания в интенсивности проявления эмоций от заметного напряжения до успокоения [3].

Помимо вышеперечисленных свойств, многие ученые также выделяют следующие:

- **Универсальность.** Эмоции человека не всегда зависят от потребности или же от специфики деятельности, в результате которой они появляются. Надежда, тревога, радость, гнев могут возникнуть при удовлетворении любой потребности. Так, гнев можно испытывать от различных чувств, образов, ощущений (плохое воспоминание, неинтересный фильм, непонимающий собеседник и другие).

- **Динамичность.** Эмоции обладают данным свойством, так как эмоциональное напряжение не может быть статичным, потому что проявляется оно в фазовом характере, то есть в нарастании эмоционального напряжения или же в его спаде. Обычно эмоциональное напряжение увеличивается в ситуации ожидания предстоящей встречи, прогулки, поездки, чем она ближе, тем обычно сильнее напряжение. Как только долгожданное событие проходит и человек переживает чувство удовлетворения и умиротворения, то происходит снятие изначально возникшего напряжения.

- **Суммация.** Обычно данное свойство эмоции проявляется, когда человек неоднократно испытывает то или иное чувство. Эмоции, которые связаны с одним и тем же событием, суммируются на протяжении всей жизни, что приводит к увеличению напряженности и их интенсивности. Примером суммации эмоций может послужить ревность, которую человек испытывает сильнее каждый раз видя близкого человека с кем-то другим.

- **Адаптация.** Если человек испытывает одни и те же эмоции на протяжении долгого времени, то острота эмоционального напряжения снижается или вовсе исчезает, то есть происходит привыкание к происходящим событиям и снижается эмоциональная ответная реакция.

- **Иррадиация.** Данное свойство эмоций предполагает восприятие человеком событий в зависимости от его настроения. Счастливый и удовлетворенный человек все события окружающей действительности воспринимает позитивно, а для несчастного человека все является раздражительным.

- **Переключаемость.** Это свойство проявляется, когда причиной одной эмоции становится другая. Например, человеку становится очень стыдно от своей безграничной радости, когда у кого-то горе.

После изучения определения и свойств эмоций, появляется логический вопрос «Почему появляются эмоции?», «Зачем нам нужны эмоции?». Ответы на эти вопросы искали многие философы,

лингвисты и психологи, вследствие чего в настоящее время существует множество теорий эмоций, разъясняющих причины появления чувств и эмоций у человека.

Все теории эмоций можно разделить на три основные категории:

- Физиологические (за проявление эмоций отвечают реакции организма)
- Неврологические (появление эмоций обусловлено рецепторами головного мозга)
- Когнитивные (эмоции проявляются благодаря механизмам мышления)

К физиологическим теориям эмоций относятся такие известные теории как теория Джеймса-Ланге, исходя из которой, возникновение у человека эмоций происходит благодаря физиологическим реакциям на различные события. Доказательством проявления физиологии в данном случае является появление румянца при смущении, потливости при страхе.

Примером неврологических теорий эмоций может послужить теория Кэннона-Барда, которая отрицает физиологическую теорию, доказывая, что для физиологического возбуждения не всегда нужны эмоциональные переживания. Например, потливость у человека проявляется не только при страхе, но и при выполнении физических упражнений. Согласно теории Кэннона-Барда, эмоция появляется тогда, когда такая область головного мозга как таламус посылает определенные сигналы одновременно и в кору и в автономную нервную систему, в связи с чем, эмоции появляются во внутренних системах головного мозга.

Что касается когнитивных теорий эмоций, то одним из наиболее ярких примеров является теория Шахтера-Зингера, которая утверждает, что вначале появляется физиологическая реакция на то или иное событие, а затем человек соотносит данную реакцию с причиной ее возникновения. Таким образом, происходит когнитивная оценка возбуждения, которая, в свою очередь, приводит к субъективному переживанию эмоции. Эмоция в данном случае является результатом воздействия физического напряжения на возникшие мысли по поводу той или иной ситуации. Примером когнитивной теории эмоций может быть ситуация в лесу. Человек впервые видит в лесу медведя, начинает осознавать, что потребность его выживания велика, но ресурсов для того, чтобы с данной проблемой справиться нет, как следствие возникает эмоция страха и ужаса.

Невозможно представить жизнь человека без эмоций, ведь они являются основой его познавательной деятельности, а их вербализация

позволяет понять функционирование мышления человека. Таким образом, следует отметить, что исследование эмоций в речи и языке стало неотъемлемой частью лингвокогнитивной парадигмы и предопределило различные направления в данной науке.

Следует отметить, что эмоции являются психологической категорией, а на языковом уровне эмоции видоизменяются в категорию эмотивности. В связи с этим в конце XX века появилась новая наука эмотиология, сформированная на стыке психологии и языкознания. Эта отрасль языкознания изучает взаимосвязь человеческих эмоций и языка. Последние двадцать лет отечественные и зарубежные лингвисты уделяют большое внимание проблеме текстовой эмотивности. Многие ученые, такие как В.Ю. Апресян, Ю.Д. Апресян, В.Н. Гридин, В.А. Маслова, А.М. Шахнарович считают эмотивность предметом изучения антропоцентрической лингвистики, что побуждает исследователей анализировать лексику, обозначающую эмоции и чувства, не только в теоретическом, но и в практическом плане.

Для филологов анализ эмотивной лексики интересен тем, что об истинной природе, силе чувств и эмоций человека мы узнаем благодаря языковой форме, в которой они представлены в художественном тексте. Исследование такой лексики является очень важным аспектом лингвистического анализа текста, так как неизменно ведет к правильной интерпретации главной темы произведения, и пониманию психологии человека.

Ни одно художественное произведение не обходится без описания эмоций и чувств человека, в связи с чем, комплексное восприятие любого текста невозможно без учета его эмотивного содержания. Исследователи считают, что для анализа художественного текста, необходима не только интерпретация мира человеческих эмоций на уровне персонажей, а также исследование оценки этого мира с позиции автора.

Такие основополагающие категории художественного текста как автор и персонаж являются неотъемлемой частью эмотивного пространства текста. Чувства и эмоции, которыми автор наделяет своих героев, предстают в произведении как объективно существующие и являются диктальными. Данные чувства чаще всегда представлены в тексте эксплицитно. В свою очередь, чувства, испытываемые автором и интерпретируемые им, имеют субъективную окраску, они являются модальными и чаще всего выражены имплицитно. В целостном тексте обычно гармонично переплетаются как диктально-эмотивные смыслы, так и модально-эмотивные смыслы, благодаря которым образуется ядро эмотивного содержания текста.

Текстовая эмотивность является двусторонней категорией, так как имеет план содержания, который распределяется по всем уровням текста, и план выражения, который представлен набором эмоциональных лексем.

Интересен тот факт, что эмотивность встречается с наибольшей долей вероятности в художественных текстах и с наименьшей — в научных. Из этого следует, что уровень текстовой эмотивности напрямую зависит от функционального стиля текста.

Во многих научных исследованиях термин эмотивность уподобляется экспрессивности и оценочности, что объясняется недостаточной изученностью данного понятия в науке. До 70-х годов XX века данные понятия никак не разграничивались и в ранних трудах таких ученых как Ш. Балли, В.В. Виноградовой, Д.Н. Шмелевой являлись синонимичными понятиями. Ученые считали, что одним из основных общих признаков было то, что все три категории относятся к антропоцентрической категории (категория оценочности — ценностная картина мира, категория эмотивности — эмоциональная картина мира и категория экспрессивности — образная картина мира). С середины 70-х годов XX века благодаря трудам М.В. Никитина, И.И. Туранского и О.Е. Филимоновой произошла четкая дифференциация терминов. Исследователи выделили ряд функций, присущих всем трем понятиям и пришли к выводу об их различной интенциональной природе. Так, оценочность обладает аксиологической функцией, так как помогает выразить мнение по поводу ценности того или иного действия, события или явления. Функция эмотивности — аффективная, потому что выражает чувства человека. Экспрессивность же обладает прагматической функцией, так как используется для усиления эмоционального воздействия.

Также следует отметить, что данные понятия относятся к разным текстовым категориям, а именно: оценочность относится к функциональной категории и связана, прежде всего, с категориями ценности и оценки; эмотивность относится к семантической категории и связана с психической стороной деятельности объекта; экспрессивность относится к коммуникативной категории и связана с человеческим мышлением.

Кроме этого разницей в данных понятиях может свидетельствовать тот факт, что для оценочности и экспрессивности не обязателен адресат, в то время как эмотивность предполагает его наличие.

В заключение хотелось бы отметить, что эмоциональная и чувственная сфера являются основой познавательной, социальной и духовной жизни индивида. В связи с этим, эмоции находятся

в центре внимания исследователей из абсолютно разных научных областей: психологии, философии и лингвистики, несмотря на то, что в середине XX века данный аспект совершенно не относился к лингвистике. Большой интерес к изучению эмоций у лингвистов появился тогда, когда произошел переход к антропологической лингвистике, которая при изучении языка учитывает человеческий фактор, его сознание, мышление и эмоции.

Благодаря тому, что эмоции являются предметом изучения многих наук, у ученых появился междисциплинарный характер их изучения. Это в свою очередь помогло привести к интегральному исследованию этого понятия, и получить максимально разностороннюю информацию о значимости, свойствах и функциях эмоций.

Список литературы:

1. Маклаков А.Г. Общая психология. — СПб: Питер, 2001. — 592 с.
2. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. — СПб.: Питер, 2000. — 534 с.
3. Сидоров П.И. Парняков А.В. Введение в клиническую психологию. В 2-х т. — М.: Академический Проект, Екатеринбург: Деловая книга, 2000. — 416 с.
4. Якобсон П.М. Психология чувств. — 2-е издание: доп. — М.: Изд-во АПН РСФСР, 1958. — 441 с.

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЯЗЫКОВ В ПЕЧАТНОМ И АУДИО-ВИЗУАЛЬНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА И ЭКРАНИЗАЦИИ “THE DA VINCI CODE” Д. БРАУНА

Алюнина Юлия Матвеевна

*магистрант 1 курса Факультета иностранных языков
Национального исследовательского
Томского государственного университета
РФ, г. Томск
E-mail: alyunina.y@mail.ru*

Никонова Наталья Егоровна

*д-р филол. наук, профессор,
заведующая кафедрой романо-германской филологии
Национального исследовательского
Томского государственного университета,
РФ, г. Томск
E-mail: nikonat2002@yandex.ru*

**LANGUAGES INTERACTION IN PRINTED
AND AUDIOVISUAL LITERARY TEXT:
NOVEL AND SCREEN VERSION
OF "THE DA VINCI CODE" BY DAN BROWN**

Yulia Alyunina

*1 year Master degree student, The Faculty of Foreign Languages,
National Research Tomsk State University,
Russia, Tomsk*

Natalia Nikonova

*doctor of Philology, Professor, Head of Roman-Germanic Department,
National Research Tomsk State University,
Russia, Tomsk*

АННОТАЦИЯ

Аудиальное киноповествование рассматривается в контексте полилингвизма — важнейшей составляющей постмодернистской поэтики романа-игры Д. Брауна. Наиболее интересной характеристикой аудиального кода “The Da Vinci Code” является полиязыковое воплощение оригинального текста. Впервые в настоящей статье представлен результат сравнительно-сопоставительного анализа романа Дэна Брауна “The Da Vinci Code” (2003) и его экранизации американским режиссёром Роном Ховардом (2006). Затрагивается вопрос реализации звучащего текста в произведении литературы, его функции и стратегии воплощения в кино.

ABSTRACT

This article covers an issue of an audio cinematic narration in the context of multilingualism, which is the main characteristic feature of Dan Brown’s game-novel postmodern poetics. The most interesting characteristic feature of “The Da Vinci Code” audio narration is an original text multilingual structure. For the first time the paper presents the results of a contrastive-comparative analysis of “The Da Vinci Code” novel (2003) and its screen version (2006) made by Ron Howard. The article covers an audio code realization issue in the literary work, the code’s functions and representation strategy on a screen.

Ключевые слова: Дэн Браун; «Код Да Винчи»; перевод экранизации; мультилингвизм; дискурс.

Keywords: Dan Brown; "The Da Vinci Code"; screen version translation; multilingualism; discourse.

“The Da Vinci Code” Д. Брауна принадлежит к жанру романа-игры, распространённого в постмодернистской литературе, в силу своей синтетической природы. Текст выступает инструментом выражения элементов культуры, в связи с чем можно говорить о глубоком интермедиальном анализе. Экранизация “The Da Vinci Code” рассматривается как вариант художественного произведения, воплощённого на экране средствами кино. Одной из продуктивных когнитивных техник, найденных режиссером, является внедрение в структуру киноповествования феномена мультилингвизма.

В постмодернистской философии текст рассматривается как коллаж культурно-семиотических кодов. В контексте интермедиальности такие коды формируются посредством использования экфрасисов — материальных объектов культуры. Экфрасисы выступают символами или медиумами в рамках произведения литературы, благодаря чему создаётся мозаичная структура текста, что является ведущей характеристикой произведения искусства эпохи постмодернизма. В “The Da Vinci Code” романе и экранизации мозаичность повествования отчётливо прослеживается и на уровне языкового воплощения. Язык тоже можно считать кодом, составляющим полотно текста написанного и звучащего. Усилению выразительности такого кода способствует мультилингвизм, заключающийся в сочетании нескольких языков. Мультилингвальное полотно анализируемого произведения можно представить как обширную палитру языковых ситуаций, объединяющих её участников коммуникативной интенцией. В работе ‘The Postmodern Condition’ (1979) автор Жан Франсуа Лиотар (Jean-François Lyotard, 1924—1998), теоретик литературы и философ из Франции, приводит мнение австрийского учёного Людвиг Йозефа Йохана Виттенштайна (Ludwig Josef Johann Wittgenstein, 1889—1951), занимавшегося изучением философии языка. Виттенштайн, исследовавший типы дискурса, «называет всё многообразие типов высказываний, к которым он обращается в своей работе, языковыми играми» (“calls the various types of utterances he identifies along the way <...> language games”) [4, p. 10]. Этот термин обозначает определённые рамки, в которых высказывания подчиняются заданным контекстом правилам. Лиотар объясняет это тем, что «каждое высказывание должно расцениваться как «действие» в игре» (“every utterance should be thought of as a “move” in a game.”) [4, p. 10], которое делается для достижения определённой цели. Так, закономерным представляется вывод, что “The Da Vinci Code”, принадлежа к жанру романа-игры, усложняет свой интермедиальный код и на лингвистическом уровне.

Здесь каждый язык, будучи самостоятельной семиотической системой, задаёт рамки, в которых реализуются высказывания на иностранных (относительно оригинального для книги) языках: французском, испанском, латинском. Переключение с языка на язык несёт эстетическую функцию и формирует мультидискурсивное пространство романного и кинематографического нарратива.

Мультидискурсивность в “The Da Vinci Code” проявляется во взаимодействии иностранных языков в речи героев и проникает во все остальные пласты текста, формируемые аудиальным и визуальным кодами в романе и его киноверсии. Условно их можно разделить на кино-, аудио- и текстовые. Все они взаимосвязаны и взаимодополняемы, однако главную роль играет текстовое начало, благодаря которому разнообразие языкового кода получает своё воплощение.

В литературном воплощении произведения присутствуют вставки на французском, испанском и латинском. В экранизации иностранный язык служит средством инкорпорации различных лингвокультурных шифров, усложнения семиотического пространства культуры. На экране иностранный язык играет роль культурного кода. Использование разных языков звучащего текста ориентировано не лишь на демонстрацию национальной идентичности, но и имеет целью показать вариативность кодировки. Живые и мёртвые языки, оформляя коммуникацию между персонажами, становятся инструментами кодирования и декодирования передаваемой информации.

Французский превосходит остальные иностранные языки, поскольку реализуется главным образом в диалогах французов. В романе, в отличие от экранизации, французский встречается редко. Как правило, это отдельные слова или словосочетания, появляющиеся в потоке англоязычной речи, или же термины, которыми оперирует профессор Лэнгдон, чтобы объяснить значение того или иного символа, а также некоторые слова в речи автора. Так, в книге было насчитано 128 фрагментов на французском языке, среди которых 41 — авторские вставки, 32 встречаются в репликах второстепенных персонажей (дворецкий Реми Легалудек, охранник Лувра, сторож банка, ночной менеджер банка, полицейские, таксист и др.), 32 принадлежат Софи Невё, 9 — Безу Фашу, по 7 — Колле и Ли Тибингу, 6 — Роберту Лэнгдону. В оригинальной версии произведения ни один из обозначенных фрагментов не сопровождается сноской или комментарием в конце книги, задавая интерсемиотическую интенцию. Единственное, что выделяет текст визуально, это курсивный шрифт.

Кинокартина избилует французской речью. Все диалоги, в которых участвуют только французы, реализованы на их родном языке. В фильме французский звучит 41 раз, открывая стремление режиссёра усилить заложенный в тексте Брауна интерсемиотический потенциал и маркируя его сменой языкового кода, которая свидетельствует о переходе в иную дискурсивную и лингвокультурную плоскость. Распространённые диалоги на французском реализуются в кругу представителей органов правопорядка Парижа: полиция, служба охраны. Если в кадре появляются персонажи, не являющиеся носителями французского языка, беседа ведётся на английском. Добавленный в фильме текст диалогов на иностранном языке не составляет барьера для понимания картины, поскольку сопровождается субтитрами.

Помимо диалогов, в киноверсии романа на французском языке представлены ретроспективные кадры, посвящённые воспоминаниям Софи о прошлом, в частности, о жизни и взаимоотношениях с Жаком Соньером. Так, Софи по-французски вспоминает о гибели родителей и младшего брата [3, t. 01:01:53-01:02:09]. Такой текст, подобно закадровому голосу, можно идентифицировать как внутренний или «монологический дискурс» [1, с. 28], ибо он раскрывается лишь в сознании героя и предстаёт перед зрителем в качестве взгляда в прошлое, хотя франкоязычное воплощение подобных воспоминаний в фильме не соответствует авторскому замыслу, так как из текста Брауна известно, что у внучки с дедом была договорённость общаться дома исключительно на английском.

В некоторых случаях в экранизации встречаются фрагменты на французском, которых не было в романе даже на английском языке, например, разговор Безу Фаша при первой встрече с Софи Невё [3, t. 00:16:02-00:16:15], когда та попросила профессора Роберта Лэнгдона позвонить якобы в посольство США, а сама тем временем отвлекала внимание капитана полиции. Однако в фильме присутствуют и фразы, полностью повторяющие те, что представлены в романе: 'Ce n'est pas le moment !' [2, p. 67], [3, t. 00:16:01], — а также реплики с незначительными изменениями: предложение 'Excusez-moi, messieurs' [2, p. 74] в книге передано как 'Excusez-moi, commissaire' [3, t. 00:15:55] в экранизации; в романе фраза 'Bonjour, vous êtes bien chez Sophie Neveu. <...> Je suis absente pour le moment, mais ...' [2, p. 69] содержит только первое предложение в фильме [3, t. 00:16:52-00:16:53]. Такую компрессию можно объяснить естественными условиями реализации звучащего текста в пространстве кино.

Выражений на испанском языке в романе всего 5. Это достаточно ёмкие реплики персонажей. Испанский язык очерчивает узкий круг его носителей, маркируя национальную принадлежность героев.

Во-первых, на испанском говорят епископ из Мадрида Арингароса и монах Опус Деи Сайлас. Можно сказать, что для них это общий язык не только в его лингвистическом и коммуникативном аспекте, но и в плане общности взглядов в контексте проблематики сюжета. В романе Арингароса обращается к Сайласу по-испански лишь раз: когда последний не помнит своего имени, епископ отвечает 'No hay problema' [2, p. 83] и предлагает ему называться Сайласом. Это единственный случай в книге, где можно говорить о реализации коммуникативной функции испанского языка в романе, хотя ответ на вопрос был на английском (в оригинале). В хронологии жизни монаха это последний прецедент общения с кем-либо на родном языке. После этой фразы и с приобретением нового имени Сайласу закрывается путь в прошлое, которое с этих пор теперь остаётся только в плохих воспоминаниях.

Во-вторых, по использованию испанской речи во внутриличностной аутокоммуникации можно судить о реализации идентифицирующей функции языка. На испанском показана отрешённость Сайласа от всех социальных институтов, представленных в романе: семья (отец отвергает сына на испанском — 'Tu eres un desastre. Un espectro.', [2, p. 225]), тюрьма (заключённые насмеваются над Сайласом по-испански: 'Mira el espectro', [2, p. 81]). В описание прошлого данного героя Браун также добавляет фразу на испанском языке, которая произносится не вслух, но в мыслях персонажа: 'Yo soy un espectro... palido como un fantasma... caminado este mundo a soas' [2, p. 82]. Выражение свидетельствует о потерянности Сайласа в мире людей, об осознании своей ненужности. Позже Сайлас, найдя себя в служении Богу, говорит 'Hago la obra de Dios' [2, p. 105].

В экранизации испанский язык представлен три раза.

Дважды в ретроспективных кадрах, посвящённых прошлому Сайласа, Арингаросой (тогда ещё священником) произносятся короткие фразы, когда в храме совершается ограбление, и на священника нападают. В романе этот текст отсутствует, а в экранизации имеются субтитры только на английском ("Stealing in a house of God!" [3, t. 00:36:08]), поэтому на слух можно определить, что звучит глагол "ladroñar" (to steal) и сочетание "casa de Diós" (a house of God). Далее, когда Сайлас приходит на помощь Арингаросе, последний называет его ангелом ("You are an angel", [3, t. 00:36:

26-00:36:28]), что также не отражено в субтитрах по-испански, и может быть только услышано — “eres un ángel”.

Сам Сайлас произносит только одну фразу в экранизации, воспринятую на слух в процессе анализа фильма как “soy un fantasma” и зафиксированную в оригинальных субтитрах как “I am a ghost” [3, t. 02:10:04].

Режиссёрская стратегия повторяет авторскую задумку сохранить близость Сайласа и Арингаросы. Новшеством Ховарда является создание так называемой рамочной композиции судьбы монаха: до встречи с Арингаросой он по-испански мнил себя одиноким призраком, по-испански назвал себя служителем Бога, теперь, умирая и представляя перед Богом он вновь называет себя призраком.

Третье лингвосомиотическое пространство включается в экранизацию посредством обильного использования слов, словосочетаний и выражений на латинском языке.

У Брауна на латинском языке не общаются, в книге имеются лишь случаи употребления отдельных лексических единиц, которые выполняют функцию, смежную с метаязыковой или номинативной. Она заключается в том, что герои романа посредством использования терминов на латинском языке объясняют те или иные контекстуальные реалии, называемые по-латински, например, *sub rosa* [2, p. 271], *cruciare* [2, p. 197], *PHI* [2, p. 127]. В экранизации передаётся только первое сочетание (01:44:45), однако герои фильма Ховарда, в отличие от романа, ведут на латинском законченные диалоги и монологи.

В кинокартине представлено три телефонных разговора с «учителем». Один из них — с Сайласом [3, t. 00:06:51-00:07:40], два — с Мануэлем Арингаросой [3, t. 00:14:05-00:14:22] и [3, t. 01:52:12-01:52:27].

В первом случае избрание мёртвого языка для телефонного разговора можно объяснить стремлением режиссёра создать особое амплу главного героя. Смыслом своей жизни Сайлас видит служение Богу и воспринимает «учителя» как его посланника. «Учителя» Сайлас никогда не видел, но безоговорочно верит в его авторитет, если не в божественное происхождение. Именно на латинском раскрывается душа монаха, его внутренний мир и переживания, потому что на этом же языке он обращается к Богу в молитвах, искренне прося прощения за содеянные грехи (*In nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti*' [3, t. 00:08:35-00:08:53]), молясь за упокой души своей жертвы Сандрин, сестры парижской церкви Сен-Сюльпис [3, t. 00:46:50-00:46:55].

В экранизации в одном из ретроспективных кадров прослеживается фраза на латинском, которая повторяет текст из книги: 'Castigo corpus meum' [2, p. 26], [3, t. 00:58:15-00:59:02]. В этом воплощении латинского языка проявляется стремление Сайласа приобщиться к духовной культуре. Несмотря на то, что Сайлас считает себя служителем Бога, его принадлежность к церкви можно назвать формальной в силу непонимания истинного смысла богослужения и роли церкви.

Другой герой, владеющий латинским языком, — Мануэль Арингароса. Впервые в экранизации он говорит по-латински, когда в присутствии журналиста ему звонит «учитель». Чтобы не допустить распространения информации, не предназначенной для простого обывателя, епископ отвечает собеседнику по-латински, выстраивая языковой барьер между посвящёнными в тайну и теми, кого считают недостойными её постичь. Если мы отнесём тайну Священного Грааля к особому типу культуры, наследию церкви, то здесь латинскому языку можно присудить культурологическую функцию языка. С другой стороны, очевидна и идентифицирующая функция, так как латинский, подобно испанскому, объединяет Мануэля Арингаросу и Сайласа на основании общности идеи сохранения тайны Грааля. Испанский, живой язык, используется как маркер прошлого, латинский, язык мёртвый, — настоящего. В отношении Сайласа это может стать ещё одной характеристикой психологического портрета. Его душа умерла вместе с родным языком и именем, данным от рождения. Лишь в конце фильма мы можем говорить об объединении телесного и духовного, когда Сайлас единственный раз в фильме произносит фразу на испанском, называя себя призрак.

Таким образом, можно заключить, что на латинском языке говорят представители клерикальных кругов и стремящиеся в эти круги попасть. Это своеобразный маркер принадлежности героев к тайному обществу, а в контексте сюжетной линии — к пространству избранных. Также латинский язык выступает в качестве инструмента, формирующего религиозный дискурс, своеобразного барьера для непосвящённых в тайну, и канала, по которому можно проникнуть в её суть.

С эстетической точки зрения, функцией смены языка является создание эффекта переключения, изменения лингвокультурного кода, формирование пространственно-семиотического барьера, отделяющего от основного полотна звучащего текста и одновременно особого канала связи с ним. С одной стороны, латинский, язык мёртвый, появляется, когда нужно скрыть определённую информацию от посторонних ушей — закодировать её. С другой стороны, благодаря иностранным языкам в фильме происходит декодирование —

не только расшифровка текстовых головоломок, но и объяснение прочих элементов киноповествования, представленных материальными экфрасисами. Так, слово написанное и произнесённое в его полилингвальном воплощении становится центростремительной силой, заставляющей сюжет двигаться по нужной траектории. Благодаря этому многомерность поэтики романа-игры получает своё воплощение как в плоскости массовой культуры, так и на уровне интеллектуально сложном.

Важная роль отводится французскому и испанскому в ретроспективных кадрах, становясь зеркалом души героев, для которых эти иностранные языки являются родными (Софи и Сайлас). В ретроспекции показаны их интимные переживания, о которых больше никто не знает.

С точки зрения лингвистики, иностранные языки в романе и фильме “The Da Vinci Code” выполняют функции идентифицирующую, коммуникативную, метаязыковую и номинативную в зависимости от представленного контекста.

Мультилингвизм кинокартины делает звуковую оболочку равнопротяжённой по сложности интертекстуальному и визуальному воплощению текста на экране. Кроме того, данный приём в анализируемом фильме призван сделать акцент на характере сюжетных перипетий — всеобъемлющих, универсальных как с точки зрения пространства, так и с позиции времени. Это ещё один ход, ориентированный на вовлечение зрителя в события произведения, в текстовую игру, пронизывающую всё полотно художественного мира постмодернизма. Такая режиссёрская увертюра показывает многомерность языковой системы, изменяя привычному линейному канону воспроизведения речевого потока.

Список литературы:

1. Воронцова Т.А. Границы стилистики и стиля в современной научной парадигме // Дискурс и стиль: теоретические и прикладные аспекты / под ред. Г.Я. Солганика, Н.И. Клушиной, Н.В. Смирновой. — М.: 2014. — 268 с. // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <https://books.google.ru/books> (дата обращения 22.09.15).
2. Brown D. The Da Vinci Code. — London: Bantam Press, 2006. — 590 p.
3. Howard R., director. (2008) The Da Vinci Code. DVD (русская, английская дорожки). — Екатеринбург: прокатное удостоверение № 221276823 от 17.09.2008. — 171 мин.
4. Lyotard J.F. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. — Minnesota: Manchester University Press, 1984. — 111 p.

3.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Ц.А. КЮИ «5 ФРАНЦУЗСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ» ОП. 54: К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СТИЛИСТИКЕ

Наумов Александр Владимирович

канд. искусствоведения, доцент

Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского,

РФ, г. Москва

E-mail: alvlnaumov@list.ru

“5 FRENCH POEMS” OP. 54 BY C. CUI: TO THE QUESTION OF THE PERFORMING STYLE

Alexander Naumov

candidate of fine arts, associate professor

of the Tchaikovsky State conservatory,

Russia, Moscow

АННОТАЦИЯ

Объектом настоящего исследования избран малоизвестный поздний вокальный опус Ц. Кюи, в котором соединились черты традиционного для названного автора опусного цикла и новаторские приметы жанра многочастной вокальной поэмы. Каждый из номеров представляет собой образец одного из привычных типов французской камерно-вокальной лирики, но и здесь очевидны черты значительного обновления. Все эти особенности рассмотрены с позиции исполнительского искусства и возможностей интерпретации музыки в контексте ее стилевых черт.

ABSTRACT

The object of the research is a less-known late vocal opus by C. Cui. It combines traditions of “the opus-cycle” and some innovative features of the new “vocal poem” genre. Each part of the composition represents one of the familiar type of French chamber vocal lyric, but here we can see also

a signs of notable renewal. The problem is important for all the vocalists who want to perform Cui's cycle in the true context of its style.

Ключевые слова: Кюи; романс; вокальный цикл; французские поэты.

Keywords: Cui; romance; song-cycle; French poets.

В творческом наследии Ц.А. Кюи (1835—1918) французская тема занимает достаточно значительное место — современники именовали его «самым французским из русских композиторов», а исследователи-потомки и попросту — «русским французом» [1, с. 72]. В. Васина-Гроссман на страницах своей монографии уточняет выявленные Б. Асафьевым еще в середине 1920-х важнейшие приметы этого стиливого феномена: тяготение к ««прозаической декламации», характерной для многих опытов Даргомыжского в 50—60-х годах» [2, с. 167] и «самую уязвимую сторону романсов Кюи — «короткость мелодического дыхания»» [2, с. 168]. Оба утверждения выглядят, пожалуй, категоричными преувеличениями с явным негативным оттенком, но в контексте рассматриваемой в настоящей статье проблемы их прозорливость опровергнуть невозможно.

При всем том доля иностранного влияния в творчестве этого российского музыканта, генерала-фортификатора и большого патриота своей страны не так значительна, как можно было бы предположить, ориентируясь только на замечания журналистов, ремарки в переписке коллег-композиторов и суждения музыковедов. Постоянный участник собраний «Могучей кучки», а затем и Беляевского кружка, посетитель всех более или менее значительных премьер отечественных авторов, 40-летний рецензент музыкальной жизни Петербурга, Кюи не мог остаться в стороне от основных стиливых и идеологических течений, пронизывавших таковую; не мог позволить себе маргинальную, космополитическую позицию в отношении того, что волновало и тревожило большинство близких ему по духу и творчеству людей. Наполовину француз по происхождению, Кюи и вправду значительное место уделил сюжетам, либретто и текстам с набережных Сены и пляжей *Côte d'Azur* в своих операх, романсах и программах инструментальной музыки; тесные контакты сложились у него с исполнителями и творческими коллективами Франции, ее гениями и меценатами. Однако с течением времени, с уходом от воинственности, присущей, например, молодому М. Мусоргскому, с постепенным расширением представлений о национальном, либерализацией взглядов на само это понятие в искусстве, характерной для рубежа XIX—XX веков,

Кюи находил для себя все больше точек соприкосновения с русским миром в различных его проявлениях. Сочинения позднего периода — это вокальные циклы-монографии на стихи крупнейших поэтов России, сказочные и исторические оперы, фольклорные обработки для разных исполнительских составов. «Французское» остается главным образом в утонченности декламации, придирчивом внимании к работе со словом и отдельных, нисколько не довлеющих над музыкальным содержанием колористических эффектах фактуры.

Появление в этом контексте небольшого цикла ор. 54 на стихи французских поэтов — скорее исключение из общей тенденции соответствующего этапа творчества, настолько, что в соответствующей главе монографии А. Назарова, посвященной Кюи [см. 4], места для них не нашлось. Фактически, это сочинение и в принципе доселе не рассматривалось исследователями всерьез. Постараемся восполнить этот пробел.

Прежде всего, важно то, что композитором положены на музыку французские оригиналы текстов. Помещенные в печатных нотах переводы эквиритмичны, но с подлинной поэзией ничего общего не имеют, они даже не везде рифмованы. Владение языком свободно, точность тексто-музыкальных сочетаний безупречна, но вот в семантическом плане заметны явные черты обновления по сравнению с аналогичными опытами прежних лет. В отличие от более ранних примеров (оперы «Флибустьер» и «Сарацин», 20 поэм Ж. Ришпена ор. 44), данная композиция демонстрирует взгляд на чужую культуру словно бы несколько со стороны. Глаз портретиста с симпатией, но все-таки анализирует модель, представшую перед ним. По образу и подобию стоящих рядом больших «поэтических монтажей» из положенных на музыку произведений А. Пушкина, Н. Некрасова и А. Толстого, в преддверии более поздних «военного» ор. 66, и «армянского» ор. 75, циклов, здесь делается попытка высветить наиболее рельефные черты литературно-музыкальной цивилизации Франции. Прикосновение к ее характернейшим особенностям дает повод написать что-то вроде мини-энциклопедии жанров и типов вокальных миниатюр, выдвинутых мастерами этой страны в XVIII—XIX веках.

Цикл имеет подобие сквозной фабулы — в последовательном движении от одного стихотворения к другому просматривается конспект несчастной «любви поэта», коих немало было создано на протяжении романтического столетия (В. Васина-Гроссман не случайно столь настойчиво причисляет Кюи к эпигонам Р. Шумана [2, с. 169]). Однако — и в этом тоже можно усмотреть

воплощение типичной черты национального французского менталитета — факты не педалированы, рефлексия неглубока, до большой трагедии семантика композиции в целом не возвышается. В сущности, и драму можно не заметить: музыка расставляет акценты таким образом, что на первый план выступает эстетический компонент, любование фонетикой слова и жанровыми бликами. Упомянувшийся выше Б. Асафьев иронизировал: «...Эта музыка напоминает светскую благотворительность: немножко сострадания, немножко слез и сочувствия к *les pauvres gens*, настолько, чтобы развлечься среди беспечной и сытой жизни, но не настолько, чтобы вполне отдалиться какому-либо влечению, чувству или делу...» [1, с. 72], и в этом вновь оказывался если не абсолютно прав, то к истине близок. Варьируя от номера к номеру соответствующие метро-ритмические ориентиры, Кюи сделал своеобразным «лейтмотивом» цикла вальс — воплощение парижского шарма, «модную болезнь» *fin de siècle*. Танцевальная стихия, прорывающая музыкальные ткани свободной декламации, служит камертоном настроения, снимает излишний серьез темы и создает единое смысловое поле, в которое оказываются погружены многочисленные мерцающие в стихотворениях детали поэтической образности. Сопоставляя миниатюры Кюи с сочинениями французских авторов на те же тексты (аналоги не везде, но имеются, — о них в свое время пойдет речь), можно увидеть, что именно этот прием составляет идею цикла, специфику выраженной в нем творческой позиции, а исполнительское интонирование «скрытых вальсов» и вплетение их в четко ощущаемую канву других жанровых прообразов — залог точности раскрытия замысла композитора. Все дальнейшие анализы исходят из этой посылки и, будучи основаны на личном творческом опыте автора настоящей статьи, направлены к уточнению «интерпретационного контура» опусного цикла, не слишком на данный момент популярного, за исключением финальной части, на концертных эстрадах.

№ 1 «Грусть» — стихотворение Ж. Лягора (*J. Lahor*) демонстрирует облик Франции – родины Вольтера и Декарта, страны философии и глубоких литературных размышлений о жизни. Сам по себе текст на большие глубины не претендует, в сокращенном изложении его мысли звучат приблизительно так (здесь и далее свободные переводы мои — *А.Н.*)

Грустила скала, мечтая о дубе, подпершем главою небесную твердь,

Печалился дуб, наблюдая с утеса в долине веселый олений бег;

Тоскующим взором олень провожал орла в обиталище мирных светил

И также о Боге хотя бы однажды любой из живущих грустил...

В музыке сразу заявляется трехдольность, двутакт фортепианного вступления уже содержит намек на вальсовое покачивание, однако, при вступлении голоса, оказывается, что избранный размер 9/8 (внутреннее триольное дробление каждой доли) придает общему характеру скорее балладное звучание, которое последовательно усиливается от строфы к строфе куплетно-вариантной формы за счет изменения рисунка сопровождения. Текст произносится нерегулярно, даже сбивчиво, используются многочисленные синкопы и цезуры. Стремление к выразительности и точности декламации отодвигает первоначальное жанровое намерение, выраженное пианистом, на место «эпиграфа»: он организует единый темповый план композиции, но скорее преодолевается, нежели утверждается в дальнейшем. К заключительным тактам ритмическая пульсация фактуры окончательно останавливается, эволюция от танца к речитативу доводится до логического финала, полностью соответствующего содержанию слов.

№ 2 «Колибри», стихи Ликонт де Лиля (*Lecónt de Lislè*), при том же размере 9/8 (у ф-но он прямо заявлен как $\frac{3}{4}$) направляет жанровые ассоциации совершенно в иную сторону. Вальсовость — легкомысленная, салонная — здесь всемерно подчеркивается отказом от сложных ритмов у солиста, подчинением летящему току движения к сильной доле. В партии сопровождения избегается использование глубоких басов, общий колорит воздушен, и, даже когда вводятся ноты в большой октаве, они включаются в «арфовые» фигурации *quasi-pizzicato*. Музыкальное развертывание как в мелодии солиста, так и в гармонии достаточно богато, захватываются и крайние звуки диапазона голоса, и неожиданные хроматические сопоставления аккордов, но все это — мелкие блески, мимолетные намеки светского полупшепота, знаменитого французского *parlér*, пришедшего из драматического театра и пышно расцветшего на парижской эстраде XX века. Сам Кюи, кажется, охарактеризовал бы это как «французский опереточный шик», — по крайней мере, так сказано в его книге о «Серенаде» Чайковского op. 65 № 1 [3, с. 134].

При желании, этот текст с его мотивом ядовитого цветка, отравляющего пьющую нектар птичку, с параллельным переносом этого образа на любовную историю («...о, как бы хотел я, моя дорогая, в твоём поцелуе навеки уснуть!») мог быть воплощен и в виде драматической поэмы, и в виде ориентального ноктюрна. Такой вариант дается в предвосхищающем импрессионизм романсе

младшего современника Кюи, француза Э. Шоссона (1855—1899). Нет сведений о знакомстве русского композитора с этой европейской новинкой, но, даже если оно состоялось до написания романсов ор. 54, путь интерпретации текста был избран «от противного». Как ни странно, для русского артиста шоссоновская пьеса с ее буквальной эмоциональной интерпретацией слова может показаться более «понятной», нежели стильно-поверхностная шансонетка Кюи, едва ли не самый загадочный и трудный для интерпретатора — не француза номер цикла.

№ 3 «Розы Испагана» — стихи того же автора, на этот раз не предполагавшие иного музыкального воплощения, нежели в виде роскошного, пышно-пряного живописного полотна в восточном стиле:

И розы аромат, и белизна жасмина,

И лилии бутон, и апельсина цвет —

Ничто, когда любовь твоя проходит мимо!

Вернись ко мне, молю, дари мне свой букет!

Схематичный пересказ с данным случае очевидно ущербен: «сюжет» он передает, а вот причудливую стилизованно-рефренную поэтическую форму, где «цветочные» перечисления, многократно повторяясь, образуют ковровый узор, окружающие незамысловатую зарисовку к лирическому эпизоду разочарования и нарождающейся печали, — совершенно нет. Между тем, именно на основе этой литературной особенности Кюи строит каркас своей композиции, имеющей прообразом большую оперную сцену, что однозначно определяется по патетической насыщенности преобладающей вокальной динамики и густой «оркестровой» фортепианной фактуре. Почти каждое упоминание о розах и апельсинах выпускает на свободу вальсовый «лейтмотив» цикла, пребывающий под спудом полиритмических наложений партий голоса и рояля (4/4 у солиста и 12/8 при синхронизации в некоторых разделах на основе общего четырехдольного знаменателя).

Форма в целом может быть определена как три развернутые двухчастные строфы (с «припевами»), где каждый из нечетных разделов также имеет внутреннее дробление по жанровому признаку:

A1 (a — речитатив-псалмодия + b-вальс)

B1 (ариозо-романс)

A2 (a+b с варьированным текстом)

C (драматический монолог — ариозо или речитатив)

B2 (с новыми словами)

A3 (a+b с варьированным текстом)

Как можно заметить, в финальной строфе использован прием зеркальной перестановки разделов, это придает всей композиции концентрические черты. Однако с исполнительской точки зрения важнее не этот, видимый с высоты птичьего полета оригинальный прием композиторской техники, но круговое движение между четырьмя разными типами темпо-метрической организации, лишь один из которых (С) не повторяется, составляя и ось симметрии, и наиболее свободное построение, зону *rubato* в кульминации. Пестрота чередования должна при исполнении обязательно подчиняться принципу единства на основе полирефренности, а фортепианно-вокальный ансамбль жить памятью каждого из однажды введенных типов движения, иначе крупная форма «рассыплется». Упомянутые выше «промежуточные вальсы» (b) с их наиболее ясным жанровым темпо-ритмом могут оказаться серьезным подспорьем в деле цементирования целого.

№ 4 «Я всегда любил ее одну...», стихи Д. де ля Фьер (*Diamond de la Fièrè*): содержание текста, вновь имеющего стилизованную рефренную форму, на этот раз — типичный французский рондель, полностью исчерпывается приведенной начальной строкой (рефреном), и по смыслу, и по поэтике. Трагический момент переживания разлуки подается в рафинированной облатке одной из популярнейших ренессансных структур, банальность образов искупается изяществом их «сервировки», до глубоких страстей здесь речь не доходит. Композитор, в ответ на этот стилевой «пас», создал тончайший вокальный монолог, где сквозь *pizzicato* речи солиста просвечивают характерные шаги и реверансы менуэта у фортепиано. В этом решении Кюи шел по следам П. Чайковского с его «Чаровницей» op. 65 № 6, но по-своему, внося в куртуазность тона элементы не комического негодования, но подлинной меланхолии. В обоих случаях к затемнению колорита обязывало «фабульное» положение номера в драматургии цикла, но Чайковский этим изящным ироничным росчерком прощался с публикой, а Кюи еще только предстояло поставить точку. Слова «Я всегда любил...» поначалу звучат также легковесно, как порхание колибри № 2, но постепенно краткие восклицания, содержащиеся у поэта, но едва ли последним в качестве таковых воспринимавшиеся, обретают патетическую насыщенность, что и приводит во 2-м эпизоде формы, после точного повтора тексто-музыкального рефрена, к кульминации: менуэт на четыре такта подменяется вальсом. Это «мгновение страсти» переносит лирического героя из прекрасно-отстраненного мира псевдобарочной стилизации в эмоциональное романтическое

«сегодня», чтобы почти сразу, при упоминании о смерти, также резко опрокинуть его обратно. Возвышенная незамутненность духа в результате утрачивается, это передано при помощи метро-ритмического искажения последнего рефрена-менуэта. Совершается одно из маленьких чудес, которыми так богата вокальная декламация Кюи, банальная фраза разбивается на музыку не то вопросительными знаками, не то многоточиями, финал миниатюры раскрывается в сторону финала опуса.

№ 5 «Здесь сирени быстро увядают» на стихи Сюлли-Прюдомы (*Sully-Prudhomme*) — самый известный в современной концертной практике номер из описываемого цикла, уступающий по популярности в наследии своего автора только «Царскосельской статуе» на стихи А. Пушкина, и, в сущности, вполне заслуженно занимающий почетное репертуарное место (незаслуженно забыты остальные!). Этот романс-элегия действительно является одним из лучших образцов своего жанра в русской камерно-вокальной классике, типичным и в то же время исключительным достижением, подлинным шедевром стиля Кюи, очень к тому же «французским» по литературной символике. Сирень в поэзии XIX века — устойчивая аллегория увядания и гибели любви: нежные грозди цветков этого растения быстро теряют свежесть и аромат, начинают и для зрения и для обоняния излучать тлен смерти.

Единственный из всех романсов ор. 54, данный номер обычно исполняется по-русски, т. е., по тому варианту, который был предложен изд. П. Юргенсона при первой публикации сочинения. Выше уже было сказано, что профессиональные достоинства всех переводов того издания находятся на уровне ниже среднего. В данном случае — чудо, что искажение поэтической структуры стихотворного оригинала не встало на пути распространения музыки. Русскоязычная версия полностью разрушает те синтаксические построения, интонированию которых подчинена декламация романа, мелодия выглядит неестественной относительно слова, тогда как все ее обороты исходно, по-французски, звучали абсолютно верно, и в этом легко убедиться, сопоставляя звуковысотный рисунок рассматриваемого романа Кюи с одноименным сочинением Г. Форе (1845—1924). Уступая, на наш взгляд, своему русскому коллеге в глубине и оригинальности, его французский современник точно также направляет линии фраз кверху и книзу, следуя за интонациями поэтических строк. Можно предложить вариант более точного русскоязычного изложения, хотя он, в силу устойчивости 100-летней традиции, уже не вытеснит привычный:

Только здесь, где отцвела сирень,
Где смолкает птичий разнобой,
Припоминаю летний день
Вдвоем с тобой... и т. д.

При таком «уточнении» словесной конструкции становится очевиднее и замысел организации собственно-музыкальной ткани. Здесь — своего рода итог всех опытов, поставленных в предшествующих частях цикла. Партия фортепиано трехдольна, но ее колебательное движение, как и во многих других случаях, вальсовые аллюзии сглаживает, танцевальность утоплена в изобразительности — предметной (шелест листьев) или эмоциональности (оцепенение утраты) — на усмотрение и понимание исполнителя. Прорыв готовится исподволь, на протяжении всей формы, но совершается только однажды, в последней строфе, и, также как в № 4 — лишь ради одного четвертакта. Внезапно акцентируются сильные доли басов, взбурлит гладь сглаженных дотоле, трелеобразных аккордовых фигураций, полетят ввысь синкопы рояля — и вновь все тихо, эпилог любовной истории доигрывается уже при медленно опускающемся занавесе. Великолепие, почти могущее претендовать на самостоятельную жизнь в виде прелюдии или «листка из альбома»! На него накладывается тонкая штриховка вокальной строчки, нарочито сдвинутой относительно сильных долей, словно бы несинхронной по отношению к фортепианной фактуре. Словесные сегменты то сгущаются, то, наоборот, оставляют слушателя наедине со звучанием инструмента. Во всем этом присутствует отчетливый привкус игры, представления. Паузы и *stringendo* театральны, искренность выражения, как и ранее, подернута дымкой актерского отстранения. При отдельном исполнении этого номера почувствовать всю «соль» приема трудновато, но, будучи вовлечен в ауру пятичастной композиции, сферу ее чувствований, он уже как будто и не подразумевает иной интерпретации.

Тонкий, местами неожиданный баланс атрибутов французского музыкального и поэтического миров, предлагаемый композитором, в сочетании с русской исполнительской традицией, основанной на принципах «школы переживания», могут дать множество интересных и ярких вариантов сценического истолкования. Остается только пожалеть скорейшего возвращения ор. 54 Ц.А. Кюи в регулярную концертную жизнь.

Список литературы:

1. Асафьев Б.В. Русский романс XIX века // Русская музыка. Л.: Музыка, 1968. — С. 55—99.
2. Васина-Гроссман В.А. Русский классический романс XIX века. М.: АН СССР, 1956. — 352 с.
3. Кюи Ц.А. Русский романс. СПб.: Изд. Финдейзена, 1896. — 210 с.
4. Назаров А.Ф. Ц.А. Кюи. М.: Музыка, 1989. — 224 с.

**«ПРОМЕТЕЙ» ПОВЕРЖЕННЫЙ.
ИЗ МХАТОВСКОЙ СКРЯБИНИАНЫ**

Наумов Александр Владимирович

канд. искусствоведения, доцент

Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского,

РФ, г. Москва

E-mail: alvlnaumov@list.ru

**THE DEFEATED “PROMETHEUS”.
FROM THE SKRYABINIANA OF MOSCOW ART THEATRE**

Alexander Naumov

candidate of fine arts, associate professor

of Chaikovsky State conservatory,

Russia, Moscow

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена рассмотрению проекта неосуществленной постановки трагедии Эсхила «Прометей» на сцене Московского Художественного театра в 1925—27 гг. с музыкой из одноименного сочинения А.Н. Скрябина. Основная задача публикации — введение в научный обиход малоизвестных материалов и исторических фактов; главная цель — постановка проблемы взаимодействия жанров музыки к драматическому спектаклю и симфонической поэмы в рамках парадигмы синтетического театра середины XX в.

ABSTRACT

The article is a description of the unfinished Aeschylus's "Prometheus" project on the stage of Moscow Art theatre in the 1925—27th with a music of the same-titled score by A. Skryabin. The part of materials is first-explored, so it is important to put them into practice. The main purpose of the article is a problem statement of the genre connecting among symphonic poem and the theatrical music in the synthetic theatre of the middle — XX century.

Ключевые слова: Скрябин; «Прометей»; театральная музыка; Московский Художественный театр

Keywords: Skryabin; "Prometheus"; theatrical music; Moscow Art Theatre

История, вынесенная в заглавие и имевшая место почти ровно 90 лет назад, представляет не только самое себя, но и ряд достаточно весомых тенденций как творческой жизни МХАТ, так и всей музыкально-театральной истории России 1920-х годов. Несмотря на вовлеченность в работу над той давней постановкой «Прометей» множества ярких деятелей искусства, ее неохотно вспоминали мемуаристы; она и по сей день мало и необъективно освещена в литературе. Между тем, в мозаике сохранившихся деталей просматриваются контуры целого ряда исторических проблем, в том числе, связанных с судьбой наследия А.Н. Скрябина и посмертной судьбе его творений. Именно этот дискурс мы избрали для дальнейшего повествования.

Все началось в марте 1925 года, когда В.С. Смышляева (1891—1936), актера и режиссера МХАТ-2 (работал в Москве в 1924—1936 годах [см. 12]), посетила идея почтить память А.Н. Скрябина в дни первого, 10-летнего юбилея кончины композитора, приходившегося на пасхальные дни (14/27 апреля 1915 года; Пасха в 1925 года приходилась на 19 апреля). Предполагалось провести театрализованное мероприятие в привычном для тех времен формате мемориального *утра*. Отступая вглубь истории, можно вспомнить, что именно на одном из подобных «утр», посвящении А.П. Чехову в честь 50-летия со дня рождения писателя (1910), сам Скрябин впервые побывал в МХТ [6, с. 178]: это посещение, впрочем, осталось случайным эпизодом и не имело глубоких творческих последствий. Скрябинское *утро* должно было включать, помимо обязательных речей и традиционного в таких случаях художественного чтения, постановку пантомимы «Похищение огня» на музыку «Прометей». Отметим, что иногда

в практике случалось перерастание программы *утра* в полноценный спектакль. Самый значительный пример подобного рода — *утро памяти декабристов* 27 декабря 1925 года, по мотивам которого, с привлечением драматургических материалов Д.С. Мережковского, 19 мая 1926 года выпустили премьеру «Николай I и декабристы» [9, с. 116]. Возможно, такого рода перспектива с самого начала грезила автору идеи и в связи с «Прометем».

Смышляевым был написан развернутый план пантомимы: это, наверное, самый ценный из архивных документов, на которые мы опираемся в данной работе, ныне он вместе с рядом других рукописей режиссера хранится в фонде Музея МХАТ [5]. Созданный с партитурой в руках, сценарий представляет собой на самом деле уникальный действенно-драматургический анализ сочинения, не во всем совпадающий с музыкально-теоретическими разборами по методологии и на много лет предвосхищающий по смыслу, скажем, балетные опыты второй половины XX века. Несколько позже (точная датировка затруднена) Смышляев представил еще и монтировку света к пантомиме, отчасти учитывающую скрябинскую партитурную строку, известную по опубликованной версии, но в некоторых местах расширяющую ее цветовую палитру и являющуюся уже образцом театральной светоустановки, идущей не только далее замыслов музыканта, но и несколько в сторону от них [см. 4].

Родной театр автора идеи пантомимы «Похищение огня» (до 1924 года — Первая Студия МХТ), называемый недоброжелателями «антропософским гнездом» (многие актеры были известны приверженностью к оккультным учениям, тайному «ордену тамплиеров» и другим подобным интеллектуальным играм, наследию Серебряного века), на тот момент стать «домом Скрябина» был не готов по бедности. Только что обретя независимость от метрополии и получив собственное здание на Театральной площади (ныне здесь размещается РАМТ), МХАТ-2 еще не обзавелся ни достаточными силами музыкальной части (они и впоследствии будут не так уж значительны [8, с. 56]), ни необходимым для полноценной постановки «Прометея» световым оборудованием.

Все это — оркестр, хор (Б.Л. Изралевский в своей книге указывает: численность музыкантов на тот момент — 63 человека, не считая «разовых» [9, С. 168—169]), большой набор прожекторов и стабильная электрификация — было в Камергерском переулке, в МХАТ-1, поэтому Смышляев и пришел со своей идеей к Вл.И. Немировичу-Данченко, стоявшему во главе прославленной труппы. Отставляя в сторону множественные «директорские»

соображения, благодаря которым поступивший план был принят (наполнение репертуара и кассы, обеспечение актеров работой, удержание «идеологической линии» в условия новой власти), отметим только, что имя и творчество Скрябина, за исключением самого позднего периода, издавна представляло для руководителя МХАТ разновидность *своего чужого* в современном искусстве. Судя по письмам 1900-х—1910-х годов, режиссер склонен был отождествлять скрябинскую *утонченность* с душевными материями пьес Чехова и Л. Андреева («...Это можно только чувствовать, как скрябинскую музыку» [13, с. 265]), а *грандиозность* приводить в соответствие с собственными инсценировками и постановками по романам Ф.М. Достоевского — «Братьев Карамазовых» (1910) и «Бесов» («Николай Ставрогин», 1912) [13, с. 372]. Взгляд отчасти парадоксальный и требующий комментариев, выходящих за пределы задач и допустимого объема данной статьи, но он многое объясняет в благосклонности художника старшего поколения к идее молодого режиссера. Единственная ремарка, поступившая от Немировича-Данченко по рассмотрении плана пантомимы, состоявшегося 20 марта 1925 года [7, с. 462]: если уж ставить «Прометей» в Художественном театре, то всю трилогию Эсхила. Воплощение большой стихотворной трагедии было давней мечтой режиссера [14, с. 170]; к этому же призывал в начале 1920-х советские театры и нарком Просвещения А.В. Луначарский [см. 11 и др.]. Взамен первой эсхилоской части, текст которой не дошел от античности, встало бы пресловутое «Похищение огня» на музыку Скрябина. Вторую часть — «Прометей прикованный» — сыграли бы по отличному переводу Мережковского ведущие актеры во главе с В.И. Качаловым, а третью часть — «Освобожденный Прометей», сохранившуюся во фрагментах, заказали перевести и скомпоновать бы кому-нибудь из литераторов круга МХТ, чтобы дать мощный оптимистический, «революционный» финал. Разумеется, подобный замысел к дням 10-летия скрябинской памяти осуществить было бы уже невозможно, но, опьяненный успехом, Смышляев этого, кажется, не заметил.

Немирович-Данченко, не откладывая, назначил дату заседания репертуарно-художественного совета, куда входили он сам, К.С. Станиславский и некоторые ведущие актеры труппы, на 25 марта [1, Л. 5]. К этому дню заказано было приобрести ноты, двухрояльное переложение скрябинской партитуры (оно сохранилось в архиве музыкальной части театра), и пригласить двух пианистов (С.И. Бульковштейна и С.И. Мацюшевича) для его исполнения. Все почтенное собрание знакомилось с музыкой в «редуцированном» виде: иной возможности,

в отсутствие звукозаписи, не представлялось, а многие ее прежде не слышали. Постановили: приступить к репетициям немедленно, режиссер — Смышляев, Прометей — Качалов. В остальных ролях — Л.М. Коренева, А.К. Тарасова (Ио), М.И. Прудкин (Гермес), Б.Н. Ливанов (Гефест), В.Л. Ершов (Сила); даже в хор были назначены М.М. Яншин, А.Н. Грибов, В.П. Массальский, И.М. Кудрявцев — тогдашняя молодежь театра, не сыгравшая еще ни одной из своих знаменитых ролей. Переделку текста эмигранта-Мережковского наметили заказать филологам — знатокам античности (над этим будет работать В.О. Нилендер; свою версию, вылившуюся в самостоятельный полный русский текст трагедии, он впоследствии опубликует). Перевод 3 части отдали присутствовавшему на заседании С.М. Соловьеву, поэту и философу, внуку знаменитого историка и племяннику не менее известного поэта-философа, оказавшему некогда значительное воздействие и на взгляды Скрябина. Для консультаций по декламации и стиху пригласили С.В. Шервинского... В протоколе почти незаметно особое мнение Станиславского, сомнение в уместности здесь скрябинской музыки [1, Л. 6].

Репетировали весь апрель, до отъезда театра на гастроли 22-го числа. 17 апреля (была Страстная Пятница, но, по советским законам, выходного не полагалось) на репетицию приходил Станиславский, беседовал, предлагал всем «...пофантазировать, каким видится будущий спектакль» [1, Л. 19]. Смышляев в ответ произвел на свет еще одну бумагу — гипотетический план постановки, в которой прикованный Прометей становился свидетелем всех главных революций человеческой истории: восстания Спартака, борьбы гёзов, взятия Бастилии, и, наконец, русских событий XX века, приносящих герою подлинное освобождение [3]. Здесь уместно вспомнить, что антропософ и тамплиер Смышляев был членом ВКП(б), одним из первых коммунистов МХТ, оказавшим однажды театру серьезную услугу хлопотами за арестованных ЧК Станиславского и Москвина — типичная для 1920-х идеологическая гримаса, юный актер спасает маститых мастеров от ретивых палачей нового режима [16, с. 248—250]. План «революционного Прометея», прекрасно сочетающийся с концепцией Скрябина-революционера, осуществлен, разумеется, не был, но его следы можно обнаружить в других постановках Смышляева тех же лет — «Эросе и Психее» по Ю. Жулавскому в Белорусской Студии (1926), «Взятии Бастилии» по Р. Роллану в МХАТ-2; это уже другая история.

Теперь можно сделать купюру в нашем повествовании с его «скрябинским уклоном». В августе 1925 года, когда репетиции

возобновились, речи о музыке симфонического «Прометея» уже не шло, точка зрения Станиславского исподволь восторжествовала, это и стало главным результатом «апрельского посещения». Был приглашен молодой композитор В.А. Соколов, выпускник консерватории, ученик Р.М. Глиэра, который и написал целиком огромную партитуру ко всем 3-м частям. Процесс репетиций затягивался, сдать спектакль не удалось даже через год после начала. Немирович-Данченко еще осенью 1925 года уехал в Америку и задержался там на несколько лет, поддержать молодого режиссера было некому, энтузиазм труппы падал, и, что гораздо важнее, стремительно менялась обстановка как внутри театра, так и за его стенами. По-настоящему роковым обстоятельством стала болезнь Смышляева: буквально накануне генеральной репетиции 30 апреля (вновь Страстная Пятница — «пасхальные совпадения») в этой постскрябинской истории, видимо, не случайны) у него случился обширный инфаркт, лишивший работоспособности на несколько месяцев. Показ наработанного руководству театра все же состоялся 11 июня 1926 года, через 2 месяца после фактической остановки репетиций, но особых результатов не принес и даже не был подробно описан в протоколе [2, Л. 29].

Генеральную репетицию в костюмах, с хором, оркестром и с полной монтировкой давали 4 ноября 1926 года, и это была настоящая катастрофа. Станиславский постановку категорически не принял, дал время на перестройку декорации, смотрел 30 ноября повторно, назначил было режиссерскую группу по исправлению недостатков, но к 21 января 1927 года от этой идеи окончательно отказался. После более чем 250 репетиций, по выражению Шервинского, «...“Прометея” он просто прихлопнул...» [17, с. 182]. В финальном резюме великого реформатора сцены громко прозвучала мысль, на которую не обратили внимания с самого начала: «...продолжаю думать, что к античной пьесе нельзя присочинять ничего ни спереди, ни сзади. Она должна предстать такой, какая есть» [7, с. 590]. Здесь же, без особой конкретики, Станиславский предложил и свой вариант постановки: вернуться к музыке Скрябина, разделить партитуру на фрагменты, играющие роль интермедий между монологами героев и хора, т. е., полностью перевернув исходную идею, не инсценировать «Прометея», но превратить его в звуковое сопровождение к спектаклю по трагедии Эсхила [7, с. 591]. На практике осуществлять это никто не взялся, и, кажется, во благо: сама текучая, неразрывная мелодико-гармоническая структура «поэмы огня» воспротивилась бы в первую очередь, не хочется представлять

себе «хирургию», которую пришлось бы над нею произвести. Заметим однако, что и рассматривавшийся в ходе поисков решения «музыкальной» проблемы в декабре 1926 года вариант замены авторской партитуры Соколова на... фрагменты (номера) из балета Бетховена «Творения Прометея», т. е., полный отказ от первоначальной идеи, связанной с именем Скрябина, также не нашел поддержки в театре.

Помимо общего неприятия постановочной концепции и личных счетов с ее автором (в 1921 году Смышляев по своей инициативе выпустил книгу «Основы обработки сценического зрелища», где излагал постулаты будущей «системы», грубо искаженные, согласно мнению ее создателя), у Станиславского были определенные претензии к самому музыкально-сценическому жанру, в котором предполагалось решение «Прометея». Несколькими годами ранее великий реформатор сцены потерпел сокрушительное поражение на «Каине» Дж. Байрона с хорами П.Г. Чеснокова, да и еще более ранние опыты «старого» МХТ по постановке больших трагедий («Антигона» Софокла 1898 года, «Борис Годунов» А.С. Пушкина 1907 года, «Пер Гюнт» Г. Ибсена 1912 года) оптимизма не внушали. Здесь же заметим, что и восприятие Скрябина Станиславским было принципиально иным, нежели у Немировича-Данченко. Знакомство режиссера и композитора состоялось в кругу Г. Крэга и А. Дункан [10, С. 202], представителей интересного нового, но все же *чужого* в искусстве, и несомненно наложило отпечаток на сам факт встречи. Известно, что Станиславский звал Скрябина познакомиться с набросками «системы» [10, с. 215]; нет никаких сведений о том, что такое свидание состоялось. План вынесения фрагментов музыки Скрябина за пределы спектакля, на его периферию — явное преодоление ораториальности формы «Каина» с одновременным стилевым отторжением *чужого* от *своего*, «символистской» музыкальной специфики от «психологических» выразительных средств сценического действия.

Немирович-Данченко из Америки пытался протестовать против закрытия постановки, сетовал на собственное отсутствие (мог бы вмешаться и исправить!), на неумелость Смышляева и предвзятость Станиславского [14, с. 169], но, в финале одного из писем, проронил: может, и хорошо, что не вернулись к Скрябину — это могло вызвать затруднения с властями... Ветерок грядущего политического похолодания долетел, по всей видимости, и до жаркой Калифорнии. Спустя всего несколько лет Скрябин оказался под подозрением в первых антиформалистических кампаниях, затронувших и МХАТовский репертуар.

Документы постановки, как уже было сказано, хранятся ныне в закрытом, неразобранном фонде музея МХАТ и были предоставлены автору по личной любезности дирекции и хранителей; их подробное рассмотрение и, возможно, публикация, — дело будущего. Попытки штурмовать большую стихотворную трагедию предпринимались Художественным театром по руководством Немировича-Данченко и в дальнейшем («Борис Годунов» А.С. Пушкина 1936—1937; «Гамлет» У. Шекспира 1942—1945, «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира 1941—1943 [см. 15]), но довести замысел такого рода до показа широкой публике удалось только спустя 30 лет после свержения «Прометей» — в 1957 году В.Я. Станицын выпустил «Марию Стюарт» Ф. Шиллера. Музыка же Скрябина (несколько прелюдий из ор. 11) впервые прозвучала с этой сцены еще позже, в чеховской «Чайке» 1968 года, постановке Б.Н. Ливанова. Гефест и Океан эхилевской эпопеи, Дмитрий Карамазов в собственной инсценировке романа Достоевского (спектакль 1960 года), Ливанов воплотил предчувствия своего великого учителя, Немировича-Данченко, соединив в своем спектакле *утонченность* и *грандиозность* Скрябина с эмоциональными мирами старших литературных современников композитора.

Архивные источники:

1. Журнал репетиций трагедии Эсхила «Прометей» // Музей МХАТ БРЧ 113, 1925, 19 марта—17 ноября. Рук., авт. — 93 лл.
2. Журнал репетиций трагедии Эсхила «Прометей» // Музей МХАТ БРЧ 115, 1926, 10 марта—9 ноября. Рук., авт. — 70 лл.
3. Смышляев В.С. Записи к плану постановки «Прометей прикованный» // Музей МХАТ, б/н, 1925. Рук., авт. — 2 лл.
4. Смышляев В.С. Монтировка света к спектаклю «Прометей» // Музей МХАТ, б/н, 1925. Рук., авт. — 7 лл.
5. Смышляев В.С. Режиссерский план пантомимы «Похищение огня» // Музей МХАТ, б/н, 1925. Рук., авт. — 2 лл.

Список литературы:

6. Виноградская И.Н. Летопись жизни и творчества К.С. Станиславского. В 4-х тт. Т. 2. М.: ВТО, 1971. — 512 с.
7. Виноградская И.Н. Летопись жизни и творчества К.С. Станиславского. В 4-х тт. Т. 3. М.: ВТО, 1973. — 612 с.
8. Елагин Ю.Б. Укрощение искусств. М.: Русский путь, 2002. — 384 с.
9. Изралевский Б.Л. Музыка в спектаклях Московского художественного театра. Записки дирижера. М.: ВТО, 1965. — 314 с.

10. Летопись жизни и творчества А.Н. Скрябина. Сост. М.Н. Прянишникова и О.М. Томпакова. М.: Музыка, 1985. — 295 с.
11. Луначарский А.В. К вопросу о революционном репертуаре (фрагмент) // О музыке и музыкальном театре / Статьи, речи, доклады, письма, документы в 3-х тт. Т. 1. М.: Музыка, 1981. — С. 233.
12. МХАТ-Второй. Опыт восстановления биографии. М.: МХТ, 2010. — 960 с.
13. Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. В 4-х тт. Т. 2. Письма 1908-1922. — 814 с.
14. Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. В 4-х тт. Т. 3. Письма 1923-1937. — 699 с.
15. Неосуществленные работы Вл.И. Немировича-Данченко. «Борис Годунов», «Гамлет». Сост. В.Я. Виленкин. М.: ВТО, 1984. — 336 с.
16. Соловьева И.Н. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. М.: МХТ, 2007. — 676 с.
17. Шервинский С.В. Около театра // Воспоминания. Стихотворения. Томск: Водолей, 1997. — С. 142—196.

СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА: ОСНОВНЫЕ ПЕРИОДЫ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА

Понькина Антонина Михайловна

*канд. искусствоведения, доцент кафедры оркестровых инструментов
Белгородский государственный институт искусств и культуры
РФ, г. Белгород
E-mail: ponkina_2006@mail.ru*

SONATA FOR SAXOPHONE: THE MAIN PERIODS OF THE EVOLUTION OF THE GENRE

Antonina Ponkina

*PhD (candidate degree on specialty Musical art), associate professor
Belgorod state institute art and culture,
Russia, Belgorod*

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрена эволюция жанра сонаты для саксофона. Целью статьи стало воссоздание целостной картины функционирования жанра сонаты для саксофона в музыкальной культуре XX столетия. В результате анализа было выявлено три основных этапа исторической эволюции жанра сонаты для саксофона и характерные особенности каждого. В связи с этим мы можем сделать выводы, что сонаты для саксофона приобрели статус самостоятельного жанра, только в последний периода своего развития, который пришелся на 70-е—90-е годы XX столетия.

ABSTRACT

The article describes the evolution of the genre of the Sonata for saxophone. The aim of the article was the establishment of a coherent picture of the functioning of the genre of the Sonata for saxophone in the musical culture of the twentieth century. The analysis revealed three main stages of historical evolution of the genre of the Sonata for saxophone and distinctive features of each. In this regard, we can conclude that the sonatas for saxophone has acquired the status of an independent genre, only in the last period of its development, which occurred in the 70 — 90th years of XX century.

Ключевые слова: саксофон; соната; жанр; соната для саксофона.
Keywords: saxophone; Sonata; genre; Sonata for saxophone.

Становление и развитие саксофона как инструмента с богатыми возможностями было связано с процессами, происходящими в музыкальной культуре XIX — начала XX веков. Индикатором этих процессов стала соната для саксофона — один из многих жанров, который отразил не только уровень использования возможностей саксофона, но и характерные тенденции сонатного мышления композиторов, пишущих для этого инструмента. Всеобъемлющий арсенал технических и художественных приемов звукоизвлечения данного инструмента становится связующим звеном в использовании его в рамках как академической, так и джазовой музыки. В связи с этим большинство произведений отражает характерные особенности «процесса диффузии» (М. Крупей) двух абсолютно полярных сфер.

В рамках сонатного жанра появилось немало ярких произведений, которые стали шедеврами репертуара саксофониста: «Горячая соната» Э. Шульхоффа («*Hot sonata*» E. Schulhoff), Соната «Пушистая птица» Т. Ёшиматцу («*Fuzzy bird sonata*» T. Yoshimatsu), Соната Э. Денисова, Соната для саксофона соло И. Рехина и другие.

Произведения сонатного жанра демонстрируют творческие поиски композиторов в сфере формы и тематизма, а также смелые находки в трактовке исполнительских и выразительных возможностей саксофона. Все сонаты для саксофона обладают несомненной художественной ценностью и часто исполняются саксофонистами всего мира. Несмотря на явный интерес музыковедения к исследованию сонатного цикла, сонаты для саксофона никогда не были предметом специального исследования. Таким образом, **актуальность темы** данной статьи обусловлена отсутствием работ, посвященных классификации сонат для саксофона, которые бы отражали динамику исторического развития не только жанра, но и самого инструмента (в частности его исполнительских возможностей). В связи с обоснованием актуальности темы **объектом статьи** стал жанр сонаты для саксофона, а **предметом** — особенности исторической эволюции жанра сонаты для саксофона. **Материалом для статьи** послужили сонаты для саксофона написанные в 30-е—90-е годы XX столетия.

Становление жанра сонаты для саксофона связано не только с историей жанра в целом, но и с эволюцией саксофона как концертно-виртуозного джазового и академического инструмента с богатыми техническими и выразительными возможностями. Отражая кардинальные изменения, произошедшие в музыкальной культуре XX столетия, процесс становления и развития жанра сонаты для саксофона ассимилировал все своеобразные и противоречивые черты, которые были свойственны саксофону как инструменту со сложным прошлым и не менее трудным настоящим. Начиная с 20-х годов XX века, саксофон, по меткому выражению М. Шапошниковой, попал в «полосу борения классики и джаза» [2, с. 22] и был отодвинут в «историческую тень» (С. Раппопорт) вплоть до 30-х годов XX века (как академический оркестровый и, тем более, как сольный инструмент). Определенную роль в этом процессе сыграли приемы звукоизвлечения саксофона, которые в сознании большинства музыкантов ассоциировались с джазом.

Действительно, джазовые музыканты первые показали широкие динамические и звуковые возможности саксофона как «наиболее концертного инструмента из всех духовых, который может звучать нежнее флейты, мощнее трубы, виртуознее кларнета» [3, с. 11], тем самым сделав саксофон «королем» джаза. Вследствие этого, академическое исполнительство на саксофоне и, соответственно, становление концертного репертуара развивалось замедленными темпами. Получив известность благодаря джазовой музыке, саксофон

по странному стечению обстоятельств в 30-е годы XX века вновь вызывает интерес у композиторов и возрождается в творчестве исполнителей академического направления. Как отмечает М. Крупей, в этот период происходит «вторичная академизация» саксофона в художественной культуре и композиторском творчестве [4]. Музыкальное искусство начинает отражать характерные особенности процесса «диффузии» профессиональной академической и популярной эстрадно-джазовой сфер.

В истории развития и эволюции жанра сонаты для саксофона, на наш взгляд, явно обозначились следующие периоды:

5. 30-е—40-е годы — период становления жанра;
6. 50-е—60-е годы — период утверждения жанра;
7. 70-е—90-е годы — период трансформации жанра.

В первый период (30-е—40-е годы), несмотря на целый ряд противоречий, вызванных трудностями становления этого фактически нового жанра камерной музыки, появляется ряд этапных сочинений: Соната (1930) В. Якоби (V. Jacobi), Соната (1930) Э. Шультхоффа («Hot sonata» E. Schulhoff), Сонаты (1931 и 1937) Б. Хайдена (B. Heiden), Соната (1932) Э. Кнорра (E. Knorr), Соната (1932) Г. Брехма (H. Brehme), «Фантастическая сонатина» (1935) М. Сазеленд («Fantasy sonatina» M. Sutherlend), Соната (1937) П. Крестона (P. Creston), Соната (1938) Г. Бадингса (G. Badings), «Спортивная сонатина» А. Черепнина (1939), Соната (1942) М. Сазеленд (M. Sutherlend), Соната (1943) П. Хиндемита (P. Hindemith), Соната для саксофона альты (1949) Х. Диллона (H. Dillon).

Важнейшей особенностью сонат первого периода является сохранение связи с классико-романтической традицией в области формообразования. Стиль этих сонат основан на тональном мышлении, в структурах преобладает использование классического трех- или четырехчастного цикла, где первая часть написана в сонатной форме и является драматургическим и композиционным центром цикла. Сохраняются и основные принципы сонатности: образно-тематическое противопоставление основных тем в экспозиции, их тонико-доминантовое соотношение, которое затем снимается в репризе, тонально-гармоническое развитие (модулирование) и использование принципов мотивного вычленения в разработке.

В целом эволюция жанра сонаты для саксофона в 30—40-е годы происходила достаточно медленно. Возможности применения саксофона еще «нащупываются». Прежде всего, это было связано с процессом восприятия саксофона как джазового инструмента, в результате чего началось «отторжение» саксофона из круга

академических жанров. Постепенно семантика инструмента переосмысливается и саксофон из прикладного джазового инструмента, в качестве которого он ассоциировался у слушателей первой половины века, воспринимается как академический инструмент, обладающий почти неограниченными техническими и выразительными возможностями и свойствами.

Таким образом, основными характерными признаками сонатного творчества для саксофона в первый период (30-е – 40-е годы) являются:

- сохранение классико-романтических традиций в области содержания и формы;
- поиски в расширении образной сферы, что выражается в вариативности исполнительских составов, жанровых и стилевых проникновений.

Во **второй период (50-е—60-е годы)** роль жанра сонаты для саксофона возрастает. Его открывают две сонаты Р. Гюнтера (*R. Gunter*). Первая соната (1952) для саксофона и виолончели, вторая (1957) – для саксофона и фортепиано. На протяжении данного периода также были созданы: Сонатина (1954) Л. Делдена (*L. Delden*), «Фантастическая сонатина» (1959) П. М. Дюбуа (*«Deuxieme sonatina» P. M. Dubois*), Соната (1956) Л. Лаусона (*L. Lausone*), Соната (1963) Ж. Абсиля (*J. Absil*), Соната (1964) В. Якоби (*V. Jacobi*), «Буколическая сонатина» (1964) А. Соге (*«Bucolique sonatina» A. Sauguet*), Соната (1967) Л. Штейна (*L. Stein*), Соната для саксофона-соло (1967) Ж. Рюфф (*J. Rueff*), Соната для саксофона тенора (1967) Дж. Ди. Паскуалья (*J. Di Pasqualle*), Соната (1969) Б. Хайдена (*B. Heiden*), Соната (1969) А. Вилдера (*A. Vilder*).

В сонатах этого периода большинство композиторов, используя возможности саксофона, начинают поиски нового «художественного мира». Однако композиторы, привыкшие к «устойчивости» произведения, и методам его драматургического устройства. В рамках такого сонатного цикла намечается отказ от сонатной формы и замена ее вариационной композицией. Возрастает роль монотематизма и остигато-полифонических приемов, изначально связанных с вариационностью. Это своеобразно отразилось на музыкальной драматургии и заметно обновило фактуру сонат. Данный процесс достигает крайней точки своего преобразования в тех циклах, где полностью снят основной принцип сонатности — конфликтное противопоставление двух или нескольких образных сфер. Одна из ярких примет этого периода — появление сонат, в которых четко прослеживаются джазовые тенденции, в рамках которых можно

отметить более свободное обращение с гармоническими и метроритмическими приемами организации.

В сонатах второго периода — утверждения жанра — намечается новая трактовка саксофона, в которой большое значение придается звукоизобразительным и тембровым возможностям инструмента, большое внимание начинает уделяться приемам игры, при помощи которых у исполнителя появляется возможность изменять тембр инструмента. В этот период в сонатах для саксофона большое внимание уделяется фразировке. В результате этого исполнитель получает возможность точнее передавать композиторский замысел. Места для цезур детально продумывают и отражают в нотном тексте (фиксируя паузы вплоть до шестнадцатых). В некоторых произведениях паузирование получается слишком частым, в результате чего фразы становятся похожими на взволнованную речь.

Таким образом, в 50-х—60-х годах XX в. жанр сонаты для саксофона становится своеобразным индикатором, ознаменовавшим новый этап поисков не только в области технических и исполнительских средств, но и в индивидуальном подходе композиторов (с учетом их лично-творческого взгляда на мир, что в последующий период станет одной из ведущих тенденций развития жанра). Процессы, происходившие в жанре сонаты в эти годы, свидетельствуют о его все возрастающей роли как в системе жанра в целом, так и в творчестве отдельных композиторов. Появляются первые образцы жанра сонаты для саксофона-соло и сонаты в джазовом стиле, что найдет свое продолжение и в 70-х—90-х годах.

Следовательно, второму периоду эволюции жанра сонаты для саксофона стали характерны такие признаки:

- сохранение классико-романтических традиций в области содержания и отход от них в области драматургии развития, структуры цикла и формы частей;
- партия саксофона раскрывает возможности инструмента и приобретает большую свободу и самостоятельность, однако не отличается виртуозностью; все поиски в сфере выразительных возможностей инструмента направлены на развитие «вокально-речевой экспрессивности»;
- продолжают поиски в образной сфере жанра, более емко проявляются жанровые и иностилевые влияния.

На протяжении третьего периода (70-е—90-е годы) — периода трансформации жанра — роль инструментальных жанров для саксофона, в том числе и сонат, резко возрастает. Сонаты для саксофона, написанные в эти годы, различны по стилистическому

и композиционному воплощению, так как в этот период жанр сонаты для саксофона активно ассимилирует культурно-музыкальные реалии своего времени. Вследствие этого в нем активно отразились многие достижения и противоречия музыки XX века, что ознаменовалось новаторскими решениями и ломкой коренных стереотипов, как в композиторском письме, так и в использовании выразительных и технических средств саксофона.

В 70-е годы было написано значительное количество сонат для саксофона: Соната (1970) Р. Мишунски (*R. Muczynski*), Соната (1970) Б. Тутхилла (*B. Tuthill*), Соната (1970) Э. Денисова, Соната (1972) В. Арчер (*V. Archer*), Соната (1973) Э. Дель Борджо (*E. Del Borgo*), Соната (1973) Х. Каревы, Соната (1974) В. Хартли (*W. Hartley*), Соната (1975) С. Павленко, Соната для саксофона с оркестром (1975) С. Павленко, «Осенняя сонатина» (1975) и *Sonata all rondo* (1979) В. Артемова, Соната (1979) В. Шмидта (*W. Schmidt*).

80-е годы были ознаменованы созданием целого ряда оригинальных образцов сонатного жанра для саксофона: Соната-воспоминание (1980) Ф. Вудза (*Sonata-revised P. Woods*), Соната (1982) А. Франкенпола (*A. Frackenpohl*), Соната (1983) В. Шмидта (*W. Schmidt*), Соната (1984) В. Олбрайта (*W. Albright*), Сонатина в джазовом стиле (1985) З. Сиерры (*Sonatina alla jazz Z. Sierra*), Соната (1985) Э. Коча (*E. Koch*), Соната (1987) Ю. Ищенко, Соната (1987) К. Расмушена (*C. Rasmussen*), Сонатина гиокоза (1987) В. Хартли (*Sonatina-giocoso W. Hartley*), Соната (1988) Д. Масланки (*D. Maslanka*).

Последнее десятилетие (90-е годы) замыкает третий период жанровой эволюции саксофоновой сонаты появлением таких произведений, как: Соната (1990) С. Хайдта (*S. Heidte*), Соната «Пушистая птица» (1991) Т. Ёшиматцу («*Fuzzy bird sonata*» *T. Yoshimatsu*), Соната (1992) Ю. Бабенко, Соната (1994) Г. Ляшенко, Соната-элегия (1994) В. Хартли (*W. Hartley*), «Соната Сан Антонио» (1994) Дж. Харбисона (*Sonata «San Antonio» J. Harbison*), Соната для саксофона, виолончели и фортепиано Э. Денисова (1994), Соната в джазовом стиле (1997) А. Золкина, Соната для саксофона-альта соло (1995) И. Рехина, Соната для саксофона соло (1996) С. Пилютикова, Соната-элегия (1997) В. Хартли (*Sonata elegiaca W. Hartley*), «Бомж-соната» для саксофона и эстрадного ансамбля (1997) М. Турьяба, Соната (1997) Ф. Вудза (*P. Woods*), Соната (1999) К. Яновского (*K. Yanovsky*), Соната (1999) Г. Шулера (*G. Schuller*).

Примечательной чертой большинства произведений становится стилистическое объединение различных музыкальных направлений

(жанр регтайма в Сонате Э. Денисова, джазовые ритмы в Сонате Ю. Ищенко и др.). В произведениях этого периода сочетаются стилистические признаки не только различных современных музыкальных культур, но и культур различных периодов. Стилистическое взаимодействие академической и джазовой музыки приводит к возникновению новой жанровой разновидности — сонаты для саксофона в джазовом стиле. В этот период в композиторской практике усиливается значение тесных культурных связей стран Европы и Америки. В своих произведениях авторы стремились охватить новые, ранее неизведанные пласты выразительности (современные системы гармонии, додекафонии, полифонии), что определяет картину развития жанра сонаты.

Привлечение новых типов тематизма и современных методов организации звуковысотности для воплощения новой образности значительно повлияло на стилистические и структурно-композиционные особенности сонат данного периода. При общем сохранении принципа цикличности (как правило, классический трехчастный цикл, в котором части чередуются по принципу темпового и тематического контраста), наблюдается индивидуализация внутренней структуры частей и общего драматургического развития. В то же время ряд средств (введение додекафонии, алеаторики, сонористики) способствует углублению этого принципа путем эмоционально-смысловой насыщенности тематического материала.

В этот период появляется большое количество программных сонат для саксофона, что отражено как в названиях произведений, так и в наименованиях частей. Программные сонаты являются наиболее интересными произведениями этого периода. Во многих произведениях принцип программности истолковывается прямолинейно, вплоть до откровенной иллюстрации сюжета. Иногда программность настолько конкретизирована, что становится излишней; или сводится к имитации жизненной фоносферы. Увеличивается удельный вес джазовых сонат для саксофона. Как яркое влияние различных жанров джазовой музыки во многих сонатах, написанных в эти годы, преобладает тенденция импровизационности. Это подтверждает наличие каденций, квази-каденций, алеаторики, псевдоимпровизационных и импровизационных построений.

Партия саксофона в сонатах этого периода необычайно сложна и разнообразна как в ритмическом, так и исполнительском плане. Появляются сонаты, в которых большое внимание уделяется нетрадиционным исполнительским приемам. Соотношение партии саксофона и фортепиано становится различным, можно отметить такие

сонаты, в которых партия фортепиано превалирует над партией саксофона и наоборот: появляются сонаты, где партия фортепиано исполняет чисто аккомпанирующую функцию и сопровождение сводится к банальным формулам «бас-аккорд».

Таким образом, для третьего периода (70-е—90-е годы) развития жанра сонаты становится характерным:

- структурное разнообразие и индивидуализация сонатного цикла: с одной стороны тенденция к сохранению, с другой — к нарушению классических пропорций цикла. Усложняется музыкальный язык и композиционные особенности сонат, в рамках которых происходит отказ от сонатной формы, а чередование и строение частей становится различным, Композиционным центром цикла может быть любая из частей;

- переосмысление типов и видов сонат предшествующих периодов, в основном барочной и романтической сонаты. Проникновение в жанр сонаты для саксофона признаков жанра сольного инструментального концерта, джазовой музыки и др. способствует расширению ее образной системы за счет обновления жанровой семантики;

- развитие линии сонат для саксофона соло, заложенной в предыдущие годы;

- возрастание количества джазовых и программных сонат;

- происходит четкое разграничение четырех исполнительских «ветвей» сонатного «древа»: соната для саксофона соло, соната для саксофона и фортепиано, соната для саксофона и какого-либо инструмента в сопровождении фортепиано; соната в сопровождении ансамбля (в том числе и джазового) или оркестра;

- различное соотношение партии фортепиано и саксофона. Партия саксофона становится виртуозной и отличается использованием нетрадиционных исполнительских приемов и средств выразительности. В этот период она полностью построена на «вокально-речевой экспрессивности».

Подведем итоги. Свою емкость жанр сонаты для саксофона обрел не сразу. Из второстепенного, каким он был в 30-е—40-е годы XX века, лишь в 70-е годы он превращается в значимый жанр, по остроте затрагиваемых проблем не уступающий другим музыкальным жанрам.

Список литературы:

1. Понькина А. Саксофон в музыкальной культуре XX века (на материале сонатного творчества зарубежных и украинских композиторов): Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Антонина Михайловна Понькина; Харьковский институт искусств имени И. Котляревского. — Харьков, 2009. — 257 с.
2. Шапошникова М.К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне / Маргарита Константиновна Шапошникова // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах: [сб. статей]. — Вып. 80. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. — С. 22—38.
3. Эпштейн Е. Женщина из страны «саксофония» / Евгений Эпштейн // Музыкальная жизнь. — 1990. — № 21. — С. 11—12.
4. Крупей М. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ—ХХ століть): автореф. дис. на здобуття наукового ступеню канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво / Михайло Васильович Крупей; Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової. — Одеса, 2006. — 15 с.

ИГРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО

Южакова Любовь Александровна
преподаватель теоретических дисциплин
МБОУ ДОД «Н-Павловская ДШИ» (филиал Новоасбестовская ДШИ)
РФ, п. Новоасбест
E-mail: lyuzhakova@yandex.ru

GAMING TECHNOLOGIES AT THE LESSONS OF SOLFEGGIO

Lyubov Yuzhakova
teacher of theoretical disciplines
MBOU DOD "DSHI Pavlovskaya" (branch Novosvetovskoe CAS),
Russia, p. Novoasbest

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена игровым технологиям в ДШИ на уроках сольфеджио. Рассматриваются некоторые игровые формы для

развития ритмического слуха, написания музыкального диктанта. Статья может быть интересна преподавателям теоретических дисциплин ДШИ, ДМШ.

ABSTRACT

The article is devoted to gaming technologies in art school solfeggio. Discusses some forms of the game for developing rhythmic hearing, writing musical dictation. The article may be of interest to teachers of theoretical subjects of the art school, music school.

Ключевые слова: игровые технологии; сольфеджио.

Keywords: game technology; ear training.

Появление понятия «педагогические технологии» связано, прежде всего, с внедрением достижений научно-технического процесса в различные области теоретической и практической деятельности. Исследованием педагогических технологий в России занимались ведущие отечественные педагоги среди которых В.П. Беспаленко, Е.В. Бондаренко и другие.

Первоначально следует обратиться к рассмотрению термина «педагогическая технология». Слово «технология» происходит от греческого слова “techno” — искусство, мастерство, умение и “logos” — наука, закон. Т. е. дословно технология — наука о мастерстве. Технология воплощает в себе методы, приемы работы, последовательность операций. Технология тесно связана с применяемыми средствами, используемыми материалами. В.П. Беспаленко под педагогической технологией понимает содержательную технику реализации учебного процесса. Т. е. это система взаимосвязанных приемов, форм и методов организации учебного процесса, объединенная единой целью и задачами образования. Существует несколько подходов к классификации педагогических технологий. Педагогические технологии классифицируются по нескольким категориям:

- по ведущему фактору психического развития;
- по ориентации на личностные структуры;
- по характеру содержания образования;
- по организационным формам;
- по отношению к ребенку;
- по преобладающему методу;
- по категории обучающихся;
- по концепции усвоения;
- по типу управления познавательной деятельности.

По преобладающему методу выделяются следующие педагогические технологии: репродуктивные, объяснительно-иллюстративные, развивающее обучение, проблемные, творческие, диалогические, игровые, информационные.

Хотелось бы остановиться на игровых технологиях. Игровые технологии в настоящее время пользуются большим интересом в педагогов. Игровые технологии имеют огромный потенциал с точки зрения приоритетной образовательной задачи: формирования субъектной позиции ребенка в отношении собственной деятельности, общения и самого себя. Игра как одно из древнейших педагогических средств обучения и воспитания переживает в настоящее время период своеобразного расцвета. Это вызвано развитием педагогической теории и практики, распространением проблемного обучения, а также обусловлено социальными и экономическими потребностями формирования разносторонне активной личности. Игровые технологии обучения характеризуются наличием игровой модели, сценарием игры, ролевых позиций, возможностями альтернативных решений, предполагаемых результатов, критериями оценки результатов работы, управлением эмоционального напряжения. Применяются игры познавательные, занимательные, театрализованные, компьютерные, индивидуальный тренинг, решение практических ситуаций и задач. Выбор каждой игры определяется ее возможностями, соотношениями с особенностями дидактической задачи.

Теперь хотелось бы описать игровые технологии, которые используются в практике теоретических дисциплин в детской музыкальной школе.

Занятия музыкой — сложный вид деятельности, требующий от ученика не только большого внимания, сосредоточенности, усидчивости, но и определенного набора способностей, которые не всегда проявляются в младшем возрасте. Применение игровых форм работы в обучении помогает учащимся легче усваивать новые знания, заниматься с радостью и увлечением. Традиционная методика преподавания предметов теоретического цикла, дополненная игровыми технологиями сделает занятия более живыми и интересными.

Постижение теоретических основ музыки на уроках сольфеджио через обучение путем исполнения песенок-правил, сочинения мелодий, импровизации, подбора аккомпанемента в значительной степени экономит время на уроке, поскольку позволяет отказаться от утомительных записей. Предлагаемые на уроке музыкальные игры и творческие задания позволяют не только закрепить изученный материал, вовлечь учеников в мир фантазии, творчества, но и сделать

предмет сольфеджио привлекательным и даже любимым, а уроки превратить в увлекательную игру.

Уроки, связанные с усвоением интервалов, можно сделать яркими и интересными с помощью разных методических приемов. Это карточки, игры, знакомые детям песни. С этим материалом в целом ученики знакомятся с помощью «Песенки об интервалах». Они сочинены таким образом, что упоминаемый в тексте интервал как раз в это время звучит в мелодии. Ребятам очень нравится сочинять «Песенки об интервалах» самостоятельно. После проучивания песен, детям дается задание нарисовать «Карточки-песенки». «Карточки-песенки» помогают в написании интервальных диктантов. После проигрывания интервала учащиеся поднимают нужную карточку. Постепенно задание усложняется, педагог играет интервальную последовательность, а обучающиеся должны выложить при помощи «Карточек-песенок» интервальную последовательность на парте.

С первых уроков для развития слухового внимания используется игра «Слушай звуки». Ребенку нужно под музыку изобразить два образа. Например, под первую часть музыки нужно показать, как растет цветок, как его колышет ветром. Под вторую часть музыки ребенок изображает бабочку. Постепенно задания усложняются, появляется трехчастная форма. Например, под первую часть музыки дети играют в ладушки, под вторую часть музыки свободно гуляют по залу, под третью часть музыки играют в ладушки.

Работа над воспитанием чувства ритма также проходит в игровой форме. Одной из первых игр является игра «Слово». Следует отметить один важный момент: ритм слова дети должны воспринимать из естественного проговаривания, а не специального растягивания слогов. Достаточно часто занимаясь освоением четвертей и восьмых, педагоги осваивают эти длительности, проговаривая слова размеренно и по слогам — де-ре-во, кро-ко-дил — нивелируя ритм. Это противоречит самому важному в развитии чувства ритма — привитию навыка слышать ударение в слове, выделять этот слог как более долгий (ДЕ-ре-во, кро-ко-ДИЛ). Несомненно, что для работы над четвертями подходят только двухслоговые слова с ударением в первом (кош-ка, за-яц и т.д.), в том числе и потому, что основным в работе будет размер две четверти. Для работы над восьмыми удобными являются слова из четырех слогов с ударением на третий (обезьяна, погремушка).

Слова из трех слогов с ударением на первый (БА-боч-ка, ДЕ-воч-ка) и третий (кро-ко-ДИЛ, о-гу-РЕЦ) представляют собой простые

комбинации четвертей и восьмых. На начальном этапе не включаются в работу слова с затактом (ар-БУЗ, пе-ТУХ, ро-МАШ-ка, ма-ШИ-на, куз-НЕ-чик и т. д.).

Очень полезно составлять коллекции картинок (слов) на ту или иную изучаемую группу. И если в начале дети будут подбирать самые разнообразные картинки, то в последствии можно предлагать игру, в которой картинки будут выбираться и компоноваться по определенным заданиям. Например, детям предлагается выбрать и назвать картинки с животными только в ритме двух четвертей, а картинки с растениями в ритме четверть и две восьмых и т. д. Подобная форма очень увлекательна. Кроме слов для разучивания и закрепления длительностей предлагаются интересные стихотворные тексты. Текст разучивается с исполнения педагога, чтение обычно сопровождается ритмичными хлопками или комбинациями звучащих жестов (хлопки, шлепки, притопы).

Одной из основных форм работы на уроках сольфеджио является написание музыкальных диктантов. Музыкальный диктант содержит в себе ладовые, интонационные, метроритмические трудности, воспитывает слуховую память, организует внимание, тренирует важный навык улавливания и осознание всех сторон мелодики, развивает способность разбираться в услышанном, то есть производить слуховой анализ. Музыкальный диктант представляет собой запись нот на слух: преподаватель проигрывает несколько раз музыкальный фрагмент, после чего учащиеся должны записать в тетради воспроизведённый отрывок, определив его музыкальный размер, ритм и прочее. В качестве «музыкального материала» для диктантов в педагогической практике принято использовать как фрагменты собственно музыкальных произведений, так и специально сочиненные в методических целях примеры.

Написание музыкальных диктантов для обучающихся очень сложное задание. Поэтому на первоначальных этапах целесообразно использовать игровые формы работы. «Допиши». Детям даются нотные листы с диктантом, в котором пропущены ноты или дается нотный текст, а учащиеся дописывают только ритмический рисунок диктанта. Одним из вариантов написания диктанта является «Пазлы». Дается полностью написанный диктант, только такты в диктанте расставлены в не правильном порядке. Задачей детей является расставить такты в правильной последовательности.

Использование игровых технологий на занятиях помогает активизировать деятельность учащихся, развивает познавательную активность, наблюдательность, внимание, память, мышление, поддер-

живает интерес к изучаемому материалу, развивает творческое воображение.

Список литературы:

1. Ермолаева М.Г. Игра в образовательном процессе: Методическое пособие / М.Г. Ермолаева. — 2-е изд., доп. — СПб.: СПб КАРО, 2008. — 124 с.
2. Ивановский Ю.А. Занимательная музыка — Ростов н/Д.: Феникс, 2002. — 123 с.

3.3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ АЛЕКСАНДРА ЯКОВЛЕВИЧА ГОЛОВИНА И ИХ СООТВЕТСТВИЕ МЕТОДАМ «СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ»

Грушевская Наталья Алексеевна
аспирант Российской академии живописи,
ваяния и зодчества Ильи Глазунова Россия,
РФ, г. Москва
E-mail: grshvs@yandex.ru

THE CREATIVE PRINCIPLES OF ALEXANDR YAKOVLEVICH GOLOVIN AND THEIR COMPLIANCE WITH THE METHODS OF THE “UNION OF RUSSIAN ARTISTS”

Natalya Grushevskaya
a second-year postgraduate student,
attached to the department of art history in Ilya Glazunov Russian State
Academy of Painting, Sculpture and Architecture,
Russia, Moscow

АННОТАЦИЯ

Рассмотрены и проанализированы творческие принципы, методы живописания А.Я. Головина и мировоззренческая позиция, повлиявшая на его творчество. Систематизированы советы А.Я. Головина по ведению художественных работ. Отмечены наиболее актуальные из этих советов. В статье изучается процесс формирования А.Я. Головина как станкового живописца. Выявлена глубинная связь, сходство воззрений художника на процесс живописи и соответствующих воззрений мастеров объединения «Союз русских художников». Акцентируется главенствующая роль цвета в произведениях Головина.

ABSTRACT

The creative principles, methods of depiction of A.Ya. Golovin and the world outlook which influenced his creativity are considered and analysed. A.Ya. Golovin's councils on maintaining artworks are systematized. The most actual of these councils are noted. In article process of formation of A.Ya. Golovin as easel painter is studied. Deep communication, similarity of views of the artist on process of painting and the corresponding views of masters of the association "The Union of the Russian Artists" is revealed. The predominating role of color in Golovin's works is accented.

Ключевые слова: техника живописи; масляная живопись; творческие принципы; художник; преемственность; Головин; Союз русских художников; московская школа живописи; искусство.

Keywords: the technique of painting; oil painting; creative principles; an artist; succession; Golovin; The union of the Russian artists; Moscow school of painting; art.

Общеизвестным является тот факт, что художник-реалист обязан уметь рисовать и писать красками, руководствуясь общими законами, принципами работы. Многие из этих принципов закладываются в годы обучения художника, а часть методов — это самостоятельно выработанная художником в процессе собственно творчества, изучения природы и работы с материалом, своеобразная его система. Это — своего рода, персональная подпись художника, генерируемая им флюктуация традиционности, в индивидуальности которой и состоит воплощение истинного художника. В этом смысле творческие принципы, методы и воззрения Александра Яковлевича Головина более чем просто познавательны. Рассмотрим наиболее актуальные из них, в контексте современного профессионального представления о технике живописания.

Александр Яковлевич Головин более всего известен как великолепный театральный художник конца XIX — начала XX века. Отметим, что именно театральная деятельность, как и у ряда других русских художников, явилась как спонсорским началом, так и генерацией новых идей одного из интереснейших русских талантов начала XX в. Круг его интересов не ограничивался только созданием декораций, он много работал в станковой живописи — в жанрах портрета, натюрморта, пейзажа. Как отмечает М.Н. Пожарская, в личности Головина «обе ипостаси — живописца и художника сцены — слились нераздельно и равноправно» [6, с. 7]. Это был

уникальнейший творец современности, который и сейчас привлекает внимание и непреднамеренно «вовлекает» в созданные им изумительнейшие пространства бытия.

Формально Головина нельзя назвать ярко выраженным представителем или поборником какого-то одного художественного объединения — художник «мало заботился о том, чтобы выставлять свои работы, — его это как-то не привлекало» [1, с. 300], и, как вспоминает один из учеников мастера В.В. Теляковский, Головин «не любил спорить, особенно на темы искусства» [1, с. 300]. Будучи мягким и скромным человеком во всех сферах, кроме художественной, Головин держался обособленно в вопросах, касающихся его произведений, следуя своему собственному художественному чутью. Вот почему как живописец, Головин уникален и не похож ни на кого. Тем не менее, обращаясь к художественному творчеству А.Я. Головина, его биографии и воспоминаниям современников о его методах работы, можно прийти к выводу, что существует явная связь между стержневыми, глубинными творческими воззрениями А.Я. Головина и теми целями в живописи, которых добивались мастера «Союза русских художников», такие как К.А. Коровин, А.Е. Архипов, С.Ю. Жуковский, Л.В. Туржанский, А.М. Васнецов, В.В. Переплётчиков, П.И. Петровичев, С.В. Малютин, С.А. Виноградов, К.Ф. Юон и другие. Связь эта прослеживается и в общих поисках «живых» цветовых решений, и в проблематике картин — прославлении природы и её неисчерпаемой красоты, и в повышенном значении эмоционального воздействия картины на зрителя за счёт цвета, в **отчётливом звучании** цвета, его главенствующей роли в произведении без нарушения целостного зрительного образа, тяготении к слиянию жанров в одном произведении, открытости мазка. Уникальность созвучия творческих интересов Головина (как, впрочем, и некоторых других русских мастеров живописи начала XX в.) и «Союза русских художников» можно объяснить единой школой живописи, под воздействием которой художники формировались в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества. В нём Головин проходил обучение вплоть до 1889 года в одно время с И.И. Левитаном (будущим учителем многих союзовцев), А.Е. Архиповым, К.А. Коровиным, М.В. Нестеровым. В Училище и вне его большое влияние и на Головина, и на многих будущих мастеров «Союза русских художников» оказал В.Д. Поленов и его сестра Е.Д. Поленова.

Как и многие русские художники конца XIX века, Головин обучался в парижских школах (дважды: в первый приезд у Жюля Симона и Жака Эмиля Бланша в школе Коларосси, во второй —

у Рафаэля Коллена, сторонника пленэра, и Оливье Мерсона) [2], занимаясь, таким образом, поисками путей в искусстве, созвучных его мироощущению. Под влиянием импрессионизма углублялся интерес Головина к живописным проблемам.

В отличие от «Мира искусства», художники круга «Союза русских художников», преимущественно пейзажисты, придерживались выраженной живописности и экспрессивности, эмоциональности работ, поисков цвета. Они «впитали» в себя лучшие достижения импрессионизма и достигли определённых результатов в именно цветовом звучании произведений, резко отличающихся от гораздо более графичной живописи передвижников. Цвет художников «Союза русских художников» становится живым, самодовлеющим в их произведениях, вызывающим эмоции. Не разрушая формы предметов, цвет стал основным смысловым выразителем содержания картины — её настроения. «В основе живописного видения союзников по-прежнему лежали «добротные» традиции тональной живописи XIX века, которая теперь выступала в их творчестве обогащённой открытиями импрессионистов и приобретала совершенно неузнаваемый для многих современников облик. Из их палитры были изгнаны коричневые «землистые» краски, она высветлилась, стала цветной и солнечной» [4, с. 112]. Мастера «Союза русских художников» могли «с необычайной эмоциональной точностью передавать свои ощущения, рождённые у них тем или иным мотивом» [4, с. 129—130]. Многие из сказанного относится и к живописным принципам Головина. Приведём слова С.В. Герасимова: «Живопись Головина декоративна в лучшем понимании этого слова. Она реалистична, форма в ней ясно очерчена, цвет живой, звучащий, гармоничный: она всегда прекрасно скомпонована на предоставленной ей поверхности» [1, с. 342—343]. Герасимов пишет о сдержанности, но и — гармонии, декоративности и цветовой насыщенности полотен Головина [1]. *Головин в живописи реален и декоративен одновременно.*

До работы в театре Головин занимался обширными поисками в области техники живописи и творческих подходов к решению различных художественных задач — участвовал в Мамонтовском кружке, декоративно-прикладных работах, занимался оформлением русского кустарного отдела на международной выставке народно-прикладного искусства в Париже вместе с К. Коровиным, в монументальных работах — оформлении гостиницы Метрополь. Благодаря этим работам развивалось декоративное чутьё и мастерство художника, многие из поисков этого времени в дальнейшем послужили основой для творчества Головина (в частности — поиски

цветовых декоративных решений, игра «тёплых» и «холодных» тонов, отношение к цвету). «В этих опытах рождалось своеобразное, «головинское» отношение к цвету, линии, воспитывалось чувство декоративного стиля и культура владения условными формами» [3, с. 11], — пишет исследователь творчества Головина Д.З. Коган.

Монументальные и народно-кустарные работы Головина, его театральное творчество и его станковая живопись взаимосвязаны. Живопись Головина тесно сочетается с театральными декорациями, исполненными им. В декорациях Головин произвёл настоящую реформу: стал широко использовать в театральных работах живописные приёмы. И, сопряжённо, многое из театральной живописи у Головина перешло в станковую. Его станковая живопись театральна.

«Надо развивать в себе дисциплину и строгость к себе, а когда пойдёшь с натуры, работать без разгильдяйства, относиться честно!» [1, с.247] — вспоминает слова Головина М.П. Зандин. Это высказывание Головина необычным образом сочетается с декоративностью и богатой фантазией его станковых работ. В некоторых из «натурных вещей» Головина мы действительно видим стремление передать жизнь как можно точнее, ближе к реальности. Особенно это проявляется в ранних работах Головина, этюдах, и в его портретах, например в портрете Е.Н. Виллиам (1890—1895, х.м.), написанном широко, смело, свободно. Или в великолепно и точно моделированном портрете А.А. Карзинкина (сер. 1890-х годов, х.м., ГТГ). Однако, есть и такие работы, в которых вышеуказанный принцип неочевиден.

Головин может придумывать форму кустов, штрих мазка, разнообразное положение мазков, но само пространственное решение картины, воздушные планы — верны, взяты с натуры. Этот принцип пришёл к Головину ещё во время обучения в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества под началом В.Д. Поленова. Мастер дополнил при написании картины свои натурные впечатления композиционным отбором в отношении рисунка (композиция пятен) и цвета, своеобразием взгляда, сохранил верные отношения, передал те «большие ощущения» [5, с. 212], которые ощутил от природы.

Произведения Головина **бесконечно разнообразны** и по сюжету, и по подходам, образным решениям, впечатлениям, эмоциям. К примеру, в серии испанок Головина, в каждом женском портрете новое решение. В них присутствует разница в цвете, в композиции, в образе, замысле, решении, постановке фигуры, в жанре (пейзаж, портрет, натюрморт), теме, идее. Одновременно Головин советует «избегать хлёткости» в декорациях «соблюдать скромность», «Если декорации «вылезают» — перепишите» [1, с.247]. Этот принцип может

быть отнесён и к станковой живописи. Несмотря на то, что головинские работы написаны свободно и необычно, всё в них пронизано гармоничностью и выдержанностью, продуманностью и отбором.

Совет Головина для его декорационной мастерской — постоянно разнообразить технику живописи, «для воды, листьев, камней, горизонта, переднего плана необходимо применять различную технику, надо уметь зрительно «оторвать» их друг от друга» [1, с. 247]. Всё это присутствует в полной мере в исполнении Головиным его станковых работ. В картине «Нескучный сад» 1910-х годов, исполненной темперой, только разница в подаче мазка позволяет передать плановость в декоративном произведении. Интересно, что этот принцип разнообразия Головин применял и к выбору постановок в театре: «нельзя ставить рядом одну эпоху. Тонкого разбора «контраст в искусстве — величайшее дело» [1, с. 194].

Головин советовал художникам-декораторам не покрывать плоскость одним цветом и отмечал: «Нужна игра тонов, наподобие той, какую мы видим в перламутре, — особенно при изображении поверхностей, освещённых солнцем» [1, с. 247]. Совет является собственным наблюдением мастера.

Как вспоминает помощник Головина — Б.А. Альмединген, Головин большое значение придавал не механическому копированию эскиза, а именно *передаче впечатления от него*, что является формообразующим принципом работы Головина. Головин говорил: «Посмотрите на эскиз, а потом рисуйте» [1, с. 252].

Головин постоянно думал о работе и был на ней сконцентрирован. Интересен его приём со взглядом «со стороны», когда необходимое для картины решение художник находил по некотором отвлечении от непосредственно полотна.

Художественный такт, чувство меры присутствуют в работах А.Я. Головина. Не впадает в излишества, но именно следует за своим чувством [1] — эти слова Головин употреблял в оценке игры актёра Ю.М. Юрьева, исполнявшего роль Дон Жуана. Но они вполне уместны в применении к творческой позиции Головина. Несмотря на изобилие красок, линий, композиционных ритмов, пятен внутри одного произведения, в работах Головина нет перегруженности. Он обобщал написанное, руководствуясь внутренним ощущением зрительной правды. Так, он пишет: «Может быть, я ошибаюсь с точки зрения постороннего наблюдателя, но «для себя» я прав» [1, с. 132]. При этом Головина отличало необычайно критичное и трезвое отношение к своему творчеству: «<...> и всегда писал плохо, а сейчас ещё хуже» [1, с. 185], — говорил он после болезни.

О своих творческих принципах вполне популярно Головин высказывается сам: «Мою живопись некоторые считают оторванной от современности. В своё «оправдание» я могу сказать следующее. Сюжет, фабула, тема — всегда, конечно, имели и будут иметь в искусстве важное значение. Но меня в станковой живописи всегда привлекал не только сюжет, а и чисто живописные задачи. Я охотно писал натюрморты и цветы, привлекавшие меня сочетанием звонких и радостных красок. Меня увлекало иногда какое-нибудь яркое пятно и его сочетание с другими тонами, с окружающей средой» [1, с. 133]. Головин усердно искал декоративное пятно в природе. Он очень радовался, когда один из его учеников на вопрос Головина, откуда в работе молодого художника такие приятные цветовые сочетания и где последний взял их, указал ему на деревенский полосатый коврик [1]. Ученики отмечают также, что Головин часто записывал различные сочетания цветов, и затем выстраивал на этих сочетаниях творческий замысел [1].

В своих портретах и в дальнейшем Головин строил композицию, исходя в первую очередь из цветовых гармоний, сочетал различные пятна между собой и, таким путём, создавал общее впечатление, настроение картины. Этот принцип — именно поиск «живого цвета» — очень роднит художника с мастерами круга «Союза русских художников».

Головиным создано немало уникальных по воздействию на своего зрителя пейзажей. В них также ярко прослеживаются основные постулаты его живописи. Он был очарован природой, созерцательность занимала немалую долю в его восприятии природы. Хотя, несмотря на это, он пишет: «В пейзажной живописи я предпочитал импровизировать, а не воспроизводить действительность, вероятно, также по причине преимущественного интереса к живописным задачам» [1, с. 133]. Но, на наш взгляд, в своих изысках он превзошёл самого себя и смог донести до своего зрителя именно самое свое чувство очарования и радость созерцания без сомнения реально существующего, укромного, «отловленного» великим мастером «островка прекрасного». Возможно, и слегка «переформулированного». Но, всё равно — до боли узнаваемого, хоть ранее и не знакомого.

Перед нами налицо целый пласт самобытных творцов русской живописной школы, имевшей место быть на рубеже XIX—XX вв., среди которых Головин является уникальным явлением, и по воздействию на зрителя, и по нынешним ценам на аукционах на его шедевры. Он является одним из таких художников, по чьему творчеству можно устойчиво ориентироваться в океане современного

искусства, не всегда, к сожалению, такого же тотально профессионального, как век назад.

Список литературы:

1. Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. / Сост. А.Г. Мовшенсон; вступ. ст. Ф.Я. Сыркиной. — Л.-М.: Искусство, 1960. — 392 с.
2. Гофман И.М. Александр Головин. — М.: Изобразительное искусство, 1981. — 192 с.
3. Коган Д.З. Головин. — М.: Государственное издательство «искусство», 1960. — 72 с.
4. Лапшин В.П. Союз русских художников. — Ленинград: Художник РСФСР, 1974. — 424 с.
5. Левитан И.И. Письма, документы, воспоминания. / Общ. ред. А.А. Фёдорова-Давыдова. — М.: Искусство, 1956. — 336 с.
6. Пожарская М.Н. Александр Головин. Путь художника. Художник и время. — М.: Советский художник, 1990. — 264 с.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

МЕЖДУ КРЕСТОМ И ПОЛУМЕСЯЦЕМ

Торогельдиева Зухра Нурматовна

канд. филол. наук, доцент

Северо-Кавказского государственного института искусств,

РФ, г. Нальчик

E-mail: argo82@bk.ru

BETWEEN GROSS AND GRESCENT

Zuhra Torogeldieva

candidate of philological sciences, Associate professor

of North-Caucasian state Institute of arts,

Russia, Nalchik

АННОТАЦИЯ

Билингвизм — явление универсальное в мире. Русскоязычная литература является частью литературного процесса Кабардино-Балкарской республики. Литература развивается на трех языках: русский, кабардинский, балкарский. Отличительная черта русскоязычной литературы КБР — ее жанровое многообразие. В статье поднимаются проблемы художественной идентификации национальных писателей Кабардино-балкарской республики, пишущих на русском языке. Основное внимание акцентируется на творчестве балкарского русскоязычного писателя Бориса Чипчикова.

ABSTRACT

Bilingualism is the universal phenomena. Russian language literature is a part of the literary process in the kabardian-balkar literature. Literature is developing in three languages: russian, kabardian and balkarian. The genre variety is its distinctive feature. The article deals with the problem of artistic identification of national Writers in Kabardino-Balkar republic who write in Russian. The special attention is paid to the creative work of Russian-speaking Balkarian writer Boris Chipchikov.

Ключевые слова: русскоязычный автор; национальная культура; творчество; мировосприятие; художественный билингвизм; анализ.

Keywords: Russian-speaking author; national culture; world perception; artistic bilingwism; analysis; creative work.

Литература Северного Кавказа обогатилась за последнее десятилетие талантливыми писателями, пишущими на русском языке. Одним из ярких современных русскоязычных писателей является балкарец Борис Чипчиков, произведения которого вызывают много споров, но никого не оставляют равнодушным.

В Кабардино-Балкарской республике, как и в других республиках Северного Кавказа, двуязычие — норма, при котором часто нет доминирующего языка. На Северном Кавказе проживают компактно представители разных народов и русский язык с далеких времен является великим посредником между ними. Эти люди легко переходят с одного языка на другой в зависимости от условий речевого общения, так как оба языка существуют в сознании говорящего, как считают лингвисты, как равноправные коммуникативные системы. Лингвисты называют это бикультурно-смешанный билингвизм. Литературоведы часто спорят, к какой культуре и литературе относить национальных русскоязычных писателей и поэтов, к русской или национальной. Интересно отметить, в разных сферах человеческой деятельности, как медицина, математика, физика, биология, живопись или юриспруденция достижения национальных ученых считают достоянием страны и нет разделения по национальному признаку, но когда речь идет о литературе, то в ней многие видят сугубо национальные явления. Благодаря русскому языку у народов России создан со временем новый тип личности, которому уже тесно существовать в рамках одной культуры, одного языка. Появился человек нового образа, нового мышления. Полное владение двумя языками уже ведет к пониманию новых культур.

Кудрявцева Е.Л. в статье «Естественный билингвизм как феномен культуры» пишет: «Две культуры, образующие внутри билингва некую общность, создают третью культуру, не слияние в языке, а создание нового из имеющихся двух национальных картин мира в одном человеке, диалог культур в одной личности. Язык является инструментом, а не самоцелью» [1].

Читая произведения Бориса Чипчикова, приходишь к мысли, что в его творчестве, как и в произведениях многих национальных русскоязычных писателей, две культуры создали эту третью культуру.

Эта третья культура не имеет ничего общего с основными современными литературными течениями, направлениями в России и национальных республиках. Эта новая культура русскоязычных национальных писателей отличается как от национальной, так и от русской литературы своей неподражаемостью, собственными темами, стилем, поэтикой и философией своих невыдуманных историй. В этой литературе размыты национальные границы как изнутри, так и снаружи. Можно полагать, что эта новая литература, литература нового времени.

Принято считать, что писатель Борис Чипчиков, как и другие национальные русскоязычные писатели, унаследовал богатейшую традицию европейской, русской и национальной литературы и это использует в своем творчестве. Уместно вспомнить учение Т.С. Элиота о традиции. В 1919 году Томас Стернз Элиот в статье «Традиция и индивидуальный талант» писал: «Прежде всего, она (традиция — Зухра Торогельдиева) предполагает чувство истории, которое необходимо каждому поэту... Чувство истории предполагает осознание минувшего по отношению не только точки зрения представителя своего поколения, но и с ощущением того, что вся европейская литература, начиная с Гомера и включая всю национальную литературу, существует как бы одновременно и составляет один временной ряд. Именно это чувство истории, которое является чувством вневременного, равно как и текущего, вневременного и текущего вместе, — оно-то и включает писателя в традицию. И вместе с тем оно заставляет писателя наиболее отчетливо осознать свое место во времени, свою современность» [2, с. 477].

Борис Чипчиков создал свой художественный мир и оригинальную прозу, которая не укладывается в рамки национальной литературы. Его своеобразные произведения заслуживают самого внимательного прочтения и изучения. Он человек незаурядный не только по редкому человеческому обаянию, образованности, но и самостоятельности суждений. Одни только названия его

рассказов и повестей: «Мы жили рядышком с Граалем», «Нерестились рыбы в свете лунном», «Музыка», «Старик. Ночь. Детство», «Между крестом и полумесяцем», «Благословление долгам моим», «Я словом врачую раны твои» и другие свидетельствуют о его индивидуальности и широте интересов. Великолепное владение русским языком и использование всех богатств, выразительных средств языка приводит к тому, что в основе его произведений лежит поэтическое восприятие действительности. Они наделены внутренней силой и экспрессией. Борис Чипчиков как и другие русскоязычные писатели использует русский язык как инструмент, чтобы рассказать читателям о простых людях, живущих среди нас, любящих, страдающих, сомневающихся, ищущих, спускающихся с небес на землю, но еще способных подняться с земли и идти вперед. Язык Б. Чипчикова является средством сосредоточия информации о мире, одновременно выступает в качестве важнейшего этнического признака принадлежности к своему народу. Ему удается выразить через русский язык ментальность героев, психологию, обычаи и нравы народа. Каждое слово тщательно взвешено и стоит на своем месте. Слияние слова, предмета и человека получается настолько полным, что описываемые им события, истории становятся понятны и близки каждому, независимо от его национальной принадлежности. Его произведения понятны сердцу, окрыляют наше воображение и создают в нашей душе образы и представления, которые возвращают нам ощущение своей причастности ко всему сущему в мире.

В своем творчестве автор размышляет о вопросах бытия, жизни и смерти, человеческого предназначения и духовности, взаимоотношениях человека и мира, человека и природы: «Как много молящихся и как мало верующих» [3, с. 8]. «Не ищи человека в глазах его — глаза изменчивы, возьми в руки ладонь, и по теплу ее ты увидишь, кто стоит перед тобой» [3, с. 10].

Идеалы истины, добра и красоты находят выражение в произведениях всех великих писателей вне зависимости от времени и места их существования, потому что именно эти ценности определяют человеческую жизнь в целом.

Собственные поиски и стремления, размышления о сути бытия, сложности мира и поиски собственного пути стали основой миропонимания Б. Чипчикова, что главное в человеке — это совесть. «Совесть — основа и мерило жизни» [3, с. 40]. «Сознание — это подарок Творца ко дню твоего рождения. Познание — это то, что вытудил сам. Созвучие этих знаний и есть гармония» [3, с. 43].

Сюжетность во многих произведениях как таковая отсутствует, есть только в голове автора или его героев образ реального мира и люди, живущие в нем. У Б. Чипчикова этот мир дается сквозь призму чувственного восприятия героя, но за каждым образом в сознании автора или героя (рассказчика) закрепляется жизненный опыт, иногда положительный, иногда отрицательный.

Проза Бориса Чипчикова не испытывает интереса к социальным вопросам и фрейдистской психологии. Это простые истории, но они не скучны и не нравоучительны. Его проза элегантна, отличается особым изыском и дерзостью эрудиции, но еще такой тонкой ироничностью, которой так не хватает сегодня современной литературе. Перед нами по-настоящему интересный автор, обладающий своей богатой и легко узнаваемой поэтикой, хроникер-повествователь, который может сочетать различные приемы с разговорной речью лирическими интонациями. Для его произведений характерен упрощенный синтаксис, представляющий собой зарисовки из повседневной жизни. Рассказы повествуют о каком-нибудь незначительном событии, но это событие (история) способно мгновенно перевернуть размеренную жизнь не только героев, но и заставить взглянуть читателя на свою жизнь по-другому. Эти истории написаны простым богатым русским языком, языком мыслящих людей. Для его прозы характерна любовь человека к человеку, к окружающему миру, которая проявляется в безупречных фразах полных нежности, когда он описывает пейзаж или описывает героев, дает характеристику своим персонажам. Его герои простые надежные люди, они обладают философским умом, живут простой незатейливой жизнью.

Иногда рассказ о людях и событиях прерывается размышлениями автора, некими выводами из его жизненного опыта в отношении между людьми, кроме того, он уделяет особое внимание предметам, вещам, окружающим нас и формирует осязаемое пространство, внутри которого мы обитаем. Бытовое описание сталкивается и органично сочетается с метафизической патетикой, пересказ случая из жизни превращается в исповедь героя, иногда в притчу, которая по своей структуре может и сложна, но при этом остается всем понятной.

Здесь нет какой бы то ни было сентиментальности. Писатель ведет сдержанное повествование о событиях без лишних подробностей, интонационно передавая атмосферу своего времени: «Тетя Кани читала книжки для взрослых, как я сейчас вспоминаю от Свифта до Шекспира, а я слушал, а услышав, так поразился, как ничему другому на свете. Оказывается, слово пахнет: и огурцом, и виноградом, и арбузом — мало того, оно может все вместить в себя.

Сидя в маленькой саманной комнатенке, я одновременно бегал с индейцами в прериях Америки, это ж уму непостижимо — слово, маленькое слово может вместить в себя и время и пространство. Оказывается, в слово можно вместить все, что увидишь, и о чем подумаешь. Это же здорово! «Я внюхивался в слова, если пахли они: огурцом, дыней или арбузом — значит, правда, если нет, то и в голову не брал. Были и слова совсем без запаха, а некоторые пахли, но очень плохо» [4, с. 241].

Эти истории завораживают своей незатейливостью, но герои узнаваемы, они живут среди нас, что вызывает у читателя чувство сопричастности к героям и событиям, так как мы могли сами быть участником данной истории, но особо не обратили внимание, а Борис Чипчиков заставил нас вернуться в ту историю, вспомнить все и по-новому взглянуть на этот мир и понять не только героев, но и попытаться понять и себя. Писательское призвание часто связано с автобиографическими моментами жизни. Созданный мир Б. Чипчикова — это часто мир воспоминаний, наполненный отзвуками происходивших историй, наполнения ароматом детства и юности. К прошлому Бориса Чипчикова притягивает память о счастливом детстве, воспоминания родителей и близких. В его рассказах часто ощущается тоска по полноценной семье: мама, отец, сестра, по той самой изначальной Божественной гармонии. В его произведениях много грусти. Герои произведений Б. Чипчикова напоминают героев рассказов Д. Сэлинджера. Его герои, как и сам автор, перекликаются сэлинджеровскими героями своим одиночеством, удивлением, недоумением, а иногда и неприятием этого мира: «Постоянно хочется вернуться назад в свое акварельно-пастельное детство. Я еще не знал, какой я счастливый: в моих глазах умещались и улица, и люди с бумажками, и дождь, и небо» [4, с. 25]. «Впервые Бога я почувствовал годика в четыре, как почувствовал огонь, случайно коснувшись раскаленной печки» [4, с. 241]. «Какая-то бабушка угостила меня огурцом, надкусив его, я онемел: как, откуда в этом пекле такая прохлада? И как эту жидкость упрятали в прозрачную зеленую обертку, и она не утекает? И каждый раз, пробуя какой-нибудь фрукт или овощ, все во мне переворачивалось и я чувствовал Бога. А когда попробовал арбуз — я уверовал. Пробуя каждый раз что-то новое, я ощущал иную грань Бога. И пахли эти осколки запахов и вкусов чем-то очень значимым, емким и цельным» [4, с. 241]. «Я хочу к голубым ручейкам, что бежали вприпрыжку по селу и кричали, булькая и захлебываясь от восторга: арык, урюк, дувал, арык, урюк... Я хочу прикоснуться к первой своей свистульке, от звука которой дрожало утро и плакал вечер» [4, с. 75].

Во многих рассказах Чипчикова ощущается сплав музыки, поэзии и философии: «Самое одинокое на свете белом — удивление. Самое благодарное — удивление. Самое отзывчивое — удивление. Самое терпеливое — удивление. Самое жизнерадостное — удивление. Самое неожиданное — удивление» [3, с. 132].

Или: «Когда мы произносим слово «удивление» — мироздание обретает узнаваемые черты, стоит утратить это слово, и цельное дробится на маленькие бесчисленные дроби» [3, с. 131]. «Слушая хорошую музыку, ты начинаешь понимать себя и уяснить, как понять других, живущих рядом с тобой и растущих вокруг тебя и совсем окаменевших от недопонимания» [3, с. 7].

Большое место в его произведениях занимают притчи, мифы. Б. Чипчиков обращается к образам и сюжетам из мифов, притч и, в первую очередь, из Библии. Главное — это быть достойным человеком. В основе его произведений лежит христианское представление о некоем высшем начале в каждом человеке и сообщающем ему абсолютную ценность: «Я пытаюсь расчистить кусочек земли — родину предков своих, чтобы построить дом. Пока я таскал камни, ко мне в гости шли с конца земли люди, я узнавал их и принимал, под каждым убраным камнем нарды и строил, клочок земли расширился до уровня планеты всей. Под одним из камней я раскопал новое Евангелие от Игоря Шкляровского. Из Старого я взял всего одну заповедь: «Возлюби ближнего как самого себя». Из всех современной литературы — стих Игоря Шкляровского «Твоя слеза течет по щеке моей» [4, с. 69].

Все его герои ищут смысл существования вселенной и для них важно чуткое восприятие чужих душевных состояний и помочь им. Нравственные ценности основа их существования: «Три пути ведут к Богу — дорога жалости, дорога великодушия и дорога милосердия», «Я словом врачую раны свои», «Здравствуй, незнакомый! Умоляю тебя, упавший, вспомни все хорошее, что было у тебя — ведь были же у тебя свои Божьи подарки, вытащи из их тьмы наносного — и они сами облекутся в слова, и ты еще походишь по белу свету, опираясь на них» [4, с. 297].

Настоящая жизненная проза рождается через сопричастность к другому: «Незнакомый, я думаю о тебе, я верую в тебя, помолись и ты за меня, один я так далек от Бога, а вдвоем мы рядом с ним» [4, с. 351].

У каждого писателя есть своя индивидуальность письма, текста. Искренность прозы Бориса Чипчикова опознается по всеобщей любви к человеку: «Беседа — это когда я слышу чье-то обращение к себе,

он слышит то, что звучит во мне, и вот миг едины — слово и жизнь, что же еще?» [4, с. 368].

Таким образом, Б. Чипчиков создает в своих произведениях такую реальность, в которой каждый ответственен не только за себя, но и за другого: «Не падай, дабы не унижить наступивших на тебя» [3, с. 130].

В его произведениях много цвета и света. Порой кажется, что Б. Чипчиков мог реализовать себя еще как художник. Многие его рассказы настолько осязаемы, что завораживаешься этими красками и начинаешь искать некий скрытый смысл в них. Он искал цвет, который объединял людей. Для него были два цвета главными: оранжевый и голубой. Б. Чипчиков писал: «Средь обилия мелькающих переливающихся цветов два были устойчивы — оранжевый и голубой. Они не давали раствориться тебе в обманчивых бликах, но не было цвета, объединяющего людей, но над всем этим был русский язык — как радуга, вобравшая в себя и солнце, и влагу, соединяющая и небо, и землю» [4, с. 26].

Список литературы:

1. Кудрявцева Екатерина Львовна. Билингвизм как феномен культуры // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: ekoudrjiavtseva@yahoo.de (дата обращения: 10.09.2015).
2. Стернз Элиот Томас. Традиция и индивидуальный талант // Называть вещи своими именами. — М.: Прогресс, 1986. — 640 с.
3. Чипчиков Б.М. Меж крестом и полумесяцем. — Нальчик: Тетраграф, 2013. — 325 с.
4. Чипчиков Б.М. Мы жили рядышком с Граалем. — М.: Изд. фонда Содействие развитию карачаево-балкарской молодежи «Эльбрусид», 2008. — 527 с.

4.2. ЖУРНАЛИСТИКА

ФОРМИРОВАНИЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ МОЛОДЕЖИ В УСЛОВИЯХ ИНФОРМАТИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ПРОЕКТА «ИНФОБОКС» ФАКУЛЬТЕТА ЖУРНАЛИСТИКИ КУБАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА)

Захарова Марина Вадимовна

*преподаватель кафедры издательского дела и медиатехнологий
Кубанского государственного университета*

РФ, г. Краснодар

E-mail: zoloto99@mail.ru

DEVELOPING THE MEDIA CULTURE OF YOUNG PEOPLE IN MODERN SOCIETY INFORMATIZATION (ON THE EXAMPLE OF THE PUBLISHING PROJECT “INFOBOX” OF KUBAN STATE UNIVERSITY FACULTY OF JOURNALISM)

Marina Zakharova

lecturer, Department of Publishing and Media Technology

Kuban State University,

Russia, Krasnodar

АННОТАЦИЯ

В данной статье обосновывается необходимость усиления внимания к проблеме медиаобразования и повышения уровня медиакомпетентности современной молодежной аудитории. Даются основные теоретические и практические рекомендации по развитию навыков и компетенций, применяемых сегодня в практической области медиа-бизнеса и способствующих формированию медиакультуры общества. На примере издательского проекта «Инфобокс»

факультета журналистики Кубанского государственного университета продемонстрирована эффективность целостной системы медиаобразовательных технологий, применяемых сегодня в высшей школе.

ABSTRACT

This article explains the need to pay more attention to the problem of media education and awareness of media competence of today's youth audience. There are provided basic theoretical and practical recommendations for the development of skills and competences used today in the practical field of the media business and conducive to formation of media culture of society. On the example of the publishing project «Infobox» of Kuban State University Faculty of Journalism it is shown the effectiveness of the integrated system of media education technologies used today in high school.

Ключевые слова: медиаобразование; медиаобразовательные технологии; медиакомпетентность; медиапродукт; медиакультура.

Keywords: media education; media education technology; media competence; media product; media culture.

В современном медиaprостранстве в процессе коммуникации совершенно по-новому складываются отношения всех его участников. Изменяются традиционные роли и стратегии, смещаются направления развития. Как наиболее мобильная и подвижная именно молодежная аудитория особенно чутко реагирует на происходящее, она быстро меняет свои *медиапредпочтения* и конструирует свою *медиареальность*.

Далеко не все, что транслируется по каналам СМИ, благотворно влияет на подрастающее поколение, так как основное содержание масс-медиа — «продукт индустрии смыслов» — направленно на манипулирование сознанием потребителя с политическими, экономическими или другими целями. Общественные институты все громче высказываются по поводу необратимых последствий воздействия на психику и духовный мир подрастающего поколения современных потоков информации самого разного содержания. Именно в этой связи сегодня необходимо вырабатывать у аудитории независимость суждений по отношению к *медиатекстам* и другим *медиапродуктам*, способность иметь, формулировать и транслировать собственную точку зрения, в целом повышать уровень *медиакомпетентности*, формировать *медиакультуру* общества [1].

Во многом благодаря тенденции коммерциализации сегодня СМИ в значительной степени утратили воспитательную функцию,

сменив ее на функции развлечения и удовлетворения потребностей. Ситуация нуждается в изменении, и для получения положительного результата, целесообразно попытаться изменить отношения между аудиторией и СМИ. Одним из эффективных способов такого вмешательства сегодня является *медиаобразование*, от разработки, реализации и развития технологий которого во многом зависит будущее и СМИ, и молодежи.

Медиаобразование, как набор средств и методов обучения молодежи самостоятельному восприятию продуктов медийного производства, сегодня как никогда актуально. Это умение поставить СМИ на службу людям, извлекать из них наиболее ценное, а также активно и осознанно участвовать в процессе создания и распространения медиапродуктов. С помощью медиаобразования молодежь сможет критически оценивать работу журналистов, отличать мифы от реальности, понимать природу манипуляций, осмысливать и формулировать свои мироощущения [3].

Один из ведущих теоретиков современного медиаобразования, британский ученый и педагог Л. Мастерман обосновал семь причин актуальности медиаобразования в современном мире:

1. Высокий уровень потребления медиа и насыщенности современных обществ средствами массовой информации.
2. Идеологическая важность медиа и их влияния на сознание аудитории.
3. Быстрый рост количества медийной информации, усиление механизмов управления ею и ее распространения.
4. Интенсивность проникновения медиа в основные демократические процессы.
5. Повышение значимости визуальной коммуникации и информации во всех областях.
6. Необходимость обучения школьников/студентов с ориентацией на соответствие будущим требованиям.
7. Нарастающие национальные и международные процессы приватизации информации [2].

К этим причинам сегодня можно добавить еще одну: «пожелтение» средств массовой информации и снижение общего уровня медийной продукции, которое, как ответную реакцию, вызывает к жизни потребность в образовательных технологиях в области масс-медиа.

Медиаобразование сегодня можно рассматривать как особую социальную функцию, которая может быть реализована только совместными усилиями социально ответственного бизнеса, власти,

журналистского сообщества и гражданского общества в целом. Многие международные организации — ЮНЕСКО, Совет Европы — неоднократно ставили задачу просвещения и образования в сфере СМИ. По существу, речь идет о развитии у молодежи понимания деятельности СМИ как необходимого элемента общественной жизни. Журналистика и особенно вузы, готовящие специалистов для этой специфической отрасли медиа-бизнеса не могут не участвовать в этом процессе.

Если хотя бы один раз начинающий автор самостоятельно подготовит сюжет для программы новостей, либо напишет информационную заметку, он скорее освоит инструментарий журналистики, поймет уровень ее объективности, обнаружит возможности и технологии манипулирования общественным сознанием. В процессе создания информационного продукта молодой человек получает ответы на многие вопросы.

Студенты многих современных вузов, как технической, так и гуманитарной направленности, в рамках образовательного процесса осваивают современные информационные технологии, без которых сегодня невозможно плодотворно работать и жить в ногу со временем. Учащейся молодежи при подготовке к семинарам, зачетам и экзаменам приходится изучать огромное количество литературы, анализировать различные печатные и электронные источники, СМИ, содержащие актуальную информацию. Сегодня процесс выпуска новых учебных пособий ряда предметов по темпу значительно отстает от темпа развития современных информационных технологий.

Один из способов решения этой проблемы, наряду с основными медиаобразовательными задачами, лежит в основе нового проекта факультета журналистики Кубанского государственного университета — научно-популярного журнала «INFOBOX».

Этот издательский проект студентов факультета журналистики Кубанского государственного университета можно рассмотреть в качестве наглядного примера:

1. применения современных медиаобразовательных технологий в высшем учебном заведении;

2. разработки нового образовательного ресурса.

Журнал «INFOBOX» — это серия специализированных выпусков, в печатной и электронной форме содержащих систематизированные актуальные материалы, которые целесообразно применять в процессе изучения различных учебных дисциплин.



*Рисунок 1. Обложки научно-популярного журнала
«INFOBOX» № 1 и № 3*

Два первых номера журнала содержат материалы, посвященные современным информационно-коммуникационным технологиям, которым в настоящее время уделяется большое внимание в программе высшего образования. Эти материалы являются академическими работами студентов второго курса направления «Издательское дело» факультета журналистики, которые подготовлены к семинарам и практическим занятиям дисциплины «Программные средства обработки информации». Процесс работы над данным проектом привлек также внимание студентов направления «Реклама и связи с общественностью». В процессе прохождения практического курса дисциплины «Цифровая донепечатная подготовка издательской продукции» появились интересные работы студентов, связанные с кругом тем данного предмета, которые также планируется включить в очередной выпуск журнала.

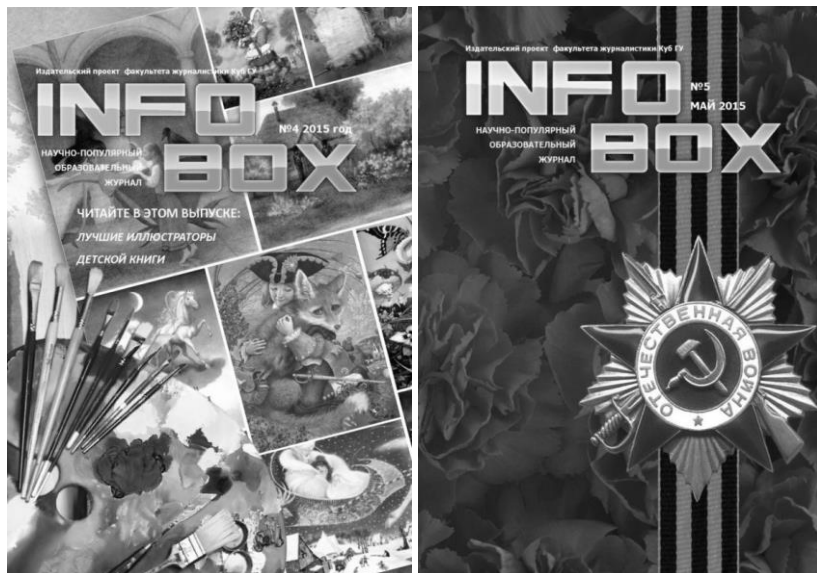
Интересна разработка проекта *специализированного выпуска № 3 журнала «INFOBOX-ЭКО»*, в основе концепции которого — в доступной популярной форме дать читателю актуальную информацию о современных тенденциях в мировом эко-движении и выработать у молодежи активную жизненную позицию, направленную на сохранение безопасной окружающей среды.

Издание подготовлено группой студентов 1 курса направления «Издательское дело» к конкурсу студенческих экологических проектов и содержит материалы о различных коллекциях, показах, выставках, идеями которых являются забота об экологии и охрана окружающей среды. Этот выпуск нашего издательского проекта знакомит читателей с такими направлениями в искусстве как «эко-арт», «эко-стиль», «эко-мода», о которых так нечасто говорят в современных средствах массовой информации.

Центральным материалом специализированного выпуска журнала «INFOBOX-ЭКО» является обзор Краевого экологического конкурса «Эко-стиль», проходившего 5 февраля 2015 года в зале Краснодарского Эколого-биологического Центра, где юные дизайнеры со всей Кубани представляли свое видение решения проблемы переработки и использования отходов человеческой жизнедеятельности. Краснодарский Эколого-биологический Центр разместил материал, подготовленный студентами факультета журналистики КубГУ к данному проекту, на страницах своей электронной газеты «Зеленая планета».

Журнал “INFOBOX” № 4 посвящен искусству иллюстрации детской книги. Работа над этим выпуском проходила во втором семестре 2014—2015 учебного года в рамках предмета «Разработка и выпуск печатного издания» со студентами 3-го курса направления «Издательское дело». Состоит он из подборки статей о лучших русских иллюстраторах, здесь можно найти краткую биографию иллюстратора, информацию о его самых значимых работах и достижениях, а также коллаж из лучших иллюстраций.

Книгу невозможно представить без иллюстраций, тем более детскую, и во все времена искусству создания книжной иллюстрации уделялось большое внимание, и это вполне объяснимо, ведь читателю гораздо проще воспринимать текст, поддержанный зрительными образами, помогающими сделать описание более наглядным. Иногда иллюстрация может сказать не меньше, а то и больше, чем текст, особенно если она написана настоящим мастером. Именно таким мастерам живописи, мастерам детской иллюстрации посвящен этот выпуск журнала.



**Рисунок 2. Обложки научно-популярного журнала
“INFOBOX” № 4 и № 5**

Содержание выпуска выстроено в хронологическом порядке, начинается с обзора творчества знаменитых основоположников русского стиля в книжной иллюстрации Б.В. Зворыкина и И.Я. Билибина. Вошли в выпуск статьи о творчестве В.М. Конашевича, В.Г. Сутеева, Л.В. Владимирского, Б.А. Диодорова, С.А. Алимова, Г.К. Спирина — художниках самого высокого уровня, обладающих потрясающей способностью оживлять слова. Интересна подборка статей о воплощении замысла автора литературного произведения российскими художниками наших дней, такими как Юлия Гукова, Денис Гордеев, Антон Ломаев, Дмитрий Непомнящий и Ольга Попугаева. Поиск интересных примеров работ художников-иллюстраторов, обработку текстовых и графических материалов студенты вели самостоятельно.

В мае 2015 года в рамках предметов «Разработка концепции издания» и «Редакционно-издательский практикум» студентами 4 курса направления «Издательское дело» факультета журналистики подготовлен выпуск журнала **“INFOBOX” № 5, посвященный 70-летию Победы в Великой Отечественной войне.**

Для нового поколения Великая Отечественная война — далекая история, но совесть и долг перед погибшими и пережившими войну

не должны позволить им забыть эту героически-трагическую страницу летописи нашего государства. Именно эта мысль легла в основу концепции выпуска № 5 студенческого издательского проекта “INFOBOX”. В этот выпуск вошли материалы об истории нашего края, о деятельности журналистов и издателей в тяжелые военные годы, он также содержит обзор мемориальных комплексов Краснодара, посвященных героическому подвигу наших земляков.

В процессе подготовки раздела «Хроника событий на Кубани в годы Великой отечественной войны» студенты провели большую работу по поиску, изучению и обработке исторических материалов сайта Управления по делам архивов Краснодарского края. С использованием архивных материалов редакционно-издательского комплекса «Советская Кубань» подготовлена статья «Редакционно-издательская деятельность на Кубани в годы Великой Отечественной войны», вошедшая в этот выпуск. Обзор мемориальных комплексов Краснодара «Поклонимся великим тем годам» задумывался как путеводитель по памятным местам Краснодара, в этот раздел вошли авторские статьи, написанные студентами специально для этого выпуска, некоторые из них опубликованы в других СМИ.

Процесс разработки концепции и подготовка различных выпусков научно-популярного журнал «INFOBOX» дает возможность студентам факультета журналистики Кубанского Университета проявить свои знания и творческие способности в области подбора и анализа, обработки и редактирования текстовой информации и иллюстративных материалов. На практике они применяют и совершенствуют свои способности в области верстки и дизайна, знакомятся со всеми этапами допечатной подготовки изданий.

У будущих специалистов направлений «Журналистика», «Издательское дело», «Реклама и связи с общественностью» в рамках образовательных программ факультета журналистики Кубанского государственного университета есть возможность изучить такие перспективные дисциплины как «Разработка и выпуск печатного издания», «Программные средства обработки информации», «Цифровая допечатная подготовка изданий», «Современные информационные технологии», «Электронные средства информации», «Веб-дизайн», «Редакционно-издательский практикум». Все эти и ряд других дисциплин, включаемых сегодня в перечень образовательных программ многих вузов, позволяют не только развивать навыки и компетенции, применяемые сегодня в практической области медиа-бизнеса, но и демонстрируют эффективность целостной системы медиаобразовательных технологий, применяемых сегодня в высшей

школе, и способствуют формированию медиакультуры современной молодежной аудитории.

Список литературы:

1. Жилавская И.В. Медиаобразование молодежной аудитории. Томск: ТИИТ, 2009. — 322 с
2. Мастерман Л. Обучение языку средств массовой информации // Специалист. — 1993. — № 5.
3. Федоров А.В. Медиаобразование: история, теория и методика / А.В. Фёдоров. — Ростов-н/Д.: Изд-во ЦВВР, 2001. — 708 с.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

**«В МИРЕ НАУКИ И ИСКУССТВА:
ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ,
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
И КУЛЬТУРОЛОГИИ»**

Сборник статей по материалам
LIII международной научно-практической конференции

№ 10 (53)

Октябрь 2015 г.

Подписано в печать 27.10.15. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 6,75. Тираж 550 экз.

Издательство АНС «СибАК»
630049, г. Новосибирск, Красный проспект, 165, офис 4.
E-mail: mail@sibac.info

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3