

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

**ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ В XXI ВЕКЕ**

Часть II

Новосибирск, 2012 г.

УДК 008+7.0+8
ББК 71+80+85
Ф 51

Рецензент — к. фил. н. Бердникова Анна Геннадьевна
(г. Новосибирск).

Ф 51 «Филология, искусствоведение и культурология в XXI веке»:
материалы международной заочной научно-практической
конференции. Часть II. (15 февраля 2012 г.) — Новосибирск:
Изд. «Сибирская ассоциация консультантов», 2012. — 156 с.

ISBN 978-5-4379-0042-0

Сборник трудов международной заочной научно-практической конференции «Филология, искусствоведение и культурология в XXI веке» отражает результаты научных исследований, проведенных представителями различных школ и направлений современной филологии, искусствоведения и культурологии.

Данное издание будет полезно аспирантам, студентам, исследователям и всем интересующимся актуальным состоянием и тенденциями развития филологии, искусствоведения и культурологии.

ББК 71+80+85

ISBN 978-5-4379-0042-0

© НП «Сибирская ассоциация консультантов», 2012 г.

Оглавление

Секция 3. Искусствоведение	7
3.1. Кино-, теле- и другие экранные искусства	7
МОТИВ СИСТЕМНОГО ПОВТОРЕНИЯ В КЛАССИЧЕСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ Буров Андрей Михайлович	7
ОТНОШЕНИЕ СТАРШЕКЛАССНИКОВ К МОЛОДЕЖНОМУ ТЕЛЕВИДЕНИЮ Ахметова Акзиля Ситкалиевна Гаврилей Мария Александровна	12
3.2. Музыкальное искусство	16
МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ В ПОМОЩЬ УЧАЩИМСЯ. ПОДГОТОВКА К ТЕХНИЧЕСКОМУ ЗАЧЕТУ УЧАЩИХСЯ НЕФОРТЕПИАННЫХ ОТДЕЛЕНИЙ КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ Бахарева Елена Александровна	16
С. В. РАХМАНИНОВ «ЭТЮДЫ–КАРТИНЫ» ОР. 33, К ВОПРОСУ О ЦИКЛИЧНОСТИ Боева Ирина Валентиновна	21
ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЫКАНТОВ НА РАЗВИТИЕ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНО ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ. ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАРЛА ШУБЕРТА В ПЕТЕРБУРГЕ Бородкина Наталья Ефимовна Бородкина Елизавета Леонидовна	27
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ КАЗАХСКОГО НАРОДА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ Добровольская Лиана Валерьевна	33
РАЗВИТИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ И ОРГАНИЗАЦИЯ ИГРОВЫХ ДВИЖЕНИЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО Крюкова Ирина Вячеславовна	37

ХАРАКТЕРИСТИКА СОВРЕМЕННОГО МЮЗИКЛА НА ПРИМЕРЕ WICKED Монд Ольга-Лиза	46
У ИСТОКОВ КАЗАХСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА Мосиенко Дина Маратовна	50
ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ЭЛЕМЕНТ РАЗВИТИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА МЛАДШЕГО ШКОЛЬНИКА Херувимова Ольга Юрьевна	54
3.3. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	64
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ГРАФИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 20 ВЕКА Дынько Евгения Викторовна	64
ФОРМООБРАЗОВАНИЕ МАНГА И ЕЁ РАЗВИТИЕ В XXI ВЕКЕ Леонов Владимир Юрьевич	69
3.4. Теория и история искусства	75
ЦЕРКОВЬ СЕНТ-ОГАСТИН КАК ОБРАЗЕЦ НОРМАННСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ НА ТЕРРИТОРИИ АНГЛИИ Бабошина Ольга Николаевна	75
Секция 4. Литературоведение	80
4.1. Русская литература	80
«ИСТОРИЯ ИМПЕРАТОРСКОГО МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА» С. П. ШЕВЫРЁВА В КОНТЕКСТЕ ОФИЦИАЛЬНОЙ ИДЕОЛОГИИ НИКОЛАЕВСКОЙ ЭПОХИ Жукова Александра Николаевна	80
ЛИТЕРАТУРНАЯ ХРОНИКА АБАКАНСКОГО ЖЕЛЕЗОДЕЛАТЕЛЬНОГО ЗАВОДА (К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ ОЧЕРКОВ И. П. БЕЛОКОНСКОГО) Литвинова Валентина Ивановна	85

КАЗАРМЕННЫЙ БЫТ В САТИРИЧЕСКОМ ИЗОБРАЖЕНИИ В ПЕРВОЙ КНИГЕ РОМАНА В. П. АСТАФЬЕВА «ПРОКЛЯТЫ И УБИТЫ» Соломенцева Клёна Викторовна	91
АРХЕТИП ГЕРОЯ В СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ 1920—30 ГОДОВ Абишева Улболсын Курмангалиевна Старицина Варвара Павловна	95
НАТУРАЛЬНОСТЬ КАК ЭЛЕМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРОЗЫ С. А. ПЕСТУНОВА Янковская Ольга Викторовна	101
4.2. Литература народов Российской Федерации	105
ПРОТИВОРЕЧИВЫЙ ОБРАЗ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ БАДАНА ТУРАКИНА В БУРЯТСКИХ ПЬЕСАХ Савинова Туяна Баировна	105
4.3. Фольклористика	110
БАШКИРСКИЙ ЭПОС «ЗАЯТУЛЯК И ХЫУХЫЛУ» Ахмадрахимова Олеся Вакильевна	110
ОТЗВУКИ ДРЕВНИХ ПОГРЕБАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ЗАГАДКАХ, ПОСЛОВИЦАХ И ПОГОВОРКАХ РУССКОГО НАСЕЛЕНИЯ ЛИТВЫ Шадрина Татьяна Семёновна	114
4.4. Литература народов стран зарубежья	118
МИР ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ДРАМАТУРГИИ ДЖОНА ДРАЙДЕНА, ДЖОНА ГЕЯ И ДЖОРДЖА ЛИЛЛО Галлямова Мария Сергеевна	118
ВИКТОРИАНСКАЯ ЭПОХА В РОМАНЕ Ч. ДИККЕНСА «ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ НИКОЛАСА НИКЛЬБИ» Камардина Юлия Сергеевна	122
СИМВОЛИКА ИМЕН ПЕРСОНАЖЕЙ В ЛИТЕРАТУРНЫХ СКАЗКАХ БРЕМА СТОКЕРА «НА ЗАКАТЕ» Лаштабова Наталия Владимировна	127

ПОНЯТИЕ ВЛАСТИ И ЕЁ ОТРАЖЕНИЕ В ПОЭМЕ ФИРДОУСИ «ШАХНАМЕ» И РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» Марзие Яхьяпур Марзие Хейдари	132
4.5. Теория литературы. Текстология	135
РАБОТА НАД КЛЮЧЕВЫМИ СЛОВАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (ПО РОМАНУ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ») Вишневецкая Галина Васильевна	135
4.6. Журналистика	139
РОМАН НОН-ФИКШН КАК ЖАНР ЖУРНАЛИСТИКИ Бозрикова Светлана Алексеевна	139
ОСОБЕННОСТИ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СМИ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ Винская Людмила Андреевна	143

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

МОТИВ СИСТЕМНОГО ПОВТОРЕНИЯ

В КЛАССИЧЕСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Буров Андрей Михайлович

*кандидат искусствоведения. Всероссийский государственный
университет*

*кинематографии имени С. А. Герасимова, начальник отдела научного
развития, доцент кафедры эстетики, истории и теории культуры,
г. Москва*

E-mail: andburov@gmail.com

Использование повторения как специфического приема в классическом искусстве — явление своеобразное. Иерархия как различие была существенным инструментом для выстраивания сбалансированных и подчиненных отношений в классическом пространстве. Образ соотносился с образцом иерархически. И повторение выступает здесь в отношении с различием — различием иерархическим. В самом радикальном смысле, повторение лишь подчеркивает тотальное различие, которое имелось между высшими существами и обычными людьми, созерцателями произведений искусства.

Так важное для изобразительности различие получает дополнительное значение в силу проявления повтора как приема, так как повтор оказывается инструментом проявления небольших (или микроскопических) различий и не является копией. Повтор в принципе обращает внимание рецепиента на сам синтаксис изображения, однако, в большей степени используется в изобразительности [прим. 1] для показа фабульного действия (как в Житиях святых, например) или в эскизной «раскадровке» (Леонардо, Микеланджело, Дюрер и др.).

Вопрос в том, в какой системе функционирует повтор: является ли он сходством, часто встречающимся в Средневековье (от ранних

икон до Джотто), или действительным повтором («Чудо со статиром» Мозаччо), или же функционирует в специально отведенных секциях, формируемых решеткой — то есть в специфических системах, специально созданных для реализации повторения и образности повторения. Последние стоит обозначить как «фразизм». Этимологически мы исходим из того, что «фраза» — это единица языка, выражающая законченную мысль (может уподобляться предложению, не обязательно событийному, могущему быть нейтральным или абстрактным), состоящая из набора слов (букв), то есть некая последовательность короткого развития. К тому же понятие «фраза» коррелирует с понятием «фаза», которое для нас принципиально важно, так как мы имеем дело с повторами, которые являются фазами одного и того же референта [прим. 2]. Между тем именно пропуск фаз определяет специфическое различие, которое проявляется между двумя повторениями, детерминируя появление и выразительность *изобразительных образов*, а они, в свою очередь, определяют глубину и «ширину» этого различия.

Фразизм (the Frasism) — общее определение системного художественно-эстетического повторения, происходящего через решетку, в которой повторяется не менее чем два раза один и тот же объект.

В изобразительности случаи фразизма не столь многочисленны, но они также имеют место. Именно такая форма оказывается правильной для изобразительности в силу строгих иерархических принципов. Так как повтор если и не нарушает эти принципы, то намекает на возможность их нарушения, и естественным образом повторяющиеся элементы сегментируются в решетке как специальной рамочной конструкции для правильной разливки пространства, объекта и верной последовательности развертывания событий. Решетка здесь является своеобразной системой, сдерживающей неклассический процесс повторения в рамках и не позволяющей повтору выходить за пределы своих функциональных обязанностей.

Так как эти системы находятся в рамках изобразительности (с подражанием, иерархией и образцами), но при этом с помощью системного решетчатого повтора рассказывают истории (людей или пространства), их можно определить как «**изофразы**» (производное от фразизма с добавлением изо-, как выражения принадлежности к изобразительной репрезентации).

Изофраза строится на разливанной решеткой изоповерхности, в рамках которой происходит повторение не менее чем двух фаз одного объекта через иерархические различия в системе изобразительной репрезентации.

Жития святых формируются подобным образом. Но так, как они реализуются в живописи, их можно определить как «**изфразы**», имея в виду то обстоятельство, что встречаются и скульптурные, и архитектурные **изофразы**, называемые соответственно «**скульптфразы**» и «**архфразы**». Тем самым можно сказать, что **изофраза** — общее понятие, куда входят **изфраза**, **скульптфраза** и **архфраза**. Задача, стоящая перед житийной **изфразой**, — показать жизненный путь (состоящий из деяний) святого и путь этот, как правило, закольцован рождением-смертью. Классическая житийная **изфраза** представляет собой соединение большого изображения и обрамления вокруг него сегментированного решеткой жития святого (псковская Илья с житием, XIII в.; новгородский Федор Стратилат в житии, конец XV в., и др.). Однако встречаются житийные **изфразы** без головного центрального изображения референта, представляющего в кульминационной точке, но имеющие четырехфазное или трехфазное строение (то есть стремящиеся к *минимальной изфразе*). Задача у таких **изфраз** рассказать не о совокупности деяний святого, но о конкретном событии, развернуть его в важной драматургической последовательности (новгородская «Бичевание Христа. Поругание Христа. Ведение ко кресту. Восхождение на крест» (конец XV в.), «Битва Новгородцев с Суздальцами» (60-е годы XV в.).

Двери с изображением библейских стен (неизвестный мастер, собор Хильдесхайм, 1015 г.) и врата южного портала собора в Аугсбурге (неизвестный мастер, до 1065 г.) являются примерами **скульптфразы**. Так Хильдесхаймская **скульптфраза** рассказывает о библейских сюжетах падения и восхождения, обязывая читать левую дверь сверху вниз, а правую — снизу вверх. Повтор Адама на левой створке сменяется повтором Христа — на правой.

Житийные **изфразы** являются первым проявлением фразизма. Помимо них фразизм встречается и в рамках триптихов, так, в работе Иеронима Босха «Воз сена» Христос повторяется в двух створках. У таких прерафаэлитов, как Артур Хагес и Данте Габриэль Россетти, встречаются работы с повторением референта два раза в рамках одного триптиха (Артур Хьюз. «Канн Святой Агнессы», 1965; Данте Габриэль Россетти. «Паоло и Франческо Римини», 1855). Триптих или диптих (что реже) создает условия для возможного проявления фразизма (**изфразы**) в случае повторения референта в не менее чем двух створках.

Центральное изображение триптиха может играть схожую роль с житийным изображением или нести самостоятельное значение, то есть быть изображением других референтов. Форма триптиха создает условия для трехфазной фабульной **изфразы** и трехфазной внефабульной **изфразы**. В первом случае речь идет о важном и

кратком событии, центральное изображение которого будет кульминацией, как в случае изфразы Галлен-Каллела «Легенда об Айно» (1891), во втором же случае речь идет о более сложной изфразе, «говорящей» не о событии, но об ощущении, воспоминании, раскрывающем скорее не фабулу, но сюжет. Такова работа Мальчевского «Триптих с автопортретом» (1908), где центральная фигура — сам художник, а окружающие его две фазы — есть повторенный, но отличающийся в ракурсах ландшафт, видимо, родного для изображенного на центральной фигуре референта.

Немаловажное значение для фразизма в изобразительности, то есть для изофразы, играли вспомогательные *эскизные изфразы, эскизные пространственные изфразы, эскизные объектные изфразы, эскизные перспективные изфразы*. Любой художник при подготовке к работе над полотном делает множество эскизов. Такого рода работы могут быть расценены как эскизные изфразы — они, как правило, бывают двухфазными и внефабульными. Пример тому — эскизный «Автопортрет» Каспара Фридриха (1800) и эскиз Ореста Кипреского «Портрет девушки. Читает книгу» (1807).

Эскизные пространственные, объектные и перспективные изфразы необходимы художнику для верного представления глубинного пространства или точного соотношения частей тела референта в картине. Обрамляющая решетка, уже в виде сетки (как более мелкой квадратованной поверхности), переходит внутрь изображения, разлиновывая его перекрещивающимися линиями. Повторение обнаруживает себя как *пустое повторение*, то есть такое, которое повторяет отсутствие чего-либо в ячейке изфразы (неизменяющиеся фазы белого, серого).

Пространственные изфразы ставят своей задачей гармонично вписать объект в пространство, разлиновать его на мелкие сегменты для верного соответствия частей (таковы, например, эскизы Джона Сиглтона Копли «Этюд осады Гибралтара», 1785—1786, и Жака-Луи Давида «Этюд обнаженного Папы Пия VII», 1805).

Объектные же изфразы представляют собой прозрачно-сеточный объект вне пространства, представленный во всем объеме и во всех частях. Примером могут служить эскизы Уччелло (например, «Ваза в перспективе». XV век). Объектные изфразы внутренне перспективны, то есть отражают объект в своей замкнутой перспективе без большой перспективы, из которой он изъят. Перспективные изфразы — открывают большие *расстояния* и оказываются ключевыми для репрезентации эпохи Возрождения; перспектива в целом является ренессансным проектом. В схематичном виде (линии, покрывающие пространство) она являет нечто вроде анатомии объемного пейзажа.

Изфраза (точнее мотивы изфразы) может присутствовать как внутренний прием, когда повторяющиеся сегменты пола (шашечный пол) или каменного свода являются доминантами, выражая одновременно устойчивость (тектоничность) и утонченность пространственных отношений.

Изофразу можно проанализировать по критериям количества фаз, движению объекта и действию, то есть фабульности произведения и внефабульности. Изофаз (if) одного и того же объекта в изфразе (iF) может быть не менее двух, чтобы состоялся феномен фразизма. Максимальные изфразы (iFmax), в которых фаз три и более, чаще встречаются в житиях святых, и они фабульны, то есть разворачивают историю (iFmax-fab), и в них присутствует динамическое движение объекта (iFmax-fab-d).

Триптих позволяет проявиться фразиму, что видно у прерафаэлитов. Триптих, раскрывающийся во фразизме, как правило минимален и имеет три фазы, две из которых повторяются, а центральная проявляет различие (iFmin3). В случае, если в триптихе все три фазы повторяются, он записывается так: iFmax3. Вместе с тем триптихи могут быть фабульными и динамичными (iFmax3-fab-d), но могут быть внефабульными и нединамичными (iFmix3-anfab-s).

В целом, если рассмотреть немногочисленные изофразы в изобразительности, можно сказать, что, как правило, они динамичны и максимальны: изофраза передает наглядное представление о деятельности объекта.

Примечание:

1. Изобразительность в целом описывает классический период истории от ранней античности до начала XIX века, появления фотографии, так как отличается от других крупных систем тем, что в любом варианте (античная изобразительность, ренессансная изобразительность, средневековая изобразительность и др.) стремится образовать образ, оформить его согласно образцу в иерархическом подражательном движении к последнему. Также для изобразительности важна рукотворность. Подробнее см.: Буров А. Проблемы эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах (диссертация). М., 2008.

2. Сравнение единицы речи с единицей визуальности несет в себе известную погрешность — отдаленность речевого и визуального высказываний, однако, как нам представляется, данное сравнение позволяет увидеть достаточно большие сходства, которые для нас важнее. К тому же, в формальном литературоведении есть явления, которые связывают речевое высказывание с повторением, где слова выступают фазами одного представления, одной фразы — «заумь»

Алексея Крученых: «Стень / Стынь... / Снегота... / Снегота! / Стужа... / Вьюжа». (См. также работы Юрия Тынянова по поэтике и его формулу «теснота смыслового ряда».)

Список литературы:

1. Буров А. Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах. (Кандидатская диссертация.) М.: 2008.
2. Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: 1998.
3. Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху кватроченто. СПб.: Наука, 2005.
4. История эстетической мысли. В 6-ти т. Т. I. Древний мир. Средние века в Европе / Ин-т философии АН СССР; Сектор Эстетики. М.: Искусство, 1982.
5. Панорама Средневековья (под редакцией Роберта Барлетта). М.: 2002.

ОТНОШЕНИЕ СТАРШЕКЛАССНИКОВ К МОЛОДЕЖНОМУ ТЕЛЕВИДЕНИЮ

Ахметова Акзиля Ситкалиевна

*студент, СГУ им. Н. Г. Чернышевского, г. Саратов
E-mail: ak.ahmetova@yandex.ru*

Гаврилей Мария Александровна

*канд. социол. наук, ассистент, СГУ им. Н. Г. Чернышевского,
г. Саратов
E-mail: filipok85@list.ru*

Информация является одним из основных богатств человечества. Общество постоянно сталкивается в повседневной жизни со средствами массовой информации, являющихся неотъемлемой частью жизни граждан. Одним из самых перспективных направлений является телевидение. Телевидение зачатую называют самым молодым видом искусства. Двадцатый век стал веком производных искусств. Появляется кино как искусство синтетическое и как младшая, но весьма бойкая сестра театра. Этот процесс сопровождается оттеснением театра на второй, а то и на третий план. Появление же и быстрая экспансия телевидения вытесняет в свою очередь уже кино (как искусство, не уступающее в размеры телевизионного ящика), телевидение во многом заменило журналистику как отдельный вид литературного творчества, а также

почти свело на нет значимость радио [2]. Влияние телевидения на человека, несомненно, велико. Большинство людей предпочитают посмотреть новостную телепрограмму, нежели читать последние сводки в газете. При этом наибольшее влияние телевидение оказывает на молодое поколение. Молодежь — это такая социальная группа, которая как губка впитывает все новое, у которой еще не сформировалась четкая жизненная стратегия. Все большее количество молодых людей предпочитают просмотр телевизора чтению книг, общению с друзьями, самообразованию. Среди подростков приоритетное место занимают современные телесериалы и телепрограммы с молодежной тематикой. Молодые люди предпочитают просматривать такие телеканалы как ТНТ, СТС, Муз Тв и MTV, нежели Культуру.

Это подтверждает авторские исследование, проведенное среди школьников г. Саратова. В качестве основных причин просмотра молодежных телеканалов большинство старшеклассников отмечают их уникальность, т. е. наличие телепрограмм и сериалов, отсутствующих на других телеканалах (55 %), а также их рекреационную функцию (52 %), способность снять напряжение.

В ходе исследования были выявлены следующие типы телезрителей: «телегурманы», «любители» и «непостоянные телезрители».

Большинство телезрителей среди старшеклассников относятся к категории «телегурманов» (56 %). «Телегурманы» — телезрители, выбирающие для просмотра телепродукцию с помощью программы телепередач. Они являются постоянными телезрителями, т. е. смотрят телевизор ежедневно, в полдень и с шести часов вечера до одиннадцати ночи. Так как в это время транслируются наиболее популярные среди школьников телепрограммы и сериалы. Самым популярным телеканалом среди «телегурманов» является ТНТ (76,2 %), ориентированный на реалити-шоу и развлекательные телепрограммы. В качестве любимых телесериалов на ТНТ выступают «Универ» (61,9 %) и «Интерны» (53,4 %). Вторым по популярности является телеканал СТС и телесериалы «Папины дочки» (43 %) и «Воронины» (25 %).

Что касается самых популярных телепередач на ТНТ и СТС, то наибольшая доля телезрителей предпочитают просматривать такие юмористические телепередачи как «Comedy Club» (24 %) и «Наша Russia» (24 %) на ТНТ. На СТС — это познавательная телепрограмма «Галилео» (44 %) и скетч-шоу «6 кадров» (21,5 %). Музыкальные телеканалы Муз Тв и MTV менее популярны среди «телегурманов». Тем не менее, наиболее просматриваемыми сериалами на данных телеканалах являются «Сплит. Тайна крови» (9,5 %) — Муз Тв и «Клиника» (22 %) —

MTV. Предпочитаемые телепрограммы: «Мафия» и музыкальное телепередачи (24 %) на Муз Тв и «Короли танцпола» (31 %) на MTV.

При этом наибольший уровень доверия среди телезрителей данной категории имеют телеканалы ТНТ и СТС.

Следующий тип телезрителей — «любители» (35,3 %). Это телезрители, не ориентирующиеся на программу телепередач. «Любители» просматривают все, что в данный момент транслируется в эфире. Телезрители данного типа, также как и «телегурманы» смотрят телевизор ежедневно, в основном с шести до восьми часов вечера (51 %). Но при этом они проводят перед экраном весь день, с шести часов утра до полуночи. Самым популярным телеканалом среди «любителей» также является телеканал ТНТ (81,1 %) и молодежные телесериалы «Универ» (75,5 %), «Интерны» (62,3 %). СТС является вторым по популярности телеканалом (70 %). В качестве любимых сериалов выступают «Папины дочки» (30 %) и «Маргоша» (26 %).

Среди телепередач, наиболее популярными также как и у «телегурманов» являются «Comedy Club» (51 %) и «Наша Russia» (40 %) на ТНТ. «Галилео» (50 %) и «б кадров» (34 %) на СТС. Большинство «любителей» полностью доверяют телеканалам ТНТ и СТС (около 60 %).

Муз Тв и MTV являются среди «любителей» также менее популярны. Любимыми сериалами на этих телеканалах являются «Опасные игры» (13 %) на Муз Тв и «Клиника» (37 %) на MTV. Телепрограммы: на Муз Тв — «Мафия» (24 %), на MTV — «Тачку на прокачку» (28 %).

Наибольшая доля «непостоянных телезрителей» смотрят телевизор значительно реже, чем «телегурманы» и «любители». Проводя перед экраном, преимущественно, только вечернее время (85 %). Наряду с телеканалом ТНТ, «непостоянные телезрители» выбирают для просмотра телеканал СТС, который по сравнению с другими молодежными телеканалами больше позиционирует себя с семейным просмотром. В качестве любимых телесериалов «непостоянные телезрители» выделяют «Универ» (77 %) на ТНТ, «Папины дочки» (54 %), «Воронины» (38 %), «Маргоша» (23 %) на СТС. Наиболее популярными телепередачами являются «Comedy Club» (31 %) и «Битва экстрасенсов» (15,5%) — ТНТ, и «Галилео» (65 %), «Снимите это немедленно» (7,7 %) — СТС.

При этом телеканал СТС имеет наибольший уровень доверия среди телезрителей данной категории, в то время как музыкальным телеканалам Муз Тв и MTV телезрители доверяют в меньшей степени. При этом наиболее популярными сериалами на музыкальных телеканалах становятся «Сплит. Тайна крови» (15,4) и

«Клиника» (15,4). Среди телепередач на первое место выступают «Мафия» (15,4) и «Подиум» (39 %).

Молодежное телевидение способствует вестернизации современной молодежи, повышению ее адаптации к глобальным переменам. Телевидение способствует созданию единого информационного и культурного пространства, поддерживаемого не только мировыми новостями, но и распространением сериалов и телепрограмм. Это подтверждает тот факт, что наиболее просматриваемыми на данное время являются российские адаптации популярных зарубежных телесериалов и телепрограмм и в меньшей степени оригинальные западные телепроекты. Например, такие как «Универ» (параллель с сериалом «Друзья»), «Интерны» («Клиника», «Доктор Хаус») на ТНТ, «Маргоша» (адаптация телесериала «Лалола»), «Воронины» («Все любят Рэймонда») на СТС или оригинальные проекты: «Клиника» и «Южный Парк» на MTV.

Большинство телезрителей, относящихся к «телегурманам» и «любителям» отмечают в качестве основных недостатков молодежных телеканалов работу ведущих и подачу информации на телеканалах. Отмечая использование ненормативной лексики, ошибки в речи ведущих. «Непостоянные телезрители» указывают в качестве основного недостатка телесериалы. При этом наименее популярными являются сериалы на телеканалах Муз Тв и MTV, т. к. большинство телезрителей всех трех типов отмечают, что не смотрят телесериалы на музыкальных телеканалах (60 %).

По мнению респондентов, идеальный молодежный телеканал должен иметь развлекательное содержание, транслировать современную музыку, развлекательные телепрограммы, молодежные телесериалы и спортивные телепрограммы, отсутствующие на данный момент в сетке вещания телеканалов.

Список литературы:

1. Дондурей Д. Язык глобализации и российское телевидение // Космополис. — 2003. — № 2.
2. Трусевич Е. Телевидение и искусство. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://managerkino.ru/article45>.
3. Энциклопедия искусства. Телевидение. Искусство телевидения. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.claw.ru/a-ickust/icks/3640.htm>.

3.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ В ПОМОЩЬ УЧАЩИМСЯ. ПОДГОТОВКА К ТЕХНИЧЕСКОМУ ЗАЧЕТУ УЧАЩИХСЯ НЕФОРТЕПИАННЫХ ОТДЕЛЕНИЙ КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ

Бахарева Елена Александровна

преподаватель, ГКОУКВОСПО «Камышинский колледж искусств»

г. Камышин

E-mail: kui34@bk.ru

Для успешного исполнения музыкального произведения необходимы безукоризненные технические навыки. Именно для этого важно обладать хорошей техникой, так как часто художественное развитие юного музыканта опережает техническое. Основная цель технического развития — обеспечение условий, при которых и будут достигнуты необходимые музыкальные задачи при исполнении музыкального произведения. В фортепианной литературе встречаются самые разнообразные виды изложения музыкальной ткани: мелодии одноголосные или аккордового склада, аккомпанементы типа альбертиевых басов и более широкие, романтические, гаммообразные и арпеджированные построения, двойные ноты, трели, скачки. Всем этим элементам соответствуют различные приёмы фортепианной игры.

Фортепианный приём — это игровое движение, при помощи которого наиболее простым и удобным способом преодолеваются специфические фактурные трудности, при этом нужно добиваться художественного, звукового результата. Это связано с разумным разделением работы различных групп мышц, участвующих в игре (пальцев, кисти, предплечья, плеча).

Работа над техническим развитием учащихся нефортепианных отделений проводится на соответствующем уровне владения инструментом каждого студента с учётом индивидуальности. Учитывая различную степень подготовленности учащихся, работа должна строиться, тем не менее, над поиском ощущения лёгкости и независимости пальцев, свободой аппарата, интонированием мелодии, отрывком которой является гамма или арпеджио, над ритмической и звуковой ровностью гаммообразных последований, над выстраиванием динамических центров.

Как много звуковых задач, кроме той, что сыграть гамму быстро и громко! Здесь недостаточно чистой беглости, а вот законы звуковедения, интонирования, фразировки здесь в такой же степени, как и в пьесах с художественным содержанием. Ведь гаммы, упражнения — это не абстрактные наборы звуковых последовательностей, а отрывки мелодий, пассажей, аккордовых последовательностей, используемых в различных произведениях, применяемые в соответствии с законами музыкального развития. Только при таком подходе к технике исполнения будет достигнуто выразительное исполнение.

При подготовке к техническому зачёту учащихся нефортепианных отделений следует учитывать специфику данного предмета и подходить к нему с профессионализмом, если хотите добиться каких-нибудь результатов.

Например, учащимся ДХО и ОТМ рекомендуется систематическое и последовательное изучение гамм, аккордов и арпеджио, так как скупуплётное и методичное освоение элементов фортепианной техники, определённых приёмов игры на инструменте, штрихов, динамических оттенков, различных ритмических фигур, сочетаний тембров и различной окраски звука даёт возможность широкого выбора репертуара, исполнения музыки различных стилей и направлений. Например, освоение быстрых гаммообразных пассажей с хорошей артикуляцией (произношением) даёт возможность исполнения более сложных этюдов, например, после освоения этюдов Черни под редакцией Гермера, можно переходить к работе над этюдами Черни ор.299, а затем к ор.740, к некоторым этюдам Крамера с так называемой «мелкой техникой» и др.

После освоения игры аккордов с хорошей «весовой игрой» (т. е. использования веса руки) можно также переходить к более сложным этюдам Крамера, октавным этюдам Мошковского и др. с так называемой «крупной техникой» (аккорды, октавы, скачки, броски).

Известно, что активные, сильные пальцы являются основой для всего многообразия техники. Пальцевая, точнее «мелкая техника» является самым трудоёмким видом. Как же работать над развитием силы и независимости пальцев? Существует один принцип всякой физической тренировки: упражнения, имеющие своей целью развитие тех или других мышц, должны заключаться в том, что эти мышцы нагружаются работой. Следовательно, чтобы укреплять пальцы, нужно работать пальцами.

Таким образом, **техника** — это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, а всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием этого содержания.

Далее — назначение технического аппарата — подчиняться исполнительской воле (автоматически), а назначение музыкальной

воли — управлять исполнительским процессом, иными словами, ваши руки должны играть не сами по себе, а исполнять вашу музыкальную волю.

Например, при разучивании 11-ти видов арпеджио рекомендуется сначала освоить строение аккордов, из которых состоит данный вид в пределах одной октавы одной рукой, затем двумя руками, затем разложить на арпеджио, играть медленно на две октавы, затем на три, на четыре октавы. Разучивать отдельно соединения разных видов арпеджио сначала в медленном темпе, затем в среднем, добиваясь связных, плавных переходов и в то же время качественного чёткого звучания, лишь затем переходить к быстрому темпу. Рекомендуется по мере освоения 11-ти видов арпеджио играть в ритмическом варианте «на четыре», а не «на три» для плавного соединения ритма трезвучий и септаккордов.

Для учащихся ОНИ, ОСИ, ВО, РНХ те же рекомендации, лишь учитывается индивидуальный уровень подготовленности учащихся, следовательно, гаммы, аккорды, арпеджио и этюды можно играть в более замедленных (учебных) темпах, а для учащихся без подготовки допускается занижение требований, например, игра гамм, аккордов и арпеджио на две октавы, игра трезвучных аккордов, игра отдельными руками, доскональное изучение одной-двух гамм и так называемый «эскизный» охват других, если учащийся не справляется с заданным объёмом.

И несколько полезных советов учащимся:

1. Внимательно прочитай название пьесы или этюда (если оно имеется) — это откроет характер произведения, который в свою очередь определит характер звука.

2. Прочитай темп, авторские ремарки, помогающие раскрыть замысел композитора — динамические оттенки, агогические отклонения (замедления, ускорения темпа), смену тональностей, сопоставление лада (мажор-минор), разберись в форме музыкального произведения, в заключительных построениях (кадансах), определи наиболее яркий и выразительный отрывок произведения (кульминацию), соответственно линию развития и спада, определи части, из которых состоит этюд или произведение (фразы, предложения, периоды) и разучивай осмысленно каждую из них, затем выстраивай в единое целое.

3. Помни, что занятия должны быть системой, так как она является ступенькой к профессионализму.

4. Развитие общей музыкальности очень важно для успешной работы над техникой.

Нотное приложение 1

I

1) 2) 3) 4) 5) 6)

7) 8) 9) 10) 11)

II

1 2 3 5 5 4 2 1 1 2 4 5 1 2 3 5 5 4 2 1 1 2 4 5

и далее по порядку

III

1) 1 2 3 5 3 2 1 2) 1 2 3 5 3 2 1

5 4 2 1 2 4 5 5 4 2 1 2 4 5

и далее по порядку

IV

1) 1 2 3 1 2 3 5 5 3 2 1 3 2 1

5 4 2 1 4 2 1 1 2 4 1 2 4 5

V

1) 1 2 3 1 2 3 5 3 2 1 3 2 1 2) 1 2 3 1 2 3 5 3 2 1 3 2 1

5 4 2 1 4 2 1 2 4 1 2 4 5 5 4 2 1 4 2 1 2 4 1 2 4 5

и так далее по порядку

Нотное приложение 2

В септаккордах и их обращениях
используется 5-ти - пальцевая аппликатура

VI

и так далее по порядку

VII

и так далее по порядку

VIII Далее разучивать на 3 и 4 октавы.

По мере выучивания трезвучий и их обращений
переходить от триольного ритма к единому:

VIII

и так далее по порядку

Список литературы:

1. Гофман И. Об искусстве фортепианной игры. Издание 6-е. Классика XXI века. Москва, 1998 г.
2. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. Издание 3-е. Фигаро-центр. 2003 г.
3. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие — М.: Музыка, 1982 г.
4. Макуренкова Е. О педагогике Листовой. Издание 2-е. М.:Музыка. Москва, 1991 г.
5. Нейгауз Г. Об искусстве Фортепианной игры. Издание 6-е. Классика XXI века. Москва, 1998 г.
6. Тимакин Е. Воспитание пианиста. Издание 2-е. Москва. Советский композитор. 1989 г.

С. В. РАХМАНИНОВ «ЭТЮДЫ–КАРТИНЫ» ОР. 33, К ВОПРОСУ О ЦИКЛИЧНОСТИ

Боева Ирина Валентиновна

*преподаватель ГКОУКВСПО «Камышинский колледж искусств»,
г. Камышин, Волгоградской области*

E-mail: kui34@bk.ru

Произведения для фортепиано — важная и очень значительная часть творческого наследия С. В. Рахманинова. Именно здесь раньше всего раскрылся неповторимый гений композитора, что обусловлено, в первую очередь, тем, что сам Рахманинов был величайшим пианистом своего времени.

Фортепианное творчество композитора отличается удивительным жанровым разнообразием, оно включает концерты, вариации, сонаты; особое место в творческом наследии Рахманинова принадлежит жанру миниатюр. Это была та область, где складывался и отшлифовывался стиль, где осуществлялся поиск новых образов и средств выразительности. Вместе с тем, миниатюра в творчестве Рахманинова — это не только творческая «лаборатория», но и сфера выдающихся свершений и достижений. Именно Рахманинов, наряду с другими композиторами рубежа веков, выдвигает жанр миниатюры на одно из ведущих мест в музыкальном искусстве рубежа столетий.

Как известно, пьесам для фортепиано в творчестве русских композиторов XIX века не принадлежала главенствующая роль. Большие народно-национальные идеи находили свое воплощение, в первую очередь, в операх и симфонических произведениях.

Выдвижение жанра фортепианной миниатюры на одно из первых мест в конце XIX века было обусловлено рядом причин. Одна из них заключается, прежде всего, в усилении роли лирического начала, в возрождении романтических стилевых признаков, романтического мироощущения. Человеческая личность, с ее богатой внутренней жизнью, образы природы, которые часто служат «поэтическим аккомпанементом человеку», становятся в центре внимания многих художников.

Рахманинов, прежде всего, композитор — лирик. «Чеховская тоска по идеалу и красоте, теплота и гуманность отношения к чувствам и переживаниям простого, обыкновенного человека, поэтичность художественного мышления — все это было очень близко Рахманинову и нашло отражение в его собственном творчестве» [1, с. 13].

Пьесы для фортепиано Рахманинов писал на протяжении всего русского периода, вплоть до отъезда за границу. Они определяют основные вехи его творческой эволюции. Так, первые произведения,

Три ноктюрна для фортепиано (1888 г.) и Четыре пьесы для фортепиано (1889 г.), еще не вполне самостоятельны, но уже в Пьесах-фантазиях ор. 3 (1892 г.) ярко проявились самобытные черты творческого дарования композитора. Черты зрелого стиля более ярко демонстрируют Шесть музыкальных моментов ор.1 (1896 г.), а прелюдии ор. 23 (1903 г.) знаменуют расцвет творческого дарования композитора.

Новый этап творческой эволюции композитора, связанный с поисками новых тем, образов, средств выразительности нашел свое отражение в прелюдиях ор.32 (1910 г.) и этюдах-картинах ор. 33 (1911 г.), а этюды-картины ор.39 (1917 г.) подытоживают работу Рахманинова в жанре сольной концертной пьесы. К фортепианным пьесам Рахманинова трудно применимо понятие «миниатюра».

Значительность и разнообразие содержания, обращение к героическим, драматическим, эпическим и трагедийным образам, внутренняя конфликтность и интенсивность развития, усиление концертно-виртуозного начала, — все это позволяет поставить пьесы Рахманинова в один ряд с его сочинениями крупных форм. Обращает на себя внимание тот факт, что, создавая фортепианные пьесы, Рахманинов, уже в ранний период творчества, стремится объединять их в циклы. В этом сказалось тяготение композитора к крупным замыслам, к масштабности.

Л. А. Мазель дает следующее определение циклической формы: «Музыкальная форма называется циклической, если она состоит из нескольких частей, самостоятельных по форме, контрастирующих по характеру (прежде всего — по темпу), но связанных единством идейно-художественного замысла» [2 с. 447]. Добавим также, что циклическая форма предполагает и определенную логику в последовательности частей, приемы объединения их в единое целое. Поэтому не любая последовательность контрастных пьес может именоваться циклом.

Так, ранние произведения Рахманинова, такие как Пьесы-фантазии ор. 3, «Салонные пьесы» ор. 10 еще трудно назвать циклами. Более ощутима тенденция к циклическому объединению пьес в Первой сюите для двух фортепиано ор. 5 и особенно ярко в цикле «Шесть музыкальных моментов» ор. 16. Черты цикличности исследователи усматривают и в прелюдиях ор. 23 и ор. 32. Кроме того, как цикл рассматриваются и все 24 прелюдии, хоть и менее единый, чем «Музыкальные моменты». Иначе дело обстоит с «Этюдами-картинами» ор. 33.

Называя его циклом, анализируя отдельные этюды, исследователи не раскрывают принципы объединения их в цикл, что, по всей видимости, не случайно. Цель данной работы — рассмотреть некоторые особенности цикла «Этюд-картин» ор. 33, написанных в 1911 году.

Начало 1910-х годов — один из сложных периодов в творческой эволюции Рахманинова. Это время характеризуется поиском нового, стремлением выйти за пределы привычного круга настроений и образов. «Многое в них не укладывалось в рамки привычного представления о Рахманинове, как о певце «интимных настроений», художнике лирического склада, склонном к элегическому раздумью или светлой поэтической мечтательности» [1, с. 354]. В произведениях Рахманинова, как и ряда других русских художников, стали учащаться настроения трагической обречённости

«Я думаю, что в сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство катастрофы» [1, с. 277], — писал об этом времени Александр Блок. Все это было обусловлено напряжённостью русской общественной жизни, теми потрясениями, которые пережила страна за последние годы. Усиление трагического в творчестве Рахманинова в эти годы, выдвигание на первый план драматического, эпического элемента, а с другой — снижение роли душевной, открытой лирики, — находит последовательное воплощение в рассматриваемом цикле.

Пьесы оп. 33 были названы «Этюдами-картинами» не сразу. При первом исполнении трёх из этих пьес, они именовались «Прелюдиями-картинами». Только спустя несколько дней, при первом московском исполнении пьесы получили название «Этюды-картины». Название цикла указывает на соединение виртуозного начала с красочностью, картинностью, образной рельефностью.

В Этюдах-картинах оп. 33, как и в других произведениях этого периода, нашли отражения мысли и переживания художника о судьбе Родины, страстный протест против приближения чего-то страшного и неотвратимого. Рахманиновым было написано 9 этюдов-картин, но в изданную серию оп. 33 вошло шесть. Один из неопубликованных этюдов (a-moll) был позже включён в цикл оп. 39. Два других (c-moll и d-moll) при жизни композитора не издавались. В письме Рахманинова к Б. Асафьеву от 13 апреля 1917 года со списком его сочинений эти этюды перечёркнуты и на полях сделано примечание: «Зачёркнутые лежат у меня в столе. Напечатаны не будут» [3, с. 478].

Сравним два издания. Этюды-картины оп.33 в прижизненном издании: № 1 f-moll, № 2 C-dur, № 3 es-moll, № 4 Es-dur, № 5 g-moll, № 6 cis-moll.

Этюды-картины оп. 33 в современном издании: № 1f-moll, № 2 C-dur, № 3 c-moll, № 4 утерян, № 5 d-moll, № 6 es-moll, № 7 Es-dur, № 8 g-moll, № 9 cis-moll.

Исследователь музыки Рахманинова Ю. Келдыш указывает, что «причиной, заставившей композитора отказаться от их опубликования, является некоторая вялость музыки и однообразие фактуры» [1, с. 371].

Однако, можно предположить и другую причину: Этюды-картины ор. 33, вероятно, задуманы композитором как единый цикл, в основе которого лежит определенная логика в последовательности частей. Этюды № 3 (c-moll) и № 5 (d-moll) — эту логику нарушают. Если же исключить названные этюды, становится очевидным, что шесть этюдов ор. 33 образуют удивительно стройную композицию.

Этюд № 1 (f-moll) — выполняет роль вступления, воплощающего образ какого-то мрачного и зловещего шестивия. В музыке этого этюда чувствуется нечто неотвратимое, роковое. Повествовательное, эпическое начало в нем сочетается с драматической контрастностью и напряженностью. Как тень, в среднем разделе проскальзывает хрупкий и нежный лирический образ, который предвосхищает лирические страницы цикла.

Таким образом, Первый этюд — это действительно введение ко всему циклу, так как здесь берут свое начало основные драматургические линии цикла: драматическая, лирическая и эпическая.

От первого этюда протягивается нить к этюду № 6 (№ 9 по современной нумерации), cis-moll. Это финал всего цикла, воплощающий картину ярости, борьбы, протеста и титанического усилия воли человека, направленной против сил зла. Это драматическая кульминация всего цикла. Две крайние точки цикла оттеняют этюды № 2 C-dur и № 5 (№ 8) g-moll — воплощающие образы элегической лирики, которые, в то же время, обрамляют с двух сторон сердцевину цикла — этюды № 3 (№ 6) es-moll и № 4 (№ 7) Es-dur.

Парность этих этюдов подтверждается и тем, что они написаны в одноимённых тональностях, и отличаются эпическим размахом, картинностью. В этюде es-moll воплощена картина зимы, вьюги (не случайно за ним закрепилось неофициальное название «Метель»); в этюде Es-dur — картина народного гуляния, ярмарки (единственный этюд в цикле, название которого Рахманинов обнародовал). Вместе с тем, этюд № 3 можно рассмотреть не только как картину вьюги, но и как картину разгула злых сил. В этом случае третий этюд включается в линию драматических образов, наряду с этюдами № 1 и № 6.

Таким образом, возникает стройная, концентрическая композиция, с ясной устремлённостью к финалу. Не трудно заметить, что Этюды c-moll и d-moll, с их тревожным и сумрачным колоритом могли бы внести дополнительный штрих в сферу драматических образов, но утяжелили бы эту конструкцию, сделали бы ее менее целенаправленной и рыхлой. Развитие и переплетение трех драматургических линий, линии драматических (этюды № 1, 3, 6), лирических (этюды № 2, 5) и эпических образов (этюды № 3 и 4), придает циклу удивительную стройность и цельность.

Кроме того, в цикле наблюдается и парная группировка этюдов, в основе которой лежит образный контраст, причём, чем ближе к концу,

тем этот контраст углубляется, обостряется. В первой паре сопоставляются образы зловещего шествия (этюд № 1) и грустный, пасмурный пейзаж (этюд № 2), во второй — контраст уже глубже, здесь сопоставляются две картины — одна написана тёмными красками (этюд № 3), вторая — ослепительно солнечными (этюд № 4), и, наконец, третья пара включает в себя особенно контрастные образы — элегический (этюд № 5) и бурно протестующий (этюд № 6). Эту группировку подчёркивает и тональный план: одноимённые тональности в центре, тонико — доминантовое тональное соотношение по краям (если С для f — мажорная доминанта, то g для cis — хроматическая доминанта, что, видимо, подчёркивает более глубокий контраст последней пары этюдов).

Единство циклу придает и колокольная звучность, в той или иной степени окрашивающая все пьесы цикла. Так, первый этюд завершается траурным перезвоном, доносящимся как бы издалека. Второй этюд весь окрашен прозрачным перезвоном колокольчиков, придающим звучанию особенную красочность. Третий — пронизан тревожными переливами колокольчика тройки, мчащейся сквозь метель. Праздничный, ликующий, «красный» перезвон заполняет Этюд № 4, набатный, «всполошенный», предупреждающий о грозной опасности, звучит в Этюде № 6. Не трудно заметить здесь определенную линию нарастания, устремленность к концу, что объединяет все пьесы в единое целое.

Итак, цикл охватывает характерные для позднего периода творчества образные сферы: сферу драматических, лирических и эпических образов. При этом роль их в цикле не равнозначна. Очевидно, что господствуют сумрачные, тревожные тона, которые затевают, подчиняют себе светлые образы. Это выражено и в тональном плане: из шести этюдов, лишь два — мажорных, но если учесть, что в этюде № 2 мажор постоянно перекрашивается, затеняется минором, то остаётся всего лишь один этюд — № 4, который воплощает по-настоящему сферу светлых, жизнерадостных образов. Такое вытеснение светлых образов мрачными — характерная особенность циклических произведений позднего периода творчества Рахманинова (прелюдии ор. 32, этюды-картины ор. 39, соната № 2).

Остановимся подробнее на каждой из образных сфер. Сфера драматических образов в этом цикле представлена наиболее разнообразно, причём здесь можно обнаружить единую линию нарастания. Если первый этюд воплощает образ мрачный, зловещий, но сдержанный, то третий — это разгул злых сил, который вызывает яростный протест, воплощённый в финальном этюде. Если первый этюд отличается скванностью и лаконизмом средств выразительности, графичностью фактуры, то № 3 и № 6 — масштабностью и симфоническим размахом, оркестральностью звучания.

Линия лирических образов — это та сфера, которая сближает этот цикл с более ранними произведениями Рахманинова, воплощающими образы лирической пейзажности, созерцательности. Но эти сравнения позволяют увидеть те изменения, которые произошли в творчестве Рахманинова в сфере лирики. В ней уже нет безмятежности и широты, характерных для более ранних произведений.

Лирика в этом цикле хрупкая, болезненная. Отсюда и иная манера письма — более камерная, детализированная, отличающаяся прозрачностью и графичностью фактуры. Мелодика широкого дыхания, песенного типа уступают место кратким, экспрессивным декламационным фразам. Один мелодический оборот становится основой целой пьесы. Всё это характерно для этюдов *C-dur* и *g-moll*. При сравнении этих этюдов можно так же отметить рост драматической напряженности в этюде № 5, по сравнению с этюдом № 2.

В поздний период творчества, как уже говорилось, усиливается роль эпических образов, окрашенных в мужественные, героические тона, что «было связано с настойчивыми поисками композитором положительного утверждающего начала, источником которого для Рахманинова служили, прежде всего, народная жизнь, русский богатырский эпос» [1, с. 363]

Именно к таким произведениям относится этюд *Es-dur*, известный под названием «Ярмарка». Можно согласиться с Ю. Келдышем, считающим это название неудачным. Безусловно, этот этюд вызывает представление о более монументальных эпических образах. Здесь воплощена именно та сила, которая противостоит наступлению злых сил в предыдущем этюде.

Таким образом, серия этюдов-картин *op. 33* задумана композитором как масштабный цикл, части которого объединены единством идейно-художественного замысла и строгой продуманностью композиции целого.

Устремленность к финальной кульминации, углубление контрастов, усиление напряженности к концу, наличие сквозных драматургических линий и интонационной общности, основанной на претворении колокольности, объединяет все произведение в единое целое, способствует его симфонизации.

Список литературы:

1. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время — М.: Музыка, 1973. — 470 с.
2. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие — 3-е изд. — М.: Музыка, 1986. — 528 с.
3. Рахманинов С. В. Письма — М.: Музыка, 1955. — 520 с.

ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЫКАНТОВ НА РАЗВИТИЕ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ. ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАРЛА ШУБЕРТА В ПЕТЕРБУРГЕ

Бородкина Наталья Ефимовна

*АМОУДОД «Агалатовская ДШИ», преподаватель музыкально-теоретических дисциплин высшей категории,
лауреат Регионального конкурса педагогического мастерства, п. Агалатово
E-mail: agmus@mail.ru*

Бородкина Елизавета Леонидовна

АМОУДОД «Агалатовская ДШИ», преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, п. Агалатово

19 век — век блестящих достижений цивилизации — дал многих великих учёных, крупнейших философов, гениальных писателей, художников, артистов. Музыканты занимают достойное место среди корифеев культуры этой эпохи. Ни одно прошлое столетие не знало такого обилия славных имён, как век Бетховена и Шуберта, Вебера и Мендельсона, Шумана и Шопена, Россини и Спонтини, Паганини и Мейербера, Берлиоза и Листа, Вагнера, Верди и Брамса, Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Чайковского и Римского Корсакова, Гуно, Бизе, Грига. В начале века ещё продолжали деятельность Керубини, Бортнянский, а в конце века заявили о себе Пуччини, Дебюсси, Малер, Сибелиус, Глазунов, Лядов, Рахманинов, Танеев, Скрябин.

Это время расцвета новых видов оркестровой и камерно-инструментальной музыки, подъёма вокальной лирики, сближения музыкального творчества с литературой и изобразительным искусством, преобразования балета и создания оперетты.

На уровень успехов творчества и исполнительства равнялась музыкальная наука 19 века — теория и история музыки, музыкальная эстетика, акустика, фольклористика, критика. Большие масштабы приняло нотоиздательское дело. Рупорами музыкальной публицистики стали повсеместно создававшиеся журналы. Каждая крупная газета старалась иметь влиятельного и образованного в музыкальных вопросах сотрудника. В числе талантливых музыковедов-публицистов нового поколения — А. Н. Серов, Ц. А. Кюи, Г. А. Ларош. Масштабной и

авторитетной фигурой в музыкальной жизни России был критик и искусствовед В. В. Стасов. В 1859 г. По инициативе А. Г. Рубинштейна было организовано Русское музыкальное общество (РМО).

На новую ступень поднялась музыкальная педагогика. Большие изменения в русской музыкальной культуре произошли в связи с европеизацией музыкального образования. В дореформенную эпоху Россия была едва ли не единственной европейской страной, где не было консерватории. Русские музыканты остро нуждались в специальных учебных заведениях, дающих глубокую профессиональную подготовку. «Консерваторский этап» развития отечественного образования начинается со знаменитой статьи А. Г. Рубинштейна «О музыке в России», призывающей к развитию профессионализма во всех видах музыкальной практики. В 1862 г. в Петербурге, а в 1866 г. в Москве были открыты первые консерватории (их возглавили соответственно А. Г. Рубинштейн и Н. Г. Рубинштейн).

Открытие Петербургской консерватории по европейскому образцу вызвало негативную реакцию М. А. Балакирева и главного идеолога Новой русской музыкальной школы Стасова. Питомцы Балакирева («Могучая кучка» со слов Стасова) свято верили, что национальное русское искусство произрастает из единого корня — народного творчества, и путь русского композитора связан с претворением в музыке образа народа, его истории, его нравственных идеалов. В противовес консерватории по инициативе Балакирева, Стасова и хорового дирижёра Г. Я. Ломакина родилась Бесплатная музыкальная школа.

Для русской музыки первой половины 19 века одинаково значимыми оказались как славянофильские взгляды (стремление воплотить русскую народную душу, русскую историю, русское народное творчество), так и своеобразное западничество: в это время протекал интенсивный процесс освоения музыкального опыта, накопленного в европейской опере, инструментальной музыке и камерно-вокальных жанрах. Русская «европейскость», рождённая 18 столетием, не исчезла, но приобрела иное, более глубокое и самобытное качество, поскольку музыка развивалась в условиях высокого подъёма национальной культуры. Развитие музыкальной жизни того времени было обусловлено достаточно своеобразными и противоречивыми культурными реалиями.

С одной стороны, к музыке в России не относились как к серьёзному делу, в стране не было даже специальных учебных заведений. Обучение музыке по старинке считалось хобби (дворянские дети музицировали с детства независимо от природных данных), а получение профессии музыканта — уделом предстателей низших слоёв общества. Отечественные таланты, не имея возможности получить систематические знания, явно проигрывали заезжим

иностранным гастролёрам. На сценах столичных музыкальных театров царили итальянские примадонны, а частными учителями музыки были, как правило, усердные немцы, внесшие большой вклад в становление русского музыкального образования.

Утончённые вкусы русской аристократии и высокие гонорары влекли в Петербург и Москву не только скромных домашних педагогов, но и европейских знаменитостей. В разное время здесь концертировали польская пианистка М. Шимановская, великие композиторы Ф. Лист, Г. Берлиоз, Р. Шуман. Одарённому ирландскому педагогу-пианисту Джону Фильду удалось основать в России фортепианную школу. Среди его учеников — М. Глинка, А. Верстовский, А. Гурилёв и др.

С другой стороны, роль музыки и музицирования в жизни аристократии и широких слоёв населения была необычайно велика. В Петербурге было открыто Филармоническое общество, занимавшееся регулярной организацией концертов. В хоровом исполнительстве по-прежнему важную роль играла Придворная певческая капелла, в репертуар которой входила русская духовная музыка. В пёстром культурном контексте начала 19 века, где сплелись шедевры западной музыки и скромные композиторские опыты предшественников Глинки, родился феномен русского бытового музицирования.

Ускорился темпа европеизации музыкальной жизни, с радикальными сдвигами в концертной практике, исполнительстве, образовании. Особая роль иностранных музыкантов в формировании российской культуры играли иностранные музыканты. А началось всё с деятельности императрицы Анны Иоанновны — именно она в начале 30-х годов XVIII века начала приглашать иностранные труппы в Россию. Вскоре эта традиция настолько сильно укрепилась, что присутствие при дворе заграничных музыкантов — равно как и художников, архитекторов — перестало быть чем-то диковинным.

На протяжении нескольких столетий иностранцы приезжали на службу в Россию. Порой ненадолго, лишь для серии концертов; порой на несколько лет — для выступлений и обучения русских исполнителей. Некоторые музыканты, приезжая на гастроли, обосновывались в России до конца своих дней, оставляя после себя неизгладимый след в культурной жизни страны.

Именно так и произошло с видным европейским музыкантом Карлом Шубертом. И хотя основателем петербургской виолончельной школы считается его тёзка Карл Юльевич Давыдов, никак нельзя отрицать влияние на её развитие Шуберта, которого в России стали звать Карлом Богдановичем.

Вся музыкальная жизнь Петербурга во многом складывалась вокруг этой фигуры. Манера исполнения Шуберта восхищала

современников: «Его изящная игра и его неподражаемая правая рука приводили в восторг всех виолончелистов того времени» [3, с. 19].

Но Карл Богданович не был бы столь востребованным в музыкальном мире, если бы его признанный талант исполнителя не дополнялся блестящим дирижёрским дарованием. Для нас особенно важно то, что его высоко ценил сам Михаил Иванович Глинка. Об этом помогает судить его письмо к Карлу Богдановичу от 4 апреля 1852 года: «Мой дорогой и несравненный друг! Спешу поблагодарить тебя от всего сердца за твои хлопоты в связи с филармоническим концертом; мои сочинения* были исполнены с совершенством, превзошедшим всё, что я мог себе представить (...)» [4, с. 411].

В этом же письме Михаил Иванович восхищается талантом Шуберта-дирижёра и ставит его в один ряд с одним из самых выдающихся музыкантов современности: «Не скрою также, что по моему мнению Берлиоз и ты — два лучшие дирижёра (курсив авторов), каких я знаю, и поистине я обязан вам обоим большими музыкальными наслаждениями» [4, с. 412].

Карл Шуберт появился на свет 25 февраля 1811 года в Магдебурге. Первым учителем для него стал отец, известный у себя на родине композитор Готтлиб Шуберт, а с семи лет Карл учился игре на виолончели у Гессе. Юный музыкант делал такие большие успехи, что уже в восемь лет впервые выступил в публичном концерте.

В 1825 году Шуберт был направлен отцом к известному виолончелисту Дотцауэру, у которого занимался два года. Вернувшись в родной Магдебург, он успешно принял участие в концерте знаменитой певицы Каталини, намереваясь и в дальнейшем выступать с ней, но по совету старшего брата, знатока музыки, вскоре вернулся к Дотцауэру.

В возрасте семнадцати лет Карл Шуберт впервые совершил артистическую поездку по Европе (он играл в Людвигслусте и Гамбурге), а через год был приглашён участвовать в придворном концерте в Копенгагене. По непредвиденным обстоятельствам этот концерт не состоялся. Тогда Шуберт отправился в Готенбург, но при морской переправе, во время бури, сломалась его виолончель. Это трагическое обстоятельство заставило его вернуться на родину.

Без средств к существованию, близкий к состоянию нервного срыва, Шуберт принял первое же предложенное ему место в театральном оркестре и стал ещё усерднее совершенствовать свою игру. К этому времени относятся его первые композиторские опыты: вариации на тему голландской песни, этюды и знаменитый виолончельный концерт h-moll.

В 1833 году Шуберта пригласил на выступления в Гамбург его брат, основавший там большой книжный и музыкальный магазин. Осенью того же года Шуберт предпринял самостоятельное турне, в

рамках которого состоялись его концерты в Бремене, Кёльне, Ольденбурге, Дюссельдорфе, Ахене, Брюсселе, Антверпене и Париже.

Через год Шуберт вернулся в Гамбург. Осенью он давал концерты во многих городах Голландии, обратив на себя внимание королевского двора и получив в результате звание придворного солиста.

В Гааге музыкант встретился с графиней Росси (урождённой Зонтаг), с которой выступал когда-то в Магдебурге. Влиятельная дама дала Шуберту, собиравшемуся ехать в Россию, письмо к русской императрице Александре Фёдоровне.

Ещё до поездки в Россию весной 1835 года исполнитель успел побывать в Лондоне, где вместе с ним пребывали выдающиеся виолончелисты Кноп и Серве. Все трое были приглашены участвовать в придворном концерте, а вот на следующий концерт Шуберт был приглашён один.

Через полгода, осенью, он отправился в Россию, давая дорогой блестящие концерты в Кёнигсберге, Риге, Дерпте. В Петербурге после первого же выступления Шуберт был назначен солистом Его Величества Николая I.

С этих пор Шуберт почти безвылазно жил в Петербурге, войдя в историю культуры столицы. Он был директором Императорской придворной капеллы, состоял инспектором музыкальных классов при театральном училище, устраивал придворные концерты, часто управлял оркестром в концертах Филармонического общества, более двадцати лет руководил университетским оркестром.

Благодаря своей деятельности, Шуберт познакомил петербургскую публику с лучшими произведениями Листа, Берлиоза, Шумана, Бетховена, Мендельсона. При этом оркестр под его управлением не нуждался более чем в одной репетиции перед концертом.

Из композиторского творчества Шуберта петербургского периода особенно выделяются третий квинтет, посвящённый Шпору, октет и четвёртый струнный квартет.

Наконец, Карл Богданович был просто великодушным человеком — помогал, чем мог, молодым музыкантам, беря их под своё покровительство; налаживал их связи с именитыми музыкантами.

В 1862 году, с основанием в Петербурге консерватории, Шуберт был приглашён туда на службу в качестве профессора игры на виолончели. Вскоре при консерватории образовался струнный квартет, где «примарусом стал Генрих Венявский, Пиккель играл вторую скрипку, Вейкман по-прежнему на альте, а виолончелистом был Шуберт» [3, с. 35]. Если же предполагалось играть квинтет, привлекали И. И. Зейферта, одного из подопечных Карла Богдановича.

Однако Шуберту не было суждено долго занимать пост профессора консерватории. Как вспоминает Зейферт: «Очень часто

мне приходилось заменять в квартете при Консерватории моего дорогого друга К. Б. Шуберта, так как он начал прихварывать» [3, с. 35]. В мае 1863 года Шуберт отправился к брату в Лейпциг, чтобы поправить своё здоровье. Отсюда он с семейством предпринял поездку в Цюрих, где и скончался 22 июня.

Несмотря на то, что Карл Богданович Шуберт преподавал в Петербургской консерватории всего один год, своим многогранным творчеством он внёс большой вклад в формирование петербургской виолончельной школы в частности, и в развитие культурной жизни столицы в целом.

Список литературы

1. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. Т. 78. — СПб.: тип. акционерного общества «Брокгауз-Ефрон», 1903
2. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. Т. 6. — СПб.: типо-литография И. А. Ефрона, 1892
3. Воспоминания профессора Петроградской консерватории И. И. Зейферта. — Петроград: русско-французская типография, 1914
4. Глинка М. И. Литературное наследие. Т. 2. Письма и документы / ред. Богданов-Березовский В. — Л.: государственное музыкальное издательство, 1953.
5. Глинка М. И. Письмо карлу Шуберту на французском языке. Перевод на русский В. В. Стасова. 4 апреля 1852 г. российская национальная библиотека, архив В. В. Стасова (Ф. 738, № 280).
6. Кремлёв Ю. А. Русская мысль о музыке/ Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX в. — Л.: Гос. Муз. изд., 1960.
7. Кулюгин А. И. Правители России. — Чебоксары: Чувашия, 1994.
8. Петровская И. Ф. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге 1801—1917 гг. Энциклопедия/ И. Ф. Петровская. — СПбю: Рос. АН; Рос. Ин-т истории искусств, 1999.
9. Сайт www.biografija.ru
 - — J. Schubert. “Kleines musicalisches Conservations-Lexikon”.
 - — Перепелицын «История музыки в России».
 - — Северная пчела, 1836. № 57.
 - — Северная пчела, 1840. № 54.
 - — Северная пчела, 1842. № 74.
 - — Репертуар и Пантеон, 1842.
10. Сто лет Ленинградской консерватории. Исторический очерк /ред. Голубовского. — Л.: государственное музыкальное издательство, 1962.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ КАЗАХСКОГО НАРОДА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

Добровольская Лиана Валерьевна

*преподаватель кафедры «Музыкальные дисциплины» СКГУ,
г. Петропавловск, Республика Казахстан
E-mail: doliana@inbox.ru*

Преобразования, которые происходят в обществе, порождают новые требования к системе образования в целом и формирования духовного мира детей при подготовке в школе, в частности. Перед педагогикой в этой связи встает проблема переосмысления ценностных ориентиров воспитательных теорий. И здесь непреходящее значение приобретает овладение народным наследием, естественным образом приобщающего ребенка к основам культуры.

Казахская этнопедагогика является составной частью педагогической науки, и объединяет в своем составе этнологию, этнопсихологию, этнокультуру, этнофилософию, выступая, как интегративная отрасль знания. Народная музыка, обладая большим интеллектуальным, мировоззренческим, и творческим потенциалом, является верным средством воспитания преемников традиций, открытых для диалога с другими народами. Ещё Великие мыслители Востока, чье философское наследие смело можно отнести к наследию казахских философов, в связи с их проживанием на территории современного Казахстана: Аль-Фараби, Абдурахман Джами, Фарх ад-Дина ар-Рази, в своих трактатах о музыке подчеркивали, что она является не развлечением, а определенным способом человеческого общения и средством воспитания. Так Аль-Фараби — казахский философ, музыкант, подчеркивал в своих трактатах значение музыкального воспитания и его влияние на развитие ребенка. Он считал, что «...музыка наряду с наукой о числах, науках об измерении, и науке о звездах играет огромную воспитательную роль, потому, что эти науки воспитывают обучающихся, делают их более чуткими, указывают путь для дальнейшего познания». Выдающие философы прошлого, отмечая необходимость воспитывать подрастающее поколение с учетом народных музыкальных традиций, сами являлись продолжателями данных традиций. Аль-Фараби, например, играл на народных инструментах домбра, най [2, с. 147]. В работе с детьми особое значение имеет обращение к подлинным формам фольклора. Музыкальное искусство, предоставляет детям возможность осознать себя как духовно-значимую личность, развить способность

художественного, эстетического, нравственного оценивания окружающего мира. Освоить непреходящие ценности культуры, перенять духовный опыт поколений. История развития педагогической культуры казахского народа уходит вглубь веков. Особое место в жизни казахского народа издавна принадлежало музыке, а именно, исполнительству на национальных музыкальных инструментах, которых у казахов более 20-ти. В традиционном искусстве казахского народа инструментальная музыка, со своим специфическим национальным жанром кюй, воплотила всю полноту философского миропонимания — место человека в мире, его взаимоотношения с высшими силами, проблемы добра и зла. В определении профессора С. А. Узакбаевой «народная педагогика понимается как естественноисторический процесс, ведущий к формированию обычаев и традиции, которые в форме народного творчества передаются последующим поколениям» [4, с. 157]. Анализ многочисленных этнокультурных источников, научной литературы по проблемам сохранения и преумножения традиций казахской музыкальной культуры (М. Х. Балтабаев, Р. Р. Джердималиева, М. Е. Ержанов, Ш. Б. Кульманова, К. Ж. Кожаметова, А. И. Мухамбетова, С. А. Узакбаева) позволил выделить те моменты, которые можно отнести к традиционным в системе музыкального воспитания казахских детей, сформированных веками: игра на национальных музыкальных инструментах; импровизационность, как основная форма музицирования на национальных музыкальных инструментах; диалог в инструментальном исполнительстве, как форма соревнования между двумя или несколькими музыкантами. Важное качество бытования лучших образцов казахского фольклора — импровизационность — должна накладывать отпечаток на процесс освоения детьми песни, на формы ее разучивания: народные песни рекомендуется разучивать «с голоса», без сопровождения, включая элементы игры, ее инсценировки. Ребенок, почувствовав себя сопричастным к процессу создания и озвучивания песни, инструментального наигрыша, сочиняя собственные варианты мелодии, подголоски к ней, «составляя» композицию, исполнительский план песни, сможет проникнуться мыслью о том, что творчество неизвестных композиторов и исполнителей, народных образцов музыкального фольклора неразрывно в своем единстве. Исполнение фольклорных наигрышей и мелодий обогащает представления ребенка о роли и месте исполнителей в сохранении музыкального наследия. Постижение народной музыкальной культуры в школе идет по двум направлениям: во-первых, это изучение подлинных или стилизованных образцов народного фольклора; во-вторых, это знакомство с музыкальными произведениями композиторов, в которых ярко выражено фольклорное начало или

использованы подлинные народные мелодии. Опора на отечественную музыкальную культуру делает естественным и органичным приобщение детей к музыкальному фольклору других народов мира, когда дети выявляют общность жизненного содержания образцов фольклора, «сходство и различие» родных напевов с фольклором других стран. Несмотря на то, что учебное время ограничено, можно реализовать много задач, включая полезные в начальной школе образцы литературного фольклора для детских импровизаций (речевых, пластических, инструментальных). Первые опыты приобщения ребенка к созданию своего «сочинения» в любой форме самовыражения дают положительные результаты и способствуют развитию устойчивого интереса детей к музыке. В начальной школе необходимо больше опираться на интуицию детей, на живой и увлекательный процесс их общения с музыкальным фольклором. Задачу по развитию личности ребенка помогают решить творческие занятия, открывающие большие возможности для творческого развития школьников. Под творческой деятельностью следует понимать такую деятельность человека, в результате которой создается нечто новое — будь это предмет внешнего мира или построение мышления, приводящее к новым знаниям о мире, или чувство, отражающее новое отношение к действительности. Как утверждают выдающиеся психологи Л. С. Выготский, Л. А. Венгер, Б. М. Теплов, Д. Б. Эльконин и др., основой художественно-творческих способностей являются общие способности. Творческие способности являются одним из компонентов общей структуры личности. Развитие их способствует развитию личности ребенка в целом. Если ребенок умеет анализировать, сравнивать, наблюдать, рассуждать, обобщать, то у него, как правило, обнаруживается высокий уровень интеллекта. Исходя из анализа работ отечественных и зарубежных психологов, которые раскрывают свойства и качества творческой личности, были выделены общие критерии творческих способностей: готовность к импровизации, оправданную экспрессивность, новизну, оригинальность, легкость ассоциирования, независимость мнений и оценок, особую чувствительность.

На современном этапе главная задача музыкального воспитания школьников средствами музыкальных традиций — повернуться лицом к народной музыке, начиная с самого раннего возраста, когда ещё только закладываются основные понятия у ребёнка, формируются речь и мышление, развиваются способности, умения и навыки. Начиная с самых доступных форм творческих заданий, младшие школьники без особого труда импровизируют движение. Для этого им достаточно представить себя действующим лицом той или иной песенки. Если же предлагается игра с заранее определенными правилами, то и здесь

каждый, как того и требует природа фольклора, проявляет себя индивидуально, по-своему. Процесс «вхождения» ребенка в культуру предполагает не только наследование знаний, умений, а также формирования у него опыта ценностного отношения к миру, но и освоение традиций, которые связаны с национальными культурными особенностями того или иного народа [1, с. 50]. Казахстанский исследователь К. Ж. Кожаметова выделяет отдельно казахскую этническую педагогику и подчеркивает, что в русле данной отрасли знания исследуются особенности казахского этнического воспитания, исторически сложившегося в конкретных условиях проживания казахского этноса, на формирование которого оказала влияние его культура, быт, обычаи, традиции, язык, верования [3, с. 12]. Задача учителя музыки не сводить проблемы музыкального воспитания и образования к информации, а средствами искусства учить мыслить, чувствовать, сопереживать, чтобы у школьников развивался не только интеллект, но и душа. Учитель музыки, как детоводитель, в первичном значении этого слова, должен ориентировать школьников в мире музыки, привить им вкус и приобщить средствами искусства к высшим духовным ценностям, научить познавать Мир и формировать образ Мира средствами искусства. Освоение детьми традиций народной музыки, тогда, когда они впитывают дошедшие из глубины веков естественные ритмы, интонации, вписанные в «мир детства», лучшим образом позволяют реализовать искренние детские искания.

Список литературы:

1. Виноградов Г. С. Народная педагогика. Иркутск. — 1974 — 90 с
2. Добровольская Л. В., Тагильцева Н. Г. Идеи казахских философов прошлого в музыкальном воспитании школьников Республики Казахстан// Известия Уральского государственного университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры — № 1 (71) — 2010. С. 145—149.
3. Кожаметова К. Ж. Поликультурное образование в условиях моноэтнического Казахстана: Проблемы и перспективы. [Текст] // К. Ж. Кожаметова // Поликультурное образование в условиях моноэтнического Казахстана: Проблемы и перспективы: сб. науч. тр. — Алматы, 2007 — С. 10—19.
4. Узакбаева С. А. Самобытная национальная культура как средство воспитания школьников. «Музыкальное образование в Казахстане» Хрестоматия, вып.1. Алматы. Компьютерно-издательский центр ОО «ДОИВА Медеуского р-на Алматы» 2007. — 272 с.

РАЗВИТИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ И ОРГАНИЗАЦИЯ ИГРОВЫХ ДВИЖЕНИЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Крюкова Ирина Вячеславовна

преподаватель «Камышинский колледж искусств», г. Камышин

E-mail: ikryukova@list.ru

Когда идёт речь о фортепианной технике, то в виду имеется та сумма умений, навыков, приёмов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать.

Технику нельзя создавать на пустом месте. «Для достижения техники, позволяющей исполнять всю фортепианную литературу, необходимо использовать все имеющиеся у человека природные анатомические возможности, начиная от еле заметного движения сустава пальца, всего пальца, руки, предплечья, плечевого пояса вплоть до участия спины, всей верхней части туловища, начиная от одной точки опоры — кончиков пальцев на клавиатуре — и кончая другой точкой опоры — на стуле. Зная и используя свои возможности полностью, пианист только тогда может играть с большим запасом свободы, прочности и уверенности» [3, с. 77].

Прежде всего стоит определить, что такое техника музыканта-исполнителя. С точки зрения большинства учеников (да и многих педагогов), техника — это беглость и ловкость пальцев; это умение сыграть «в темпе», — и при этом крепко, чётко, уверенно, — гаммы, арпеджио, октавные пассажи, комбинации из двойных нот и т. д.

Бесспорно, и беглость, и ловкость, и чёткость — всё это входит в понятие техники. Но отнюдь не исчерпывает его. Речь в данном случае может идти о технике в узком смысле слова. Существует и другое значение техники, более глубокое, объёмное, универсальное. Техника, если подходить к ней с общеэстетических позиций, — это умение художника выразить в своём творчестве именно то, что он желает выразить; это возможность материализовать свой замысел в звуках.

Применительно к профессии музыканта это означает возможность реально воплотить в исполнении те звуковые образы, которые созданы воображением художника и живут в его внутреннем мире. Известно, что мысленному взору художника всё представляется более совершенным и привлекательным, нежели это удаётся потом реализовать «в материале». С появлением новых инструментальных возможностей усложнились

виды фактуры, появлялись новые игровые приёмы. Разумеется, делались попытки классифицировать виды техники.

Существовали и различные систематики техники. «Анализируя техническую систему Шопена, которую он не раз применял, занимаясь с учениками, и которую, пусть бегло зафиксировал в своих методических записях, можно прийти к выводу, что она порождена стремлением к наиболее полному, гибкому и многогранному выявлению духовного мира человека» [2, с. 77].

Чрезвычайно требовательно относился Шопен к предварительной технической подготовке пианиста. С этой целью Шопен на первом же уроке рекомендовал ученикам свободно класть руку на 5 клавиш — e, fis, gis, ais, h- определял это положение руки как нормальное, исходное. Только при этом расположении руки и пальцев он рекомендовал пианистам начинать пальцевые упражнения (лёгкое staccato, лёгкое portamento, marcato, legato).

При дальнейшем обучении Шопен предлагал использовать следующую группу упражнений:

1. « Выучиться играть двумя руками ноты на расстоянии одной клавиши, т.е. хроматические и диатонические гаммы и трели.
2. Ноты на расстоянии более полутона и тона, т. е. исходя из расстояния 1,5 тонов.
3. Двойные ноты... — терции, сексты, октавы...» [2, с. 82].

Основная мысль вполне понятна: разбить все (достаточно многообразные) технические формы, встречающиеся в фортепианной игре на три раздела — гаммы и трели, арпеджио (включая септаккорды) и двойные ноты, включая октавы. Г. Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» приводит свой вариант систематики видов техники: «...на пути... к универсальной фортепианной технике лежит — как один из полезных видов организации пианистического труда — система (или таблица) различных видов техники:

1. взятие одной ноты;
2. «шопеновская формула», трели;
3. гаммы;
4. арпеджио;
5. всякие двойные ноты;
6. аккорды;
7. «прыжки» и «скачки»;
8. полифония ...» [3, с. 102].

Установившееся традиционное подразделение техники на мелкую (пальцевую) и крупную в общем сохраняет своё значение и в настоящее время.

Однако в зависимости от художественных задач, взаимообусловленности частей игрового аппарата и связи основных и сопутствующих движений в мелкую технику постоянно включаются и приёмы крупной техники. Поэтому указанное подразделение надо понимать условно.

Исходя из этого подразделения, опирающегося на приёмы музыкальной фактуры, виды техники дифференцируются следующим образом: к мелкой технике относятся группы, охватывающие не более пяти нот без перемены позиций, гаммы и гаммообразные пассажи, арпеджио, двойные ноты, трель, украшения, пальцевые репетиции.

К крупной технике — тремоло, октавы, аккорды и скачки. Основная цель технического развития — обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнять музыкальную задачу. «Рост и созревание ученика связаны с расширением представлений, углублением ощущений, с активным стремлением ярче выразить характер и содержание музыки. Технический аппарат при этом следует развивать так, чтобы он был в полном контакте с растущими задачами, помогая их выполнять. А для этого пианистический аппарат надо развивать в определённых направлениях: гибкость и пластичность аппарата, связь и взаимодействие всех его участков при ведущих живых и активных пальцах, целесообразность и экономия движений, звуковой результат» [4, с. 90].

Добиваясь с первых шагов обучения неразрывной связи музыкально-звукового представления с игровым приёмом, следует в той или иной степени развивать перечисленные принципы. Без них контакт музыкального и технического развития будет чрезвычайно затруднителен, а иногда остаётся только на словах. Вопросы овладения техникой должны рассматриваться в связи с общим направлением развития техники пианиста. «Игра на рояле, как и всякий труд, требует определённых мышечных усилий. Совершенно расслабленными руками играть так же невозможно, как и выполнять какое-либо другое действие.

Для успешной работы пианиста необходим упругий, активный тонус мышц» [6, с. 15]. Организацию движений ученика мы строим таким образом, чтобы воспитать у него правильное отношение к фортепиано, как к поющему инструменту.

С первых же уроков следует обращать внимание на посадку за инструментом. Сутулая, сгорбленная посадка сильно затрудняет

работу. Поэтому положение корпуса — это первое, на что следует обращать внимание при организации аппарата ученика. «Главным ощущением правильности осанки должно быть ощущение «стержня», проходящего вдоль спины. Такая осанка позволяет сохранять устойчивость посадки и даёт возможность свободно поворачиваться и наклоняться в разные стороны. Высокое положение головы, обусловленное правильной осанкой, позволяет следить за исполнением как бы со стороны, контролировать себя. Повороты головы-лёгкие, свободные, дающие возможность спокойно смотреть на любое расстояние и в любом направлении» [6, с. 19].

Сохранять осанку помогает хорошая опора на ноги. Она, кроме того, позволяет привставать на кульминациях, увеличивая тем самым опору на клавиатуру. Положение пальцев должно быть таким, чтобы его можно было бы легко изменить. Слишком вытянутые пальцы трудно сокращать; согнутые, крючкообразные неспособны разгибаться. Поэтому предпочтительнее естественная, слегка закруглённая форма пальцев, дающая возможность и сокращать, и свободно поднимать, и опускать пальцы.

По существу, работа над техникой начинается с первых же шагов обучения: это игра разными штрихами — *non legato*, *legato*, *staccato*. Сначала используются небольшие сочетания звуков, затем звуковые последовательности удлиняются. К примеру: *legato*.

Сначала мы учим соединять два звука, перешагивая с пальца на палец. Затем это же соединение надо суметь выполнить на едином движении руки. Этот приём в своём простейшем виде (взятие — снятие) общераспространён в работе с начинающими. Именно так прививаются первичные навыки игры *legato*.

При игре *staccato* звук извлекают активные кончики пальцев. Острое взятие клавиши вызывает быстрый и упругий отскок пальца с рукой до определённой точки; высота верхней точки зависит от темпа движения, силы и характера звука. В верхней точке рука закругляется (как бы делая петлю) и начинает опускаться. Опускание — это не свободное падение, а управляемое, заторможенное, как бы с парашютом, движение.

В нижней точке, также без остановки, палец остро извлекает следующий звук и повторяется тот же процесс. В более быстром движении остаётся тот же принцип упругого отскока на фоне непрерывного движения руки, только высота подъёма руки становится меньше. Чем быстрее темп, тем большую роль приобретает крупное объединяющее движение руки.

Разумеется, сначала мы начинаем с усвоения пальцевых движений, затем к ним присоединяются объединяющие движения руки. «Практика показывает, что наиболее удобны и естественны движения, совершаемые «всей рукой» в плечевом суставе — так называемая игра «всей рукой от плеча». Движения в плечевом суставе, благодаря его полушаровидной форме, могут совершаться почти по всем направлениям, потому и являются самыми точными, какие только может выполнять рука. Эти движения отобраны многовековым опытом человека, и мы выполняем их подсознательно» [6, с. 18]. Рука должна двигаться плавно и непрерывно, создавая каждому пальцу наиболее удобное положение. При комбинациях с чёрными клавишами кисть может подаваться вверх.

Таким образом, кисть активно взаимодействует с пальцами, как бы очерчивая контуры пассажа. В то же время активные пальцы строго ограничивают движения кисти, не позволяя ей разбалтываться. Это и есть полезная свобода кисти.

Благодаря такому взаимодействию, отсутствуют лишние взмахи пальцев и лишние движения кисти, а это и есть экономия и целесообразность движений. Отыгравшие пальцы вместе с кистью перемещаются в сторону движения, стремясь сузить позицию руки (нельзя допускать, чтобы пальцы были растопырены). Приёмы перемещения руки, собирания пальцев, подкладывания 1-го и перекладывания через него 3-го и 4-го пальцев избавляют техника пианиста от угловатости, резких переходов, ненужных акцентов, лишних движений рук и пальцев.

Тем самым создаются условия для плавной цельности движения и звуковой ровности. Конечно, работая в этом направлении, нельзя не обращать внимания на качественную работу пальцев. Таким образом, необходимо сочетать свободу руки и пальцев с их организованностью и дисциплиной, а интенсивность и непрерывность движений, не ограниченных неподвижной позицией, — с экономией и целесообразностью. Успешное развитие техники происходит и на другой основе, а именно, на основе одновременного овладения разными типами фортепианного изложения: мелкая техника, аккорды, скачки, октавы, ломаные октавы, репетиции и т. д.

Разумеется, в начальном обучении не следует стремиться к игре в очень быстрых темпах, так как неокрепший ещё пианистический аппарат быстро теряет приобретаемые навыки. Следует отрабатывать все приёмы сначала в медленном темпе, затем переходить к среднему, играя легко и плавно, ведя руку как смычок, активизируя при этом огибающие движения кисти. Этим способом достигается

пластичность, лёгкость и облегчается переход к быстрому темпу. Как известно, путь к быстрому темпу связан, прежде всего, с укрупнением дыхания, ощущением нового пульса. Чем быстрее темп, тем большее количество звуков охватывается одним дыханием, одной мыслью.

Однако, для практического выполнения этой задачи необходима соответствующая подготовка двигательного-технического аппарата. Переход к быстрому темпу облегчается благодаря крупным движениям руки, объединяющим целые группы мелких нот.

Таким образом, если объединить всё, о чём говорилось выше, то всё это позволяет с первых шагов фиксировать внимание ученика на звуковых задачах, облегчает выражение характера и настроения музыки в то время, когда пальцы ещё развиты слабо. И вместе с тем эти игровые приёмы освобождают двигательный аппарат, помогают взаимодействию его крупных и мелких участков, что в дальнейшем приводит к гармоничному развитию разных видов пианистической техники.

Известно, что играть на рояле «растянутыми» пальцами гораздо труднее, чем собранными. Пальцы теряют в силе, точности, а рука быстро устаёт. Преодолеть эту трудность (т. е. широкое — сделать более узким) помогает так называемая «позиционная игра», основанная на мышлении по позициям. Любая гамма, арпеджио (короткое, ломаное, длинное) состоит из нескольких позиций. Понять, какое преимущество даёт позиционная игра, легче всего на примере длинных арпеджио.

Учащиеся обычно играют «непозиционно»: 1-й палец дотягивается до «своей» клавиши. Достижению скорости препятствуют неудобство подкладывания 1-го пальца и необходимость вернуть руку в начальное положение при игре 2-м. Обычно такая игра кончается «мазнёй» в последней октаве, так как внимание играющего, который «набирает» звук за звуком, к концу пассажа устаёт и не поспекает за его темпом. Гораздо удобнее и легче играть арпеджио, мысленно разделив его на три простые позиции, соединяя их посредством мягкого полуплегатного соскальзывания с позиции на позицию. Рука при этом способе игры движется по кратчайшей траектории; снимается вихляние кисти и локтя; подкладывание 1-го пальца заменяется его перекладыванием.

Каждая позиция, а в дальнейшем и несколько позиций берутся на едином движении руки. Это даёт выигрыш в скорости и разгружает внимание играющего. Позиционное мышление сводит сложную структуру пассажей к ряду сравнительно простых групп, исполняемых на одном движении руки. В повседневной работе пианисты обязаны искать наиболее целесообразные положения и движения рук. Не надо

думать, что действия рук должны быть видны. Легко различимые для глаза действия рук обычно не самые лучшие, так как лишены экономности. Преувеличенные движения, всякие повороты локтя, вихляния кисти часто мешают играть. Движения рук в пальцевой технике должны быть пластичны, малозаметны. Движение руки и локтя обобщает более мелкие и быстрые движения пальцев: оно как бы обрисовывает контуры пассажа или фигурации, и вместо скованности создаётся гибкая пластика движения, следующая за направлением и выразительностью музыкального образа. Это можно наблюдать в различных случаях пальцевой техники.

Но и в других видах техники обобщающее движение всей руки оказывает пианисту неоценимую услугу. Даже при октавной, аккордовой технике вся рука определяет основную позицию и объединяет движения кисти и пальцев. Аккордовые последовательности легко удаются пианисту, когда их исполнению помогают направляющие движения всей руки. Объединяющие движения руки плавно переходят одно в другое, часто образуя одну круговую линию.

Немаловажное значение в технической работе имеет выбор аппликатуры. «Аппликатуру нужно сознательно выбирать — это простое требование учащиеся нередко забывают. Во время первых проигрываний многим не до аппликатуры; во время занятий в медленном темпе — тоже, так как в медленном темпе «всё равно», какими пальцами играть.

Так заучивается неудобная, нерациональная аппликатура. И только в дальнейшем, при переходе к настоящему темпу, обнаруживается её непригодность» [1, с. 57]. В практике пианиста существуют известные «аппликатурные формулы», по традиции дошедшие до наших дней. Осваивая такие формулы на гаммах и арпеджио, исполнители тем самым вырабатывают определенные навыки. Во время занятий формируются соответствующие двигательные стереотипы, которые способствуют автоматизации и закреплению движений. Они помогают в освоении встречающихся в музыкальных произведениях «аппликатурных формул» в пассажах.

Однако, изучая музыкальное произведение, пианист не всегда использует только традиционную аппликатуру, а выбирает ту, которая наиболее отвечает поставленной художественной задаче. «Наилучшая аппликатура, — писал Г. Г. Нейгауз, — это та, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с её смыслом» [3, с. 124]. Он приводит как пример «молниеносное» движение гаммообразных пассажей в «Испанской рапсодии» Листа, где сам автор проставил аппликатуру по «пятипальцевому» принципу.

Такая расстановка пальцев даёт возможность сыграть пассажи предельно стремительно. Таким образом, во многих случаях исполнительская практика подсказывает необходимость изменить традиционную аппликатуру на более целесообразную с художественных позиций.

Поэтому не стоит стремиться во всех случаях придерживаться только традиционных правил аппликатуры. Педагог должен в процессе воспитания ученика расширять его аппликатурные представления и, кроме ознакомления с традиционной аппликатурой, учить его пользоваться самой разнообразной, зависящей прежде всего от художественных требований.

Хотелось бы обратить внимание на следующее: о каких бы видах или разновидностях исполнительской техники ни говорилось, освоение их сводится к выработке соответствующих игровых навыков. Исполнение аккордов, октав, пальцевых фигураций, трелей и т. д. — всё это предполагает владение соответствующими навыками. Двигательный навык обычно определяется как действие, доведённое в ходе соответствующих занятий до известной степени совершенства. Чем больше навыков освоено музыкантом-исполнителем; чем шире и многообразнее диапазон этих навыков; чем они гибче и подвижнее; чем прочнее и устойчивее навыки в «эксплуатации», — соответственно, лучше техника пианиста. Совокупность этих навыков и есть техника музыканта-исполнителя. Технические навыки складываются в различных видах исполнительской деятельности, например при разучивании тех или иных музыкальных произведений — преимущественно виртуозного плана.

Однако наиболее быстрый и эффективный путь формирования навыков — работа над специальными техническими упражнениями. Истина эта, известная с давних времён, подтверждена опытом многих поколений пианистов. Тем не менее порой высказываются сомнения: а так ли уж необходимы упражнения? Не лучше ли развивать и совершенствовать технический аппарат на полноценном художественном материале? «Некоторые крупные современные виртуозы, например Э. Вирсаладзе, Н. Петров, уверяют, что никогда не утруждают себя инструктивными упражнениями типа гамм, арпеджио, терций, октав, предпочитая «тренироваться» в этих видах техники на материале художественных опусов, на фрагментах сочинений Моцарта, Бетховена, Шопена, Листа, Рахманинова, Прокофьева и др. Прежде всего... методы работы Н. Петрова или Э. Вирсаладзе относятся в основном к уже достаточно зрелым, сложившимся в техническом отношении музыкантам, а не к тем, кто стоит только ещё на пороге своей будущей профессии. К

тому же, неплохо бы иметь от природы дарование примерно такого же масштаба, как у названных артистов» [5, с. 145].

В отношении же большинства исполнителей будет верным утверждение, что для них специальные упражнения на различные виды техники необходимы. Упражнения кратчайшим путём ведут музыканта к освоению типовых, наиболее распространённых фактурных формул. Через полосу занятий техническими упражнениями прошли, так или иначе, все выдающиеся артисты. Таким образом, от упражнений музыканту-исполнителю в принципе никуда не деться. Вопрос в том — как упражняться. Не секрет, что для многих музыкантов, особенно начинающих, упражнения представляют собой тягостную повинность. Именно из-за них возникает обычно нежелание заниматься. **Упражняться надо уметь**, и умение это приходит лишь со временем. Научить учащегося продуктивно работать – одна из наиболее сложных задач, стоящих перед педагогом. И если каждое очередное проигрывание произведения будет подчинено этой главной задаче, если заработают механизмы самонаблюдения и самоконтроля, — успех в конце концов будет обеспечен.

При увеличении темпа заметно усиливаются мышечные зажимы. Явление это совершенно естественное, хорошо знакомое каждому пианисту. Поэтому проблема не в том, чтобы избежать мышечных напряжений при игре, а в том, чтобы не допустить чрезмерных, избыточных напряжений.

«Вряд ли надо доказывать, что игра на фортепиано требует от человека довольно много усилий. Именно это и ведёт прямым путём к мышечной напряжённости, скованности. Если учесть, что ничего похожего на движения, характерные, к примеру, для игры стаккато, легато, тремоло и т. д., руки ребёнка до начала обучения не делали, то приходится осваивать совершенно новые, непривычные двигательные приёмы. Это трудно, отсюда и внутренние «зажимы», представляющие собой реакции организма на трудности. Главное же, что одни исполнители умеют так или иначе управлять этими процессами, контролировать и регулировать их, другие — нет» [5, с. 139]. А потому практически все педагоги-музыканты начинают обучение со специальных упражнений на «освобождение» руки, избавление её от чрезмерной мышечной скованности. Все усилия, сопровождающие ежедневную работу пианиста над совершенствованием своего технического аппарата, требуют много времени и упорства. Но какое удовольствие доставляет осознание того, что, то, что не получалось прежде или достигалось с большим трудом, теперь начинает выходить всё легче и свободнее.

Список литературы:

1. Либерман Е. «Работа над фортепианной техникой» — М.: Классика — 21, 2003 — 143 с.
2. Мильштейн Я. «Советы Шопена пианистам» — М.: «Музыка», 1967 — 119 с.
3. Нейгауз Г.Г. «Об искусстве фортепианной игры» — М.: «Музыка», 1988 — 239 с.
4. Тимакин Е. «Воспитание пианиста» — М.: «Советский композитор», 1989 — 145 с.
5. Цыпин Г.М. Музыкально-исполнительское искусство. Теория и практика. — Санкт-Петербург: «Алетейя», 2001 — 320 с.
6. Шмидт-Шкловская А. «О воспитании пианистических навыков» — 2-е изд. Л.: «Музыка», 1985 — 72 с.

ХАРАКТЕРИСТИКА СОВРЕМЕННОГО МЮЗИКЛА НА ПРИМЕРЕ WICKED

Монд Ольга-Лиза

*канд. пед. наук, Институт театра и кино Лиш Страсберга,
г. Нью-Йорк, США*

E-mail: lmonde@strasberg.edu

В соответствии с действующей классификацией, мюзиклы подразделяются на следующие разновидности: европейская оперетта, оперетты Гилберта и Салливана, музыкальная комедия, музыкальная драма Золотого века, поп-опера, рок-опера и современный мюзикл [4; 5]. У каждого из вышеперечисленных жанров музыкального театра сложился свой путь развития, который продолжается в той или иной мере и по сей день [7]. Новое время требует как своих героев, так и диктует иные требования к художественной ценности самого произведения, уровню исполнительского мастерства. Примечательно, что в основе приведенной классификации в числе главных отличительных критериев — изменяющаяся роль музыки и модернизирующиеся вокальные стили, которые мы рассматривали в других своих работах [1; 2; 3].

Современный мюзикл — жанр, который стали выделять в последнее время, является практически ровесником этого века [4]. Современный мюзикл, формирующийся сегодня, естественно менее всего изучен и описан. Именно поэтому нам представляется актуальным анализ всех работ, относящихся к этой категории, в особенности успешных. На

примере мюзикла Стивена Шварца «Странная»/ *Wicked* (2003), который, едва появившись на Бродвее, сразу стал рассматриваться специалистами как эталон «современного мюзикла» [4], мы рассмотрим присущие ему особенности и основные характеристики.

К числу главных характеристик современного мюзикла, можно отнести, во-первых, единое музыкальное построение, опирающееся на лейтмотивы героев, во-вторых, особенности музыкального раскрытия их эмоциональности. При этом он тяготеет к симфонизму, точнее к расширению и усложнению оркестровки при достаточно непростом музыкальном материале. Что, безусловно, требует от исполнителей профессиональной музыкальной и вокальной подготовки наряду с высоким уровнем владения актерским мастерством [2].

С самого начала работы над спектаклем *Wicked* Шварц готовился сделать музыкальное сопровождение единым целым, выделить лейтмотив. Важным элементом в придании целостности музыкальному материалу была тема, посвящённая «злостности» Элфабы, которая открывает шоу. Шварц позаимствовал её из песни «Пока ты мой/моя», написанной в семидесятые годы, но использовал в качестве любовной арии главных героев. Мотив песни слышится как инструментальное вступление и множество раз в сопровождении. Шварц с гордостью рассказывал о сложившейся музыкально-драматической целостности музыкального сопровождения. Он говорил, что работал «с небольшими мотивами», как оперные композиторы: «Не представляете, какое испытываешь удовлетворение, когда берёшь это громадное аморфное нечто и наблюдаешь, как оно начинает обретать форму, проясняться, ненужное постепенно отпадает, и вот уже видишь, что должно в итоге получиться, где присутствуют повторения, продолжая работать» [7, с. 352]. Иллюстрацией этих слов создателя является использование темы «Никто не скорбит по Странной»/ *No One Mourns the Wicked*, которая неоднократно звучит в спектакле, но каждый раз в иной интерпретации: в начале спектакля, в начале второго акта и в момент разрешения драматургического конфликта, незадолго до конца спектакля.

Большинство арий исполняются в речевой позиции на прямом звуке с использованием техники *belting*. Пение часто прерывается монологами и диалогами. Естественен переход от речи к пению, которое несет повествовательную функцию. Поэтому допускается свободная фразировка, зачастую переход на речитатив, использование субтона и других вокально-звуковых приемов. У героев прослеживаются четкие лейтмотивы, выполненные с элементами различных музыкальных стилей. Вибрато используется редко, главным образом, для усиления эмоционального переживания, в большей степени произвольно.

Тема выражения эмоций с помощью музыки и слов в этой работе композитора заслуживает отдельного внимания. «Представим, что

необходимо с помощью музыки изобразить чувства, испытываемые героем. Существует один метод, который называется «Вживание в роль» (работа по системе Станиславского), когда я пытаюсь стать одним из героев... почувствовать то, что он чувствует и увидеть мир его глазами. Дальше необходимо понять, как это выразить музыкой» [7, с. 348]. Шварц добивается высочайшего уровня мастерства в раскрытии эмоций и чувств своих героев в этом спектакле. Так, в качестве примеров приведем два музыкальных номера. Песня, которой заканчивается первый акт — «Преодолевая притяжение»/ *Defying Gravity*, безусловно, одна из самых красивых и «хитовых» в шоу. В ней есть неожиданное музыкальное развитие, в конце — необычный бридж — крик души Элфабы, который звучит в тот момент, когда она улетает в сторону Запада. «Ничто не может меня опустить на землю, передайте всем, расскажите им, как я преодолела притяжение Земли! Вы не можете меня вернуть!», — поет героиня, вставшая на путь борьбы. В песне использован большой диапазон, в партитуре заложены «хитрые» модуляции, что делает ее отнюдь не простой для исполнения в заданной вокальной позиции (*belting*). Другая ария Элфабы «Ни одно хорошее дело не проходит безнаказанно» / *No Good Deed...*, которая звучит, когда пленен ее возлюбленный, Фиеро. Обезумевшая от горя Элфаба начинает произносить все известные ей заклинания, чтобы спасти любимого. В этой песне Элфаба решает остаться «злой» ведьмой, какой её и считают, потому как ничто «хорошее» у неё не получается. Шварц придумал заглавной фразе характерную атмосферу. Каждый раз, когда звучит фраза «Ни одно хорошее дело не проходит безнаказанно», она сопровождается тремя последовательными четвертными нотами, что несвойственно для композитора, использующего в своих песнях синкопы. Шварц попросил исполнительницу акцентировать своё внимание на этих трёх нотах, чтобы выразить злость её героини. Музыкальное сопровождение представляет собой чередование неистовых шестнадцатых нот и ферматы на отдельных аккордах. Шварц называет их «классической частью» [7, с. 352]. Композитор сравнивает эту песню с оперной арией и называет её «самым грандиозным музыкальным моментом во всём музыкальном сопровождении» [7, с. 352]. Обе арии наилучшим образом отражают внутренний мир героини. При этом для достижения эффекта используются не только музыкальные, но и вокальные приемы, позволяющие усилить эмоциональное воздействие.

Большое внимание композитор во время работы над этим шоу отводил сотрудничеству с аранжировщиками, обсуждая с ними как «орнаментировать партитуру» [7, с. 347]. Шварц говорит, что старался привлекать к работе музыкантов, которые не только поймут его идеи, но смогут их воплотить и, возможно, привнесут что-то неожиданное. В конце мюзикла *Wicked*, оркестровкой которого занимался

Уильям Дэвид Брон, есть момент, когда Элфаба и Фиеро понимают, что им никогда не удастся вернуться в страну Оз, оркестр исполняет тему «Никто не скорбит по Странной», которую Шварц находит особенно успешной. Аранжировщики Алекс Лакамуар и Стефан Оремус отдельно работали над «группой инструментов для внутреннего ритма», состоящей из двух гитар, синтезатора, контрабаса и барабанов [3].

Если в музыкальной комедии музыке отводилась роль аккомпанемента для «хитовых» песенок или дивертисментных номеров, то в музыкальной драме Золотого века и поп-опере музыка несла уже совсем другую нагрузку, являясь средством повествования наряду с монологами, диалогами и речитативами [6]. Современный мюзикл сделал шаг к закреплению за музыкой роли первой скрипки в оркестре, отдав ей главенство во всем: приданию шоу целостности, наделении героев определенными характерами, раскрытии эмоциональной составляющей всего произведения в целом и отдельных сцен в частности. Отличительной особенностью этих мюзиклов также является жесткий сплав драматического и вокального компонентов.

Колоссальный успех мюзикла *Wicked*, получившего многие профессиональные награды и престижные знаки отличия, обеспечил ему долгую сценическую жизнь. На девятый год проката на Бродвее, перевалив за три с половиной тысячи показов, этот мюзикл стал тринадцатым самым долгоиграющим проектом в истории бродвейских мюзиклов.

Список литературы:

1. Монд О.-Л. Музыкальный театр: жанры и вокальные стили. //SocialScience/Общественные науки: Всероссийский научный журнал. М.: МИИ Наука, 2010, № 6, с. 95—101.
2. Монд О.-Л. Перспективы развития школ мюзикла как базового элемента системы дополнительного профессионального образования вокалистов. //Дополнительное профессиональное образование: традиции и инновации: монография/коллектив авторов; под ред. проф. В. В. Огурцова, Красноярск: СибГТУ, 2010, с. 193—204.
3. Монд О.-Л. Вокальные и физические маркеры стилей музыкального театра. //Проблемы современной науки: сборник научных трудов. — Ставрополь: Центр научного знания «Логос», 2011, с. 51—57.
4. Deer J., Dal Vera R. Acting in Musical Theatre/ A Comprehensive Course. London and New York: Routledge, Taylor&Francis Group, 2008. — 448 p.
5. Riddle P. H. The American Musical: History&Development. Ontario: Oakville, 2003. — 338 p.
6. McMillin S. The Musical as Drama. Princeton, 2006. — 382 p.
7. The Cambridge Companion to the Musical//Second Edition, ed. By W. A. Everett and P. R. Laird. Cambridge University Press, 2008. — 412 p.

У ИСТОКОВ КАЗАХСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА

Мосиенко Дина Маратовна

преподаватель КазНУИ, г. Астана, Республика Казахстан

E-mail: dinamosienko@mail.ru

Несмотря на появление в последние годы оригинальных и интересных работ, в исследованиях о казахском театре по сей день отсутствует раздел, посвященный вопросу об истоках казахского оперного театра. Нам представляется, что этот обзор необходим с точки зрения обоснования достаточно органичного внедрения оперного жанра в музыкально-театральной жизни Казахстана.

Процесс формирования казахской народности и ее территории завершился к XV—XVI векам, но этноним слова «казах», как считают историки, появился значительно раньше. Одно из ранних значений слова описано В. Бартольди: «...казахом называли человека, отдалившегося от своего государства, племени, рода и вынужденного вести жизнь искателя приключений» [2, с. 142]. По «Тарих-и-Рашиди» и другим историческим источникам слово «казах» употреблялось для обозначения людей, состоявших в этнополитической группировке под предводительством ханов Джаныбека и Гирея. Позже, со времени укрепления их ханства, казахами стало называться все подвластное им население: Восточного Дашт-и-Кипчака и Семиречья.

Создание своего государства имело огромное значение для развития духовной культуры казахского народа. Именно в это время благодаря миссионерской деятельности проповедников из духовных центров Средней Азии (Бухары, Самарканда, Ташкента, Хорезма и Ферганы) ислам проникает во все слои казахского общества и выступает как наиболее влиятельная конфессия Казахского ханства. Утверждению ислама среди казахов способствовали два основных фактора: 1) идейная близость более раннего вероучения казахов — тенгризма и ислама; 2) изначальная поликонфессиональность и обусловленная этим природная веротерпимость казахского общества [3].

Религиозная сплоченность казахов открывала возможность для объединения на базе единых религиозных установок, а не на основе кровнородственных связей — жузах, что было эффективнее. Ислам сумел задать общий комплекс взглядов и идей, который способствовал развитию культуры, проводить политику единого образования и просвещения.

Духовная культура казахов была многообразна по формам и содержанию. Большое влияние, как отмечалось ранее, оказал религиозный фактор. Некоторые черты, характерные для культур

мусульманского Востока, получает свое отражение и в казахской культуре. Так, концепция монотеизма определила один из самых существенных законов исламского зодчества: бесконечные вариации повторяющегося мотива — орнамент. Орнамент получил повсеместное распространение: казахи умело украшали свой быт растительными и геометрическими узорами. В представлении казахов орнамент нес информацию о строении и порядке в мире, «...орнаментальные мотивы...являлись своеобразными моделями мира» [1]. Важно отметить, что орнамент в какой-то мере отразил такую особенность мировосприятия казахов, как сосуществование в едином целом добра и зла: «Космос...организуется не как борьба противоположностей (характерная для европейской культуры), а как единство хаоса и гармонии:... равенство площадей узора и фона определяет их структурную и семантическую равноценность...» [1, с. 112].

Геометрические и растительные мотивы орнамента нашли широкое применение не только в декоративно-прикладном искусстве казахов, но и в казахском танце. Так, в движениях рук и ног использовались жесты: «жапырақ» — «листья», «гүл» — «цветок», «айшын гүл» — «лунный цветок» и др.

Принцип орнаментации — симметрия и ритмическое повторение определенных мотивов — нашел отражение и в музыкальной культуре, в частности, в кюях — казахских инструментальных пьесах. Но здесь важно подчеркнуть следующее: традиционная музыка казахов значительно отличается по своим жанрам, типам и видам от классической музыки, принятой в общеисламской музыкальной культуре. В Казахстане полностью отсутствует система макаMAT, ставшая своего рода символом арабо-мусульманской музыкальной культуры. Макомат, основанный на хроматических ладах, значительно повлиял на традиционную музыку узбеков, таджиков и других представителей среднеазиатского региона. В Казахстане, из-за отсутствия прямого арабо-мусульманского влияния, сохранилась традиционная музыка, в которой главенствует не хроматика, а диатоника. Итак, если для культур среднеазиатских стран было характерно такое явление восточной музыкальной классики, как система макаMAT, то для Казахстана — кюй, который по некоторым своим параметрам сходен с восточным макомом (и тому, и другому жанру свойственны близость в ладообразовании, ритмике, принципах монодического развертывания мелодического материала при развитой полифонической структуре ритмического и инструментального сопровождения) [1].

Эстетический мир кочевников «принял» преимущественно те виды искусства, результаты которых носят «идеальный» характер. У предков

казахов и позже самих казахов ими стали поэзия и музыка. Духовную культуру казахов невозможно представить без творчества жырау — поэтов-импровизаторов. Жырау были главными идеологами Казахского ханства. В период становления ханства главенствующей в обществе и культуре была идея восхваления власти, и она с особой силой воспевалась в поэзии жырау. Выступления поэтов проходили на ханском совете или всенародном собрании и имели форму импровизационного поэтического размышления — толғау или посвящения — арнау. Свои суждения и мысли жырау облекали в речитативное пение под аккомпанемент кобыза или домбры. Речитативное пение значительно облегчало исполнение, давало возможность поэту соединить в единое целое Слово и Музыку. Сама манера исполнения сказителей эпоса отличалась высокой артистичностью. И здесь необходимо подчеркнуть, что эпическая повествовательность, неторопливость, свойственная, к примеру, исполнению русских былинных напевов, совершенно неприемлема для жырау. Они не просто перепевали большие эпические произведения, но и «входили в образы»: движениями, жестикующей, мимикой они изображали героев эпоса. Не случайно М. Ауэзов в творчестве жырау видел «зародыш театра». И, добавим мы, — путь к оперному действу.

Большой вклад в культуру Казахского ханства внесло творчество судей — биев-шешенов. Бии были заинтересованы в мирной жизни ханства с соседними государствами, участвуя в дипломатических миссиях. Такая деятельность требовала блестящего владения ораторским искусством, поэтому шешены обладали большим поэтическим талантом и были мастерами импровизации. Их публичные выступления на судебных разбирательствах нередко облекались в стихотворную форму. Как отмечают исследователи, творчество биев-шешенов ввело в литературу казахского народа первые образцы художественной прозы и диалогической формы повествования.

Но, пожалуй, одним из наиболее значительных явлений казахской устной поэтической традиции является импровизационно-сопоставительное искусство айтыс. В айтысе, как и в творчестве жырау, поэтическая импровизация рождается вместе с напевом. Основное содержание традиционного айтыса — превознесение собственного рода и высмеивание недостатков рода противников. Победа акына в состязании объяснялась как победа духов-покровителей его рода (позднее религиозный аспект айтыса исчезает). Айтыс требовал от участников молниеносной реакции, остроты и яркости в подаче своих мыслей. Музыкально-поэтические выступления акынов наблюдали и одновременно оценивала многочисленная публика. В этом смысле

айтыс — характерный показатель национальной ментальности казахов. В отличие, например, от туркмен, для которых свойственна камерность, сдержанность в проявлении чувств, казахи темпераментны и динамичны в своих эмоциональных реакциях.

Айтыс стал залогом успешного развития казахского театра. Укажем на следующие элементы театральности музыкально-поэтического содержания. Во-первых, особая организация пространства. Разделение этого пространства на «сцену» (например, специально украшенная юрта) для выступления акынов и места для публики (слушатели айтыса) аналогично разделению на сценическую площадку и зрительный зал в театре. Во-вторых, поочередное выступление акынов построено по типу театрального диалога. И в третьих, возможно, в айтысе формировались интонационно-стилистические особенности казахской вокальной музыки. Однако музыкальная сторона этого поэтического состязания по сей день является недостаточно изученной исследователями.

Итак, в Казахстане в XV—XVI веках были созданы культурно-исторические предпосылки для становления и весьма успешного развития казахской оперы. Это, прежде всего, существующее уже несколько столетий искусство айтыса, с его регламентацией поведения не только исполнителей, но и слушателей. Последнее представляется нам очень важным в свете эффективности функционирования национальной оперы, т. к. благодаря айтысу, ранее неведомый казахам сценический жанр не вызвал у слушателей труднопреодолимого психологического барьера к восприятию, не потребовал решительной «перестройки» музыкального мышления. Важную роль в ассимиляции оперного жанра сыграло и импровизационное искусство жырау, объединившее в себе театральные и музыкально-поэтические элементы. Здесь же отметим, что столь значимое для казахской культуры явление кюя, на наш взгляд, не слишком ярко проявилось в опере. Скорее, кюя играет «декоративную», дивертисментную роль, не оказывая влияния на существо оперных стилей.

Список литературы:

1. Аязбекова С. Картина мира этноса. Коркыт-ата и философия музыки казахов. — Алматы, 1999.
2. История Казахстана. — Алматы, 2000.
3. Серикбаева А. С. Кораническая традиция в казахской литературе. Дисс. ... канд. фил. наук. — М., 2001.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ЭЛЕМЕНТ РАЗВИТИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА МЛАДШЕГО ШКОЛЬНИКА

Херувимова Ольга Юрьевна

*педагог дополнительного образования детей высшей категории ГОУ
ДОД Детско-юношеский Центр «Васильевский остров»,
г. Санкт-Петербург
E-mail: olga-kheruvim@rambler.ru*

В настоящее время в системе дополнительного образования детей педагоги сталкиваются с серьезной проблемой в работе с новыми вокально-хоровыми коллективами. Из-за того, что группы формируются из всех желающих, независимо от музыкальных данных, вкусов и интересов, резко усложняется задача создания единого певческого коллектива, способного петь целостно, однородно. Решение данной проблемы особенно важно, поскольку создание коллектива, умеющего петь согласованно, сглажено повышает способность воспитанников слышать, анализировать, критически относиться к качеству исполнения. Это ведет к становлению эстетического вкуса, формированию предпочтений и дальнейших интересов. Вокальное воспитание способствует развитию не только голосового аппарата, но и напрямую воздействует на мыслительные процессы, формирует речь, развивает самого человека, его отношение к себе и окружающим.

В музыкальной практике существует ряд методик работы с неподготовленными детьми. Наибольшего внимания заслуживают «Методика комплексного воспитания вокально-речевой и эмоционально-двигательной культуры человека» Д. Е. Огороднова и «Фонопедический метод» В. В. Емельянова. Эти методики преследуют одни задачи — воспитание певческого голоса у людей, в частности детей, различного уровня певческих навыков вплоть до их отсутствия. Каждая из них уникальна. Д. Е. Огороднов строит свою методику на новейших открытиях середины XX века в области интеллектуального развития. Он первым соединил пение с движением кисти (пластическое интонирование). Им разработана методика обучения пению на особых упражнениях, способствующих смешанному голосоведению (когда в пении одновременно участвуют головной и грудной резонаторы). В. В. Емельянов в работе с неподготовленными учащимися использует фонопедический метод. Фонопедия — постановка голоса речевого или певческого, применяемая к лицам с расстройством голосообразования на начальном этапе работы. В. Емельянов использует упражнения, которые воздействуют на певческий аппарат (гортань, язык, небо,

резонаторы) и развивают механическую функцию пения. Звуки таких упражнений не являются музыкальными (скрип, скрежет, рычание и т. п.), они полностью оторваны от эстетической части исполнительства и частично от образности.

При всей уникальности обеих методик, приемы которых весьма полезны для развития вокала, они не предусматривают работу, связанную с воспитанием целостного певческого коллектива, имеющего ровный наполненный звук, тонкий и гибкий, способный передать тончайший нюанс. В. В. Емельянов в своей системе музыкального воспитания требует начинать развивать певческое вибрато с 5—7 лет [5 с. 177]. Певческое вибрато в столь раннем возрасте выглядит противоестественным и выигрышно исключительно в сольном исполнительстве. Вибрато в хоре может навредить ансамблю (однородности звучания), т. к. обладает индивидуальной частотой (от качания до тремоляции). Воспитание хористов по В. Емельянову формирует звук, приближенный к тембру взрослого академического женского хора, что, на мой взгляд, несколько противоестественно. Д. Е. Огороднов не рекомендует заострять внимание на выравнивании звучности, считая, что это приведет к слабой артикуляции [6 с. 70]. Однако нельзя ни согласиться с первопроходцами русской профессиональной вокальной школы А. А. Алябевым, А. Е. Варламовым, М. И. Глинкой, которые утверждают, что обучение пению должно строиться на выравнивании голоса по звукообразованию. Это — веками сложившаяся традиция русского хорового исполнительства, корнями уходит к древним церковным песнопениям.

«Мировая слава прошлого русского хорового искусства основывалась не только на содержательности хоровых композиций, творческом мастерстве хормейстеров, прекрасных голосах певцов, но и на умелой кропотливой работе по созданию филигранной хоровой звучности» (Д. Н. Ардентов) [7 с. 156]. Ровность звука, благородное звучание, высокий тон (высокая форманта), глубина и непринужденность — эстетические критерии качества звучания, дающие представление о красоте музыки. «Пение в благородном значении этого слова, есть язык сердца, чувства и страсти. Чтобы этот язык действовал сильно, надобно, чтобы произношение его было ... руководимо хорошим вкусом» (А. Е. Варламов). Таким образом, для формирования целостного художественно-эстетического представления воспитанников необходима работа, направленная на выравнивание звучности, создания тонкого, полётного высокого певческого тона (форманты).

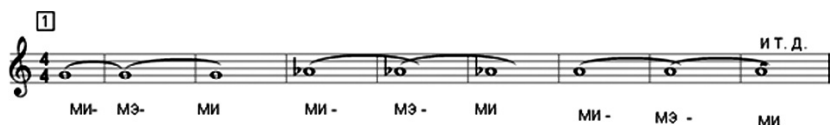
Для реализации вышеназванной задачи (формирование высокого тона, однородного звука в хоре), необходим следующий комплекс упражнений на развитие слуха, голоса, ладового чувства, дыхания, правильной вокализации:

- Упражнения на выравнивание гласных звуков и певческую позицию;
- Выработка активного короткого произнесения согласных звуков;
- Дыхательные упражнения, способствующие глубокому певческому дыханию и правильному короткому звучанию;
- Упражнения на ладовое чувство;
- Упражнения на развитие микстового пения

Немаловажным в становлении вкуса воспитанников к музыке, в частности к тону, вокальной звучности, является слушание лучших образцов русской и зарубежной вокальной музыки в исполнении высоких голосов (сопрано) и детских хоровых коллективов. Этот эмпирический метод (от греческого «эмпейрос» — опыт), основанный на подражании, эффективен и при пении педагогом, при условии гибкого красивого голоса и тонкого слуха руководителя. Считается, что петь дирижер с воспитанниками не должен — признак дурного тона. Хочу опровергнуть данное убеждение. В процессе разучивания (не на концерте), это весьма эффективно. Вокальный опыт детей очень мал и показ педагога, исполнение произведения вместе с ними, дает ясную картину голосоведения, кульминационных точек, звукообразования и дыхания, а в целом формирует эстетический вкус, понимание прекрасного изнутри, проживание процесса творчества.

Упражнения на выравнивание гласных звуков и певческую позицию:

Термином певческая позиция характеризуется качество певческого звука. Различают высокую и низкую певческие позиции. Высокая образуется вследствие активизации верхних резонаторов. Формированию высокой позиции помогают вокальная настройка на средних и выше средних нотах диапазона и пение упражнений сверху вниз, при сохранении на нижних нотах головного звучания. Рекомендуется использовать упражнения с близкими по звукообразованию гласными (и, е, э), не позволять искусственно сгущать тембр (1).



Начинать распевание следует с ноты а¹ (ля первой октавы) на гласный звук «у» или закрытый рот, с учетом, что подача звука идет к лицевым резонаторам. Здесь индивидуальный контроль необходим. Умение направлять звук в головной резонатор является основой высокой позиции (2). Фундамент однородного пения — чисто

выстроенный унисон (согласованность в исполнении одной или нескольких нот). При работе с младшими школьниками, полезна песенка гласных звуков на одной или двух нотах (а, о, у, ы, э... я, ё, ю, и, е) при этом йотированные гласные следует петь как й-аааа, й-оооо, й-уууу, й-эээ (3). Гласные звуки формировать округло («купол во рту», т. е. высокое небо). При активном раскрытии рта посыл звука к верхним зубам на средних и высоких звуках диапазона. При таком звукоизвлечении голос будет всегда полетным и звонким.

2

М..... или у-у-у..... И т. д.

3

а- о- у- ы- э..... я- ё- ю- и- е..... И т. д.

Обязательным условием является умение слушать себя и окружающих, стремиться, чтобы голос максимально сливался с голосами других (если коллектив хорошо интонирует изначально) или с тоном фортепиано. При выравнивании звучности очень полезно петь негромко, но остро, «тоненько».

Выработка активного короткого произнесения согласных звуков

Игровая специфика работы с младшими школьниками требует определенных заданий. Интересным для детей оказываются задания на активизацию согласных звуков. Цель — научиться произносить согласные звуки ясно, четко, активно. Это могут быть упражнения на повторение произнесенного педагогом («Эхо») (4) или примеры на словотворчество («Самоваропаровозровертолет»)

4

учитель ученики учитель ученики И т. д.
э - хо, э - хо. От - зо - вись, от - зо - вись. Чис - то петь, чис - то петь на - у - чись,
на - у - чись. Слу - шай, слу - шай, не зе - вай, не зе - вай. Всё за мной, всё за мной, пов-то-ряй,
пов-то - ряй. А - у, а - у, а - у, а - у.

Пропевание скороговорок с постепенным ускорением или произнесением их шёпотом (5) также активизирует артикуляцию.

5

БЫК ТУ-ПО-ГУБ, ТУ-ПО-ГУ-БЕНЬ-КИЙ БЫ-ЧОК, У БЫ-КА ТУ-ПА ГУ-БА БЫЛА БЕЛА..

Полезны упражнения на слоги бра-брэ-бри-бро-бру, зе-за-зи и пр.(6), а также народные потешки (7), чистоговорки (8) или стихи (например, А.Барто «Резиновая Зина»).

6

бра-брэ-бри-бро-бру-бры-бры-бры-бры, И Т. Д. зе-за-зи-зе-за-зи-зе-за-зи, И Т. Д. бры-бры-бры-бры, зе-за-зи-зе-за-зи

7

Как под гор-кой под го-рой тор-го-вал ста-рик зо-лой. Ка-рто-шка мо-я вся под-ха-рис-та-я.

8

са - са - са, вот и-дёт ли-са. Со - со - со, ли-са кв-тит ко-ле-со. Сы - сы - сы, есть ли-ся-та у ли-сы. су-су-су, ви-дел я в ле-су ли-су.

Следующий этап — произнесение короткого согласного в сочетании с длинным гласным. Упражнение «Море» (9). В этом упражнении учащимся объясняют, что согласный звук — это «стежок», которым сшита «ткань» из гласных звуков. А гласные при этом постепенно усиливают звучание, подобно накатывающимся волнам. Исполнять упражнение необходимо с широко открытым ртом.

9

Ма - а - мэ - э - ми - и - мо - о - му. Га - а - гэ - э - пи - и - го - о - ну - у. И Т. Д.

Дыхательные упражнения, способствующие глубокому певческому дыханию и правильному короткому звучанию

Вокальная педагогика рассматривает в качестве наиболее целесообразного для пения грудобрюшное дыхание, а также варианты смешений грудного и брюшного дыхания [8 с. 58]. В детском возрасте часто встречается поверхностное дыхание (ключичное). Задача

музыкального педагога научить воспитанников правильно дышать. Одновременно брать вдох («понюхать цветок»), без поднятия плеч, затем задержка дыхания, мобилизирующая весь аппарат певца к началу пения. Самым главным является выдох, он должен быть совершенно спокойным, без усилий и долгим. Характер дыхания отражается на характере исполнения. Жесткое напряженное дыхание рождает напряженный, жесткий звук. Плавное, спокойное, легкое дыхание способствует достижению красивого, легкого звука. Объем дыхания у детей увеличивается во время игр, в процессе вокализации, пении длинных фраз, больших длительностей, вокализов (10).

Игра «Шарик»

Цель занятия: научить детей делать долгий спокойный выдох.

Встать ровно, в руках (между ладоней) держать воображаемый шарик. Затем в шарике образуется маленькая дырочка. На звук «с-с-с» шарик медленно сдувается. Задача воспитанников – максимально экономить выдох, постепенно приближая ладони друг к другу (шарик уменьшается).



Дыхание развивают и немusикальные звуки, глissандо (скольжение по участку диапазона), а также произнесение долгих согласных звуков. В младшем возрасте интересны игры на звукоподражание.

Занятие-игра «Прогулка» (для детей 6—7 лет)

Методический материал: использованы вибрационно-вокальные упражнения М. Лазарева, В. Емельянова.

Ход занятия: дети образуют круг, внимательно слушают рассказ учителя, выполняют соответствующие упражнения.

Таблица 1

Рассказ	Упражнение
Жила-была маленькая Лошадка. Она очень любила бегать. Вот так.	Дети быстро «щелкают» языком на полуулыбке (высоко).
Лошадка жила со своей мамой — доброй и красивой Лошадью. Ходила она так.	Дети медленно «щелкают» языком, вытянув губы (низко).
И очень часто Лошадка любила бегать с мамой наперегонки.	Поочередно высоко-низко, быстро-медленно «щелкать» языком.
Но однажды подул сильный ветер.	Активный долгий выдох через рот 4 раза.
Лошадка подошла к своей маме и спросила: «Можно мне погулять?»	«Щелкать» высоко. От нижнего звука «у» до верхнего «о» — «у — о»?
«Да куда же ты пойдешь? — ответила мама, — на улице сильный ветер».	От верхнего «о» к нижнему «у» «о — у».
Но Лошадка не послушалась и побежала	«Щелкать» высоко
Вдруг она увидела на полянке красивый цветок. «Ах, какая прелесть», — подумала Лошадка, подбежала к цветку и стала его нюхать.	Вдох через нос — легкий, бесшумный, выдох — через рот со звуком «а», медленно 4 раза
Только это был не цветок, а красивая бабочка. Она вспорхнула и улетела. А лошадка поскакала дальше.	«Щелкать» высоко.
Вдруг Лошадка услышала странный звук.	Долгий звук “ш-ш-ш”
“Подойду-ка я поближе”, — решила Лошадка	“Щелкать” высоко
Это была большая змея, которая ползла по дереву, она очень напугала Лошадку	Звук «ш» короткий по 4 раза
Во время прогулки Лошадка слышала множество необычных звуков. Вот пробежал ежик.	Звук «ф» по 4 раза
Застрекотал кузнечик.	Звук «ц» по 4 раза
Пролетел жук	Звук «ж» продолжительный
За ним — комар	Звук «з» продолжительный
А ветер дул все сильнее и сильнее	Продолжительный выдох
Лошадка замерзла	Звук «брр» 4 раза
И побежала домой	«Щелкать» высоко
Навстречу Лошадке вышла ее добрая мама	«Щелкать» низко медленно
Она стала согревать Лошадку	Бесшумный выдох на ладоши через открытый рот 4 раза

Данная игра способствует активизации речевого аппарата, развивает дикцию и дыхание.

Для выработки короткого (люфт) дыхания полезно упражнение А. Н. Стрельниковой «Гарью пахнет». Это упражнение активизирует внимание исключительно на коротком вдохе, совершенно не думая о выдохе. Необходимо активно дышать, нюхать примерно 4 раза, затем делать небольшую передышку и повторять несколько раз. При таком вдохе происходят четкие сильные диафрагмальные сокращения, необходимые при пении *staccato* (отрывисто).

При исполнении коротких четких звуков, детям необходимы образные сравнения: живот упругий, как мяч или на животе находится клапан-пищалка, который, если надавить, издает звук, как в мягкой игрушке и т. п.

Упражнения на ладовое чувство

На сегодняшний день остаются общепризнанными два лада: мажор и минор. Лад — это система устойчивых и неустойчивых нот, стремящихся в устойчивые. При работе с хором первостепенное значение имеет мажор, т. к. он способствует формированию светлого, «солнечного» звучания. Полезными оказываются любые упражнения на поступенное движение вверх и вниз (11), а также упражнения на опевание устойчивых ступеней лада (12).

11
До-ре-ми-фа-оль-ля-си, се-ла ко-шка на так-си. А ко-тя-та при-це-пились и бес-плат-но про-ка-ти- лись.

12
Лё- о-о-о, лё- о-о-о, лё- о-о-о, лё- о-о-о. Ля- а-а-а, ля- а-а-а, ля- а-а-а, ля- а-а-а.

Упражнения на развитие микстового пения

Микстовое, значит смешанное. В вокале это означает, что при пении необходимо одновременное использование головного и грудного резонаторов. За нижнюю часть диапазона голоса отвечает грудной резонатор, а за среднюю и высокую — головной. Соединение работы тех и других резонаторов дает насыщенный, тембрально окрашенный звук голоса. Микстовое пение в хоре дает ощущение полноты звука, объема, т. к. включает в себя огромный спектр обертонов. Становлению микстового звучания способствуют упражнения на выравнивание перехода из грудного звучания в головной, а также упражнения на соединение их одновременного звучания.

Список литературы:

1. Багадуров В. А. «Вокальное воспитание детей». Изд. Академии пед. наук РСФСР, М., 1953
2. Бехтерев В. М. «Значение музыки в эстетическом воспитании ребенка с первых дней до его детства». М., 1916
3. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М., «Музыка», 1968
4. Едунов С. М., Праслова Г. А. «Программы по музыке в контексте ведущих тенденций развития отечественного музыкального образования: история и современность», метод. пособие для учителей музыки, СПб, 2001
5. Емельянов В. В. «Развитие голоса координация и тренинг». Изд.4, СПб, М, Краснодар, 2004
6. Огороднов Д. Е. «Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе». Метод. пособие, изд. 3-е, «Музична Україна», 1989
7. «Русская хоровая культура. История. Традиции. Современные проблемы». Сб. научных трудов. СПб.: Академия культуры, 1995
8. Самарин В. А. «Хороведение и хоровая аранжировка» Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2002

3.3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ГРАФИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 20 ВЕКА

Дынько Евгения Викторовна

научн. сотрудник КХМ им. В. И. Сурикова, аспирант КГХИ,

г. Красноярск

E-mail: a953656@yandex.ru

На развитие сибирской графики второй половины 20 века повлияло становление художественного образования, художественной жизни того времени.

Временем самопознания и нового жизнеутверждения в Советском обществе стали 50—60-е гг. 20 века. Гражданские мотивы преобладали в искусстве, наполненные публицистичностью. Среди круга тем, очевидное первенство занимали изображения общественных событий и ситуаций с порой скрытым, а иногда и явственно прорывающимся драматическим напряжением. Открывая, мужественная оценка всех явлений жизни получила «суровую» окраску — как проявление настойчивого правдоискательства. Главный внутренний смысл произведений художников этого времени — острота социального зрения, чувство больших перемен в жизни. Этим произведениям более свойственны ситуации и детали повседневного. Стремление к справедливости, честному делу тут преобладает. Сквозь трудности и невзгоды в произведениях всегда пробивалось ощущение высшей жизненной цели. Эти особенности в советском изобразительном искусстве, сложившиеся в традицию, именуют «Суровым стилем» [2, с. 188]. Началом нового взгляда на жизнь стала середина 50-х годов, где эмоциональное начало искренность, правдивость изображения было для тех лет новшеством. Строгое следование реальности сочетается, во многих работах с романтикой широких обобщений.

Как обычно, период «сурового стиля» обозначают в строгих хронологический рамках: 1957—1962 годы. Произведения, составляющие костяк стиля были показаны в основном на московских

молодежных выставках 1960-х гг., на республиканских 1958—1963 гг. и на других выставках [2, с. 193].

Настоящим, невыдуманым, неприукрашенным будням посвящены в большей своей части произведения «сурового стиля». Перед зрителем предстает мужественный, сурово-сосредоточенный мир, живущий в непрестанном движении строгом деловом ритме. В работах «суровых» преобладали промышленно-городские сюжеты. Вместе с обращением к повседневности внутренней основой стиля было романтическое восприятие современности, где интонации «добротного дня» и чувство осознанной цели являются ядром романтического аспекта.

Общим для мастеров стиля было отношение к жизни, верность принципам бескомпромиссного правдивого ее изображения, а не стилистические приемы. Так в конце 50-х — начале 60-х годов почти всем им было свойственно вынесение на первый план основного действия, главных персонажей.

Из будничности «сурового стиля», уже в годы зарождения «проступала вечность», во многом он стремился к всеобщему и многозначному.

Центральной темой повествования в произведениях стиля берется жизнь и работа людей какой-то профессии и в каком-то их будничном срезе.

Творческое движение «суровых» было явлением гражданского порядка.

Художники этого стиля стремились показать неприукрашенную правду жизни.

Творческим примером «суровых» убежденно следовали сибирские художники такие, как Сальников Н. С., Орлов С. Е. «Суровый стиль» обнаруживает себя в работах 70—80-х годов у Шульжинского А. С. и Афанасьева С. С.

Также, в советском искусстве 60-х годов широко распространилась тенденция обращения в произведениях станковых к приемам монументального искусства, чтобы подчеркнуть значительность, внутреннюю масштабность изображения, выделить глубину художественного обобщения и создать публицистичность [1, с. 183]. Важными признаками монументального искусства являются органическая связь с архитектурной и публичность.

Монументальность в искусстве вообще — это значительность, грандиозность, масштабность образов, выражающих глобальное, эпохальное содержание. Образная монументальность может

выражаться не только в монументальном искусстве, но и в любой другой разновидности художественного творчества [1, с. 184].

Важно учитывать, что в станковом произведении, черты монументальной формы дадут положительные результаты в том случае, если они отвечают внутренней монументальности образа. Существенно и то, что монументальность формы, не обязательна, для достижения монументальности содержания.

Для монументальной станковой работы обычно характерно крупномасштабность. Изображение кажется частью более широкого, целого и нередко имеет панорамный характер. Обычно это композиции крупнофигуральные с фризovým расположением фигур на первом плане.

Применение в станковом произведении приемов монументального искусства является закономерным стремлением к повышению роли художественного обобщения.

С подобной тенденцией мы сталкиваемся в 60—70-е годы в работах таких сибирских художников как Кобытев Е. С., Руйга Р. К., Шульжинский А. С.

Особое развитие в 60-е годы получили тенденцию лиризации и интеллектуализации искусства. С развитием этих тенденций происходит повышение роли субъективного начала в искусстве.

В произведениях искусства запечатлеваются все грани духовного облика создателей и они затрагивают все стороны внутреннего мира, воспринимающих их людей. В произведении искусства слито в единое целое — представление и переживание, чувственный образ и фантазия, эмоции и мысль, воспоминание и мечта. Та или другая грань этой целостной системы может доминировать.

Этот тип художественной образности в 60-е года было принято называть лирико-интеллектуальным, или «поэтическим».

В образах «поэтических», сохраняя свое объективное значение, изображение представляет в потоке переживания, в контексте мысли, в системе ассоциаций, которые акцентируются и выступают на первый план.

Лирико-интеллектуальный образ — это скорее образ — размышление, образ-воспоминание, образ — мечта и т. д.

В реалистическом искусстве усиление творческого начала означает не отказ от объекта и его произвольную деформацию, а повышение роли чувства и мысли в предметном изображении, его идейную заостренность.

В работах лирико — интеллектуальных, где силен элемент размышления, содержание поднимается до уровня философской концепции.

Изображение, в реалистическом искусстве, прежде всего — воспроизведение объективного мира в его непосредственно видимом облике. Субъективное же начало в реалистичном искусстве выступает как индивидуальное — личностный способ постижения объективного мира. Подлинное же искусство всегда опирается на единство объективного и субъективного в отображении мира.

В реалистическом искусстве задача художника не самовыражение, а отражение объективного мира, хотя отражение всегда сопровождается самовыражением. Поэтому главное в реалистическом искусстве — осмысленное и наполненное чувством изображение предмета.

«Поэтический» строй, появившийся в 60-е годы в работах сибирских художников, таких как Гладунов М. Ф., Краснов Г. С., Лекаренко А. П., Овчинников И. А., Туров С. Ф., Шепелевич Е. А. продолжает развиваться в 70-80-е годы в творчестве Бирюкова М. М., Павлюченкова В. В., Попп А. А., также это представление было выражено в 90-е годы в произведениях Тимохова С. В.

Развитие в искусстве 60-х гг. иносказательной, метафорической образности закономерно, порождено стремлением избежать простой фиксации фактов и воплотить большие обобщения.

В 60-е гг. под метафоричностью стали подразумевать все виды иносказательности, отличные от прямого изображения, то есть символику, аллегоричность, ассоциативные сравнения и т. д.

Метафоричность состоит главным образом из переключения значения образа из прямого в переносное.

Всякому искусству свойственна ассоциативность, так как нами что то домысливается, на основе реальных связей предметов и жизненного опыта, при восприятии произведения. У зрителей ассоциации различны, но они как бы продолжают и расширяют изображение.

Метафорическая образность, где ассоциации вводят в изображения подтекст, второй план, передающий изображению переносный смысл, превращают его в форму иносказания.

В произведениях метафорического плана с события и действия акцент переносится на переживание, состояние и т. д.

Метафорическая образность часто является способом углубить идею произведения, усилить его философское звучание.

Иносказательность, метафоричность может не иметь фантастического характера, может быть связаны с иными, символично-поэтическими формами, но она не противопоставлена отражению жизненной правды.

Творчество художников тяготеющих к метафорической образности «укладывается» в социалистический реализм, как воплощение многообразия нашего искусства. Может быть в одной работе объединение реального изображения и символических деталей.

Такое состояние метафоричности можно увидеть в произведениях сибирских художников 60-х годов, таких как Краснов Г. С., Свалов В. Н., Тодыков В. А., 70-х годов — Барткевич В. П., Морозов С. Н., Фуфачев В. И., 80-х годов — Белоусов В. А., Паштов Г. С., Рыбаков Н. И., Смирнов С. В., 90-х — Белова Т. Г., Казакова О. В., Полякова С. А., Суриков А. В.

Остановимся теперь на тенденции усиления декоративности. Для произведений характерно относительно самостоятельное, эмоциональное использование ритма.

Декоративность работы может быть следствием развития не только орнаментальных, но и экспрессивных тенденций. В искусстве декоративность способна расширить границы и возможности произведения, обогатить его выразительные средства.

В работах этой тенденции художник стремится акцентировать эмоциональную роль цвета. Может быть заметно доминирование какого-либо цвета, столкновение цветов.

Декоративность может появляться по разным причинам, с появлением метафорической образности, с воплощением в произведении особенностей народно-декоративного искусства, с влиянием настенных росписей и как стремление к усилению эмоциональности цвета.

Стремление к декоративной тенденции мы видим у таких сибирских художников 60—70-х годов как, Мешков В. И., Поздеев А. Г., 80-х годов — Рогачев В. И., 90-х — Мурина Н. В., Шаламова Е. В.

Среди различных тенденций все же преобладает прямое изображение действительности — изображение жизни в формах самой жизни.

В 60-е гг. наличие психологизма в произведении может включать в себя социальные обобщения большого масштаба, сочетаться с публицистичностью. На работы этой тенденции прослеживается влияние приемов кино: фрагментность изображения, кадровость композиции, крупноплановость, «срезанность» изображения рамой. Сложность, многоплановость переживаний требует приближенности к зрителю, то есть крупноформативную композицию.

Художники как бы исследуют, изучают жизнь, пробуют различные художественные средства, для того чтобы выразить сущность эпохи и передать ее закономерности.

К работам прямого изображения относятся произведения таких сибирских художников 60—70-х годов как: Еселевич Я. С., Шепелевич Е. А., 80-х годов — Молчанов Б. Н., Песегов В. А., Сорокин А. В., 90-х — Баранова О.Н.

Таким образом, появившиеся в советских станковых произведениях 50—60-х годов различные художественные тенденции продолжают свое дальнейшее развитие в сибирской графике до конца 20 века.

Список литературы:

1. Ванслов В. О станковом искусстве и его судьбах — М., 1972. — 183—184 с.
2. Каменский А. Романтический монтаж — М., 1989. — 188, 193 с.

ФОРМООБРАЗОВАНИЕ МАНГА И ЕЁ РАЗВИТИЕ В XXI ВЕКЕ

Леонов Владимир Юрьевич

*аспирант Московской Академии образования Натальи Нестеровой,
г. Москва*

E-mail: Dante7r@yandex.ru

Манга [1], как проявление изобразительного искусства, неотделима от культуры Японии: каллиграфия [2], театр Но [3], хокку [4] — всё это нашло в ней своё отражение. Каллиграфия, являясь самостоятельным направлением в искусстве, в манга служит не только вербальной передачей информации, но и выражением эстетической идеи. Гротескная схематичность структуры постановки театра Но так же нашла воплощение в формообразовании манга. Например в исторической манга «Эпоха Бакумацу» образ театра Но вплетается в общее повествование. Театр — двойник реальности, подчёркивает наиболее значимые моменты повествования. Как и японская поэзия, искусство манга тяготеет к ценностям невысказанного. В этой связи символическая система в манга многообразна. Фон рисунка несёт в себе художественное обозначение места и эпохи событий. Временные рамки условно обозначены символическими подсказками — такими как солнце, звезды, луна. Настроение композиции передаётся смысловыми деталями — лепесток цветущий сакуры, фурин [5] отпугивающий духов «жары», грозное небо, вертикально плавающая чайнка. Любое эмоциональное содержание имеет своё упрощённое отражение. «Если американский

художник тщательно прорабатывает все детали картинки, то для автора манга достаточно только намек. Вопросительно приподнятая бровь героя говорит японскому читателю больше, чем многословное пояснение в американском комиксе» [6, с. 28]. Фактически, визуальное объединение изобразительного ряда и текста создаёт лучшее сенситивное восприятие.

Примечательно, что в эпоху Эдо (1603—1868 гг.) существовал аналог современной манга. «Истории в гравюрах» были ориентированны на взрослую аудиторию. Это были любовные истории, плутовские рассказы, политическая сатира, эротические иллюстрации. «Они издавались в форме книг и пользовались большой популярностью среди горожан. Эти книги получили жанровые наименования не по содержанию и не по художественной форме, а по цвету своих обложек: «красные книги» (赤本 akahon), «черные книги» (黒本 kurobon), «синие книги» (青本 aohon), желтые книги (黄表紙 kibyōshi) .»[7, с. 575]

Говоря об истории формировании манга необходимо упомянуть Эпоху реставрации Мэйдзи [8]. Отказ Японии от самоизоляции и последующая модернизация страны повлияли также на развитие изобразительного искусства. Художники стали экспериментировать с композицией, пропорциями, цветом — вещами, которым в укиё-э [9] не уделялось внимания, так как смысл и идея рисунка превалировали над формой. Таким образом «Истории в гравюрах», как прообраз современной манга, вобрали в себя не только традиции укиё-э, но и техники западной живописи.

В период с 1900 года по 1940 год манга в некоторой степени утратила свою популярность и была востребована главным образом среди молодёжи. Однако ситуация изменилась во время второй мировой войны, когда манга «служила пропагандистским целям, печаталась на хорошей бумаге и в цвете. Её издание финансировалось государством, так называемая «токийская» манга» [10, с. 102]. В 1947 году на смену «токийской» пришла «осакская» коммерческая манга, которая благодаря дешёвой бумаге и чёрно-белой печати была доступна широкому кругу потребителей. Основателем «осакской» манга является Осаму Тэдзука [11], выпустивший манга «Shin Takarajima» («Новый Остров сокровищ»), разошедшуюся тиражом в 400 000 экземпляров. Необходимо отметить тот факт, что эта работа содержала условно-символические и декоративные решения, которые в дальнейшем легли в основу графического формообразования манга. Принято считать, что на творчество Осаму Тэдзука оказал влияние стиль рисунка Уолта Диснея (например непропорционально большие

глаза персонажей). В манга того времени преобладали детские мотивы — метажанр кодомо [12].

Следует отметить, что ряд художников выступал против чрезмерного упрощения графического стиля, смыслового содержания и ориентации манга на детскую аудиторию. Эти художники придерживались идеи преемственности и переосмысления культурных традиций Японии. Наиболее известным в этой группе был художник Ёсихиро Тацуми [13]. Именно Тацуми в 1957 году ввёл в обращение термин гэкига [14]. Сторонники этого направления предпочитали работать на серьезного, взрослого читателя, что обуславливало большее внимание к философской составляющей сюжета. Как следствие стиль рисования их был более строгим, «эмоционально темным, часто резко реалистичным, иногда очень жестоким, основное внимание уделялось реалиям жизни» [15, с. 38]. Особенность графического исполнения заключалась в более тщательной прорисовке изобразительного ряда, чёткой проработке сюжетных линий. Так тенденции реализма нашли своё отражение в гэкига не только в том, что стиль рисунка был сугубо натуралистичным, но и сюжет правдиво и объективно отражал действительность.

Важный вклад в популяризацию гэкига внёс журнал «ГАРО» [16]. «В отличие от многих известных журналов, «Гаро» не устанавливал строго заданных рамок и ограничений по стилю рисунка и содержанию; он выступал в качестве экспериментальной площадки, где мангаки [17] могли полностью выразить себя, свободные от давления со стороны и жанровых ограничений. На протяжении длительного времени журнал оставался единственной площадкой для экспериментальной, некоммерческой манга в Японии» [18, с. 144].

Двадцать первый век ознаменовался революционным сдвигом в изобразительном искусстве манга. Начиная с 2000-ых годов стали появляться работы (произведения) объединявшие в себе различные стили графического исполнения. Одним из первых подобных экспериментов является манга «FLCL» [19]. Её новаторность заключалась в абсолютно оригинальном соединении гэкига и «осакской» манга и в смешении таких жанров, как комедия абсурда, пародия, фантастика, психоделия. Разрушая границы прежней дозволенности «FLCL» создаёт пространство творческой мысли через отвлеченное созерцание современной обыденности и гротескного авантюризма. Наиболее значимой становится не принадлежность к определённому стилю, а эстетизм воплощения идеи. В 2005 году на волне популярности игровой серии, компания Capcom выпустила одноименную манга «Devil May Cry 3» [20]. Данная работа представляет

собой переработанный art book. Сюжет основывается на оригинале игры Devil May Cry 3, которая создана по мотивам «Божественной комедии» Данте Алигери: соединение футуристической реальности и эстетизма на основе натуралистического стиля графического исполнения; где каждая страница выполнена со скрупулезной проработкой светотени, придающей изображению почти скульптурные формы, и своеобразным решением пространственной композиции. Концептуальная смена настроений сменяется от мягких тонов романтизма, до футуристических картин, пронизанных холодом и жестокостью потусторонних миров. Достоинство манга «Devil May Cry» заключается в переносе аутентичного игрового мира в мангу с сохранением основ графического исполнения и погружением в иллюзорное пространство.

Стоит отметить, что приоритетным становится стремление к достижению более полного воплощения авторского замысла, а не слепое следование строго определённого стилю. Так в манга «Дом пяти листьев» [21] отсутствуют специфические приёмы упрощения графического стиля для обозначения «настроения» и «действия»; при сохранении реализма сюжета визуализация изображения стилизована под старинные гравюры для создания соответствующей духу произведения атмосферы.

Все вышеперечисленные аспекты были бы невозможны без фундаментальных изменений в стилистике манга. Таким образом, возможность поиска новых стилистических и концептуальных решений, возникновение новых жанров и высокая конкуренция среди мангаков способствуют творческому развитию манга как направления изобразительного искусства.

Примечание:

1. Слово «Манга» было введено в японский язык знаменитым художником Кацусика Хокусаяма в 1814 году. Слово объединяет два иероглифа: «ман» («небрежный») и «га» («картинка»). Формы изобразительного искусства, а также литературное явление (графические новеллы). Манга рисуется и издаётся обычно черно-белой (цветная только обложка), отличается специфической стилистикой графического рисунка. Существует множество различных жанров. Манга классифицируется по полу и возрасту читательской аудитории. Издаётся в журналах и отдельных томах.
2. Каллиграфия — одно из направлений изобразительного искусства. Каллиграфию называют искусством оформления знаков в экспрессивной, гармоничной и виртуозной манере.
3. Театр Но — один из старейших японских драматических театров, зародившийся в XIV веке. Но близок к кёгэн и включает в себя черты популярных народных и аристократических форм искусства. Всего выделяют четыре основных категории актёров театра Но: shite (главное

действующее лицо), waki (дублёр исполнителя главной роли или его помощник), kyogen (исполняет интерлюдии в течение пьесы, а также играет отдельные номера между сценами пьесы), hayashi (музыкант, играющий на одном из четырёх традиционных для Но инструментов).

4. Хокку — жанр японской поэтической миниатюры. Хокку состоит из трех строк фиксированного слогового состава: 5 — 7 — 5. Всего семнадцать слогов. В русской поэзии, ввиду сравнительной многосложности русских слов, жанр хокку почти не использовался.
5. Фурин — традиционный японский колокольчик, сделанный из металла или стекла (иногда также используется керамика или бамбук), с прикрепленным к язычку листом бумаги, на котором иногда изображают стихотворный текст.
6. Schodt F.L. *Dreamland Japan: Writings on Modern Manga* — Berkeley: Stone Bridge Press, 1996. 28 с.
7. Тураев С. В., Вишневская Н. А., Михайлов А. Д., Пигарев К. В., Рифтин Б. Л., Россиянов О. К., Семанов В. И. *История всемирной литературы*: в 8 т. — М.: Наука, 1988. 5 т., 575 с.
8. Реставрация Мэйдзи — Четырёхлетний период с 1866 по 1869 гг., включающий в себя последние годы периода Эдо и начало периода Мэйдзи. Череда событий, приведшая к значительным изменениям в японской политической и социальной структуре. Процесс являлся реакцией на открытие Японии для Западных стран.
9. Укиё-э (Ukiyo-e) — картины «бренного мира». Особое направление в японской живописи, представленное цветной гравюрой на дереве. Первоначально слово укиё обозначало одно из буддийских понятий и переводилось как «бренный и быстротекущий мир». В 17 веке оно уже стало обозначать современный суетный мир, мир любви и наслаждений. Слово «э» означает «картина, изображение». Поэтому название искусства «укиё-э» говорит о том, что оно отображает повседневную жизнь.
10. Garcia H. *A Geek in Japan: Discovering the Land of Manga, Anime, Zen, and the Tea Ceremony* — North Clarendon: Tuttle Publishing, 2010. 102 с.
11. Осаму Тэдзука (3 ноября 1928 — 9 февраля 1989) — автор манга, аниматор, врач, доктор медицинских наук. Внёс огромный вклад в становление манга и аниме. Автор *Astro Boy*, *Black Jack*, *Princess Knight*, *Phoenix*, *Jungle Emperor Leo*. В его честь была учреждена «Культурная премия Осаму Тэдзуки» (ежегодная премия для авторов манга, спонсируемая японской газетой *Asahi Shimbun*).
12. Кодомо — метажанр манга и аниме, целевая аудитория которого — дети в возрасте до 12 лет. Отличительной особенностью являются общая «детскость» произведения, отсутствие либо сильно упрощенные формы идейного наполнения, характерный рисунок.
13. Ёсихиро Тацуми (30 июня 1935 г.) — автор манга для взрослой аудитории и создатель термина «гэкига», оказавший влияние на целое поколение японских авторов. Завоевал награду Ассоциации японских аниматоров в

1972 году и несколько премий международных фестивалей, в частности, Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême (2005), Comic-Con (2006), Eisner Award (2010).

14. Гэкига — термин, обозначающий вид манга, отличавшийся качеством и реалистичностью рисунка. Гэкига имела сложный и запутанный сюжет. В настоящее время, термин «гэкига» применяют для обозначения манга с нестандартным стилем рисунка.
15. Miller F.P., Vandome A.F., McBrewster J. Gekiga — Beau Bassin: Alphascript Publishing, 2010. 38 с.
16. Гаро — ежемесячный журнал манга, созданный Кацуити Нагаи в 1964 году. Там публиковалась альтернативная и авангардная манга, в частности, гэкига.
17. Мангака — автор манга.
18. Schodt F.L. Manga! Manga!: The World of Japanese Comics — New York: Kodansha USA, 1986. 144 с.
19. FLCL (Furi Kuri) - экспериментальная манга опубликованная в 2000 году, автор Уэда Хадзимэ.
20. Devil May Cry3 — манга опубликованная в 2005 году, автор Тямати Сугуро.
21. Дом пяти листьев — манга опубликованная в 2006 году, автор Нацумэ Оно.

Список литературы:

1. Тураев С. В., Вишневская Н. А., Михайлов А. Д., Пигарев К. В., Рифтин Б. Л., Россиянов О. К., Семанов В. И. История всемирной литературы: в 8 т. — М.: Наука, 1988. —784 с.
2. Garcia H. A Geek in Japan: Discovering the Land of Manga, Anime, Zen, and the Tea Ceremony — North Clarendon: Tuttle Publishing, 2010. —160 с.
3. Miller F. P., Vandome A. F., McBrewster J. Gekiga — Beau Bassin: Alphascript Publishing, 2010. — 96 с.
4. Schodt F. L. Dreamland Japan: Writings on Modern Manga — Berkeley: Stone Bridge Press, 1996. — 360 с.
5. Schodt F. L. Manga! Manga!: The World of Japanese Comics — New York: Kodansha USA, 1986. —260 с.

3.4. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ЦЕРКОВЬ СЕНТ-ОГАСТИН КАК ОБРАЗЕЦ НОРМАННСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ НА ТЕРРИТОРИИ АНГЛИИ

Бабошина Ольга Николаевна

*аспирант Московского Государственного Академического
Художественного Института им. В. И. Сурикова, г. Москва*

E-mail: Olga-home@yandex.ru

Будучи местом погребения Августина — «апостола Англии» и первого новообращенного в христианство англосаксонского короля, Сент-Огастин был одним из наиболее важных монастырей в стране. Во времена Завоевания церковь в Сент-Огастине состояла из первоначальной церкви святых апостолов Петра и Павла, возведенной Августином сразу после 597 года и сформировавшей неф, церкви святой Марии примерно того же времени, сформировавшей западный рукав, и объединяющей их ротонды, возведенной аббатом Вулфриком, вероятно, после 1049 года. Постройку Вулфрика можно рассматривать как попытку объединения двух существующих церквей в некое большее единое целое.

Более наглядного контраста со стилем норманн не могло и быть. Скотланд, первый норманнский аббат, приняв должность в 1070 году и посетив Рим до 1073 года, начал целиком уничтожать англосаксонскую церковь и строить новую. После смерти Скотланда в 1087 году, восточная часть церкви была освящена в 1091 году Гандальфом, епископом Рочестерским, неф был возведен под руководством преемника Скотланда Видо(1087—99), а западные башни – во времена Хью(1099—1124) или уже после него.

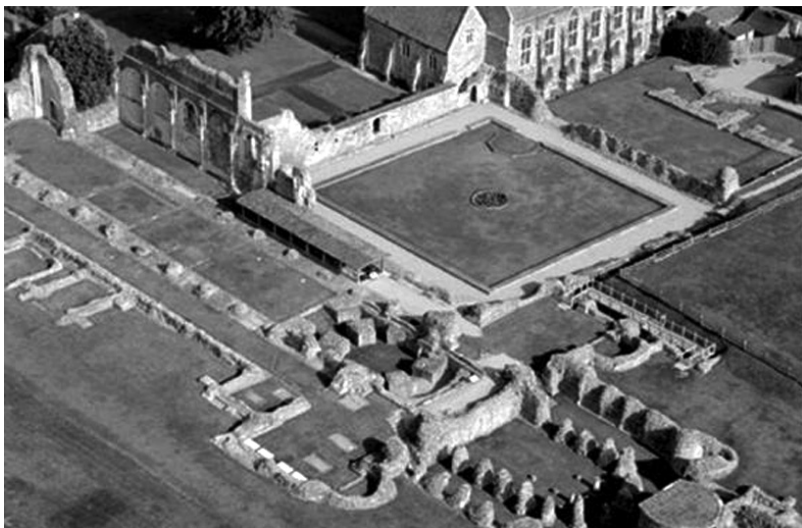


Рисунок 1. Церковь Сент-Огастин.

Новая церковь вписана в границы расположения ранних построек (рис.1). Восточный рукав англосаксонской церкви святой Марии утерян, но возможно он располагался приблизительно так же, как и апсида норманнского строения, склеп которого был посвящен деве Марии, в то время как церковь святых Петра и Павла занимала восточную половину нефа, и его западная часть была примерно той же длины. Было бы заблуждением развивать это соответствие дальше, особенно потому, что ротонда не совпадает со средокрестием, и признаки старых построек в новом сооружении необычны для норманнских перестроек. Вся конструкция была уничтожена после Реформации, за исключением западных частей северного придела нефа и северо-западной башни, которые сохранились до XIX столетия.

В склепе имелась крытая внутренняя галерея с тремя часовнями, расположенными веером, центральная из которых в плане имела форму подковы. Стены галереи покоились на опорах, формирующих четыре узких прямых пролета, а центральное пространство было разделено натрое двумя рядами высоких колонн. Пролеты, образованные этими колоннами, квадратные, что можно объяснить узостью пролетов в главной аркаде. Две восточные колонны больше остальных и имеют разные основания. Это отличие, возможно, обусловлено стремлением расположить более сложный рисунок свода, который, судя по всему, был в апсиде, или обозначить важное

пространство вокруг колонн, поскольку аббат Скотланд был погребен между ними и стеной апсиды. Эти три типа объяснения: эстетическое, практическое и символическое — зачастую важны для понимания норманнских крупных церквей, и, конечно же, всегда возможно, что все три применимы в данном случае. Следующий ярус церкви полностью утерян, но его план может быть реконструирован по тем же самым внешним границам, что и склеп. Учитывая единообразие и небольшие размеры столбов в склепе, можно заключить, что и галерея опиралась на такие же единообразные колонны. На мысль о колоннах небольшого размера наводит также тот факт, что пролеты склепа узкие, что не оставляет достаточного пространства для столбов обычных размеров.

Каждый рукав трансепта включает в себя апсиду в восточной стене и не содержит никаких других характерных особенностей. В южном рукаве есть некоторое количество захоронений, которые можно идентифицировать благодаря свинцовым мемориальным дощечкам XII века, похожим на дощечки саксонских королей, что использовались норманнами в аббатстве в далеком прошлом. Тем самым становится более убедительной версия о том, что в церкви святых апостолов Петра и Павла были захоронены короли в южной крытой галерее. Благодаря раскопкам в нефе было установлено, что, по крайней мере, в позднем средневековье алтарная преграда находилась в первом пролете к западу от средокрестия, а перегородка, отделяющая клирос от нефа, располагалась между столбами второго пролета, с алтарем в нефе на запад от него [5, с. 14—17]. Неф был двенадцатипролетным с двумя башнями над самым западным пролетом. Галерея покоилась на составных опорах с тремя полустолбами и кубической капителью на каждой поверхности софита, которую можно сравнить с сохранившейся до нашего времени стеной северного придела, у которой сохранились и внешние стены галереи (рис.2).



Рисунок 2. Стена северного придела церкви Сент-Огастин.

В западном конце девятипролетного нефа располагалась пара больших башен. Рисунок северо-западной башни, которая просуществовала до 1822 года, свидетельствует о том, что она была сильно орнаментирована. Это позволяет предположить, что строительство была завершено к середине XII столетия [10, с. 88—111].

Церковь в Сент-Огастине напоминает собор Кентерберри тем, что также включает в себя склеп, две западные башни и кубические капители, в то время как формы столбов и приделов подобны тем, которые находятся в Сент-Этьене, вследствие чего, вероятно, были заимствованы из собора. Различия заключаются, главным образом, в наличии крытой внутренней галереи и трансепта без трибуны галереи, как в аббатстве Бэтл. В то время как его восточный рукав той же длины, что и собор, неф в Сент-Огастине гораздо длиннее. Единообразие колонн в восточном рукаве Сент-Огастина, вероятно заимствовано из восточного рукава Сен-Бенуа-сюр-Луар сразу после 1067 года. Там есть галерея в апсиде и прямые пролеты, поддерживаемые колоннами, но опоры указывают на прилегающие часовни на хорде, в то время как восточный рукав Санкт-Мари-им-Капитоль в Кельне примерно 1050 годов включает в себя непрерывную последовательность столбов. Конфигурацию колонн в восточном конце склепа можно сравнить с конфигурацией колонн в

Руане, особенно отличаются две колонны на востоке: наклоном в Руане, размером в Сент-Огастине [6, с. 84—86]. Таким образом, церковь в Сент-Огастине представляет тот тип здания, который принадлежит норманнской традиции, свойственной скорее восточной, нежели западной половине герцогства.

Список литературы:

1. Барлоу Ф. Вильгельм I и нормандское завоевание Англии. СПб., 2007.
2. Кидсон П. История английской архитектуры. М., 2003.
3. Bayle M. *L'Architecture Normand au Moyen Age*. Caen, 2001.
4. Chibnall M. *Anglo-Norman England 1066—1166*. Oxford, 1986.
5. Clapham A. *St Augustine's Abbey*. Canterbury, 1977.
6. Gem R. *Canterbury and the Cushion*. London, 1987.
7. Gem R. *The Origins of the Early Romanesque Architecture of England*. London, 1973.
8. Grant L.M. *Architectural Relationships between England and Normandy, 1100—1204*. London, 1994.
9. Little B. *Architecture in Norman Britain*. London, 1985.
10. McAleer J. P. *The Ethelbert Tower of St Augustine's Abbey, Canterbury*. Canterbury, 1987.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

«ИСТОРИЯ ИМПЕРАТОРСКОГО МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА» С. П. ШЕВЫРЁВА В КОНТЕКСТЕ ОФИЦИАЛЬНОЙ ИДЕОЛОГИИ НИКОЛАЕВСКОЙ ЭПОХИ

Жукова Александра Николаевна

аспирантка МГУ им. М. В. Ломоносова, г. Москва

E-mail: alexandra.zhukova@hotmail.com

В 1855 г. Московский университет отмечал свой столетний юбилей. Подготовка к нему началась еще в 1850 г., когда ректор университета А. А. Альфонский представил попечителю Московского учебного округа проект празднования. В нем была расписана подробная программа подготовки, включавшая себя создание специального учёного Комитета и издание официальной «Истории» университета, отражавшей «все государственные постановления и правительственные меры», «историю всех наук», «деятельность ученую, педагогическую и литературную профессоров и преподавателей; влияние Университета на образование России в лице его питомцев» и в первую очередь его историю «в мудрое царствование благословенно царствующего Государя Императора Николая Павловича» [5, с. 541—458].

8 марта 1851 г. проект был утверждён императором. В состав юбилейного комитета вошли видные учёные и преподаватели того времени. Председателем стал А. А. Альфонский, товарищем председателя выступил С. П. Шевырёв, членами — Н. Б. Анке, Н. Е. Зернов, Ф. Л. Морошкин, С. М. Соловьёв, Ф. И. Буслаев, К. Ф. Рулье, Т. Н. Грановский.

Написание труда по истории университета было поручено критику, писателю, педагогу, профессору Степану Петровичу Шевырёву. Подготовка и издание юбилейного издания, а также

биографического словаря профессоров Московского университета стали видным событием в его университетской карьере.

«История Императорского Московского университета, написанная к столетнему его юбилею 1755—1855» стало единственным для того времени изданием с систематическим изложением законов, актов и событий истории университета за 100 лет. Важно отметить, что хронология всех дат и событий в книге была построена в соответствии с царствованиями. Так, с первых страниц «Истории» Шевырѐв пишет: «История разделена по периодам царствований: 1) Императрицы Елисаветы Петровны и Петра III Феодоровича, 2) Императрицы Екатерины II Алексеевны, 3) Императора Павла Петровича, 4) Императора Александра Павловича и 5) благословенно Царствующего Императора Николая Павловича» [14, с. VIII].

Наряду с представленными документами, тщательно подобранными архивными и рукописными данными, ценными сведениями о профессорах и воспитанниках университета, в «Истории» заметен акцент автора на эпоху Николая I. Шевырѐв представляет ее временем наибольшего расцвета университетской науки и специально в предисловии останавливается на перечислении «монарших милостей» и достижений: «В тридцатый год вступившее царствование благословенно царствующего Императора Николая Павловича представляет в Истории Русского просвещения, рядом знаменательных событий, эпоху, приготовившую начала для своеобразного развития всех духовных сил народа и государства Русского. Привести образование Отечества к закону государственному; обнять в этом образовании коренное племя Русское, как великое его средоточие, и вместе с ним племена разных языков <...> основать образование Русского народа на тех коренных началах, которые определяются его историею и составляют крепость его жизни <...> создать сословие Русских наставников и наставниц для семейного воспитания; пролить свет знаний на все сословия <...> поднять и поставить Университеты в уровень с современною Европейскою наукою; возвысить, обеспечить и вознаградить трудное звание учёного <...> освящать весь храм народного просвещения Божиим престолом, крестом и молитвою: вот задачи, которые решались в течение последних тридцати лет в Истории образования нашего Отечества, по мысли и воле неусыпно деятельного Монарха» [14, с. 468—470].

Подобное превознесение заслуг императора нам представляется далеко не случайным. Оно носило четко предсказуемый характер и отвечало официальной идеологии того времени. Последние годы

правления императора Николая I получили название эпохи «мрачного семилетия». После революционных событий в Европе были введены жёсткие цензурные условия, во многом ограничены и права университетов, сокращен прием студентов. По воспоминания С. М. Соловьёва, «боялись особенно Москвы; с часу на час ждали известий о московской революции» [8, с. 620].

Произошедшие в Европе события в конце 1840-х годов негативно сказались на внутренней политике Николая I, что привело к ужесточению цензурного режима. Были запрещены целые разделы знаний для преподавания, установлен строгий контроль за лекциями профессоров, предпринимались попытки насильственного руководства общим направлением преподавания в духе казённо-патриотической доктрины. Император Николай I хотел подчинить всю культурную работу, академию, университеты строгой дисциплине. В цензуре изменения шли в двух направлениях: усиление цензурного режима сопровождалось совершенствованием цензурного аппарата за счёт профессионализации цензоров [1, с. 5; 2, с. 15—25; 9, с. 120].

В этот период основную роль в укреплении цензурного режима играл Комитет 2 апреля 1848 г. (1848—1855), деятельность которого сузила и без того небольшой диапазон социальной информации, доступной русской периодике и обществу. Он запретил обсуждать в прессе многие актуальные и важные проблемы, пропускать в печать многие литературные произведения, статьи о представительных собраниях второстепенных европейских государств, об их конституциях, выборах, утвержденных законах, о депутатах, о народной воле, о требованиях и нуждах рабочих классов, о беспорядках, производимых иногда своеволиями студентов, статьи за университеты и против них, о подании голосов солдатами, статьи и исследования по истории смут и народных восстаний и т. д.

Комитет 2 апреля столь же строго и тщательно следил за литературным процессом. 14 мая 1848 г. вышло высочайшее повеление, по которому цензоры секретно должны были представлять в III отделение запрещаемые ими сочинения, обнаруживающие в писателе особенно вредное в политическом или в нравственном отношении направление.

Исследователь этой эпохи М. Лемке, описывая сложившуюся ситуацию, цитирует А. И. Герцена: «Наша литература, от 1848 до 1855 гг., походила на лицо в моцартовой «Волшебной флейте», которое поёт с замком на губах». Лемке полагал, что «мрачное семилетие» было одним из самых тяжёлых времен во всей истории общественной мысли и журналистики [3, с. 185]. П. С. Рейфман в своем труде «Из истории русской, советской и постсоветской

цензуры» подчеркивает усиление цензуры в 1840-е — 1850-е гг. и возврат к «чугунному уставу»: «<...> Уваров получает указание: созвать редакторов петербургской периодики и объявить им, что их долг «не только отклонять все статьи предосудительного направления, но и содействовать своими журналами правительству в охранении публики от заражения идеями, вредными нравственности и общественному порядку». Сообщалось о том, что император повелел предупредить редакторов: за всякое дурное направление статей их журналов, «хотя бы оно выражалось косвенными намеками, они лично подвергнутся строгой ответственности, независимо от ответственности цензуры». По сути это означало возвращение к требованиям «чугунного» цензурного устава 1826 года» [6].

В 1849 г. генерала В. И. Назимова назначили надзирателем Московского учебного округа. С его приходом в университетских стенах был утверждён жёсткий контроль над настроениями студентов. Б.Н. Чичерин вспоминал: «В стенах университета не позволено уже было ходить расстёгнутым; на улице нельзя было показаться в фуражке: требовалось, чтобы студенты непременно были в треугольной шляпе и при шпаге» [13, с. 79—80]. В учёную атмосферу Московского университета был принесен дух муштры и надзора. Все это дискредитировала науку, стиль преподавания и обнажало назревший в обществе глубокий кризис.

В общественной и университетской жизни этого времени юбилей Московского университета 1855 г. явился самым крупным событием и своеобразным рубежом, отражавшим результаты николаевского правления. По сути, юбилей должен был стать беспримерным для своей эпохи идеологическим мероприятием, прославляющим действия и постановления императора. В этом контексте становится понятен стиль «Истории Императорского Московского университета» Шевырёва и высказанные в издании идеи. Идеологический тон документа был метко подмечен Н. Г. Чернышевским, писавшем в своем отзыве на книгу, что «автор избрал летописную форму <...> внешнее подразделение фактов и известий преобладает над их внутреннею последовательностью»; «причинами счастливого возрастания университета во всё первое столетие его жизни г. Шевырёв находит: благоволение Божие, милостивое покровительство государей и любовь русского народа к просвещению» [12, Т. 2. с. 664, с. 626]. Действительно, историю Университета Шевырёв представил как восхождение по одной прямой линии от царствования к царствованию, всю эпоху просвещения как «приготовление» к правлению Николая I.

Таким образом, один из важнейших историографических документов и памятников эпохи юбилея Московского университета в

полной мере отразил идеологию Николаевского режима и царившее тогда в официальных кругах неправомерное вознесение и преувеличение заслуг императора. Возможно, именно по этой причине «История» была до конца недооценена современниками, критично относившимися к царившей атмосфере жёсткой цензуры и официоза и, как следствие, обвинившими Шевырева в излишней приверженности режиму и утаивании истинного положения дел. В 1856 г. Шевырёв подвел своеобразный итог судьбе своего труда и университетского поприща, как такового, в письме к М. П. Погодину: «Теперь все говорят: надобно правды, правды, правды <...> Общественно я, может быть, грешен в том, что не говорил резкой правды. Не умею излагать её так, как ты умешь <...> В отношении к Университету я грешен: я мало сознал грехи его. Но Университет был тогда в опале: как же в день столетних именин было нападать на него?» [4, Л. 9—10 об.]

Список литературы:

1. Жирков Г. В. История цензуры в России XIX—XX вв. М., 2001.
2. Котович Ал. Духовная цензура в России: 1799—1855 гг. СПб., 1909.
3. Лемке М. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. М., 1909.
4. Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 231/ П. К. 37. Ед.хр. 8.
5. Московские университетские известия. М., 1868. № 5.
6. Рейфман П. С. «Из истории русской, советской и постсоветской цензуры». 2011. <http://reifman.ru/>.
7. Скабичевский А. М. Очерки истории русской цензуры (1700—1863). СПб., 1892.
8. Соловьёв С. М. Мои записки // Соловьёв С. М. Сочинения: В восемнадцати книгах. Кн. XVIII. М., 1995.
9. Степняк-Кравчинский С. М. Россия под властью царей. М., 1964.
10. Сухомлинов М. И. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. СПб., 1889.
11. Твардовская В. А. Идеология пореформенного самодержавия: М. Н. Катков и его издания. М., 1978.
12. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1949.
13. Чичерин Б. Н. Москва сороковых годов. М., 1997.
14. Шевырёв С. П. История Императорского Московского университета, написанная к столетнему его юбилею, 1755—1855. М., 1855.

**ЛИТЕРАТУРНАЯ ХРОНИКА АБАКАНСКОГО
ЖЕЛЕЗОДЕЛАТЕЛЬНОГО ЗАВОДА
(К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ ОЧЕРКОВ
И. П. БЕЛОКОНСКОГО)**

Литвинова Валентина Ивановна

*канд. филол. наук, доцент, Хакасский государственный университет
им. Н. Ф. Катанова, г. Абакан
E-mail: Dozent31@yandex.ru*

На рубеже XIX—XX веков транссибирская железнодорожная магистраль соединила Сибирь с центром России, что способствовало быстрому росту численности рабочих и активизации социальных преобразований в отдалённом от центра крае. В Сибирь стекались оступившиеся люди из разных уголков родины: «Кажется каждая полоса России, каждая национальность и губерния имели своих представителей: добродушный старик-хохол, рядом с ним широколицый смуглый татарин, вон юркий сын Израиля, далее кичливый лях, несколько молодых красивых горцев, резко отличающихся от «малорослого большого белоруса» (здесь — явная ссылка на строителя «Железной дороги» Н. А. Некрасова) [1, с. 77—78].

Большую роль в генерировании активности населения сыграла общественная деятельность таких деятелей рабочего движения, как Л. Красин, И. Бабушкин, С. Киров, М. Фрунзе, которые волею судеб в 90-х годах оказались в Сибири. Они с удовлетворением отмечали существенные отличия окраины родины: слабые традиции «дворянских гнёзд» в их привычном понимании, мощное освоение целинных земель, не дававшее повода для пессимистического мироощущения, наконец, облик коренного сибиряка не позволял интеллигенции даже помышлять о декаданстве.

Функции ведущего направления в литературе о Сибири занял реализм, интенсивно развивавшийся за счёт притока таких имён прогрессивных писателей, как И. Гольдберг, А. Жилияков, Л. Степняк, А. Вережников. Их творчество развеяло миф об особом пути развития Сибири, который усиленно оберегали выдающиеся «сибиряки» А. П. Щапов, Н. М. Ядринцев, Г. Н. Потанин. Их надежды на культурный и политический сепаратизм Сибири не выдержала испытаний. Журнал «Сибирские вопросы» писал в 1908 году, что культурные ценности, созданные в Сибири, со временем станут общеевропейским достоянием: «Стремление отмежеваться от русской культуры будет невозможно. Она будет разрабатывать местную жизнь,

изучать местную природу, будет брать оригинальные свои местные темы для создания искусства, но это будет культура не сибирская, а европейская и нераздельная с общерусской» [2]. Открывать в человеке доброе, деятельное, полезное, воспитывать в нём патриотические устремления — этот традиционный для русской литературы эстетический критерий восприняли В. Бахметьев, Ф. Гладков, В. Шишков, разрабатывавшие проблемы Сибири и поднявшиеся до высоких художественных обобщений.

Имя Ивана Петровича Белоконского мало известно современному читателю, но именно на опыте прочтения такого «второстепенного» художника слова можно проследить, каковы были социальные симпатии и эстетические принципы беллетристов, как от фактографической правды литература о Сибири устремлялась к правде художественной.

И. П. Белоконский, возросший на богатой теплом и урожаями Черниговщине, за активную общественную деятельность, шедшую вразрез с политикой правительства, и ряд публикаций в защиту трудового народа в 1880 году (в возрасте 25 лет) был сослан в Сибирь. Он надолго оказался в холодном и пугающем просторами сибирском Минусинском округе. Именно здесь протекал один из наиболее плодотворных и важных в идейно-художественном плане период творчества писателя. Ему представилась счастливая возможность не только изучить социальные нужды населения, но и сопоставить их с теми, что он наблюдал в Чернигове, Харькове, Киеве. Сама суровая природа края должна была бы напугать уроженца Юга, но произошло обратное: он восхитился красотой Сибири, поэтизировал её в своих произведениях, сумел исследовать положение ссыльных и переселенцев, вникнуть в организацию экономики, религии, сектантства Минусинского округа. О своих наблюдениях И. П. Белоконский регулярно сообщал в газетах «Сибирь», «Сибирская газета», «Восточное обозрение», а позже обобщил собранный материал в книгах «По тюрьмам и этапам», «Дань времени» «Путевые очерки».

Наблюдательный очеркист быстро обнаружил несметные богатства Сибири, которые, по его убеждению, бесхозяйственно уничтожает власть. Но большее сожаление у него вызывает молодое поколение сибиряков, приученное отцами разбазаривать щедроты края: «На восемнадцати тройках катили кадеты, направляясь в Питер. Приедут ли они обратно? Вряд ли: большинство сибирской молодёжи, получив образование в Европейской России, там и остаётся, не желая возвращаться в свою и богатую, и бедную, и забытую сибирскую

родину, оставляя её во власти тьмы, кулачества и произвола» [2, с. 115].

Экономическое освоение Сибири автор запечатлел особенно экспрессивно. К примеру, по-своему иронично И. П. Белоконский воссоздаёт историю Абаканского железодобывающего завода, перечисляя подлинные фамилии их обладателей. Тональность повествования выдаёт личностное отношение автора к происходящему.

Язвительное начало «Говорят, что сто лет тому назад на этой горе, тогда поросшей густым лесом, заседали члены бергколлегии и высматривали минеральные богатства Сибири» — переходит в издевательское веселье над глупостью чиновников: «Завод открыли, не стало дело за каторжниками, но, как часто бывает в нашем отечестве, меди-то — признаков не нашли!». Сарказм заключительной части повествования очевиден: «Предписания начальства, как бы то ни было, приходилось выполнять: медь возили вёрст за полтораста, а на бумаге отписывали, что завод, мол, действует собственными средствами. Известная картина наших бюрократических предков!» [3, с. 37].

Поведав предысторию Абаканского железодобывающего завода, охарактеризовав первого его хозяина Ширияева и доверенное лицо — московского купца Кольчугина, — Белоконский приводит текст «Соглашения» за № 1793 от 18 апреля 1868 года, свидетельствующий о том, что на работу приглашены «поляки 63 года» и 500 человек уральских рабочих, которых наделили землёй и сравнительно большой зарплатой. Соглашение имело силу короткое время. После смерти Ширияева завод купил Пермикин, урезавший права рабочих, а сменивший его сын окончательно разорил завод. Деятельность Пермикина-младшего и легла в основу своеобразного вставного памфлета.

Получив в наследство земли с неиссякаемыми рудными богатствами, «соединёнными с самыми благоприятными для производства условиями, как-то — бездна леса кругом, масса вод и под боком великолепная сплавленная река Абакан, при посредстве которой железо и изделия свободно могли сбываться от границ Монголии до Толстого Носа в Ледовитом океане, - Пермикин заявил, что гигантское предприятие «будет иметь благоприятное влияние на всю Сибирь вообще и на Енисейскую губернию в частности», но из этого ничего не получилось». Новый хозяин завода начал дело с «широкой русской жизни», оглушив тайгу «малиновым звоном», чередуя разгул с охотой. За отсутствием настоящих дворян он окружил себя уголовными. В тяжбе с миром Пермикин опустился до того, что «напоив толпу своих приверженцев, образовал из них конницу с «музыкою» (заслонки, кочерги, сковородки играли роль инструментов)

и под своим предводительством явился на пункт, откуда должно было начаться межевание земли» [2, с. 247—248].

Грабительская бесконтрольность уничтожаемых богатств Абакана приводили в ужас английских инженеров, подсчитавших, что «здесь можно построить прекраснейший чугунолитейный завод, утилизируя лишь тот материал, которым изобилует дорога от рудника до завода». Специалисты в своих расчётах исходили из того, что руду на завод возят в дырявых тачках и половина её остаётся на дороге. При изобилии руды, при самом лёгком способе её добычи («просто скалывалась вершина горы, и громадные глыбы чудной руды, скатываясь вниз, дробились» [2, с. 249]), Пермикин все же сумел разорить население рудника.

Ирония пропитывает все элементы сюжета и поэтики произведения: «Юдинские, арбатские и таштыпские кулаки растянули паутину на всех выходах из завода и начали тянуть соки из рабочих», «заказчики вырывали из рук ещё не остывшее железо», «Разуваевы и Колупаевы Минусинского округа, как вороны слетелись на Абаканский завод, чуя хорошую добычу» [2, с. 253]. Хищническая деятельность воротил сказалась на жизни региона: «уничтожались девственные леса, самым первобытным манером ковырялась богатейшая железная руда, всё это делалось «сбродными подрядчиками», которые спешили разжиться в возможно скором времени, появились десятки неофициальных кабаков, где пропивалось чуть ли не треть добываемого железа, да столько же расхищалось кулаками» [2, с. 262].

История правления Пермикина типична для эпохи первоначального накопления капитала в Сибири. Этот процесс, воплощённый в образах хищников, находит своё отражение в романах Серафимовича «Город в степи», повестях Чехова и Куприна, в «Фоме Гордееве» Горького. Подобными типами представлены герои очерков Белоконского «Минусинская помещица», «Мещанская зависть», «Эволюция».

Сам писатель горячо ратует за строительство Восточносибирской железной дороги, полагая, что она в корне изменит жизнь края: «Чтобы Сибирь могла играть какую-нибудь роль в общей мировой жизни, чтобы она действительно превратилась в страну культурную, ей прежде всего необходимо население» [2, с. 120], увеличить которое Белоконский предполагал за счёт переселенцев. Подробнее свою идею он развивает в «Переселенцах» и «В двадцати верстах от цивилизации».

Очерки Белоконского отличаются от многочисленных путевых заметок и зарисовок, которыми пестрели страницы газет,

публицистической насыщенностью авторских комментариев: «Замечу раз и навсегда, что сибирский крестьянин не любит гласных и старается выпустить их, где возможно. Он не скажет «делается», а скажет «делатся», не скажет «падает», а скажет «падат». Сибиряк во всём обстоятелен и невозмутим: «Чьи будете?», потом «Откуда?», далее «Куда?», в конце «Службой занимаетесь, али по торговой части?», рассмотрит «Что это у тебя за штука? Дорого стоит?» [2, с. 114].

Используя местные диалекты, точно передавая медлительность интонации, автор создаёт тип сибиряка, его манеры и характер: «...погода поднялась, беда-а-а! Ветер, волна, дождь — страсти господни! Народу тоже набралось видимо-невидимо! Перекрестились мы с Ивашкой и — айда! Не успели и шестов в руки взять — нас и попёрло! Так заартачило, так закрутило, и-и-и понесло!» [3, с. 6].

Приём переключки с литературными героями помогает автору передать общие впечатления о культуре региона: «Сибирь не дала ни своего Онегина, ни Базарова, ни Чацкого, но зато массу Сквозняков-Дмухановских, держиморд и им подобных» [3, с. 9].

Особенно ярко в очерках Белоконского запечатлена сибирская природа, не оставившая равнодушным ни одного писателя, когда-либо заглянувшего в эти места. Рассказав о тяжкой судьбе рабочего, он замечает: «Природа совершенно гармонировала с полным отчаяния взглядом старосты на жизнь. Мрачное, холодное туманное утро заставляло всеми фибрами души и тела помышлять о свете, тепле... лишь бы не погибать медленно, томительною смертью [2, с. 224].

Пейзаж Белоконского обычно переполнен звучанием: «где-то слышалось хлопанье бича», «где-то начинали чирикать воробьи», «над полями, за деревней, в выси поднебесной звенели жаворонки», «с разных сторон доносились крики перепелов и дергачей», «из этой чащи доносились трескотня кузнечиков, кваканье лягушек и трели соловьёв» [2, с. 65].

Описания красот всегда завершаются мечтой о будущем края, передаваемой посредством восклицательных предложений: «Только кисть художника может передать это на полотне! А вон-вон, на горизонте блестят вечные снега гор великанов. Какая прелесть! Как блестит, искрится, сверкает этот снег под лучами солнца! Всматриваешься и видишь, что кроме отдалённой длинной снежной гряды, между тёмно-зелёными великанами высятся там и сям снежные вершины, контраст между тёмной зеленью и снежной белизной неподражаемый! Хорошо, привольно, но мертво и дико... Ух, как дико! Одному жутко здесь. Но когда-то наступит время, когда чудные горы, эти живописнейшие места огласятся свистком паровоза. Когда

вон на той реке, на Абакане, что сверкает между гор, зашумят пароходы... Когда здесь возникнут города и сёла, на каждой версте — гостиницы» [3, с. 9].

В описании красот Означенной, Беи, Табата, Иудино прослеживается симпатия опытного человека с широким кругозором, способного познать истину в сравнении: «Округ Минусинский, пожалуй, достоин названия и Италии, и Швейцарии, но с неизменным прибавлением — сибирский. Вы увидите и восхитительные горы, и роскошную растительность, и зеркальные озёра, и пенящиеся реки, и блестящие снега на вершинах гор, — словом, увидите некоторым образом, альпийские панорамы. В Альпах и Пиренеях вы можете путешествовать с туго набитым кошельком, здесь же кошелька вовсе не требуется, ибо нет не только гостиниц или живописных монастырей, где можно было бы найти «кусоч сыру», «стакан старого вина» и «мягкую постель», прелести для путешественника, — вы в сибирских швейцариях не встретите живой души и можете свободно умереть от холода и голода» [3, с. 54]. Повествователь стремится при этом быть максимально исторически точным. Очерки И. П. Белоконского проникнуты уважением к сибирскому мужику, восхищением красотами природы.

В большинстве «путевых заметок» отсутствует саморазвитие сюжета, движение ему сообщают реальные типы сибиряков: через их поступки домысливается описание факта. Разновидность очерков во многом определяется выбором писателя законченного познавательного события или явления. Оригинальная тональность повествования достигается самой организацией литературного материала: лирические отступления, публицистические экскурсы, комментарии, цитируемые документы. Таким образом, своеобразие жанра сочинений И. П. Белоконского прослеживается, прежде всего, в последовательном и правдивом изображении событий.

Список литературы:

1. Альтерно. Новый сборник статей о Сибири «Сибирские вопросы». 1908, № 33.
2. Белоконский И. П. Собр. Соч. в 3-х тт. СПб, 1900. Т. 3
3. Белоконский И. П. Путевые очерки.//Сибирь,1885, № 24.

КАЗАРМЕННЫЙ БЫТ В САТИРИЧЕСКОМ ИЗОБРАЖЕНИИ В ПЕРВОЙ КНИГЕ РОМАНА В. П. АСТАФЬЕВА «ПРОКЛЯТЫ И УБИТЫ»

Соломенцева Клёна Викторовна

аспирант УлГПУ, г. Ульяновск

E-mail: kliona86@mail.ru

Роман В. П. Астафьева «Прокляты и убиты», в особенности первая книга («Новый мир», 1992 г.), вызвал резкие отклики критики и читателей. Так Н. Лейдерман и М. Липовецкий, назвали новый роман В. П. Астафьева «физиологическим лубком» [6, с. 127]; критик И. Дедков отмечает перегруженность астафьевского романа очерковостью, запальчивой публицистичностью [3, с. 20].

Негативно восприняли роман и читатели, отмечая резкий тон астафьевского стиля: «Кривая правда» («Роман заносчиво-дерзкий, ядовитый. И — духовно мертвый») [9]; «Злобный вымысел Астафьева» («Его роман «Прокляты и убиты» — злобный пасквиль на собственное поколение и время, в котором он имел несчастье пребывать») [8]; «Не дочитал. Не смог. Мы так не договаривались: я сел читать книгу о войне, а получил политический памфлет, местами просто-таки брызжущий ядом на всё советское без разбору» [10].

Исследователь творчества В. П. Астафьева объясняет изменение манеры повествования в романе тем, что автор, «вероятно, остро ощущает происходящие перемены в общественном сознании: оно становится более реалистичным, «трезвым» [5, с. 230]. В частном письме Астафьев следующим образом характеризует произошедшие в нем самом перемены, реализующиеся в большей степени в его «романе о войне»: «так развязно» я еще не писал — это точно, видно, пора приспела» [2, с. 25].

«Развязность» стиля чувствуется на всем протяжении романа, особенно в его первой части, название которой «Чертова яма», являющееся не только метафорой, но и реальностью. Реальностью, которая на разных уровнях подвергается сатирическому обличению (социально-политический, бытовой, военный).

Свое неприятие Астафьев выражает с помощью сатирических приемов, потому что предметом сатиры всегда является отрицательное, социально-комическое. Сатира содержит резкое, решительное, беспощадное переосмысление объекта изображения: «Сатира является всегда формой отрицания и осуждения» [4, с. 140].

В данной работе мы рассмотрим лишь бытовой уровень: условия, в которых находились солдаты запасного полка, так как именно здесь наиболее жестко, не скупясь на выражения, автор в полной мере проявляет свое недовольство по отношению к происходящему.

Главный сюжет первой книги романа Игорь Дедков определяет как «испытание молодых людей казармой» [3, с. 25]. Начинается повествование с того, как в 21-й запасной пехотный полк по воле автора вместе с очередным пополнением прибывает и читатель. У читателя и у критиков остаются яркие, будоражащие впечатления после всех испытаний, выпавших на голову восемнадцатилетних юнцов. И критики и читатели восприняли «чертову яму» в ее прямом значении: как «лагерь», «лагерный ад», «преисподнюю», «первозданную пещеру», как протрупающий «мрачный опыт ГУЛАГа».

И в самом деле — место это адово: «равнодушно-злые люди», выгоняющие новобранцев из вагонов, «хриплый ор», «безвестность», «вселенский вой иль стон», «жуткий вой», исторгаемый «не по своей воле и охоте» тупо шагающими людскими колоннами. Становится неудивительно, что «покорность судьбе» тотчас овладела, пожалуй, самым светлым персонажем в романе, Лешкой Шестаковым, ввергнутым в этот кошмар мобилизацией, чью душу немедля «посетило то, что должно поселиться в кармане и тюрьме, — всякое согласие со всем происходящим» [1, с. 10]. Автор далее постоянно сравнивает два таких разных, но здесь таких одинаковых общественных места: тюрьма и казарма: «казарменный быт, мало чем отличающийся от тюремного» [1, с. 35].

На протяжении всей первой книги автор часто при описании быта людей в казарме употребляет тюремный жаргон: «пасть порву», «промышляй братва!», «держат место», «шнырять», «стирки», «на улку тянуло». Наличие такой лексики объясняется, с одной стороны, реальностью: в казарме, среди новобранцев было немалое число деклассированных элементов: воры, зеки, картежники; с другой — абсурдностью происходящего. К абсурдности происходящего относится и звериный образ жизни, который передается с помощью «бестиальной лексики»: «живут хуже собак», «по-собачьи рвут мясо», «славно пошакалили», «обшарил кошачьими глазами», «мычать», «со щенячьим скуляжом».

Даже по своему внешнему виду новобранцы напоминали не солдат, а «несчастных арестантов из дореволюционных времен», а то и бродяг, живущих по-звериному. Они обезличились ужасным бытом (сырая казарма, непротопленная баня, отсутствие одежды по размеру), который превратил их в доходяг. Теперь эта «сгорбленные старички с

потухшими глазами, хрипящим от простуды дыханием» [1, с. 82]. Даже великаны, вроде Коли Рындина, стали «ближе к небу, чем к земле». Совершенно естественно возникает вопрос у лейтенанта Шуся, а вместе с ним и у читателя: «Ну зачем это? Зачем здоровых парней доводить до недееспособного состояния?». Автор же дает ответ на него: «действует машина, давняя тупая машина» [1, с. 103].

Физически крепкие солдаты, новобранцы, живущие в суровых условиях тюремного быта постепенно превращаются в одну массу, в стадо, в «табунное скопище» и «людской сброд» с вялыми и тупыми мыслями. Казарма теперь для них стала чертовой ямой, пещерой и берлогой. Само словосочетание «чертова яма» уже в названии книги настраивает читателя на то, что место будет адовым, проклятым. «Чертова яма» — это край человеческого существования. Ее пространство наполнено тусклым серым светом, идущим от первобытных сальных плашек, «воистину антихристово пристанище, бесовское ристалище». Казарма же была «от дьявола» и представляла собой подземелья, глухие помещенья, темные душные подвалы, которые напоминали гробы «обреченно погружавшиеся в бездонные пучины». Под стать казарме были и столовая, где «столы — прилавки <...> упирались одним концом в загаженный полуободранный лес, другим — в растоптанный пустырь»; и туалет «четыре жерди со щелкой посередине». В романе нет ни одного героя, который бы не хотел оттуда вырваться: «чтоб она пропала, провалилась, сгорела в одночасье» так о ней думает сержант Яшкин и общая мысль всех «скорее бы уж на фронт» из этой презренной казармы.

Новобранцы до того, как увидели казарму, сохраняли в себе дух песни «Священная война», но после полутемного подвала и всеобщей неорганизованности (в романа часто звучит из разных уст: «Ат Армия! Ат бардак») их охватила тупая покорность.

Нагнетает обстановку и стылый морок, от которого едва угадывались небо и земля, от которого все вокруг леденело. Читая описание чертовой ямы, напрашивается вопрос, а вдруг чертова яма — это страна, вовлеченная в поток событий, над которой царит морок? Подобным вопросом задается и критик: «Кто плачет, кто мучается, кто умирает в этом тяжелом тумане?... А что, если вся страна наша чертова яма?» [7, с. 9]

Астафьев словом о жуткой реальности подводит нас к тому, что жить уже невозможно. В чертовой яме, которая «все стерпит» озлобленные, равнодушные люди, творят зло. Рождается заколдованный круг: солдаты вымещают недовольство жизнью на доходягах, а ротные — на солдатах. Зло порождает зло. В первой части

романа две трагические сцены, где жестокость и злость проявляется наиболее сильно. Сцены, где сатирическая ирония перерастает в сарказм при описании беззакония и бесчеловечности со стороны власти и командиров. Это смерть больного солдата Попцова, забитого жестоким офицером Пшенным и смерть по-детски наивных братьев Снегиревых, чей расстрел образцово-показательно восполняет неудачу предыдущего суда над «дерзким блатняком» Зеленцовым. Автор методично ведет нас к финалу: «Погибла семья Снегиревых. Выкорчевали благодетели еще одно русское гнездо. Под корень»? Здесь в полной мере звучит сарказм, вызванный трагической скорбью и гневом, рождаемый зрелищем поруганной страны. Страны, в которой спокойно объединяются плакатные слова «о светлом будущем» и кусок хлеба, и тюремный быт.

Таким образом, обращаясь к практически не исследованной теме штрафных лагерей, «подлого казарменного быта», Астафьев разоблачает изоощренный механизм подавления и унижения человека, вплоть до полной нивелировки личности и физического уничтожения, вскрывает пороки тоталитарной системы, ставшие особенно явными в аномальной военной действительности.

Список литературы:

1. Астафьев В. П. Прокляты и убиты. М.: ЭКСМО, 2010. — 793 с
2. Астафьев В. П. Из писем В. Курбатову//Дружба народов. — 2002. — № 8.
3. Дедков И. Объявление вины и назначение казни//Дружба народов. — 1993. — № 10
4. Дземидок Б. О комическом. М.: Прогресс, 1974. — 223 с.
5. Гончаров П. А. Творчество В. П. Астафьева в контексте русской литературы XX в. Дис. д-ра филол. наук: Тамбов, 2004. — 404 с.
6. Лейдерман Н. Липовецкий М. Современная русская литература. Кн. 2 М., 2001. — 240 с.
7. Немзер А. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е. М.: Новое литературное обозрение, 1998. — 432 с.
8. Салтыков В. Злобный вымысел Астафьева// <http://www.zavtra.ru>
9. Шишкин Е. Кривая правда//Камертон. — 2011 — № 18 [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://webkamerton.ru/2011/04/krivaya-pravda/>
10. <http://books.imhonet.ru/element/1000/opinions/>

АРХЕТИП ГЕРОЯ В СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ 1920—30 ГОДОВ

Абишева Улболсын Курмангалиевна

*доктор филол. наук, профессор, КазНУ им. аль-Фараби, г. Алматы,
Республика Казахстан,
E-mail: abisheva_o@mail.ru*

Старицина Варвара Павловна

*магистрант 2 курса, КазНУ им. аль-Фараби, г. Алматы,
Республика Казахстан
E-mail: butjavka@inbox.ru*

В соцреалистической прозе 1920—30-х годов образ героя не является принципиально новым. Античные герои, средневековые рыцари, первооткрыватели онтологически обладают рядом общих черт с главными персонажами соцреалистического искусства. Их объединяют готовность к самопожертвованию, поиск справедливости и правды и — главное — глубокая социальность. Со времен античности герой сражается не с чем-то, а за свой народ (племя) и его безопасность — Персей, Тезей и др. Популярность в литературе героического образа обуславливается историческим фоном: войны, революции, нестабильность жизни. «Поиски героя» становятся первоочередной задачей формирующегося в пореволюционные десятилетия соцреализма. Как «героический стиль» искусство социалистического реализма отделяет себя от «безгеройности» и пассивного маленького человека буржуазного реализма» [1, с. 2].

Исследования, затрагивающие архетип Героя проводились в разное время и учеными разных стран. Проблемой Героя в советской литературе занимались такие исследователи как Л. Аннинский, К. Кларк, Х. Гюнтер, Н. Хренов, Н. Кольев, С. Комгина. Целью нашей статьи является исследование трансформации архетипа героя в контексте сложного и многомерного явления — идеологии соцреализма.

Будучи частью коллективного бессознательного, названный архетип отличается такими параметрами, как диахроническая устойчивость, стереотипность. В условиях социума герой — это протектор, обеспечивающий соблюдение фактора выживания того или иного этноса. Как правило, героями соцреалистических произведений становились труженики города и деревни, рабочие и крестьяне, военнослужащие, большевики и беспартийные. Основной задачей писателей являлось показать мирный быт народа, поиск путей к новой, лучшей жизни,

героические поступки в целях достижения счастливой жизни для всей людей.

Герой в прозе соцреализма 1920—30 годов — это человек отличный от других, он сильнее (физически и духовно), лучше других. Герои советского времени, их помыслы и действия были направлены на строительство лучшего будущего. Чаще всего это исключительные люди, для данного архетипического образа характерны особые черты, проявляющиеся в индивидуальных качествах персонажа, его характеристике, в коллизиях его судьбы.

Как правило, носителем архетипического образа является главное действующее лицо рассказа, повести или романа, и им не обязательно должен быть мужчина. Героические поступки могут совершать и женщины, и подросток. Происходит это потому, что женщина становится равной мужчине по многим параметрам, а подвиг подростка может быть описан как становление будущего героя. Обычно главный персонаж молод, справедлив, честен, он верен своим идеалам, настойчив в достижении целей, у него развиты лидерские способности.

На сюжетном уровне обычно это еще формирующийся молодой человек. Героем он становится после каких-то важных событий в его жизни. В основном на его формирование влияет встреча с наставником, рассказывающим о другой правильной жизни, о служении Родине. Если такая встреча не описана, то она уже случилась в прошлом. Жизнь героя практически всегда заканчивается трагически, он погибает за свои идеалы или теряет что-то очень дорогое, что дает ему новые силы для дальнейших действий.

Если сравнивать этот архетипический образ с его более ранними мифологическими вариантами, то можно заметить, что он трансформировался незначительно. Герои в прозе 1920-30-х годов, как и в древних мифах, побеждают общих врагов и приносят благо своему народу. Есть несколько видов героических поступков: преодоление каких-то внешних нечеловеческих условий, которые требуют сильной воли, иногда преодоление каких-то личных качеств — слабости, любви, привязанности, страха, проявляющиеся в непосредственной борьбе с врагом. Чаще всего последнее становится важным сюжетобразующим мотивом в литературе соцреализма.

В работах современных исследователей, таких как «Герой и бунтарь. Создание брендов с помощью архетипов» М. Марк и К. С. Пирсон или «Архетип и символ» К. Юнга архетип Героя часто ассоциируется с архетипом бунтаря. Это люди, которые не хотят жить по старым шаблонам, они строят лучшее общество, это революционеры, они молоды и горячи, им все по силам и ничто не может помешать, какими бы

сложными ни были обстоятельства — человек сильнее. Это влияние философии Ницше, приближение человека к Божеству. Еще одним из важных качеств героя является его способность увлекать за собой других людей с помощью пламенных речей. Многие из персонажей, не имея достойного образования, бывают хорошими ораторами.

Подобный тип героя встречается в прозе соцреализма 1920—30-х годов у разных авторов. Эпоха перемен нуждается в людях, которых возбуждает риск, которые хотят испытать свои возможности, принимая один брошенный вызов за другим. Таким являются главные персонажи произведений Б. Лавренева, Н. Ляшко, П. Низового, Н. Никитина, А. Малышкина. Каждый «Герой» отличается от своего «собрата» какими-то собственными чертами, но по многим параметрам они совпадают. К. Кларк в статье «Введение. Роль социалистического реализма в советской культуре» отмечает, что для советских писателей существовал некий канон, которому они следовали. Это отразилось и в изображении главного действующего лица. Например, в повести Б. Лавренева «Ветер» показана история одного молодого человека, который из обычного моряка-алкоголика превратился в героя, погибшего от рук врагов. Поворотным моментом в его биографии стала встреча с простым солдатом, который рассказал о другой, лучшей жизни, просветил незнающего и заставил его задуматься о его месте в жизни. «С той поры стал безногий давать Гулявину разные книжки, которые приносили ему с воли навещающие. И жадно, как хмельную обжигающую ханжу, глотал Гулявин неслыханные слова. Многого не понимал, и сосед слабеющим голосом растолковывал непонятное, старательно и долго. А в первых числах февраля, в полночь, серьезно и тихо умер сосед. Пришла сестра, сложила ему руки и прикрыла глаза. Потом вышла известить госпитальное начальство Гулявин быстро приподнял матрац и выгреб книжонки, перебросив их под свою подушку. Постоял возле покойника, посмотрел на тонкий прозрачно-желтый нос, нагнулся и крепко поцеловал мертвого в губы. — Прощай, братишка! Расскажи на том свете матросне, что наша возьмет, — и накрыл сухое лицо простыней» [2, с. 156].

Подобные случаи описываются во многих произведениях того периода, а если они не были описаны, то главный герой все равно в воспоминаниях или на словах возвращается к «источнику знаний». Эта ситуация сама по себе очень древняя, если, например, провести аналогию со сказками или о мифах: на пути встречается некто, являющийся наставником, раскрывающий глаза на происходящее.

Можно отметить, что этот архетипический образ практически не изменился со времен мифов. Яркими примерами являются Геракл, Илья Муромец, Робин Гуд и многие другие персонажи, которые берут свое

начало от названного архетипа. Все они сильны, целеустремленны, полны решимости. «В классических фильмах и литературных произведениях они часто изображены в виде бесстрашных главных героев, которые осознают свою особую силу и идут навстречу большим опасностям, пытаясь изменить окружающий мир» [3, с. 103]. Во многих случаях бывает так, что с персонажем происходят метаморфозы, он из немощного, хилого человека превращается в Героя. В «Рассказе о кандалах» Н. Ляшко можно увидеть подобные перемены, они происходят с молодым человеком Алексеем Аникановым, который находится в заключении. Перемены становятся заметны его отцу, когда узник, сбежавший из тюрьмы, возвращается в родной дом. «Слова оправившегося Василия раздражали его. Василий, большой, сильный, покладистый, вечно сонный, казался Матвеем деревянным. Он не чета Алешке. Тот учился, сам до всего доходил. Того в праздник за посылкой не пошлешь, — тот с утра уходил, а возвращался к ночи.<...>Алексей явился в праздник, в конце второй недели свободы. И каким явился! На полголовы выше Матвея, плечистый, гибкий, с голубизной в глазах. У Матвея дыхание занялось от радости, а потом в сердце шевельнулась печаль: такого не поносишь на руках, не приголубишь. Где бойкий мальчишка, суетливый подросток?» [4, с. 4,11]. Другого рода перемены происходят с Василием Гулявиным, главным героем повести «Ветер» Б. Лавренева» — трансформация на моральном уровне, он перестает пить, в его жизни появляется цель — борьба за лучшую жизнь. «Потому и приучился Гулявин пить, как и все прочие, до господ офицеров включительно, по-особенному. Внутри человек пьян в доску, а снаружи имеет вид монашеской трезвости и соображения даже ничуть не теряет. Но только от такой умственной натуги и раздвоения организм с точки сворачивает, и бывают у человека совершенно неподходящие для морской службы видения. <...> И начались для Гулявина странные дни. Прошлое отошло в свинцовый туман, закрылось вуалью, а на смену ему — голосования, вопросы, фракции, восьмичасовой день, парламентарность, аграрный вопрос, учредилка, меньшевики, большевики, эсеры, загадочный Ленин, ноты, аннексии, контрибуции, братство народов, Софья с крестом на проливах, митинги, демонстрации, — и все жадно глотала голова; под вечер нестерпимо болели виски от неслыханных слов, и зубрил Гулявин словарь политических слов, взятый у одного члена Совета» [2, с. 153, 160].

Естественное окружение для Героя — это поле битвы, спортивное состязание, улицы, рабочее место, общественная деятельность или любое другое место, где трудности или вызовы требуют мужественных и энергичных действий [3, с. 107]. Привычным хронотопом для Героев

1920—30-х годов является борьба (партизанская или гражданская) или рабочее место, где приходится терпеть лишения за свое дело, а иногда пытки. «Там же Чегодаев решил, что Антон Черняк — главарь военной организации. <...>Черняк молчал. Брови — как задвижки. <...>Первый прием — били нагайками с проволокой. Черняк потерял сознание. Сволокли во двор. Отлили водой и опять притащили» [5, с. 449].

В рассказе П. Низового «Крыло птицы» солдатам красной армии приходилось прятаться в безлюдных местах, чтобы не привлекать лишнего внимания и не попасть в плен. «На поиски съестного стали теперь ходить попеременно. Ягод уже не было; варили древесную кору и вырытые из-под снега сухие стволы дягиля. Едва двигались; кожа высохла, побурела, руки тряслись» [6, с. 60].

Обычно борьба закаляет волевой характер Героя: «Мыслью Алексей был всегда на воле, с людьми; он следил за собой и силился понять, не упадет ли он под взятой ношей, не разобьется ли, не изменит ли, не распнет ли то, чему верит? И крепил себя в неволе, готовился; с людьми был прямым; не выносил издевок начальника и надзирателей; часто вспыхивал и часто сидел в карцере; был бит надзирателями, но не замиравшая в нем вера глушила боли, муки, и день выхода на поселение встретил его здоровым» [4, с. 2].

«Как ни парадоксально, но Герои не считают себя героями, поскольку это выглядело бы самонадеянностью. Как правило, они считают, что просто делают свое дело» [3, с. 109]. Есть и заметные различия между Героем и мифическими персонажами: в сказаниях и мифах главным персонажем является мужчина, женщина редко может быть проявлением Героя. Возможно, это было связано с тем, что у женщины был иной социальный статус и другие функции, она должна воспитывать детей и охранять очаг, а не бороться за справедливость и права своего народа. Иногда женщина могла стать только на время защитницей не только своего дома, но и стать плечом к плечу с мужчиной, правда, это было скорее исключением из правил и имело временный характер. В прозе соцреализма 1920—30-х годов женщина занимает иную социальную нишу, она становится равной мужчине и может так же быть носителем «героического». Так, мужскую выносливость проявляет Марютка из рассказа Лавренева Б. «Сорок первый», когда вместе с казачьим отрядом прорывается сквозь окружение и пытается доставить плененного белого офицера в штаб, пробираясь сквозь пустыни близ Аральского моря. Иногда женщина переставала восприниматься как женщина, она могла быть атаманом разбойничьей шайки («Ветер» Б. Лавренева) или лидером возглавляющим отряд красных солдат — Нюра Будай. «Но она не была женщиной для товарища

Иващенко — даже в этот соединяющий час безлюдья, бури и тоски. Не могло быть женщиной все это: напуганные нескладно по щекам рыжие космы, слишком мощное тело, втиснутое кое-как в солдатскую кацавейку, этот норовистый машистый шаг вожака, готового всегда на резкий окрик и женщины никогда не смотрят в спину такими холодными стерегущими глазами...» [7, с. 57].

В 1920—30-е годы идеологическая политика государства вызывает к публикации произведения соцреализма. Художники строят свою образную систему на активной пластической интерпретации знакомых устойчивых архетипов, сочетая каноны соцреализма с эмоциональностью образов. Нравственный облик героя ярко проявляется в минуты испытаний, он с честью выходит из самых трудных ситуаций. Как правило, Герою удается сохранить человечность, честь и верность себе в тяжелых условиях. Оказавшись в критической ситуации, Герой стремительно меняется, вырастает духовно и нравственно. Он предпочитает смерть малейшему отступлению от велений долга и чести, отказывается от любых компромиссов. Защищая свое дело, родину, народ, его счастье, Герой совершает смелые, отчаянные поступки. Архетип героя претерпел незначительные изменения, которые практически не затронули его общие характеристики, претерпели изменения лишь отдельные аспекты образа, такие, например, как соотношение социальной роли женщины и мужчины и их равноправие.

Список литературы:

1. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры: сборник Соцреалистический канон//[электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.fedy-diary.ru/?page_id=4533
2. Лавренев Б. Ветер: собрание сочинений — М.: Художественная литература, 1982, — 1 т, — 654 с.
3. Марк М., Пирсон К. С. Герой и бунтарь. Создание брендов с помощью архетипов — СПб.: 2005 — 336 с.
4. Ляшко Н. Рассказ о кандалах //[электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://lib.mn/blog/n_lyashko/34407.html
5. Никитин Н. Н. Шесть дней Избранные произведения — Л.: Художественная литература, 1968, — 2 т, — 622 с.
6. Низовой П. Крыло птицы //[электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/50.html>
7. Малышкин А. Вожди Избранные произведения. Рассказы 1922 — 1925 — М.: Художественная литература, 1978, — 421 с.

НАТУРАЛЬНОСТЬ КАК ЭЛЕМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРОЗЫ С. А. ПЕСТУНОВА

Янковская Ольга Викторовна

*канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры НХТ,
ФГБОУ ВПО*

«ХГУ им. Н. Ф. Катанова», г. Абакан

E-mail: yankovskaya_ov@mail.ru

Понятие натуральности в литературоведении тесно связано с понятием мимесиса в индивидуальном творчестве писателя. Ученый-литературовед Ю. И. Минералов предостерегает от «односторонности в толковании термина «мимесис» [2, с. 189], мотивируя это тем, что «предметом специального рассмотрения служит лишь мимесис в стиле. А в сфере стиля, понятным образом, невозможно то прямое, «наглядное» подражание зримым явлениям жизни (или природе), «жизненным аналогам», которое осуществляется, например, коллизиями сюжета в отношении реальных событий и обстоятельств или поведением литературных персонажей в отношении реального человеческого поведения» [2, с. 189].

Упомянув о некоторых авторах (Г. Н. Пospelов, Н. Г. Чернышевский), считавших, что Аристотель, «открывший» явление мимесиса, имел в виду подражание жизни, подражание природе, Ю. И. Минералов утверждает, что реально важным явлением является «мимесис по отношению к явлениям духовной культуры» [2, с. 356].

Разумеется, писатель творит не в вакууме, весь образный материал он получает, видя окружающий мир, который, варьируя и дополняя фантазией, и отражает в своих произведениях.

Следует отметить, что произведения С. Пестунова «населены» героями, прототипы которых достаточно легко узнаваемы. В доказательство присутствия «отражения» реальных жизненных коллизий в его творчестве, приведем цитату из статьи-отзыва на книгу С. Пестунова «Жизнь бы текла да людей радовала» его современника писателя К. Егорова: «Читая книгу, постоянно вспоминаешь и узнаешь события из жизни республики, людей, которые жили или продолжают жить рядом. А некоторые читатели без труда узнают себя. Правда, немного изменены имена и фамилии. Особенно рельефно это видно в рассказах «На охоте в день воскресный», «Жизнь — не разбитое корыто», «Душа — не яблоко раздора», «Уха из акульных плавников» и многих других. <...> Пестунов пишет о своих родных, товарищах по работе, знакомых» [1, с. 4]. И, если его ранние произведения

раскрывают события из жизни людей периода Великой Отечественной войны, то в последней книге читатель все чаще сталкивается с рассказами-зарисовками, оценками, юмористическими и сатирическими набросками на злобу дня.

Поскольку в произведениях С. Пестунова изображается самая обыкновенная обстановка и в этой типической обстановке действуют обычные люди, в качестве их речевой характеристики автор стремится передать диалектные особенности и лексику крестьянского обихода.

«Устная речь являлась постоянным и неиссякаемым источником стилистических средств в художественной литературе, — рассуждает о проблемах русской литературы 60-х годов ученый Б. Томашевский. — Совершенно естественно, что литературные герои характеризуются также и особенностями их разговорного языка» [5, с. 148].

Данное высказывание в полной мере можно отнести к творчеству С. Пестунова, который родился в небольшом сибирском селе, детство и юность провел в близком соседстве с тайгой. Вырос среди крестьян, и заботы о хлебе, огороде, земле были для него повседневностью.

Сама среда, сами условия быта сформировали неистощимый интерес к деревне, ее трудам и людям, подарили знание характеров, традиций, обычаев, развили безошибочный слух к народной речи, ее местным особенностям.

Язык героев С. Пестунова по своей лексике является крестьянским. Невестка матери автора Клава из рассказа «Островок спасения» говорит:

«— Зачем мне горбатиться с этой овощью, когда моя невестка Надька, заполошная дура, всегда из каменного погребка и капусты, и огурчиков подбросит. Приду с пустыми ведрами на коромысле, а уж от нее всегда нагруженной ухажу. Пускай горбатится, ежели ей нравится...» [4, с. 8—9].

Вот образец речи сельчан:

«— Обнова-то вся так полымем и горит. Да и вы, как косачи на токовании. Петухи, одним словом» (рассказ «Красные рубахи») [3, с. 111].

Как видим из приведенных примеров, просторечие вводится автором в прямую речь персонажей как сильное средство характеристики. Разговорная речь, как бытовая, обладает гораздо более развитой системой стилистических средств, чем письменная, передает всю сложную гамму эмоций от ласкательных до грубо бранных форм.

Особое место в стилистическом отношении занимает употребление просторечия, характеризующего не определенный социальный слой, а речь определенного характера, возникающую в соответствующих условиях в любом социальном слое.

«— Ой, горе! Да такое, что высказать-то стыдно. Все нутро уже выело у нас с Лешей. От позора из дому боимся выйти. Ой, мамоньки, мамоньки! Как мне больно, если бы ты знал. Ну, хоть в петлю лезь...» (Сестра Надя, «Островок спасения») [4, с. 12].

При этом пестуновская лексика — это лексика Хакасии, местности, хорошо знакомой автору, где он прожил всю жизнь. Доказательством может служить концентрация областных слов в следующем небольшом отрывке:

«— Николай Катков на *влязены* приглашает. Дом ему новый совхоз дал. Свой мал для семьи стал. В него мать с отчимом переселил. Хватит старикам жить в *курной хатке* под Колодцевой горкой. Каждую зиму он их из-под снега откапывал. Заносит его под самую крышу» (мама автора, «Ах ты степь, ты степь») [3, с. 7].

Стремясь создать впечатление естественного, живого разговора, С. Пестунов разрушает «книжный» способ выражения: предложение разбивается на отдельные фразы; меняется порядок слов; разрушается последовательность, а иногда и логическая связность мыслей; обычны экспрессивные, оценочные вставки; неожиданные переходы и т. д.:

«— Вы же только сичас гнали?»

— Верно, Дима. Гнали, вишь, овец с полосы на лютик.

— Да самогон, говорю, гнали! — Тьфу ты, черт! Пиво, говорю, варили?...

— Какой самогон? Какое пиво? Гражданин начальник, он што же это на нас напраслину возводит? — обиделись мужики, хлопая глазами» (рассказ «Сватова деревня») [3, с. 117].

В своей речи герои С. Пестунова употребляют не только диалектные, просторечные слова, но и жаргонизмы (обычно связанные у него с охотой, рыбалкой, либо журналистикой).

«— Ты разве *пятеркой* *кряковую* бьешь?»

— Только *пятеркой*.

— Я *тройкой*. Это уж наверняка!

— Сколько берешь?

— Тьщу!

— Да я говорю, сколько бутылок?

— А-а-а... Ти-шш-ш... Пять хватит?

— Да как дела, значит, пойдут...» (рассказ «Знай наших!») [3, с. 59].

Помимо диалектных, просторечных и изредка жаргонных слов, речь героев С. Пестунова наполнена пословицами, поговорками, а в более поздних рассказах еще и анекдотами (ср. речь деда Емельяна («Первая гроза») и речь героев рассказа «Уха из акульих плавников»).

Появление в более поздних рассказах «героев-интеллигентов» характеризуется наличием в их речи книжной, высокой лексики: *каковой, именуемый, грядущее, безбрежный простор* и др. Следует, однако, отметить, что участки текста с указанной лексикой (как и с жаргонной) используются гораздо реже, их полностью подчиняет себе обиходно-бытовая тональность.

В речи автора также наблюдается имитация крестьянской речи с характерными крестьянскими словечками: *плуг, тягло, чатыги*; но чаще в его репликах противоречиво объединяются и сказочно-фольклорные элементы *за ради хлебушка*, и разговорно-просторечные (основной упор автор делает именно на характерные для просторечной лексики устойчивые сочетания слов): *горы свернет, руки — как крюки, не к месту пришелся, душа не лежит* и др.; и сюда же проникает фразеология, связанная с совершенно иной, газетной сферой: *типографский корректор, гранки рассказа*.

Произведения С. Пестунова «населены» героями, прототипы которых достаточно легко узнаваемы, в них изображается самая обыкновенная обстановка и в этой типической обстановке действуют обычные люди, речевая характеристика которых передает диалектные особенности и лексику крестьянского обихода. Основу авторского языкового стиля составляет локализация внимания писателя на реальной речи. Те явления в языке, которые Ю. И. Минералов называет «мнимыми неправильностями», проявляются в произведениях С. Пестунова довольно часто и имеют мотивировку в реальной речи. Натуральность художественного стиля писателя особенно рельефно проявляется в речевом «потоке» повествования. Он обыгрывает в диалогах героев крайние пласты лексики и фразеологии современного литературного языка (разговорно-просторечная, диалектная, с одной стороны, и книжная, высокая, с другой), объективно рисуя языковой портрет современника.

Список литературы:

1. Егоров К. Его последняя книга // Хакасия. — 1998. — 4 марта. — С. 4.
2. Минералов Ю. И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). — М.: ВЛАДОС, 1999. — 360 с.
3. Пестунов С. Сватова деревня: повесть. — Красноярск: Красноярское кн. изд-во, 1979. — 216 с.
4. Пестунов С. А. Жизнь бы текла да людей радовала: повести и рассказы. — Абакан: Изд-во ХГУ им. Н. Ф. Катанова, 1997. — 348 с.
5. Томашевский Б. В. Стилистика. — 2-е издание, исправленное, дополненное. — Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1983. — 288 с.

4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ПРОТИВОРЕЧИВЫЙ ОБРАЗ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ БАДАНА ТУРАКИНА В БУРЯТСКИХ ПЬЕСАХ

Савинова Туяна Баировна

ассистент кафедры восточных языков БГУ, г. Улан-Удэ

E-mail: tuyanasavinova@mail.ru

Бадан Туракин — представитель галзутского рода хоринских бурят Прибайкалья. Это историческая личность видного предводителя, о котором люди слагали легенды. В пьесе Б.-М. Пурбуева из уст одного из персонажей, который, к слову, так же является исторической личностью, Федора Алексеевича Головина звучит такое описание этого человека: «Его отец Турака Табанов князец, мой приятель еще в 1653 году первым принял подданство Российской державы. Да! Да! Теперь вот он, сын его, Бадан-батор заменил отца своего и стал главным князем всех 11 Хоринских родов» [2, с 240].

Образ исторической личности Бадана Туракина в бурятской драматургии, главным образом, представлен в двух пьесах. Это пьеса Базара Барадина в 3 картинах и 12 действиях на бурятском языке «Ехэ удаган абжаа» (Великая сестрица шаманка), над которой автор работал в 1782—1803 гг. и, увидевшая свет в 2002 г., историческая драма Батомунко Пурбуева в 2 действиях и 8 картинах «Бадан Тураахин» (Бадан Туракин). Оба драматических произведения, написанные разными авторами в абсолютно разные эпохи, одинаково сильно вовлекают читателя в описанные в них события давно минувших лет и читаются на одном дыхании.

Они повествуют нам о том, какие события происходили более трехсот лет назад на территории современной республики Бурятия. О том, как народ одиннадцати родов хоринских бурят терпел притеснения, облагался непосильным ясаком со стороны наместников русского царя. В пьесах даже говорится о том, что в счет долгов местные власти могли забирать у мужика семью, жену, детей, старых родителей и держать их в неволе до тех пор, пока не будут выплачены долги. Не стерпев всех тягот и лишений, навязанных представителями местной власти, будучи доведенными до отчаяния жестокостью царского наместника и его

приближенных, делегация от одиннадцати родов хори-бурят отправляется в Москву, чтобы добиться аудиенции у Петра I.

Необходимо отметить и то, что кроме того, что авторство пьес принадлежит разным писателям, и они написаны в совершенно разные эпохи, между двумя пьесами существует немало других различий. Так, например, пьесы ярко отличаются по стилю и манере написания. Герои первой, упомянутой пьесы Б. Барадина, говорят стихами на классическом или, если можно так сказать, «старом» бурятском языке, который на сегодняшний день понятен и доступен далеко не каждому современному бурятоязычному человеку. Пьеса автора Б-М. Пурбуева, напротив, выполнена прозой на современном бурятском языке с включениями эпизодов на русском языке и поэтому представляется более доступной для сегодняшнего читателя. Но автора данной статьи интересует не столько стиль, манера или язык двух пьес, сколько волнует вопрос противоречий, которые были замечены в процессе ознакомления с указанными пьесами, относительно одного из главных героев драматических произведений, Бадана Туракина.

Портрет героя в пьесе «Ехэ удаган абжаа» (Великая сестрица шаманка) Б. Барадина представлен следующим образом: «человек лет сорока, солидного крепкого телосложения, с четкими выразительными чертами лица, любящий власть и почет, самоуверенный, с низким басистым голосом» [1, с. 28]. В пьесах мы видим его выступления-призывы на собрании хоринских бурят, где он призывает свой народ решить свою дальнейшую судьбу. Именно из описания этого собрания мы понимаем, каким доверием и уважением со стороны своего народа пользуется Бадан Туракин, и именно поэтому его выбирают для того, чтобы он возглавил делегацию хори-бурят в Москву. Из толпы так и доносятся возгласы: «Зайһан абайн үгэ зүүб!» (Слова почтенного зайсана верны!) [1, с. 43]; «Бадан-зайһан 00p00 мэдээ бэээ!» (Зайсан Бадан сам знает!) [2, с. 223] и т. д.

Затем в пьесе Б. Барадина мы видим его в достаточно убедительной картине, когда ему удается уговорить родителей молодой девушки-шаманки Эрехэн отпустить свою дочь, в качестве оберега-хранителя, в дальнюю нелегкую дорогу в составе делегации хори-бурят в Москву. Для того, чтобы читателю было понятно насколько сложно для родителей было отпустить свою единственную дочь в столь нелегкий путь, думается, нужно привести её описание. Следующие слова пишет о ней Б. Барадин: «...25-тай, сэбэр шарайтай, һайхан бэтэй, эди эхэтэй удаган басаган» (красивая, стройная девушка-шаманка 25-ти лет, обладающая большой магической силой) [1, с. 27]. Такое описание дает Б-М. Пурбуев: «...хонго хурса абягай, зулгы зохидхон, сэбэр арнуухан шарайтай, жэбжэгэр нариихан, нугалзама матаргайтай залуухан басаган...» (звонкоголосая,

приятная, красивая лицом, очень стройная молодая девушка с тонкой талией) [2, с. 222]. Пьеса Б-М. Пурбуева говорит о том, что этой юной девушке не было и 23-х лет. И, несмотря на то, что Эрехэн была единственной дочерью у своих родителей, Бадану Туракину удалось уговорить и убедить их в том, что она должна отправиться в Москву.

В указанных эпизодах пьес перед нами предстает образ рассудительного, положительного, харизматичного, уважаемого своим народом человека, способного вести за собой людей.

Но почему-то этот образ сильного, колоритного мужчины в пьесе «Великая сестрица-шаманка» меркнет в условиях самого важного события, к которому он несколько месяцев шел через лишения и страдания вместе со своим народом. На аудиенции у Петра I происходит следующая картина:

Москва, ставка хана... Бадан и Эрехэн стоят чуть впереди своих друзей. Эрехэн стоит по правую руку от Бадана, недалеко от них, ближе к Петру стоит русский переводчик.

Бадан: (достаёт из-за пазухи письмо, низко кланяясь, подает его Петру I)

Милостивый по отношению к своим подданным Великий царь! Попавший к тебе в подданство, Народ одиннадцати родов хори-бурят Тебе хозяину и отцу Пре...пре...поднося тебе свою большую покорность (растерявшись не находит больше слов) [1, с. 63-64].

И в этой критической ситуации его выручает та самая молодая девушка-шаманка Эрехэн, она мужественно и достойно доводит до сведения Петра I нужды и чаяния своего многострадального народа и добивается царской милости и справедливости.

В пьесе «Бадан Тураахин» (Бадан Туракин) одноименный персонаж так же призывает своих соплеменников пойти с жалобой на Забайкальского наместника Бергера в Москву, чтобы добиться аудиенции у белого царя. И, в первую очередь, он руководствуется советом предыдущего наместника царя, Федора Алексеевича Головина, с которым, согласно пьесе Б-М. Пурбуева, Бадана Туракина и его отца связывали хорошие дружеские отношения.

Нужно отметить, что именно с эпизода, где показана аудиенция у царя между двумя пьесами и начинаются противоречия в описании образа Бадана Туракина.

В пьесе «Бадан Туракин» Б-М. Пурбуева главный герой не только не растерялся и не ступешался, он очень уверенно и достойно изложил царю все те причины, которые заставили хори-бурят отправиться в Москву добиваться аудиенции у царя. Он смог не только донести до царя все чаяния и нужды своего народа, но он по-своему сумел обаять царя, получить у него некоторое расположение к своему народу и расстаться на очень позитивной дружественной ноте. В пьесе Б-

М. Пурбуева мы часто встречаем слова «смело, степенно» [2, с. 235], «смело» [2, с. 239], «весело» [2, с. 243], «переспросив царя, рассудительно отвечает» [2, с. 244], «помолчав задумчиво, вдруг решительно» [2, с. 245], с помощью которых автор характеризует речь главного героя своей пьесы во время разговора последнего с самим царем Петром I. К слову сказать, из диалогов пьесы мы понимаем и тот факт, что, по мнению Б.-М. Пурбуева, Бадан Туракин неплохо владел русским языком, этот факт, несомненно, свидетельствует о высокой образованности степняка XVIII века. Один из начальников-ноенов, участвовавших в собрании хори-бурят, говорит о Бадане Туракине так: «Өөрөө уһан орос хэлэтэй...» (...сам говоришь на чистом русском языке...) [2, с. 223], да и сам Петр I хвалит Бадана за это: «Ишь ты! Каков молодец! Еще и по-русски петришь! А! (похлопав Бадана по плечу) Это хорошо, что говоришь по-русски» [2, с. 243].

Но наиболее ярко в пьесе Б. Барадина «Великая сестрица шаманка» образ Бадана Туракина раскрывается в заключительных, кульминационных картинах, где описаны обстоятельства возвращения домой бурятской делегации из Москвы на свою малую родину. Перед нами предстает следующая картина: «В окрестностях современного Енисея. Холодная осенняя пора, когда уже замерзла вода. В лесу, столпившись в одном месте, сидят путники. Все они худые и истощенные, словно бы скоро умрут от голода. Одежды их изношены и изорваны. Они хорошо вооружены. В трудностях дальней дороги Эрехэн заболела и лишилась зрения. Кого-то из путников уже нет, они не выдержали столь дальней дороги, заболели и умерли» [1, с. 72].

В этой непростой ситуации, когда маленькая группа людей находится между жизнью и смертью, к ним приходит одно единственное решение, что кто-то из соплеменников должен пожертвовать своей жизнью ради остальных. Именно в этом эпизоде Б. Барадин обнажает настоящее лицо мелкого душой, беспринципного и трусливого человека Бадана Туракина, который, позабыв обо всей добродетели шаманки Эрехэн, без тени сомнения указывает на оказавшуюся самой слабой ослепшую девушку. Он предлагает умертвить шаманку и продолжить путь на родину, насытившись ее плотью. Однако соплеменники не согласны с ним и после долгих споров они решают доверить свою судьбу воле жребия, и перед нами предстает картина: «...(Предводитель рода шарайд нагнувшись к земле, берет несколько белых камней и один черный по числу присутствующих людей, показывает им)

<...>Белые и черные камни Подбросим вверх Подставив свои шапки, Каждый поймаем свой камень. <...> Того, в чью шапку упадет черный камень Пожертвовав общему делу, Прервем его дорогую жизнь, Белые его кости Увезем на родину, И похороним со всеми почестями...

(Низко поклонившись, протянув руку с камнями над головами всех присутствующих, в раз подбросил их вверх. Как только камни упали, Бадан проверил свою шапку, увидел в ней черный камень и, испугавшись, тайно положил его в шапку сидевшей рядом Эрехэн...» [1, с. 77—78].

Пожалуй, это самый яркий момент в пьесе, который по своей глубине и напряжению затмевает даже эпизод, в котором описана аудиенция у Петра I. Тут-то автор и обличает всю самую суть человека, о котором люди слагали легенды. Образ великого бурятского батора, предводителя одного из родов хори-бурят падает ниц с «пьедестала почета» и заставляет читателя разочароваться.

Однако, в пьесе Б-М. Пурбуева аналогичный эпизод описан совершенно иначе. Тут автор повествует читателю о том, что делегация хори-бурят на обратной дороге домой подверглась ограблению, некоторые члены ее были ранены в том числе и Бадан Туракин, который бился с разбойниками не жалея себя. Вот что он рассказывает в доме у стационарного зрителя вновь назначенному вместо Бергера наместнику Великого царя в Забайкалье Билибину, который нагнал хоринцев в Тайшете: «Вообщем, ваше сиятельство, из Москвы как выехали, все было нормально. До Урала, и Урал перевалили удачно. Барабинскую степь и Сибирь почти всю отмахали. И вдруг пришла беда под Тайшетом. В тайге напала на нас воровская шайка. Бились, рублились. Все было. Как только абжаа поправится немножко, двинемся в путь» [2, с. 251]. Отсюда становится понятно, что Бадан Туракин не только не был виноват в смерти Эрехэн, но он хотел, чтобы она живая и здоровая добралась до родных степей. Так же, Б-М. Пурбуев пишет о том, что надобности убивать кого-то из членов делегации у хори-бурят не было, так как материальную помощь им оказал граф Билибин.

Таким образом, мы наблюдаем два совершенно разных, полярных по своей сути описания одного и того же человека, который действительно жил и вершил дела на бурятской земле несколько веков тому назад. Кажется, что Б. Барадин уж слишком жестко обличает образ Бадана Туракина, в то время как Б-М. Пурбуев, напротив, идеализирует его образ. Современному читателю остается только лишь принять на веру одну из версий, которые предлагают нам два бурятских писателя жившие в абсолютно разные эпохи, но на одной родной одинаково для каждого из них бурятской земле.

Список литературы:

1. Барадин Б. Избранные произведения. Улан-Удэ.: ИМБиТ, 1999. — 243 с.
2. Пурбуев Б-М. Эрэхэ нанан. Агинское.: Агын Унэн, 2003. — 282 с.

4.3. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

БАШКИРСКИЙ ЭПОС «ЗАЯТУЛЯК И ХЫУХЫЛУ»

Ахмадрахимова Олеся Вакильевна

аспирант ИИЯЛ УНЦ РАН, г. Уфа

E-mail: olesyaahmadrahimova@mail.ru

В период, когда формируются новые взгляды на историческое прошлое народов, на их духовное наследие, человеческое общество ищет новые пути для развития культуры, утверждения её нравственно-эстетических идеалов. Изучение народного творчества, тех его особенностей, которые оставались долгое время без должного внимания, их современная новая переоценка — это один из путей к самоутверждению народа как передовой, развивающейся нации. Историю национальной литературы составляют, прежде всего, произведения устного народного творчества. Фольклор издревле является своеобразным спутником истории и составляет её бесценное культурное богатство. В последние годы усилился интерес каждого народа к своему прошлому, национальной истории и культуре.

Башкиры создали богатый фольклор, связанный с ранним периодом их истории. В произведениях устного народного творчества художественно отражены воззрения древних башкир на природу, их житейская мудрость, психология, нравственные идеалы, социальные чаяния и творческая фантазия. Жанровый состав башкирского народного творчества разнообразен: эпос и сказка, легенды и предания, загадки, песни (обрядовые, эпические и лирические), байты и мунажаты и др.

Башкирский эпос, как и эпическое творчество других народов, зарождается в эпоху разложения первобытнообщинного строя и достигает своего совершенства в эпоху феодализма. В начале XX в. были зафиксированы бытовавшие среди башкир крупные произведения с оригинальными сюжетами: «Урал-батыр», «Акбузат», «Заятуляк и Хыухылу», сказания о животных «Кара-юрга» («Вороной иноходец»), «Акхак-кола» («Хромой Саврасый»), «Конгур-буга» («Бурый бык») и др.

Особое место среди других эпосов занимает «Заятуляк и Хыухылу». Он отличается своим содержанием, поэтикой. В эпосе «Заятуляк и Хыухылу» повествуется о большой любви легендарного батыра Зая — Туляка и дочери владыки озёр Асылы и Кандры Хыухылу. Основной конфликт во всех вариантах одинаков.

Эпический герой Заятуляк, спасаясь от преследования завистливых сородичей, замысливших его умертвить, покидает свою общину. Заятуляк — земной герой. Он не страшится отправиться в подводное царство. Чтобы рассеять тоску своего мужа, Хыхухылу старается отвлечь его от печальных раздумий, занять и заинтересовать чем-нибудь, показывает ему дворец, различные сокровища. Но на всё это Заятуляк отвечает восхвалением родной земли и родной горы Балкантау. О тоске зятя узнаёт царь подводной стихии и посылает своих дивов, чтобы они перетащили Балкантау в подводное царство. Они не могут разыскать гору Балкан и возвращаются во дворец с другой горой. Заятуляк замечает подмену и отвечает им песней, прославляющей Балкантау.

Наконец, царь вынужден отпустить Заятуляка на родную землю вместе со своей дочерью и подарить в качестве приданого табун лошадей.

Вскоре умирает отец Заятуляка, и он отправляется на родину, чтобы занять место своего отца и управлять своим народом. Русалочка же погибает от тоски в ожидании своего возлюбленного, который опоздал всего на один день. Не сумев перенести эту беду, Заятуляк заколол себя копьём на могиле Хыхухылу.

Впервые сказание о «Заятуляке и Хыхухылу» было записано В. И. Далем и опубликовано в 1843 году в популярном русском журнале «Москвитянин».

Сказание о Заятуляке, в изложении Даля, несколько отличается от башкирских вариантов своей художественной формой. У Даля все повествование излагается прозой, тогда как в башкирских версиях самые напряжённые драматические моменты передаются в песенной форме. При изложении тюркских песен В. Даль охотно употребляет аналогичные обороты из прозы русского фольклора: «красное солнышко, заря-зорюшка, дважды василек в землю ложится, Ачулькуль родимый, серебристый мой» и т. д.

«Заятуляк и Хыхухылу» в свое время записал и перевел на русский язык и Л. Суходольский. В своей работе он сохраняет и поэтические части эпоса.

Г. И. Потанин в своей работе «Дочь моря в степном эпосе» обращается к варианту Л. Суходольского. Он сравнивает «Заятуляк и Хыхухылу» с другими тюркскими эпическими произведениями, рассматривает их сюжет, типологическую схожесть. Эта работа ученого-востоковеда заслуживает большого внимания. Сюжет «Заятуляка и Хыхухылу» он рассматривает не столько как оригинальное творение устной поэзии башкирского народа, возникшее на конкретной исторической основе, сколько как материал для сравнения.

Башкирский поэт М. Гафури записал и издал эпос «Заятуляк и Хыухылу» в 1909 году, после того как побывал среди башкир, живущих в окрестностях большого озера Аслыкуль. В варианте эпоса, записанном им, герои изображаются в возвышенно-романтическом плане. История любви земного джигита Заятуляка к подводной царевне Хыухылу привлекает высокой романтикой, герои эпоса разговаривают друг с другом возвышенно, стихами. Характерной чертой версии, опубликованной М. Гафури, является большая архаичность, обусловленная наличием элементов огузского языка.

По всей вероятности, в основе версии М. Гафури лежит древний литературный текст, испытавший на себе влияние народной обработки.

В варианте, записанном Х. С. Султановым в 1902 году, Заятуляк описывается как сын богача Харымыркыса, у которого было две жены. Старшая — Бану — родила Харымыркысу троих сыновей, а младшая — Гульзухра родила Заятуляка. Герой рано теряет мать. Старшая жена отца, ее трое сыновей обижают сильного, трудолюбивого мальчика. Из-за этого Заятуляк вынужден покинуть родной дом. В данном варианте большое место занимает образ защитника обиженных — Хызыра. Своеобразно, что произведение оканчивается не трагической смертью Заятуляка и Хыухылу. Рассказывается о том, как герои вернулись на Балкантау, как жили долго и счастливо.

В 1901 году тюрколог из Венгрии Вильмог Проле записал интересный вариант эпоса «Заятуляк и Хыухылу». К сожалению, лишь небольшая часть его материалов была опубликована в Будапеште под названием «Вариант известной башкирской сказки».

В 1894 году С. Г. Рыбаков записал ноты эпоса. До Октябрьской революции «Заятуляк и Хыухылу» был так же распространен в рукописном варианте. Это подтвердилось во время археографической экспедиции. В последние годы фольклористы записали множество вариантов данного эпоса в Башкортостане и Оренбургской области.

В башкирской фольклористике проделана большая работа по изучению данного эпоса. В книге «Эпическое наследие башкирского народа» К. Мэргэнэ, о нем говорится в отдельной главе. Здесь особое место уделяется истории возникновения эпоса, раскрытию функций некоторых образов. Так же К. Мэргэн подчеркивает сходство некоторых мотивов произведения с эпосом «Урал батыр».

Так в общих чертах выглядит своеобразное произведение, возникшее непосредственно в русле эпической традиции. «Заятуляк и Хыухылу» — уникальное наследие башкирского народа. Хотя объем у эпоса небольшой, здесь находят отражение жизнь, быт, традиции, взгляды, идеалы народа.

Список литературы

1. Андерсен Г. Х. Русалочка. Пер. с датского языка / Г. Х. Андерсен. — Казань, 1986. — С. 128—150.
2. Афанасьев А. Н. Народные сказки / А. Н. Афанасьев. М., 1897. — Изд.3. — С. 60.
3. Ахметзянов М. И. Казанский список дастана «Туляк и Сусылу»/Ахметзянов // Старотатарский литературный язык: исследования и тексты. Казань, 1991. — С. 89—97.
4. Башкирский народный эпос. М.: Наука, 1977. — С. 421
5. Башкорт халык ижады. Өфө, 1972. — Т. 1. — Б. 8.
6. Башкорт халык иждды. бфе, 1972. — Т. 3. — 368 б.
7. Галин С. Тарих һәм халык поэзияһы / С. Галин. Уфа: Китап, 1996. — Б. 37—38
8. Гафури М. Эсэрзэр / М. Гафури. Өфө: Башкортостан китап нәшр.,1953. — Т. 2. — Б. 162.
9. Даль В. И. Башкирская русалка / В. И. Даль // Москвитянин. 1843. — № 1. — С. 88—115.
10. Рахимкулов М. Г. В. И. Даль как интерпретатор башкирского фольклора / М. Г. Рахимкулов // Фольклор народов РСФСР: Межвузовский научный сборник. Уфа, 1980. — С. 79.
11. Руденко С. И. Башкиры. Историко-этнографические очерки / С. И. Руденко. — М. — JL: АН СССР,1955. — С. 315.
12. Сәғитов М. М. Башкорт халык эпосының мифологик һәм тарихи нигеҙҙәре. — Өфө: Китап, 2009.
13. Султанов Х. С. Зоя-Туляк и Су-Сулу. Башкирское предание / Х. С. Султанов // Самарская газета. 1902. — № 83. — С. 3—4.
14. Харисов А. Н. Литературное наследие башкирского народа XVII—XIX вв. / А. Н. Харисов // Башкирский героический эпос. М., 1977. — С. 36.

ОТЗВУКИ ДРЕВНИХ ПОГРЕБАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ЗАГАДКАХ, ПОСЛОВИЦАХ И ПОГОВОРКАХ РУССКОГО НАСЕЛЕНИЯ ЛИТВЫ

Шадрина Татьяна Семёновна

канд. фил. наук, доцент Гос. университета — УНПК, г. Орёл

E-mail: ivshadr@mail.ru

Афористическая форма загадок способствует их лёгкому запоминанию и долгому сохранению в памяти народа, поэтому загадки доносят до наших дней образы, связанные с древнейшим бытом, представлениями, традициями.

С особой тщательностью сохраняются загадки в условиях иноэтнического окружения, поскольку родной фольклор воспринимается здесь как элемент национального сознания, языка и культуры предков. Большинство русских загадок, бытующих здесь, входит в состав старинных собраний, причём в анклав они сохранились лучше, чем на территории России [9, с. 183]. Соответственно здесь выше вероятность обнаружения отдельных загадок, которые по тем или иным причинам уже забыты «на материке» или же не были там зафиксированы.

Объектом нашего рассмотрения станут загадки, пословицы и поговорки русского населения Литвы. Следует пояснить, что основная масса русских старожилов данного региона является потомками переселенцев второй половины XVII — первой половины XVIII вв., подвергавшихся гонениям за приверженность к старой вере.

Старообрядцы всегда очень серьёзно относились к проблемам смерти. Верующие убеждены, что именно со смертью начинается истинная жизнь: «Родится человек на смерть, а умрёт на живот» [5, с. 281]. Бытующие в среде русских старожилов Литвы пословицы подчёркивают, что смерть постоянно рядом с человеком: «Сегодня живёшь, а завтра гниёшь» [7, с. 56]. Жизнь рассматривается как подготовка к смерти: «День по дню — и ближе к смерти» [7, с. 55]. Умиравший или просто старый человек находится как бы на границе двух миров: «Тут ходит, а с тем светом говорит» [7, с. 55]; «Не поймёшь — бредит, ай (или — Т. Ш.) в рай едет» [там же].

О человеке, готовящемся к смерти или умершем, общерусские паремии говорят: «Пора костям на место (на покой)» [5, с. 285]. Бытующие в русской среде Литвы тексты упоминают не просто *место*, а *дом*: «Домой поехал — на кладбище» [8, с. 387]. Заметим, что местные русские заимствовали из литовского языка фразеологизмы со значением «умереть»: *под сосной лечь — po pušele atsigulti; pod*

берёзками ехать — *po beržiukais važiuoti*. Это обусловлено тем, что в Литве на кладбищах чаще всего растут именно эти деревья и у литовцев с их названиями устойчиво ассоциируется смерть. У русских с берёзой связаны в основном другие ассоциации, что не мешает старообрядцам активно использовать калькированные фразеологизмы, на основе которых возникают местные поговорки о смерти.

Домом или *домовиной* традиционно называли гроб. «Сколько ни живи, а всё равно надо в свой дом (*гроб* — Т. Ш.)» [8, с. 386], — глубокомысленно замечает пословица. Гроб — атрибут погребального обряда, осмысляемый как «новое» или «вечное» жилище. (Ср. с общерусскими загадками о гробе: «Какой дом всего крепче?» [3, с. 67]; «Дом в шесть досок» [там же].) Некоторые пословицы обыгрывают звучание однокоренных слов: «И бездомник не без домовища» [5, с. 284].

Старообрядцы делали гроб заранее и хранили его на чердаке. Это считалось предзнаменованием долгой жизни. Часто в гробу хранилось зерно, и, если в доме никто не умирал, это зерно брали на посев, подавали милостыню. «Дом строй, а домовину ладь»; «Избу крой, песни пой, а шесть досок паси», — предупреждают пословицы [5, с. 283]. Ю. А. Новиков, собиратель и исследователь русского фольклора в Литве, пишет о том, что «обычай заранее делать *домовьё* действительно широко распространён, а за ним скрывается множество древних поверий и быличек о загробном мире, о посмертных радостях и мытарствах души человеческой, о контактах покойников с живыми» [8, с. 36]. Так как гроб долгое время ожидал назначенного часа, в загадках он уподобляется *сухому дереву*. Сам покойник тоже сравнивается с деревом: «Нос есть — не нюхает, / Уши есть — не слышит, / А сам как дерево» [3, с. 62].

Гроб с телом покойного могли нести на кладбище на носилках, на руках, иногда использовали специальные полотенца — *концы*. Но чаще его везли на телеге или на санях. Как известно, обычай везти гроб с покойником на санях в любое время года, даже летом, долгое время сохранялся на Русском Севере. Эта традиция была нормой в Киевской Руси. В. С. Бузин комментирует это так: «Объясняют данный обычай либо консервативностью погребального обряда — полозный транспорт появился самое позднее в XI тысячелетии до н. э., а колёсный — не ранее IV тысячелетия до н. э., либо представлением о том, что страна мёртвых находится на севере, где осадки выпадают в виде снега, и умершего надо доставлять туда на соответствующем транспорте» [2, с. 342].

В XIX веке в Псковской губернии была записана загадка о санях: «Потекунчики текут, поросятинку везут, два кума Абакума, две сестры Авдотьи, пять Фалалеев, десять Андреев» [4, с. 119]. Без начальных

слов загадка была зафиксирована во многих местностях, в том числе и в русской среде Литвы. В. П. Аникин считает, что разгадку начальных слов даёт другая загадка: «Певунчики поют (*попы*), ревунчики режут (*родные и плакальщицы*), текунчики текут (*слёзы*), бегунчики бегут (*ноги лошади*), сухо дерево везут (*зроб*)» [4, с. 262]. Речь в загадке идёт именно о похоронах на саях. После XIV века в летописях нет упоминаний о саях, на которых бы летом несли или везли умерших [1, с. 71—72]. «По мере того как забывался обычай, забывалась и сама загадка, отбросившая своё начало, говорящее о похоронах; осталось лишь то, что касалось саней», — отмечает В. П. Аникин [там же, с. 72].

В старообрядческой среде Литвы записана загадка, в которой связь похорон с саями сохранилась: «Саночки режут, сухое дерево везут» [8, с. 546]. Данная запись, очевидно, не отразила всю загадку; глагол *режут* относится, скорее всего, к *ревунчикам*, а не является отражением трудоёмкости процесса перевозки. Подобные архаичные тексты не отмечены в других сборниках загадок.

Зафиксирован в Литве и более развёрнутый текст, но упоминание о саях в нём отсутствует: «Бегуны бегут, ревуны режут, сухое дерево несут» [8, с. 546]. Загадка в подобном виде зафиксирована и в России, и в Белоруссии: «Бегунчики бегут, ревунчики режут, сухо дерево несут, / В сухом дереве не дышит, не пышет» [3, с. 62]; «Пацякушкі цянуть, равушкі равуць, сухадрэвіну вязуць» [10, № 3008].

Любопытно, что практически во всех общерусских записях употребляются слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами: *бегунчики*, *ревунчики*, *певунчики*. То же самое — в белорусских текстах, причём суффиксы могут быть различными, как в загадках, зафиксированных Е. Р. Романовым: «Поравуныкы равуть, потякуньки цянуть, сухо дераво лежить, нічога не кажыць» [6, с. 329]; «Ревутики режут, бегутики бегут, сухолетина лежить, нічога не кажыць» [там же]. На этом фоне довольно странным кажется отсутствие этих суффиксов в загадке, записанной в Литве (хотя в других текстах существительные с уменьшительно-ласкательными суффиксами встречаются значительно чаще, чем в общерусской традиции). Может быть, это связано с особо серьёзным отношением старообрядцев к смерти? Подобный «суровый» вариант встречаем только в одной из фиксаций в сборнике Д. Н. Садовникова: «Ревцы режут, / Бегцы бегут, / Суходерца несут, / Суходерца не пышет, / Не дышет, / Не ворошится» [4, с. 261].

Добавим, что отголоски древнего обычая похорон на саях сохранились и в широко распространённой поговорке «Закрывать глазки да лечь на салазки» [5, с. 282].

Следует отметить, что паремии, бытующие в среде русских старожилов Литвы, сохранили отзвуки и других древних погребальных традиций. Ю. А. Новиков отмечает: «Из «Повести временных лет» и других памятников литературы известно, что древние славяне нередко хоронили умерших не только в долблённых гробах (*колодах*), но и в лодках (первая месть киевской княгини Ольги древлянам и др.). Не исключено, что с этим обычаем генетически связана паремия *Один за одним, как лодки отплывают...* («*Гости расходятся; и о покойниках так говорят, если часто умирают*», — пояснила Колесникова (собирательница русских паремий в Литве — Т. Ш.).)» [8, с. 375].

Итак, запись фольклорных текстов в анклав позволяет обнаружить произведения, не известные на территории России. Они не только восполняют определённые «лакуны» в традиции, но и проливают свет на давно забытые традиции и верования наших предков.

Список литературы:

1. Аникин В. П. Русские пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. — М.: Гос. уч.-педизд-во Мин-ва просвещения РСФСР, 1957. — 240 с.
2. Бузин В. С. Этнография русских. — СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2009. — 421 с.
3. Загадки / Изд. подготовила В. В. Митрофанова. — Л.: Наука, 1968. — 255 с.
4. Загадки русского народа: Сборник загадок, вопросов, притч и задач / Сост. Д. Садовников. — СПб.: Тип. Н. А. Лебедева, 1876. — 332 с.
5. Пословицы русского народа / Сборник В. Даля. — М.: Изд-во художественной литературы, 1957. — 991 с.
6. Романов Е. Р. Белорусский сборник. Том I. Губерния Могилёвская. Вып. 1 и 2. Песни, пословицы, загадки. — Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1885. — 168 с.
7. Русские пословицы Литвы: Из собрания Елизаветы Колесниковой / Сост. Ю. А. Новиков, Т. С. Шадрина. — Вильнюс: Вага, 1992. — 255 с.
8. Фольклор старообрядцев Литвы: Тексты и исследование. Т. I. Сказки. Пословицы. Загадки / Сост. Ю. Новиков. — Вильнюс: Изд-во Вильнюсского педагогического университета, 2007. — 570 с.
9. Шадрина Т. С. К вопросу о влиянии образности польского фольклора на русские загадки // Актуальные вопросы филологии и культурологии: материалы международной заочной научно-практической конференции (03 мая 2011 г.). — Новосибирск: ЭНСКЕ, 2011. — С. 183—187.
10. Загадки / Склад М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі; рэд. А. С. Фядосік. — Мінск: Навука і тэхніка, 1972. — 448 с.

4.4. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

МИР ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ДРАМАТУРГИИ ДЖОНА ДРАЙДЕНА, ДЖОНА ГЕЯ И ДЖОРДЖА ЛИЛЛО

Галлямова Мария Сергеевна

канд. филол. наук, доцент МаГУ, г. Магнитогорск

E-mail: maria_gallyamova@mail.ru

Большую роль в изображении картины нравов эпохи играют женские образы. Их красота, обаяние, богатый духовный мир во все времена вдохновляли поэтов, писателей и драматургов. По мнению С. Н. Булгакова, «подлинный художник есть воистину рыцарь прекрасной дамы» [1, с. 247]. Роль женщины реальной и созданной воображением творца можно обнаружить во всех жанрах и видах художественного творчества: от фольклора до самых современных проявлений культурной мысли.

В английской литературе женщина предстает в самых различных ипостасях: божества, злой мстительницы и доброй чаровницы, сестры, подруги, матери, дочери, соперницы, невесты и т. д. Ее образ бывает прекрасным и безобразным, завораживающим и отталкивающим.

Гении английской словесности создали незабываемую галерею сильных и нежных, ласковых и надменных, ранимых и дерзких героинь. Все они глубоко индивидуальны, каждая из них наделена только ей присущими чертами характера, но объединяет многих одно - высокая духовность и нравственная чистота.

В начале XVIII века в Англии был распространён в обществе идеал «милой женственности», который предполагал наличие ангельского характера и повиновения в семье. Обычно женщина изображалась в подобном амплуа. Удачно устроить свою жизнь, выйти замуж — вот её мечта, воплощающая в себе внешнюю красоту, духовность и чувство собственного достоинства.

Постепенно образ героини стал обретать новые черты. Появляется независимая, эгоистичная, гордая, достаточно самоуверенная женщина. Она является воплощением авантюризма, обусловленного корыстными желаниями. В своих устремлениях и в выборе средств для хищного самоутверждения героиня легко пренебрегает нравственностью, высокими понятиями, человеческими чувствами. Все свои достоинства мобилизует и расходует для получения эгоистичных, суетных порывов. И

при этом она отнюдь не склонна винить себя за безнравственный образ жизни, всю вину переносит на внешние обстоятельства. Естественно, стало заметно негативное отношение писателей к такого рода персонажам. Сатирическое изображение, язвительные насмешки, порой даже ненависть в описании женщин характерны для английских драматургов XVIII столетия.

Наиболее отчётливо эволюция образов дочери, жены и независимой, расчётливой женщины раскрывается в английских пьесах «Амфитрион» (1690) Джона Драйдена, «Опера нищего» (1728) Джона Гея и «Лондонский купец» (1731) Джорджа Лилло.

Роль дочери по-разному представлена в произведениях Джона Гея и Джорджа Лилло. В ранее написанной «Опере нищего», Полли — молодая, наивная девушка, способная отстаивать собственное мнение. Её упорство в выборе супруга, несмотря на желание родителей, противоречит образу покорной дочери.

Polly: But I love him, Sir; how then could I have thoughts of parting with him? How I dread to hear your advice! I trust my heart. (I, 10)

Полли: Сэр, но я люблю его. Как я могу даже думать о том, чтобы расстаться с ним? Мне страшно услышать ваш совет. Я доверяю своему сердцу. [4, с. 186] — Собственный перевод.

Полли вышла замуж по любви, вопреки родительским советам, а это было абсолютно несвойственный поступок для девушки того времени. Чувство собственного достоинства, самоуважение, упорство очевидны в характере главной героини. Мэган Кэтович замечает, что «Джон Гей представляет её без иронии» [6].

Менее интригующий женский образ — это Мария, дочь купца Торогуда в пьесе Джорджа Лилло «Лондонский купец». Мария «бедняжка, лодырь и копуша». Это описание взято из книги, рассказывающей о постановке пьесы. Несчастливая актриса, получившая эту роль, совсем не горела желанием играть её, но муж актрисы старался подбодрить её говоря: «...Моя дорогая, я уверен, Мария неплохая героиня в этой пьесе.» [8, с. 141] Многие же сочувствовали, считая, что роль тривиальна и слишком сентиментальна.

Конечно, в отличие от Полли, девушки независимой в своих суждениях, Мария является полной противоположностью предшественницы. Джордж Лило слишком ультрировал повиновение дочери отцу. Обсуждая своё замужество, Мария полностью полагалась на мнение Торогуда.

Thorowgood: A noble birth and fortune, they are a real advantage to a worthy man, and places his virtues in the fairest light.

Maria: I cannot answer for my inclinations, but they are submitted to your wisdom and authority. Love shall never make me act contrary to my daughter duty. (I, 1)

Торогуд: Благородное происхождение и достаток, хорошее дополнение к достойному человеку и именно они представляют его добродетели в выгодном свете.

Мария: Я не могу отвечать за свои намерения, они все подчинены вашей мудрости и авторитету. Любовь никогда не заставит меня поступить против дочернего долга [7, с. 293]. — Собственный перевод.

Алкемна из «Амфитриона» Джона Драйдена повторяет в своих поступках и мыслях Марию. Но в этой пьесе ей предназначена роль жены. Она смиренная, послушная, безропотная, кроткая, страстно стремящаяся угодить своему мужу. Алкемна, несомненно, счастлива в браке и по-настоящему, искренне любит.

Алкемна: I am the fool of love, and find within me the fondness of a bride without a fear. My whole desires and wishes are in you. (I, 2)

Алкемна: Я безумна от любви и испытываю нежность невесты без страха. Мои мечты и желания только в тебе [3, с. 178]. — Собственный перевод.

Если у Алкемны с Амфитрионом счастливая семья, то ещё одна героиня пьесы Бромия не может этим похвастаться. Её муж Сосия пренебрегает мнением своей жены, не заботится о ней, оскорбляет её. Но так как эта пьеса комедия по жанру, то их взаимоотношения обращены в шутку даже в те моменты, когда Сосия любезничает с Федрой.

Sosia: I warrant I was monstrous kind to thee.

Bromia: How good! Here's impudence. He justifies.

Sosia: Yes, I do justify that I turned my cheek like a prudent person. My breath might not offend thee; for, now I remember, I had eaten garlic. (III, 1)

Сосия: Я уверяю, что был невероятно добр к тебе.

Бромия: Да неужели! Какое бесстыдство. Он оправдывается.

Сосия: Да, именно оправдываюсь. Я подставил щёку как благочестивый человек. Моё дыхание не должно вызывать твоё раздражение. А теперь я припоминаю, что ел чеснок [3, с. 194]. — Собственный перевод.

Джон Гей представляет подобную ситуацию с Макхито и его женщинами. Преданность Полли придает пьесе тонкий оттенок комизма. Когда Макхит остается в тюремной камере один, к нему тайком приходит Люси, которая упрекает его в неверности. Он обещал на ней жениться, а сам, по слухам, выбрал Полли. Макхит уверяет Люси, что не любит Полли и в мыслях не хотел брать её в жёны. Чтобы не лишиться помощи, Макхит отрекается от Полли, но Люси ему не верит. Обе девушки чувствуют себя обманутыми. Жертва в

этой ситуации больше Полли, чем Люси, так как последняя вынашивает коварный план отравления соперницы. Образ Люси представляет собой идеальный баланс между Федрой в «Амфитрионе» и Мильвуд в «Лондонском купце».

Для создания комического эффекта и сатирического образа в пьесе Джона Драйдена «Амфитрион» вводится роль Федры. Ее корыстные выходки, интриги являются причиной многих курьёзных эпизодов. К характеру героини не относятся серьезно. Меркурий дразнит ее, Сосия немного запуган. Однако никто не рассматривает Федру как реальную угрозу.

Мильвуд в «Лондонском купце» становится причиной трагической развязки пьесы. Как замечает Э. Бернбаум, она «является женским последователем многих мужских злодейств (например, Багрейв в пьесе Аарона Хила «Роковая расточительность»)» [2, с. 97]. Новаторская концепция женского преступления стала одним из главных достижений Джорджа Лилло. Несомненно, мещанская трагедия «Лондонский купец» — это отправная точка в изображении нового типа героинь, женщин-феминисток.

Мильвуд хороша во многом, но у нее есть один недостаток: она чересчур расчётлива, практична, слишком владеет собой. Понятие «нельзя» лежит за пределами ее нравственного сознания. Вполне очевидно, она сильнее и умнее других женских образов. Героиня самодостаточна, и это заслуга драматурга. Джордж Лилло более полно и интересно представил портрет Мильвуд, чем Марии. У. Х. Хадсон отмечал, что было «...что-то значительное и импрессионное в характере Мильвуд, в её страстной ненависти к мужскому полу» [5, с. 126]. С поступками Мильвуд мужчины не готовы были мириться, они их пугали.

Millwood: Fool, hypocrite, villain — man!... I curse your barbarous sex. (IV, 2)

Мильвуд: Дурак, лицемер, злодей — мужчина! Я проклинаю ваш варварский пол [7, с. 321] — Собственный перевод.

Роли дочери, жены, и коварной, циничной женщины стали центральными на театральной сцене XVIII века, так как они были продиктованы самой жизнью. «Амфитрион», «Опера нищего», «Лондонский купец» отразили веяния времени через реально существующие характеры. Несмотря на то, что первые две пьесы — комедии, а последняя — трагедия, все женщины в своих ролях очень похожи. Небольшой отрезок времени между этими тремя пьесами исчез без следа. Женские образы стали продолжением друг друга в поступках и мыслях, так как гармонично развивались, менялись, не боясь перемен.

Список литературы:

1. Булгаков С. Н. Первообраз и образ: Сочинения: в 2 т. — Т. 1. Свет невечерний. СПб.: ООО «ИНАПРЕСС»; М.: «Искусство», 1999. — 416 с.
2. Bernbaum, Ernest. The drama of sensibility. A sketch of the history of English sentimental comedy and domestic tragedy, 1696—1780. — Gloucester: (Mass.) Smith, 1958. — 288 p.
3. Dryden, John. Amphitryon; or The Two Sosas. Four Restoration Marriage Plays. Ed. Michael Corder. New York: Oxford University Press, 1995. — pp. 175-253.
4. Gay, John. The Beggar's Opera. Eighteenth-Century Plays. New York: The Modern Library, 1952. — pp. 179—237.
5. Hudson, William Henry. A Quiet Corner in the Library. — Chicago: Rand McNally and co., 1915. — 238 p.
6. Katovich, Megan. Images of Women in Three Early Eighteenth-Century Plays. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.clas.ufl.edu/users/pcraddoc/lonthe/women18.html>
7. Lillo, George. The London Merchant: or the History of George Barnwell. Eighteenth-Century Plays. New York: The Modern Library, 1952. — pp. 287—341.
8. Noyes, Robert Gale. The Neglected Muse: Restoration and Eighteenth-Century Tragedy in the Novel (1740—1780). Brown University Press, 1958. — 342 p.

ВИКТОРИАНСКАЯ ЭПОХА В РОМАНЕ Ч. ДИККЕНСА «ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ НИКОЛАСА НИКЛЬБИ»

Камардина Юлия Сергеевна

канд. филол. наук, преподаватель БИ СГУ, г. Балашов

E-mail: kamardina-yuliya@mail.ru

В 30-е годы XIX века английская литература вступает в период нового подъема, который достигает наиболее высокого уровня в 40-х и начале 50-х годов. К этому времени относится расцвет реализма Ч. Диккенса, У. Теккерея и других мастеров социального романа и революционной поэзии и публицистики писателей-чартистов. Это были крупнейшие достижения английской демократической культуры прошлого столетия, формировавшейся в атмосфере напряженнейшей социальной и идеологической борьбы эпохи чартизма. Однако многочисленные буржуазные историки литературы пытаются, вразрез с фактами, обойти противоречия тогдашней общественной жизни

Англии, отразившиеся и в оживлении борьбы направлений в литературе того времени [3, с. 53]. Пользуясь общим понятием литературы так называемого «викторианского века», хронологически совпадающего с годами правления королевы Виктории (1837—1901), они создают, по сути, искаженную картину литературного процесса, прибегая при этом к помощи различных доводов.

Викторианство обычно ассоциируется со стабильностью и процветанием, незыблемостью традиций. Оплотом общества в то время считалась семья. Пример в этом подавала сама королева Виктория, чей брак с принцем Альбертом был очень счастливым. Особое значение придавалось дому, который в эту эпоху призван был отражать не только благосостояние семьи, но и представления о покое и семейном счастье. Большая семья, громадный дом и строгие правила поведения в обществе становятся своеобразными символами эпохи [2, с. 79].

По произведениям Ч. Диккенса мы можем судить, и достаточно точно, о социальной жизни Англии XIX века. И не только об официальной жизни Англии и ее истории, и не только о парламентской борьбе и рабочем движении, но и мелких, как будто не входящих в «большую историю» подробностях. По романам мы можем судить о состоянии железных дорог в то время, о характере биржевых операций в лондонском Сити, о тюрьмах, о театрах, о рынках и увеселительных заведениях, о видах трактиров, ресторанов и гостиниц старой Англии. Произведения Ч. Диккенса — это энциклопедия того времени: различные классы, характеры, возрасты; жизнь богачей и бедняков; фигуры актера, представителя аристократии и человека без определенных занятий, бедной швеи и светской барышни, фабриканта и рабочего — таков мир романов того времени, писателей викторианской эпохи.

Наблюдательный художник, Ч. Диккенс чутко откликается на волнующие события социально политической жизни. Изображая безотрадную участь простых людей тружеников, их нужду и страдания, он стремится понять причину невыносимого положения «низов», найти пути разрешения вопиющего противоречия между бедностью и богатством. Противоречивы и его поиски средств к искоренению «социального зла». Свой писательский долг он видит в том, чтобы побудить общество провести спасительные реформы, и возлагает большие надежды на общественную благотворительность.

Жизнь большого города (главным образом Лондона) — одна из ведущих тем всего творчества Ч. Диккенса. Это не случайно. Именно в крупных промышленных городах и в первую очередь в Лондоне

выступают наиболее обнажено противоречия капиталистического строя. Здесь налицо, казалось бы, все плоды буржуазной цивилизации, созданные для человека, — великолепные заморские ткани, яства, рассчитанные на самый изысканный вкус, драгоценные камни, хрусталь и фарфор, изящные, ласкающие глаз предметы роскоши и рядом с ними — усовершенствованные орудия разрушения, насилия и убийства, кандалы и гробы.

В «Жизнь и приключения Николаса Никльби» Лондон [5, с. 546] сначала предстаёт как «фон» для образа злодея Ральфа. Это мрачный квартал бедноты, носящий ироническое название «Гольден — сквер» (Golden Square), то есть «Золотая площадь». Здесь проживает нищая богема — экзотические иностранцы, добывающие себе пропитание музыкой. К ним Ральф никакого отношения не имеет. Но он специально выбрал этот убогий квартал, чтобы прибедняться — уже в этом выборе жилища заметно его сходство с балзаковским Гобсеком. Ч. Диккенс рисует этот район Лондона как место, где убивается природа: здесь «чахнет искривлённое деревце, которое притворяется, будто хочет произвести на свет несколько листиков поздней осенью» [1, с. 33] (a crippled tree, that makes a show of putting forth a few leaves).

Писатель находит убогие кварталы даже и вблизи от центральных районов столицы, например, от квартала, где расположены парламент и Вестминстерский собор. Это «узкий и грязный район — святилище менее важных членов парламента» [1, с. 35] (a narrow and dirty region, the sanctuary of the smaller members of Parliament). Признаки грязи и узости контрастируют с едко ироническим обозначением квартала как «святилища» — отношение Диккенса к парламенту, где он работал в юности как журналист, всегда было резко критическим. Из этого квартала выделяется «пропитанное запахом депутатий и делегатов» здание с пышным названием Манчестер-Билдингс. Его писатель сатирически сравнивает с «вершой для ловли угрей, из которой нет выхода, кроме одного неудобного отверстия». Этот дом составляет как бы часть личности парламентария Грегсбери, типичного демагога. По ходу романа писатель знакомит нас ещё со многими улицами, кварталами и домами столицы, обнаруживая превосходное знание топографических реалий мегаполиса [4, Том 5, с. 499—505; Том 6, с. 503—508].

Мотив суетности специально не подчёркивается писателем в «Николасе Никльби», но он заметен особенно при изображении многих его персонажей, живущих в Лондоне — это ростовщик Ральф, его собрат по профессии Артур Грайд, сэр Хоук, парламентарий

Грегсбери, семья Кенвигзов, сборщик налогов Лилливик, кутила Мангалини и другие. Но этим отрицательным типам противопоставят лондонцы «положительные» — сам Николас, его сестра, братья Чирибл, клерки Ноггс и Линкинуотер, мисс Ла Криви.

Для Ч. Диккенса люди из народа — пусть и обездоленные, униженные — не маленькие люди. Писателя восхищает их нравственное величие, душевная красота и чистота помыслов. Когда же речь заходит о представителях «высшего света», он не преминет подчеркнуть, что у них нет и в помине доброты и отзывчивости простых людей. Людей из народа он противопоставляет аристократам и буржуа. В сатирических тонах изображает писатель духовную ограниченность и скудость чувств «мещан во дворянстве», их тяготение ко всему великосветскому «романтическому» и «фешенебельному». Молодые люди прикидываются разочарованными, мрачными, загадочными, разыгрывают из себя «байронических» героев, молодые девицы на выданье делают вид, будто самое упоминание о таких прозаических вещах, как пища, претит им.

Положительный герой Ч. Диккенса всегда полон готовности прийти на помощь тому, кто в ней нуждается. Ньюмен Ноггс делится последним с Николасом Никльби, а его семью поддерживает мисс Ла Криви, которая сама едва сводит концы с концами. Эти скромные, незаметные люди проявляют подлинную силу духа, благородство чувств. Николас — смел, честен, непримирим ко всякому злу. Возмущенный жестокостью Сквирса по отношению к мальчикам, Николас избивает его; рискуя жизнью, он вступает за честь сестры и дает жестокий урок светскому хлыщу Хоуку.

Диккенс очень ценил привязанность простых людей к домашнему очагу, подчас даже преувеличенно восхищался этой их чертой, что давало повод обвинять писателя в воспеании мещанского уюта. Тем не менее диккенсовский культ семьи имеет свою сильную сторону — в нем содержится прямая полемика с пресловутыми теоретиками мальтузианства; писатель прославляет здоровые человеческие чувства — материнскую любовь, семейную привязанность. В портретной галерее, созданной Ч. Диккенсом, большое место отведено лицам, принадлежащим к господствующим классам. Низкая страсть к наживе наиболее ярко выражена в образах романа «Жизнь и приключения Николас Никльби». Деньги составляют единственную цель существования Ральфа Никльби; они придают силу даже такому ничтожеству, как ростовщик Грайд; семейство Кенвигзов пресмыкается перед холостым дядюшкой в надежде, что он завещает им свои деньги.

Ч. Диккенс уже в ранних романах показал распад семьи в условиях капиталистического общества, где с семейных отношений был сорван их «трогательно-сентиментальный покров» и они были сведены к «чисто денежным отношениям». Ральф Никльби женился, рассчитывая присвоить состояние жены; Грайд, сластолюбивый старик, намеревался, по сути дела, купить себе молодую жену; Квилп, благодаря браку, породнился со знатным семейством, которое пошло на это из самых меркантильных соображений. Образ капиталиста в произведениях Ч. Диккенса этого периода творчества подчас еще не достаточно глубок, изображение деятельности буржуа еще не передает ее действительных масштабов. Диапазон и сфера действий Ральфа Никльби или Грайда довольно скромны. Особенно показателен в этом отношении образ ростовщика Квилпа.

В образах буржуазных дельцов Ч. Диккенс выделяет еще одну типическую черту — их лицемерие. Так, Сквирс, совершая все свои гнусные «деяния», старается уверить окружающих, будто он печется лишь о благе общества. У себя дома, перед женой и новым помощником он ломает комедию, взывая к небу, к совести и т. п.; а отец Мадлены Брей лицемерит даже перед самим собой, внушая себе будто он выдает дочь замуж за старика Грайда не из корысти, а исключительно ради ее благополучия.

В романах Диккенса, как и в тогдашней английской жизни, аристократам принадлежит второе место после буржуазии. Диккенс подчеркивает их пустоту, бессодержательность, приверженность к показному блеску.

Список литературы:

1. Диккенс Ч. Жизнь и приключения Николаса Никльби: пер. с англ. А. В. Кривцовой // Собр. соч. в 30 томах — М.: 1958. — Т. 6. — 869 с.
2. История XIX века / под ред. Э. Лависса, А. Рамбо. — М.: Соцэкгиз, 1937. — Т. 4. — 404 с.
3. История английской литературы. / под ред. М.Н. Черневича — М., 1983. Т. 3. — 443 с.
4. Ланн Е. Комментарий // Ч. Диккенс. Собр. соч. в 30 томах. — М.: Гослитизд., 1958. — Т. 5,6.
5. Ackroyd P. London: The Biography — L.: Chatto and Windus, 2000. — 800 p.

СИМВОЛИКА ИМЕН ПЕРСОНАЖЕЙ В ЛИТЕРАТУРНЫХ СКАЗКАХ БРЕМА СТОКЕРА «НА ЗАКАТЕ»

Лаштабова Наталия Владимировна

ассистент кафедры АФМПЯЯ ОГУ, г. Оренбург

E-mail: lashnata@yandex.ru

Творчество Б. Стокера (1847—1912) связано с художественной литературой для взрослых, но писатель также создал сборник литературных сказок для детей «Under the Sunset» (1881) [4], посвятив его своему единственному сыну Ноэлу. Они появились в самом начале творческого пути писателя и стали отражением тенденций развития английской литературной сказки конца XIX — начала XX века, наряду со сказками Дж. Макдоналда и Э. Несбит, которые были написаны в это же время. Сказки Б. Стокера до настоящего времени не переведены на русский язык.

Сказкам Б. Стокера свойственен символизм, поскольку их автор придавал большое значение театральным эффектам и символам как в профессиональной деятельности в качестве менеджера театра «Лицеум» Г. Ирвинга, так и в произведениях. Имена персонажей сказок, цветы, числа обладают большой символической нагрузкой.

Действие сказок разворачивается в прекрасной стране, которой управляет мудрый справедливый король. Почти все сказки связаны единым пространством, о чем сообщается в начале повествования. Лишь «Зодчий теней» и «Замок короля» стоят особняком — это аллегорические повествования, действие в них происходит вне времени и вне пространства.

Сборник включает восемь сказок, в каждой из которых автор обращается к одному или нескольким мотивам, отражающим его мировоззрение и актуальные вопросы: мотиву замкнутого пространства, сна как состояния измененного сознания, мотиву игры и абсолютной ценности ее правил, библейским мотивам, а также мотиву родительской любви.

Сказкам характерен дидактизм, и можно с уверенностью утверждать, что имена персонажей подобраны Б. Стокером сознательно, поскольку автор наделил каждого героя устойчивым набором качеств, которые легко увидеть, обратившись к толкованию имени. Материал для толкований имен персонажей дает книга «The name book» [2], в которой собраны имена, имеющие библейское

происхождение, камни, соответствующие месяцу рождения, традиция употребления имен, популярные женские и мужские имена.

Главного героя сказки «Принц-Роза» зовут Зафир (Zaphir). Это имя, имеющее арабское происхождение, означает «побеждающий». В самом деле, читатель, наблюдая за Принцем на протяжении всей сказки, отмечает такие его качества, как благородство, смелость, бесстрашие. Именно Принц Зафир наносит Великану смертельный удар, от которого тот погибает. Герой с таким именем сохраняет спокойствие даже в самый критический момент. Он ценит стабильность, обычаи и традиции — все это присуще Зафиру — герою сказки. Он дорожит добрым именем, старается вести себя, как король, заботясь о подданных в тот момент, когда стране угрожает опасность. Его также называют Принц Роза за его прекрасную душу, готовность к самопожертвованию. Когда он возвращается во дворец после победы над Великаном, жители города устилают его путь розами.

Сказки предваряет посвящение Б. Стокера своему сыну Ноэлу Ирвингу Стокеру «To my SON whose Angel doth behold the face of the KING» (Моему сыну, Ангел которого взглянул бы в глаза Короля), которое привлекло внимание английского литературоведа Д. Дж. Скал [3].

Она считает, что только автор с мрачным, даже болезненным взглядом на мир, мог посвятить сборник сказок своему сыну, трехлетнему Ноэлу, сделав такую надпись. Ученый думает, что писатель имел в виду Короля Смерть, в чей замок стремится попасть несчастный влюбленный Поэт, главный герой сказки «Замок Короля». Маловероятно, что Б. Стокер хотел бы, чтобы ангел-хранитель маленького Ноэла осмелился бы заглянуть в глаза Короля Смерти, перед которым предстают души умерших. Писатель даже не дает описание внешности и характера Короля, это скорее аллегорический персонаж, соединяющий в себе все самое отвратительное, известно только то, что он ужасен. Более вероятно, что Б. Стокер имел в виду Короля Маго, благородного правителя Страны на Закате. В образе этого короля воплощено все самое лучшее, что встречается в мудром человеке, который заботится о благе своих подданных. Король живет в прекрасном замке, куда может придти любой житель королевства и обратиться с просьбой. Маго сочувствует несчастью, приключившемуся со страной изгнанного короля — отца Принцессы Блюбел (его страну разорили великаны). Он обращается с принцессой Блюбел, как с родной дочерью после смерти ее отца. Сын короля Маго — благородный молодой Принц Зафир, бесстрашный юноша, победивший великана. Он воспитан на примере своего отца, который с детства внушал ему мысли о высоком предназначении и о роли правителя страны в жизни подданных. Помимо этого, сказка «Принц-

Роза», в которой читатель встречает Короля Маго, расположена в самом начале сборника, а сказка «Замок Короля» — последняя. Таким образом, более вероятно, что Король, которому должен поклониться ангел-хранитель сына писателя, — Король Маго.

Имя короля Маго (Magus) имеет латинское происхождение. Оно означает «Великий» — «Magnus». Примечательно, что это имя часто встречалось в Ирландии в конце XIX века, где имело именно это толкование. Обладатели этого имени стремятся создать вокруг себя спокойную атмосферу, основанную на взаимопонимании и доверии, они стремятся понять, как устроен мир вокруг них. Вариация этого имени есть также в скандинавских и немецком языках. Читатель встречает мудрого короля в самой первой сказке, наблюдает за жизнью его подданных и порядком в стране, за поведением короля в тот момент, когда его стране угрожает опасность в виду нашествия Великана, восхищается его мужеством, когда тот отправляет единственного сына на бой с Великаном — это поистине выдающийся человек.

Имя принцессы Блюбелл (Bluebell) означает «смирение и благодарность». В сказке читатель находит подтверждение этому: принцесса любит короля Маго, как родного отца, принявшего ее после того, как страна ее отца-короля была разрушена великанами. Эта хрупкая девушка смиренно просит у Бога защитить ее возлюбленного принца Зафира, отправившегося на бой с Великаном, утешает короля Маго, когда он переживает за сына.

Кроме персонажей-людей в сказках Б. Стокера важную роль играют «персонажи не из мира людей» [1]. По классификации М. Е. Протасовой, эти персонажи выступают в качестве помощников или вредителей. В сказках Б. Стокера — это ангелы. Одни, «помощники», стоят на страже врат, через которые можно проникнуть в Страну на Закате и не могут покинуть свой пост. Их зовут Fid-Def. В английском языке это имя является акронимом «Fidei Defensor», что в переводе с латинского означает «защитник веры». На самом деле эти Ангелы защищают жителей Страны от Детей Смерти, разносящих по свету невзгоды и боль. К тому же они могут ответить на любой вопрос, который задает светлый Ангел Чиаро.

К числу «вредителей» относится темный Ангел — Скуро (Skuro). На итальянском языке это имя созвучно слову «темный». Именно он старается заставить лгать милую девочку Кларибел. Имя светлого ангела — Чиаро (Chiara), по-итальянски значит «чистый, светлый». Во время урока, на котором девочке становится скучно, Скуро принимает обличье цветка лилии, которые так любит рисовать героиня. Воспользовавшись тем, что Учитель не смотрит в ее сторону,

Кларибел совершает проступок, отвлекается от урока и рисует цветок лилии, символизирующий чистоту и безгрешность. Затем она лжет Учителю, что не смогла решить задание по математике. Душу Кларибел терзают страшные картины наказания за проступок, и чтобы хоть как-то успокоиться, она пытается убедить себя, что ничего страшного не произошло, и никто не пострадал от ее лжи. Скуро наблюдает за всем этим, радуется, что девочка сначала не помышляет признаться Учителю. Но в глубине души Кларибел хочет быть чистой, безгрешной. После того, как ей снится сон о том, что ангел не пустил ее в прекрасный город-рай, в котором цветут лилии, она решает рассказать Учителю о проступке. Именно в этот момент Чиаро освобождает ее душу от греха, девочка утром в школе признается Учителю и искупает свою вину. Таким образом, становится понятно, что два ангела олицетворяют темные и светлые стороны души человека: темный ангел видит в людях грехи, страстно желает, чтобы люди стали злыми, жестокими, черствыми. Напротив, светлый ангел стремится, чтобы люди были чистыми, он помогает их душам освободиться от греха, видит их раскаяние.

Кларибел (Claribel), имя маленькой девочки из сказки «Ложь и лилии», означает «чистая, умная, красивая». Толкование имени полностью соответствует ее образу. Даже из-за незначительного проступка (лжи Учителю) ее мучают угрызения совести, она даже не смеет молиться перед сном. Но, поскольку, в глубине души остается чистой девочкой, она кается в грехе и получает прощение. Темный ангел Скуро пытается заставить ее лгать, ему даже это удастся, Кларибел сначала не признается в совершенном деянии, но, будучи безгрешной, она открывает свое сердце прекрасной правде, искупает грех, признавшись Учителю во лжи.

Мать Кларибел зовут Фридолина (Fridolina), это имя имеет французское происхождение, оно означает «маленькая Фридрих». В Испании дочь короля, которую звали Фридолина, а также ее сестру Верезу почитали святыми. Читатель немного узнает о Фридолине из сказки «Ложь и лилии» — лишь то, что она была очень порядочной женщиной, любила правду и считала ее самым прекрасным, что есть на земле. Она помогала больным, причем Кларибел часто сопровождала мать, наблюдая за ее действиями.

Имя мальчика из сказки «Как число семь сошло с ума» — Тайнбой (Tineboy). Это имя является сокращением имени Christine «Последователь Христа, благословленный». Оно чаще используется в качестве сокращения женского имени Кристина. Как самостоятельное имя оно впервые стало использоваться в конце XIX — начале XX века.

Примечательно, что Б. Стокер называет этим именем маленького мальчика: в английском языке слово «маленький, крошечный» переводится как «tiny», таким образом, герой сказки оказывается не только «благословленным», но и просто маленьким мальчиком.

Героиню сказки «Невидимый великан» зовут Зая (Zaya). Происходит оно из тибетского языка, и означает «женщина-победитель», что читатель наблюдает в сказке: маленькая девочка-сирота спасает город от невидимого Великана-чумы.

Старика, вместе с которым Зая спешит в город, чтобы спасти его жителей от приближающегося великана, зовут Ноул (Knoal). Поскольку известно, что Б. Стокер был любителем каламбуров, разнообразной игры с пространством, становится понятен выбор имени персонажа. В английском языке слово «Knoll» со значением «могильный холм, бугорок» полностью созвучно с именем старика. В сказке он живет как раз в землянке-могиле и признается Зае, что не боится смерти, потому что это естественный итог жизни человека.

Таким образом, обращаясь к толкованию имен персонажей сказок Б. Стокера, анализируя и сопоставляя имена с действиями героев сказок, можно сделать вывод о том, что в сборнике «Under the Sunset» Б. Стокер широко использует имена персонажей в качестве выразительного средства создания образа.

Список литературы:

1. Протасова М. Е. Литературная сказка Дж.Макдоналда: автореферат канд. диссертации: Воронеж, 2010. 20 с.
2. Astoria D., Soderstrom C. The name book: over 10000 names — their meanings, origins, and spiritual significance. Bethany House Publishers. 2008. 315 pp.
3. Skal D. J. Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen, Farrar Straus Giroux, New York, 2004, 384 pp.
4. Stoker B. Under the Sunset. Borgo Press. 2002. 140 pp.

ПОНЯТИЕ ВЛАСТИ И ЕЁ ОТРАЖЕНИЕ В ПОЭМЕ ФИРДОУСИ «ШАХНАМЕ» И РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

Марзие Яхьянур

*канд. филол. наук, профессор кафедры русского языка и литературы,
Тегеранский университет, Иран
E-mail: myahya@ut.ac.ir*

Марзие Хейдари

*магистрант русской литературы, кафедры русского языка и
литературы,
Тегеранский университет, Иран*

Власть есть возможность и способность осуществлять свою волю, воздействовать на деятельность и поведение других людей, даже вопреки их сопротивлению. В литературе, посвященной историческим событиям, обычно описывается приход к власти и стиль правления, поэтому отражение власти в исторических произведениях и в том числе в «Шахнаме» Фирдоуси и «Войне и мире» Л. Н. Толстого становятся предметом нашего исследования. В «Войне и мире» тема власти тесно связана с историко-философскими взглядами Л. Толстого, а в «Шахнаме» Фирдоуси и, конечно, в иранской литературе в целом, власть в основном считалась источником себялюбия, эгоизма.

Власть порой полностью уничтожает духовную часть человека и полностью превращает его в «дьявольское» существо, как это представлено в изображении некоторых исторических лиц в «Шахнаме» и «Войне и мире». В качестве примера в «Шахнаме» в поэме «Рустам и Эсфандиар» приведем Гоштасба, который является ярким образом того, как власть забирает у человека все духовное. Он думает лишь о сохранении власти, власть для него не средство, а цель, и на пути к этой цели он предает истинные и святейшие духовные ценности. Дьявол полностью побеждает в душе Гоштасба и толкает его на чудовищные преступления. Герой настолько упивается своей властью, что одним предательством губит и потомков, и распространение духовности. Он прекрасно понимает, что Рустам не тот, кто позволит себя пленить и доставить скованным во дворец, однако для сохранения власти сознательно отправляет сына на верную гибель. Он неоднократно обещает Эсфандиару передать бразды правления, однако сладость власти заставляет его всякий раз менять решение. Гоштасб в данной ситуации не видит не только других, но и своего собственного сына. Власть ослепила его настолько, что он видит только себя. Гоштасб не первый и не последний правитель, который идет на детоубийство для сохранения власти. Власть, которая становится мировой целью, приводит к преступлениям.

В этом рассказе Эсфандияр также настолько охвачен стремлением к власти, что даже накануне смерти здравомыслие не посещает его. Эсфандияр алчен и любой ценой хочет получить власть. Вначале просьбами, затем дерзостью, непокорностью, и оба эти пути показывают незнание окружающего мира. Он не знает, что ни один властитель не откажется добровольно от своего престола и короны. Катаюн, мать Эсфандияра, мудро наставляла своего сына:

*Во власти твоей и богатства, и рать,
А большего ты и не должен желать.
Негоже соперничать сыну с отцом,
Страною владеешь, он — только венцом,
Кто мог бы хвалу не воздать храбрецу,
Что верой и правдою служит отцу?
Когда же с землею расстанется он,
Все будет твоим: и держава, и трон. [3, с. 211]*

Однако Эсфандияр не принимал ее наставлений. Блеск власти ослепляет Эсфандияра так же, как и его отца, и позволили им отправить своих детей на верную смерть.

Как было отмечено выше, изображение власти в «Войне и мире» тесно связано с историко-философскими взглядами Толстого Л. Он в своём романе-эпопее отрицает роль предстителей власти в судьбах народа и в ходе исторических событий в целом. Власть, по мнению Толстого, «есть такое отношение известного лица к другим лицам, в котором лицо это тем менее принимает участие в действии, чем более оно выражает мнения, предположения и оправдания совершающегося совокупного действия» [1, с. 714]. В романе Толстого власть олицетворяют и постоянные посетители салона Анны Павловны Шерер, и частные лица, и русский самодержец, и Наполеон, которые вершат доли подчиненных им людей, но Александр I, император России, и Наполеон Бонапарт, император Франции, в «Войне и мире» больше других соотносятся с этой темой: они по-настоящему являются представителями власти в этом романе. Даже народный полководец Кутузов не отделяет себя от власти. По мнению исследователей, «заклучая описание военного совета, Толстой подчеркивает внутреннюю борьбу Кутузова между необходимостью отдать приказание об отступлении армии и сознанием того, что оставление Москвы грозит ему отстранением от командования. Здесь автор впервые приоткрывает то сокровенное, личное, что жило в Кутузове: «Он любил власть, привык к ней (почет, отдаваемый князю Прозоровскому, при котором он состоял в Турции, дразнил его), он был убежден, что ему было предназначено спасение России и потому только, против воли государя и по воле народа, он был избран главнокомандующим. Он был убежден, что он один в этих трудных условиях мог держаться во главе армии, что он один во всем мире был в состоянии без ужаса знать своим противником непобедимого

Наполеона» [2, с. 125—126] Мировая история дает нам возможность думать, что цель великих людей — власть и душевная потребность в ней. История показала, что цель Наполеона — мировое господство, и он целеустремленно идет к нему, хладнокровно уничтожая препятствия. Он был намерен стать господином мира. О цели Александра I участвовать в войне 1805 можно сказать, что это тоже властолюбие и он хотел стать освободителем Европы, победителем «злого гения» Бонапарта.

Оценивая роль представителей власти и великих людей в истории России, Толстой разрабатывает общую формулу: «нет величия там, где нет простоты, добра, правды». По Л. Толстому, предводители власти не являются историческими деятелями, так как не понимают правды жизни. Они не осознают тяжести войны, страданий собственных солдат, видят только её парадную сторону и свою власть над простыми людьми, которые, как они считают, предназначены для их прославления. В них нет простоты, их поведение в сцене борьбы искусственно, они поступают, как актеры.

Таким образом, в «Войне и мире» изображение власти осложнено историко-философскими задачами. Толстой в своем романе противопоставляет царя народу и отрицает роль личности и, в частности, роль власти в движении истории, однако следует отметить тот факт, что в поэме Фирдоуси иранский народ добровольно принимает власть царей и подчиняется им, а цари также служат народу. Цель их правления — восстанавливать справедливость, служить Богу, защищать добрые силы от зла, т. е. борьба с демоническими силами. В отличие от «Войны и мира», в «Шахнаме» власть стоит рядом с народом. Если у иранских царей такие добрые цели, тогда по какой причине Фирдоуси надо было бы противопоставлять царя народу? Примечательно, что в «Шахнаме» есть исключительные случаи, когда власть отделяет себя от народа. В таких случаях Фирдоуси лишает царя права власти и с большим мастерством рисует его поражение. Фирдоуси был верен существующим историческим источникам и преданиям и не отражал свою историческую концепцию в «Шахнаме».

Список литературы:

1. Толстой Л. Н. Война и мир. М., АСТ, 2007, Т. 4, эпилог, ч. 2, 714 с.
2. Толстой-художник/ Сб. статей под ред. Благого Д.Д. и Ломунова К.Н. и др.). М., Академия наук СССР, 1961.
3. Фирдоуси А. Шахнаме. Пер. Бану-Лахути Ц.Б. Москва, 1989—94.Т. 4, 211 с.
4. Хейдари М. Рассмотрение основных мотивов Шахнаме Фирдоуси и «Войны и мира» Л. Н. Толстого (Дипломная работа на соискание ученой степени магистра по специальности «Русский язык и литература»), Тегеранский университет, 2011.

4.5. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ

РАБОТА НАД КЛЮЧЕВЫМИ СЛОВАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (ПО РОМАНУ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»)

Вишневецкая Галина Васильевна

*канд. филол. наук, учитель русского языка МОБУ СОШ № 8, г. Таганрог,
E-mail: Vish_GV@mail.ru*

В создании смыслового богатства романа И. А. Гончарова «Обломов» большую роль играет использование семантических возможностей слова. В связи с этим представляется целесообразным лексическая работа над значением ключевых слов романа. Подобное небольшое исследование возможно как на этапе прочтения романа, так и на этапе обобщения и подведения итогов по произведению. В данной статье предлагается вариант работы над словами «лень» и «покой», являющимися самыми частотными в романе.

Лень — это важнейший элемент человеческого устройства. Лень диктует пределы любой активности, заставляя постоянно взвешивать, насколько желанна та или иная вещь, чтобы стоило затрачивать усилия на её воплощение.

Лень — это, с одной стороны, состояние, которое, как и многие другие состояния, представляются в языке как стихия, захватывающая человека извне, побеждающая его. Об этом могут свидетельствовать пословицы русского языка («лень-матушка ододела»; «лень раньше нас родилась»; «пришел сон из семи сел, пришла лень из семи деревень»; «лень нападает, одолевает», «лень обуяла» и т. п.). С другой же стороны, лень — это и свойство человека (например, мы иногда говорим «Меня раздражают его лень и глупость»).

Принято считать, что лень — это отрицательное свойство, которое мешает человеку реализовать себя. И некоторые русские слова («лодырь», «лоботряс») действительно, выражают его отчетливо отрицательную оценку. Однако лень же как таковая не вызывает особого раздражения, воспринимаясь как понятная и простибельная слабость, а иной раз и как повод для легкой зависти («Ленивому всегда праздник»). Это представление хорошо согласуется с тем, что чрезмерная активность выглядит в глазах русского человека неестественно и подозрительно. Например, пословица «Охота пуце неволи» выражает отчужденное недоумение в адрес человека, развивающего бурную деятельность.

В толковых словарях *«лень»* определяется как «отсутствие желания работать или делать что-либо, нелюбовь к труду» [3, с. 317].

Однако есть и слова в русском языке, содержащие идею лени, в которых выражена симпатия, граничащая с нежностью (например, «ленивец», «лень-матушка»). Интересно, что слово «лень» первоначально не содержало негативного значения: в русский язык (и в большинство славянских языков) оно пришло из старославянского, где означало «медлительный, медленный, тихий, спокойный». Происхождение же слова латинское: *lenis* — мягкий, нежный, кроткий.

Нелишним при изучении романа «Обломов» может оказаться и анализ характера русского человека. Многие столетия отшлифовывались лучшие черты нашего народа: терпение и несгибаемая воля, щедрость и доброта, безграничная самоотверженность и трудолюбие. К сожалению, наряду с лучшими качествами в русском человеке могут уживаться и нелицеприятные черты: *лень и безответственность*.

Известное выражение «Лень — двигатель прогресса» также подтверждает тезис о том, что лень — популярная черта человека. Только ленивому приходит в голову идея, как выполнить неизбежную работу с наименьшими усилиями. Многие изобретения человечества (колесо, лифт в доме, мясорубка, скороварка и др.) призваны облегчить выполнение монотонной и тяжелой работы.

В последние годы появились исследования о пользе **лени** для продления жизни [2]. В частности немецкий профессор Peter Axt считает, что **лень полезна для здоровья**: защищает от раннего старения и стрессов.

В фольклоре еще до И. А. Гончарова существовал образ ленивца, подобный образу Обломова (герой былинного эпоса, богатырь *Илья Муромец* (неслучайно и Обломов назван Ильей Ильичем), пролежавший на печи 33 года; *Емеля-дурачок* (из русской народной сказке «По щучьему веленью»), лежавший также на печи (как Обломов на диване). Кроме того, отсылки, аллюзии, реминисценции романа И. А. Гончарова встречаются в творчестве А. Н. Островского, Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. С. Лескова и особенно ярко в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева», началом которому послужил рассказ «В хлебах» (1904), названный позже «Сон Обломова-внука» (1915).

Для великого русского поэта А. С. Пушкина слово «ленивец» обозначало поэтическую натуру, отказавшуюся от соблазнов богатства и карьеры ради мирных утех дружбы и любви. Лень воспринимается как состояние, родственное вдохновению и помогающее отрешиться от житейской суеты. Именно такое понимание лени можно найти во всех стихах А. С. Пушкина, где встречается лексема «лень»: «Городок» (1815); «Мечтатель» (1815); «Моя эпитафия» (1815); «Моему Аристарху» (1815); «Послание Юдину» (1815); «Послание к Галичу» (1815); «К Дельвигу» (1815); «Сон» (1816); «Дельвигу» (1817) и др.

«Любовью, дружеством и ленью Укрытый от забот и бед,

Живи под их надёжной сенью; В уединении ты счастлив: ты поэт» [5, с. 31].

В стихотворении «Сон» (1816) лень — богиня и царица, благодаря лени поэт творит; краски, кисть, лира — всё отдано ей:

«Приди, о *лень!* Приди в мою пустыню.

Тебя зовут прохлада и покой; В одной тебе я зрю свою богиню» [4, с. 414].

В стихах Пушкина *лень беспечна, свободна, глубока, уединённа, философична, мечтательна, поэтична, лирична, тиха, покойна, сонна, горда, свята, подруга, богиня, царица.*

Однако А. С. Пушкин предостерегает, что без творчества, без труда, без движений лень тягостна и мучительна: «*Берегитесь вы, о дети, мудрой лени! / Обманчивой успокоенья тени...*»; вся жизнь на диване и постели ведёт к подагре, тоске и болезни; «*Средь мирных сёл, без всякого труда. Что ж надобно? — Движенье, господа!*» [там же].

Лень воспринимается как состояние, родственное вдохновению и помогающее отрешиться от житейской суеты; лень — спутница творчества.

Таким образом, А. С. Пушкин гармонично объединил лень и творчество, тем самым облагородив слово-понятие «лень», вернув слову первоначальный смысл: *медлительный, медленный, тихий, спокойный, мягкий, нежный, кроткий, то есть не суетный, мечтающий.*

Главным ленивцем в русской культуре считается Обломов. Он воплощает черты, которые традиционно определяются как свойства русского национального характера. Сочетание «русская лень» столь же стандартно, как «русская душа». Однако русская лень скорее не вялая, не сонная, а мечтательная.

Следует отметить, что пушкинское понимание лени связано с поэтическим трудом, и жить ему не лень. Тогда как в изображении И. А. Гончарова у *Обломова* помимо мечтательности и ухода от суеты *лень становится тяжёлой болезнью, которая привела к тому, что герою стало лень жить.*

«— Тебе, кажется, и жить-то лень? — спросил Штольц. — А что, ведь и то правда: лень, Андрей» [1, с. 177].

Таким образом, лень для самого И. А. Гончарова — разлагающая и развращающая черта.

Главный герой романа воплощает метафору покоя и идиллии. В поисках покоя и утраченного рая Обломов пребывает всю жизнь. Слова «покой, лень» — самые частотные в романе. На обвинения Штольца Обломов отвечает:

«Да цель всей вашей беготни, страстей, войн, торговли и политики разве не выделка покоя, не стремление к этому идеалу утраченного рая» [1, с. 187].

В конце жизни Обломов «...был полным и естественным отражением и выражением покоя, довольства и безмятежной тишины; ...ему удавалось дешёво отделяться от жизни, выторговать у неё и застраховать себе невозмутимый покой. Он решил, ...что жизнь его не только сложилась, но и создана, даже предназначена была так просто, немудрёно, чтоб выразить возможность идеально покойной стороны человеческого бытия...» [1, с. 497].

Слово «*покой*» *здесь многозначно: это и тишина, отдых, бездеятельность, отсутствие движения, беспокойства; это и болезнь* (приёмный покой в больнице); *это и смерть* (вечный покой, покойник).

Таким образом, фигура Обломова символизирует, с одной стороны, связь с вечностью, тишиной, отход от суеты, а с другой — не жизненное, болезненное, смертельное состояние. Неслучайно в описаниях Обломовки и Выборгской стороны покой описывается как «мёртвая тишина и сон, подобный смерти», там нет поэтических трудов и книг.

А в мечтах Обломова истинный покой и счастье, как и у Пушкина, там, где можно услышать музыку, где можно с женой обсудить прочитанное и где беседы с друзьями доставляют радость и умиротворённость.

Спасением для Пушкина был не просто покой, а *покой творческий*, «обитель дальняя трудов». Концепт «лени» у Пушкина связан с возможностью отойти от шумной суеты света для того, чтобы творить. Обломов же только *мечтает* об этом, при этом от труда бежит, свой потенциал не реализует и «гаснет». В этом и заключается трагедия героя.

Таким образом, проведенная работа над словами «лень» и «покой» при изучении романа «Обломов» поможет осознать и оценить роман, а также будет способствовать повышению уровня читательского интереса школьников и формированию культуры восприятия художественного текста.

Список литературы:

1. Гончаров И. А. Обломов. // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1981. — Т. 2.
2. Лень продлевает жизнь [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.aurahome.ru/len.html>
3. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка — М.: «АЗЪ», 1995. — 928 с.
4. Пушкин А. С. Воспоминания и дневники. // Собрание сочинений в 10-и томах, т. 7. — М., 1976.
5. Пушкин А. С. Стихотворения. // Собрание сочинений в 10-и томах, т. 1. — М., 1974. — 357 с.

4.6. ЖУРНАЛИСТИКА

РОМАН НОН-ФИКШН КАК ЖАНР ЖУРНАЛИСТИКИ

Бозрикова Светлана Алексеевна

аспирант кафедры литературы БИ СГУ, г. Балашов

E-mail: bozrix@mail.ru

Роман нон-фикшн — это нарратив, в основе которого лежат факты о реально произошедших событиях (часто полученные в итоге журналистского расследования), которые излагаются с использованием драматических приемов.

Родоначальником этого жанра считается Труман Капоте, написавший в 1965 г. произведение «Хладнокровное убийство» («In Cold Blood»), которое сам назвал новым жанром — романом нон-фикшн (nonfiction novel). Среди множества других романов нон-фикшн, написанных с тех пор, назовем ставшие классикой «Ангелы ада» («Hell's Angels») Хантера С. Томпсона, «Армия ночи» («Armies of the Night») Нормана Мейлера, «Электропрохладительный кислотный тест» («The Electric Kool-Aid Acid Test») Тома Вулфа и др.; из современных романов нон-фикшн отметим «Прах Анжелы» («Angela's Ashes») Фрэнка Маккурта, «Она не там: жизнь в двух полах» («She is not there: a life in two genders») Дженнифер Финней Бойлан, «Правый руль» Василия Авченко, «Салам тебе, Далгат» Алисы Ганиевой.

Роман нон-фикшн завоевывает все большую популярность на книжном рынке. Критики и журналисты пишут о том, что он составляет серьезную конкуренцию роману традиционному, анализируют причины растущего интереса к литературе нон-фикшн (подробнее см. [1; 2; 3; 7; 9]).

В США жанр настолько популярен, что для него разработался даже специальный формат. Бывший главный редактор «The New Yorker» и «Vanity Fair» Тина Браун, сейчас возглавляющая информационный сайт «The Daily Beast» (популярность ресурса оценивается в 3 миллиона пользователей в день), создала проект, в рамках которого книга нон-фикшн, чтобы попасть в «окно» читательского интереса, моментально выходит в электронном виде, и лишь потом в мягкой обложке.

Сегодня за лучшие документальные романы писателям и журналистам присуждаются многочисленные премии: Пулитцеровская

премия (Pulitzer Prize), Премия Самуэля Джонсона (Samuel Johnson Prize), Национальная книжная премия (National Book Award), «НОС», «Большая книга» и др.

Однако практический интерес к данному жанру не подтверждается теоретической изученностью. Если на западе роман нон-фикшн, хотя и не достаточно, но исследуется (понятие «nonfiction novel» зафиксировано в словарях и рассматривается как художественно-документальный жанр (creative nonfiction)) [14; 15], то в отечественной науке, при всей практической популярности жанра, теоретически его не существует (среди российских словарей и энциклопедий нам не удалось найти ни одного источника, где было бы определено это понятие; среди изученных нами работ о жанрах журналистики [6; 10; 12; 13] нет ни одной, в которой роман нон-фикшн включался бы в систему журналистских жанров). Мало работ посвящено анализу нарративных текстов, не достаточно моделей для анализа документально-литературных произведений. Нам удалось найти только одну целостную модель анализа журнальных статей, написанных в нарративном стиле, предложенную Л. В. Татару [11, с. 57—65].

Попытаемся определить место романа нон-фикшн в системе жанров журналистики.

Под жанрами в теории журналистики понимаются устойчивые типы публикаций, объединенных сходными содержательно-формальными признаками. В качестве основных жанрообразующих факторов выделяются предмет, функция и метод отображения. Предопределяющую жанровую принадлежность роль играет метод отображения действительности: фактографический, аналитический или наглядно-образный. На основании этих трех способов, в журналистике принято деление жанров на три основных вида: информационные, аналитические и художественно-публицистические жанры [12].

Информационные жанры максимально оперативно и точно отображают реально произошедшие наиболее важные события. Информация не приемлет домыслов, интерпретаций и т. п.

Аналитические жанры отображают действительность через призму видения журналиста, который исследует актуальные проблемы, рассматривает их в связи с другими событиями, выражает свое отношение, но не искажает фактов. «Публицистика — это факт, пропущенный через личность автора» [10].

Художественно-публицистические жанры отображают фактические события на основании образного мировосприятия журналиста. Факты вольно трактуются и интерпретируются, но не подменяются другими и не выдумываются.

Таким образом, информационные материалы — констатируют, аналитические — осмысливают и обобщают, художественно-публицистические — типизируют действительность.

Роман нон-фикшн, на наш взгляд, относится к художественно-публицистическим жанрам, поскольку объединяет в себе публицистичность (фактическое содержание материала, актуальность) и художественность (использование литературных приемов из арсенала художественной литературы). Информацию о реально произошедших событиях автор излагает на основе своего образного мировосприятия (в форме романа).

Мы указали общие схожие черты романа нон-фикшн с другими художественно-публицистическими жанрами (зарисовкой, очерком, эссе, фельетоном и другими сатирическими жанрами). Теперь рассмотрим некоторые его жанровые особенности.

С точки зрения публицистичности, отличительной особенностью романа нон-фикшн от других жанров художественной публицистики является «погружение» журналиста в мир будущих героев при сборе материала для произведения.

Вся информация, лежащая в основе романа нон-фикшн, является достоверной и добывается путем «погружения» журналиста в жизнь будущих героев произведения, о которой он пишет: интервью с участниками событий и всеми, кто имеет к ним хоть какое-то отношение, исследование документов, работа с научной литературой. Иногда «погружение» требует от журналиста «смены работы», когда для того, чтобы добыть важную информацию или глубже (изнутри) прочувствовать ситуацию, ему приходится перевоплотиться в представителя какой-либо профессии.

С точки зрения художественности, отличительной жанровой чертой романа нон-фикшн является его особое композиционное построение, близкое к композиции драматических произведений: повествование «сцена за сценой».

Сцена — «драматический» метод повествования, который представляет события примерно в таком же темпе, в котором они должны были происходить в жизни, обычно описывающий детали и воспроизводящий диалог [16]. Сцена имеет место, когда предполагаемое время дискурса равно времени истории [17, с. 85—86].

Выделяются следующие элементы сцены:

1. Диалог (воспроизведение диалогов (которые сильнее монологов и представляют персонажей объемнее) как можно полнее).
2. Точка зрения (использование точки зрения третьего лица (голоса), то есть обращение с участниками событий так, как писатели

обращаются с персонажами в романе; взгляд на события как бы изнутри сознания того или иного участника).

3. Деталь (описание связанных с героями мелочей (привычек, склада характера, мебели в доме, одежды и т.п.), поскольку они символизируют статус человека) [4, с. 29—32].

Фактическое содержание документального романа оформлено в виде сменяющихся сцен, оригинально смонтированных между собой. Использование разных типов монтажа способствует максимальной эффективности нарративного дискурса [8].

Таким образом, роман нон-фикшн — это художественно-публицистический жанр, поскольку объединяет в себе два начала: публицистическое (актуальность и фактуальность) и художественное (использование приемов художественной литературы). Дифференцирующими жанровыми признаками романа нон-фикшн являются «погружение» журналиста в мир героев при сборе материала и его композиционная организация «сцена за сценой».

Список литературы:

1. Аграновский В. Вторая древнейшая. Беседы о журналистике. — ВАГРИУС, 1999. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://lib.ru/NEWPROZA/AGRANOWSKIJ_W/agran_01.
2. Балод А. Кризис жанра, Ортега-и-Гассет и роман-андрогин // Сетевая Словесность. 2005—2011. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.netslova.ru/balod/ra.html>
3. Варламов А. Популярность жанра нон-фикшн вполне закономерна // РИА «Новости». 2008. 27 мая. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.bigbook.ru>.
4. Вулф Т. Новая журналистика и Антология новой журналистики под редакцией Т. Вулфа и Э. У. Джонсона / Том Вулф; [пер. с англ. Д. Благова и Ю. Балаева]. — СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2008. — 574 с.
5. Грант Р. Анализ англоязычного рынка нон-фикшен // Справочник писателя: сайт. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://avtoram.com>
6. Кадькова И. Жанры журналистики. // Медиаспрут — журналистам: сайт. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.mediasprut.ru/jour/theorie/genre/genrjour.shtml>
7. Котомин М. Мы на пороге рождения новой книжной России // Тайга.Инфо. 2010. 31 августа. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://taiga.info/details/2010/08/31/99738>
8. Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Psychology.ru: сайт. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml>

9. Мильчин К. В чем правда? Почему в России растет интерес к реальной жизни // Русский репортер. 2010. 1 декабря. № 47 (175). [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://rusrep.ru/article/2010/12/01/non-fiction/>
10. Самарцев О. Р. Современный коммуникативный процесс. Ч 2. Теория и методика журналистики: УлГТУ, 2000. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.library.cjes.ru>
11. Татару Л. В. История знаменитости как новый феномен массовой культуры // Филологические науки (Научные доклады Высшей школы). — № 5—6. — Москва: ООО «Филологические науки», 2010. — С. 57—65.
12. Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2000. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.evartist.narod.ru/text2/01.htm>.
13. Туманов Д. О жанровых особенностях журналистских материалов // Оазис: интернет-журнал. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.onego.ru/win/pages/kalitki2/>
14. The American Heritage Dictionary of English Language: электрон. словарь. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://education.yahoo.com/reference/dictionary/>
15. The Encyclopedia Britannica: электрон. энциклопедия. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.britannica.com>
16. The Oxford Dictionary of Literary Terms: электрон. словарь. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.encyclopedia.com>
17. Prince, G. Dictionary of Narratology: University of Nebraska Press, 2003. — 126 p.

ОСОБЕННОСТИ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СМИ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Винская Людмила Андреевна

доцент кафедры журналистики ИФиЯК СФУ, г. Красноярск

E-mail: vinska@rambler.ru

Человечество XXI века не успевает детально анализировать процессы, в которые его стремительно ввергла глобализация, Трансформация всех сфер жизнедеятельности стала константой третьего тысячелетия, поэтому вникнуть хотя бы в суть тех перемен, которые касаются профессиональных сообществ, необходимо. Это поможет вписаться в новые конфигурации, найти новые формы своего собственного существования и участия в процессах глобализации. Мир «сжался» до размеров деревни, пусть и глобальной, как

определил эту виртуальную планетарную трансформацию канадский философ Герберт Маршалл Маклюэн. И в то же время самая обычная деревня получила возможность вместить в себя огромный мир: виртуально раздвинуть границы своей территории, стать участницей всех процессов — политических, образовательных, медицинских, военных. Глобализация подобно огромной воронке продолжает втягивать в себя всех, даже тех, которые считают, что мировые перемены их не касаются. Эта эпоха задала сообществу планеты Земля новые направления развития.

Глобализация, как известно, представляет собой непрерывный процесс воздействия различных факторов международного значения на социальную действительность отдельных стран. В результате, мир становится более связанным и более зависимым от всех его субъектов — в целом. Средства массовой информации в данном процессе являются как фактором, влияющим на него, так и основным каналом, по которому передаются информационные потоки, формирующие систему взаимосвязанности всего мира.

Новые условия ставят иные, чем прежде, задачи перед СМИ, диктуя им другие «правила игры», поэтому осознание журналистским сообществом стремительных трансформаций СМИ в системе глобального мира приобретают особую актуальность в начале второго десятилетия XXI века. Это одна из основных адаптаций, требующих детального и в то же время оперативного осмысления, потому что это позволит выстроить алгоритм развития отдельных СМИ и не утонуть каждому отдельному «кораблику» в море коммуникаций. Адаптация (по определению аналитика Андрея Мирошниченко) — ключевой фактор неизбежных изменений, осознание которого позволяет привыкнуть к будущему и управлять настоящим. Именно такая адаптация и нужна современным СМИ, когда идут апокалипсические споры о близкой кончине традиционной журналистики, задачей которой являлось внедрение в сознание непреходящих нравственных ценностей и основополагающие принципы которой якобы должны полностью вытеснить новые задачи, диктуемые «обитателями» социальных сетей. Поэтому очень важно понять особенности современного развития медиасферы, вписаться в них, обходя «риффы», и попытаться найти верный курс.

Рождение глобального мира неизбежно привело и к появлению глобальных СМИ, в том числе и печатных. Их мало, но зато они играют важную роль в медиасообществе. Wall Street Journal, Financial Times, USA Today, International Herald Tribune — это не просто газеты-гиганты, это мировые бренды. Они говорят с миром на английском

языке. На других языках газет «глобального масштаба» нет, и пока их появление не предвидится. Нет такой газеты и на русском языке [2, с. 24]. Но «гулливеров» и не может быть много. Они — своего рода маяки, а уж стоит ли стремиться на их, каждый решает сам. Зачем создавать, скажем, в России аналог USA Today, который прозвали в США «газетным фаст-фудом»? Нашей стране нужна своя газетная пища: Россия — не Америка.

Одна из положительных особенностей глобализации в том, что она влияет на усиление позиций местной малотиражной прессы, повышая ее востребованность, а иногда и влияние в небольших городах, районных центрах. Это касается и прессы более локальной, издаваемой для отдельных объединений граждан. В России подобная тенденция выражена достаточно ярко. Поскольку теперь не всегда требуется регистрация издания, то нет препятствий для возникновения газет, журналов с малыми тиражами (до 999 экз.), адресованных узкому кругу читателей.

Набрал силу и журнальный сегмент: специализированные издания заполнили мир. На витринах газетных киосков даже провинциальных городов полным-полно журналов на любой вкус. Многие из таких СМИ чувствуют себя достаточно комфортно, грамотно встроив свой маленький мирок в глобальную конструкцию мира. А вот информационные еженедельники типа «Итогов», «Власти», «Деньги», которые еще сравнительно недавно были популярны среди читателей, сдали позиции, хотя, казалось бы, именно они должны быть на гребне волны, потому что активно участвуют в политических, экономических процессах страны. Но дело в том, что население де-факто не участвует в этих процессах. Стало быть, почвы для появления массовых информационных еженедельников нет: они большинству аудитории не нужны. Пока довольно уверенно идут вперед, хоть и окруженные массой всяческих проблем, «гулливеры» и «лилипуты» медиасообщества. Например, в Красноярском крае 44 городских и районных газеты. Тиражи у всех разные: от трех тысяч до 18000. Но примечательная деталь: большинство газет сибирского региона — долгожители. Они появились на свет в 30-х годах XX века и до сих пор являются востребованными на местах как носители исключительно регионального контента. Ни Wall Street Journal, ни International Herald Tribune не смогут рассказать жителям, допустим, Ирбейского района, что же стало причиной трагедии в районном суде, когда водитель одного из сел проник в здание суда с канистрой бензина, облил себя и поджег в знак протеста. Погиб сам, погубил других. Здание небольшое, а выбраться из него смогли не все. Вопросов было много. И ответила на

них землякам, да и читателям ряда российских изданий, только корреспондент газеты «Ирбейская правда» Елена Шульгина, проведя детальное расследование причин трагедии.

Глобализация трансформировала и конфигурацию радиовещания. Появление цифрового радиосигнала позволило сделать некий «микс»: сегодня без проблем соединяются глобальное вещание и местное, и всё это в «одном стакане» преподносится слушателю. Тенденция почти акселератного роста местного радио объясняется появлением новых условий — удешевлением распространения сигнала, скоростью его передачи через Интернет или спутники связи. Поэтому легко объяснима и метаморфоза радиотипологии. В сегменте происходит заметное уменьшение доли национальных радиовещательных компаний и растёт доля местных станций — в диапазоне FM.

Местные российские станции уже заговорили наперебой на отечественном радиопространстве и сейчас пытаются создать собственные сети, в том числе общероссийские. Например, радиостанция «Наши песни» (Екатеринбург) уже давно шагнула к востоку за Уральские горы, а «Эхо Москвы», столкнувшись с проблемой получить частоту в ряде крупных городов (таких как Красноярск), начала распространять сигнал, а стало быть, и свой контент, через Интернет. И не только в пределах России, но и за ее пределами. Это для аудитории даже удобнее, потому что появляется возможность слушать программы «Эха» в любое время, и при необходимости возвращаться к ним. Другая особенность глобализации в радиосфере: «безграничная» свобода общения с аудиторией, когда государственные границы не являются преградой. Раньше на помощь приходили «глушилки», теперь они устарели и морально, и технически.

В типологии телевидения тоже перемены. Правда, разного рода трансформации можно наблюдать, как правило, вне пределов российского телепространства, которое до сих пор болеет «вестернизацией» и, похоже, не скоро избавится от этого недуга, напигивывая свои программы сериалами, ток-шоу и прочей продукцией западного образца. Но «смесь французского с нижегородским» напоминает, скорее, жалкую пародию, безвкусицу, нежели эталонный продукт инфотеймента.

В условиях возникновения новых точек на медиакarte мира, неизбежно должно было возникнуть распределение функций, ролей, сфер влияния. Так оно и произошло: обозначилась более четкая разница между кабельным ТВ (КабТВ) и эфирным. В России КабТВ взяло под «опеку» местную аудиторию и стало целенаправленно ориентироваться на ее интересы. В столичном мегаполисе это

выразилось в формате районного вещания, в основе которого — блоки местных новостей. На данном фундаменте студии и строят свою деятельность. Правда, локальные программы пока особым разнообразием не отличаются, потому что в главных ньюсмейкерах на таком ТВ — представители властных структур «местного эшелона»...

Печатная пресса России уже давно утратила свои общенациональные параметры. Популярность «больших» газет упала очень резко и влияние их на массы (в том числе и на властные структуры) близко к нулю. Сфера интересов аудитории переместилась в телеэфир. Это объяснимо: далеко не всякий россиянин, живущий, допустим, в селе Ивановка Канского района Красноярского края может выписать даже одну газету — подписка дорогая. Купить в своем селе газету и журнал он тоже не может: до глубинки пресса попросту не доходит. Да и необходимости такой уже нет у абсолютного большинства жителей сельских регионов. Пока до глубинки доберется бумажный вариант, он превращается в «осетрину второй свежести». А вот телепродукт доставляется практически в любую точку России без промедления. К тому же — бесплатно. Поэтому ТВ играет главную роль распространителя информации. Но доставляемый в провинцию телеконтент касается, в основном, событий федерального и мирового значения (бывают репортажи и из глубинки, но в общем потоке это мизер): учитывая размеры страны, федеральные каналы просто не в состоянии предоставить региональным аудиториям информационную картину дня во всей полноте, а уж тем более проанализировать ее. Именно этот недостаток и играет свою положительную роль в развитии и популярности регионального телевидения. В областях, краях и республиках РФ местные телеканалы чувствуют себя достаточно уверенно: дефицита востребованности нет. То же самое касается и маленьких районных телестудий: именно от них люди получают информацию (да еще с «картинкой»), которая касается их территории, они обращают внимания на проблемы, которые федеральное ТВ никогда не будет освещать, ссылаясь на их исключительно локальную значимость.

У Европы сложилась своя — пока достаточно устойчивая — «телемодель». Что будет дальше, покажет время. В распоряжении французской аудитории телезрителей общественно-правовое и частное эфирное ТВ. То же самое можно сказать и о Великобритании. В Германии все эфирное ТВ относится к категории общественно-правового, в то время как спутниковое и кабельное ТВ, в большинстве своем, находится в частном сегменте. Сформировалась и система «разделения труда»: общественно-правовое телевидение закрепило за

собой освещение политики, в его программах важную роль играют новостные блоки. Под «патронажем» частного телевидения — поп-культура, спортивная жизнь во всем ее разнообразии и обилие рекламы как основного источника существования.

В России ситуация другая: общественно-правового телевидения в стране не было. Правда, в начале 2012 года на политическом Олимпе начались разговоры о том, что такое ТВ необходимо, но это не нашло заинтересованности в обществе, да и специалисты встретили «инновацию» очень скептически. Видимо, представители разных слоев руководствовались «народной формулой»: в России что ни создавай — всё равно получится ОРТ. Когда-то общественным российским ТВ (ОРТ) именовали нынешний «Первый канал». Но такой бренд никак не может носить канал, если он на 51 % принадлежит государству, а на 49 % — частному бизнесу [6, с. 24—26]. По всем параметрам типологии это всё-таки государственно-частный канал.

Еще одно отличие России телевизионной от всего мира в том, что на Западе достаточно широко развито не только эфирное ТВ, но также и КабТВ, и спутниковое. То же самое можно сказать и о Поднебесной: Китай в этом плане, хотя там с каждым годом, цензура становится всё жестче, не отстает от Европы. Современные кабельные и спутниковые каналы упор делают на развлекательные программы, которые представляют весь (или значительную часть) сегмента инфотеймента. КабТВ аккумулирует в себе всё — от спорта, новостей до искусства. Это специализированное ТВ. Поэтому можно согласиться с теми, кто утверждает, что такое ТВ имеет все типологические признаки тележурнала для широкой разновозрастной аудитории: для каждого возраста, для любого круга интересов — свои тележурналы. В России КабТВ еще не набрало обороты — по ряду причин: нет мощной армии специалистов-профессионалов, которые могли бы обеспечить огромное количество «точек» конкурентоспособным и, значит, разнообразным продуктом. Придумать что-то свое, что смогло бы привлечь аудиторию, россияне пока не могут. Та же знаменитая «тарелка» НТВ+ выбрала для себя телевизионный «сэконд хэнд», распространяя зарубежные программы или заимствуя что-то у телеканалов «Россия», «Культура», у вездесущего Интернета, но, не утруждая себя созданием собственного продукта.

Роль Интернета в процессе мировой глобализации совершенно особая и переоценить ее трудно: она всеобъемлюща и касается всех сфер жизнедеятельности общества. Влияет она и на типологию, структурные элементы и формы существования СМИ. Интернет, по сути, открыл для любого средства массовой информации, даже самого

маленького и удаленного от мегаполисов на огромные расстояния, широкие возможности обращения к глобальной аудитории. Проблема лишь в том, как эту аудиторию заинтересовать своим контентом, но это уже другой вопрос. Главное — путь открыт для всех. И никто не ограничивает СМИ рамками локальных проблем и тем. Даже учебный журнал «Спикер» журфака Сибирского федерального университета (Красноярск) имеет возможность «разговаривать» с мировой аудиторией и встраиваться в глобальную систему СМИ. Подобная возможность и у самых «дальних» газет Таймыра или таёжных районов Красноярья: они открыты всему миру и им доступен весь мир. А небольшая шведская газетка The Lokal находится в рядах изданий, постоянно цитируемых информагентствами и самыми разными СМИ. Место приписки перестало играть роль для завоевания аудитории. Играет роль совсем другое — способность создать оригинальный контент и умение грамотно распространить его. Именно это и позволяет превратиться при «посредничестве» Интернета из местной газеты в широко востребованный канал передачи информации — новостной или аналитической. Сам Интернет как система тоже трансформируется. Это можно увидеть, рассматривая периоды его становления именно как Интернета медийного.

Иван Давыдов, руководитель исследовательского отдела интернет-департамента Фонда эффективной политики (ФЭП), на аналитический доклад которого, сделанный ещё в 2000 году, и по сей день ссылаются исследователи, разделил становление русского медийного Интернета на четыре периода [8, с. 87—92]:

Первый период: от появления первых русских Интернет-ресурсов до конца 1998 года. Этот период характеризуется преобладанием авторских ресурсов, незначительным количеством крупных игроков на рынке, их низкой активностью и, соответственно, невысоким уровнем вложений в медийный сектор Интернета.

До 1995 года Интернета в его современном виде в России не существовало. Он был своего рода новой игрушкой, обо всех возможностях которой, многие её обладатели не знали. Русский Интернет в основном использовался в качестве почтовой системы. С 1995 года начинается проникновение ряда российских изданий в сеть. В марте 1995-го вышла первая онлайн-версия печатного издания. Первопроходцем стала «Учительская газета». В октябре 1996 года «Радио1-Петроград» впервые в стране осуществило опыт прямого непрерывного радиовещания через Интернет.

В 1995 году РИА РосБизнесКонсалтинг первым из российских информагентств запускает собственный сервер в Интернете. Туда РБК

загнала закрепившаяся за агентством репутация «второразрядного игрока» на рынке информации. Все изменилось во время кризиса августа 1998 года, когда РосБизнесКонсалтинг стал основным источником информации для тех, кто искал в Интернете новости о состоянии фондовых рынков, реакции на кризис в России и за рубежом. РБК мгновенно из аутсайдеров стал самым популярным сетевым информационным ресурсом в сфере экономики, продолжая удерживать эту позицию.

Первый период примечателен и тем, что в Интернете поселилось абсолютное большинство самых популярных тогда печатных СМИ России, в первой тройке были сайты еженедельника «Аргументы и факты» (1997), «Комсомольской правды» и «Известий» (1998).

Второй период: 1999 — начало 2000 года. В медийном секторе ярко выраженный рост активности: впереди выборы в Госдуму РФ (19 декабря 1999 года) и выборы президента РФ (26 марта 2000 года). Неудивительно, что в Интернете появился ряд новых игроков, у которых были свои интересы присутствия на медийном поле. И поскольку резко увеличился объём вложений в развитие интернет-СМИ, именно второй период выдал на-гора большинство интернет-проектов, которые благополучно здравствуют и во втором десятилетии XXI века, что говорит о верных расчетах «проектировщиков», сумевших правильно (может, иногда и на уровне интуиции) создать модель, способную мобильно трансформироваться в любых условиях, не уступая занятым позициям.

1 марта 1999 года вышло в свет первое в РФ ежедневное интернет-СМИ *Gazeta.ru* и довольно быстро заняло первые позиции в рейтингах популярности, убедительно продемонстрировав, что в Интернете можно создать информационный ресурс, не уступающий по качеству печатным изданиям, но значительно превосходящий их по оперативности.

В том же году интернет-версию запустила «Независимая газета». Это первая крупная ежедневная газета, осмелившаяся полностью публиковать свои материалы, включая тематические приложения, в свободном доступе. Тогда же увидели свет сайты «Коммерсанта», и правительственной «Российской газеты». Начала работу круглосуточная новостная интернет-служба *Lenta.ru*.

Третий период: с начала 2000 года. Это время «инвестиционного бума». Характерная его черта — на рынок вышли новые игроки, которые не имели определенных интересов в политической сфере. В основном, это были компании, связанные с западным (прежде всего американским) венчурным капиталом. И еще особо характерная деталь

периода — многочисленные попытки реализации в русском Интернете примитивно понятой «американской модели». Впрочем, такие попытки можно наблюдать и в третьем тысячелетии. Но они уже примелькались и потому воспринимаются как «необходимое зло»: ведь если есть продукция «от кутюр», значит, это предполагает наличие «ширпотреба».

Началом четвертого периода И. Давыдов назвал 8 сентября 2000 года, когда стало известно о закрытии одного из наиболее амбициозных проектов, характерных для третьего периода, — портала «Поле.Ру», канувшего в Лету. Кто теперь о нем знает? Разве что историки Интернета... Уже тогда аналитик высказал предположения, что в будущем сохранится преобладание новостных ресурсов при возрастании значимости ресурсов комментарийного и смешанного типов; снижение влияния бизнес-групп на медийный сектор. Он оказался прав.

Многие исследователи сходятся во мнении, что традиционные СМИ, приходя в Интернет в середине девяностых XX столетия, не совсем осознавали, зачем им это надо, то есть не задавалось вопросом о целесообразности, не думали об экономической модели, целевой аудитории запущенного интернет-проекта. В результате, большинство онлайн-версий работало, по сути, вхолостую. Медиаменеджеры, открывая представительства СМИ в Интернете, не сразу смогли оценить возможности Сети и использовать ее потенциал. С. А. Лукина выделяет следующие типы интернет-СМИ [8, с. 87—92]: он-лайн-овые издания, работающие исключительно в Сети; электронные версии уже существующих бумажных изданий журналов и газет, газетный формат которых выдерживается лишь отчасти, «ввиду того факта, что период выхода газет, в лучшем случае, составляет один раз в день, а обновление информации на новостных ресурсах происходит постоянно по мере поступления свежих новостей»; сайты телевизионных каналов.

И. Д. Фомичева к интернет-СМИ относит лишь ту группу веб-сайтов, которая занимается периодическим освещением общественных событий, жизни социума, и подразделяет входящие в эту группу информационные ресурсы на текстовые сайты (новостные ленты, газеты, журналы), радио и телевидение [14, с. 82—87].

В. Н. Монахов, предлагает различать среди медийных ресурсов, представленных в Рунете, прежде всего, собственно сетевые издания и сетевые версии традиционных СМИ [10, С. 8]. Далее, по типу представленного контента исследователь подразделяет онлайн-СМИ на

две группы, составленные из нескольких подгрупп. Новостные — комментарийные и смешанные. Авторские — редакционные, смешанные.

Немало дискуссий было по поводу, можно ли интернет-издания называть СМИ. Но все споры рано или поздно кончаются... Согласно законодательству РФ регистрация интернет-издания добровольная и необязательная. А вот чтобы обрести статус интернет-СМИ (именно средства массовой информации, а не просто издания), необходимо пройти официальную регистрацию. Сайты, на которых публикуются новости (комментарии, репортажи, рецензии и т.д.), но которые не зарегистрированы соответствующим органом Роскомнадзора, де-юре не являются средствами массовой информации, что, впрочем, не мешает им работать в режиме СМИ.

Новые обстоятельства сформировали и свою специфику взаимодействия интернет-СМИ и социальных сетей. Интернет продолжает наступать. За 2010 год аудитория большинства ведущих телеканалов РФ сократилась, в то время как аудитория ведущих сайтов Рунета получила солидное пополнение [10, с. 12]. Социальные сети, новостные порталы, поисковые системы, агрегаторы новостей обладают особой силой притяжения. Популярность агрегаторов легко объяснима: человек заходит на главную страницу любого поискового портала и сразу видит новостной блок — интригующую аннотацию топ-новостей. Это притягивает читателя. Психологический расчет «поисковиков» оказался верным, но такие порталы не создают собственные новости, они пользуются готовыми заметками, заимствуя их из разных информационных источников. Поэтому поневоле они должны искать союзников среди интернет-СМИ. А те, в свою очередь, понимают, что такой соратник, как социальные сети, поможет им привлечь на свою сторону достаточно большое количество аудитории.

Многие интернет-СМИ уже успели обзавестись собственными страницами в наиболее популярных социальных сетях. Но в рейтинге новостных интернет-СМИ в первую десятку Facebook попали страницы РИА Новости и Вести.ру. В Twitter эти порталы тоже лидируют — занимают 4 и 1 места соответственно. Скорее всего, популярность зиждется не на особом интересе пользователей, а на промо-натиске интернет-СМИ, которые предугадывают перспективы этого сотрудничества. Изменения в сфере интеграции интернет-СМИ с социальными сетями настолько динамичны, что многие просто не успели, как говорится, поймать воздушный поток, чтоб оказаться на высоте. Нет пока и солидной базы чужого опыта, который новички могли бы использовать как своеобразный «стол отрыва». Приходится учиться на своих ошибках, а не на чужих и продвигаться зачастую

наугад, рискуя уткнуться в тупик. Однако активный процесс развития медиа без интеграции представить невозможно, тем более что, умело выстроенная, она является залогом успешности. Партнерство социальных сетей и интернет-СМИ выгодно обеим сторонам, вступившим, как и все мировое сообщество, в новый этап информационной эпохи.

Говоря об интеграции, нельзя не отметить еще одну особенность — появление так называемой социальной журналистики, или журналистики участия. Мне кажется, более точной была бы формулировка — журналистика соучастия. Lenta.ru называет это гражданской журналистикой. Но главное не в дефинициях, а в сути явления. Никогда прежде в создании текстов, фотографий, видеосюжетов для профессиональных СМИ не принимало участия такое огромное количество непрофессионалов, далеких от журналистики, Их даже любителями или внештатными корреспондентами назвать нельзя. Они просто читатели и зрители, оказавшиеся свидетелями того или иного события и отразившие его одним из способов, а потом передавшие в редакцию, даже не заходя в нее. И такие «внезапные» авторы бывают зачастую оперативнее репортеров: последние еще только-только узнали о факте, а очевидец уже запечатлел его. Пример: теракт в столичном аэропорту Домодедово, когда первыми информацию, значительно опередив СМИ, поставили россиянам именно социальные сети. Но в таком содружестве есть и подводные рифы. По социальным сетям циркулирует немало непроверенной информации — имеет место синдром «сарафанного радио». Во время терактов в Московском метрополитене весной 2010 года пользователи социальных сетей мгновенно «тиражировали» запущенную кем-то «утку», будто случились взрывы еще на ряде станций. Позже выяснилось: это была выдумка, которую, кстати, упоминали и профессионалы, боясь отстать от конкурентов. Приходится журналистам проверять материалы своих народных репортеров. В РИА Новости в проекте «Ты — репортер» даже есть специальная рубрика «Проверено редакцией». Кстати, это, пожалуй, та основа, которой могут при желании воспользоваться и другие, выстраивая свои отношения с социальными сетями

В разделе «Ты — репортер» сообщаются рейтинги новостей и репортеров, к каждой новости можно добавить комментарий и экспортировать текст далее.

«Ты — репортер» — это своего рода увлекательный мастер-класс: авторам «с улицы» предлагается работать по законам профессионалов, они изложены в разделе «Кодекс журналиста». А как

это делать, все желающие могут узнать тут же, открыв раздел «Школа репортера», в котором опытные журналисты, операторы, дизайнеры рассказывают о технологии творчества, делятся опытом.

Vesti.ru, по данным агентства TNS, занимают третье место по посещаемости среди новостных порталов Рунета: впереди — РИА Новости и РосБизнесКонсалтинг. Тандем rian.ru и vesti.ru — лидеры конвергентной журналистики, и это особенность российского медиапространства: именно государственные интернет-СМИ стали лидерами в интеграции с социальными сетями и первопроходцами в продвижении к конвергентной журналистике. Тут, конечно, сыграли свою роль и финансовые возможности. Но нельзя отрицать и наличие «осознанной государственной стратегии захвата влияния на новом поле — в социальных медиа», как отмечает в своем исследовании об интеграции интернет-СМИ и социальных сетей Егор Панченко. «Идея новых отношений Интернет-СМИ и пользователя в том, что не читатель приходит в СМИ, а медиа стремится попасть в «близкий круг» пользователя в социальной сети. Благодаря этому взаимодействию происходит расширение аудитории читателей, увеличивается доля лояльных пользователей, которых легче удерживать «рядом с брендом» [11, с. 117—118] Кроме того, расширяется количество источников контента. И это разнообразие тоже помогает СМИ удерживать аудиторию подле себя и некоторым образом управлять ею.

Можно смело предположить, что интеграция интернет-СМИ и социальных сетей будет расширяться и совершенствоваться по всем направлениям. Но уже сейчас можно констатировать: глобализация породила совершенно новое информационное пространство — интерактивные конвергированные социальные медиа, которые оказывают конкретное влияние на солидные традиционные и интернет-СМИ, так как могут дополнять и корректировать информацию, выпускаемую в свет крупнейшими изданиями. И это пространство еще предстоит осваивать журналистскому сообществу в партнерстве с многочисленной «армией», дислоцированной в социальных сетях.

Список литературы:

1. Андреев Э. М. Средства массовой информации и реформирование России // Социально-политический журнал. — 2008. — № 5.
2. Дубин Б. В. Масс-медиа и коммуникативный мир жителей России // Вестник общественного мнения. — 2009. — № 3. — С. 24.

3. Засурский И. И. Интернет и интерактивные электронные медиа: исследования: сб. Лаборатории медиакультуры, коммуникации, конвергенции и цифровых технологий. — М.: Новое Просвещение, 2009. — 256 с.
4. Засурский Я. Н. Закономерности и тенденции развития журналистики в переходный период // Журналистика в переходный период: проблемы и перспективы. — М.: Наука, 2008. — С. 15.
5. Колесникова М. М. Периодические издания электронных сетей как вид СМИ: Типологический аспект. — М.: Наука, 2008. — С. 77.
6. Костыгова Ю. В. Проблемы типологизации сетевых СМИ. — СПб.: ЭКСМО, 2009. — С. 24—26.
7. Качкаева А. Г. Журналистика и конвергенция. Почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные. — М.: Наука, 2010. — 312 с.
8. Лукина М. М. СМИ Рунета: штрихи к типологическому портрету (по результатам мониторинга интернет-СМИ). — М.: Новое Просвещение, 2008. — С. 87—92.
9. Маклюэн М. Г. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев: «Ника-Центр», 2004. — 432 с.
10. Мартынов М. Ю. О предмете социологии массовой коммуникации // Социологические исследования — 2009. — С. 12
11. Панченко Е. И. Интеграция Интернет-СМИ и социальных сетей в Рунете: Новая публичная сфера или пространство контроля? // New Media. — 2011. — № 6. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.digitalicons.org/issue05/files/2011/05/Panchenko-5.6.pdf>
12. Сухов В. П. Интернет-СМИ Рунета: системные характеристики. — М.: Наука, 2009. — С. 8.
13. Уфименко А. С. Эпоха глобализации. — М.: Наука, 2008. — 456 с.
14. Фомичева И. Д. СМИ среди социальных коммуникаций в Интернете. — М.: Журналист, 2010. — С. 82—97.

**«ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ В XXI ВЕКЕ»**

Часть II

Материалы международной заочной научно-практической
конференции

15 февраля 2012 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 22.02.12. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 9,75. Тираж 550 экз.

Издательство «Сибирская ассоциация консультантов»
630075, г. Новосибирск, Залесского 5/1, оф. 605
E-mail: mail@sibac.info

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Априори»
630099, г. Новосибирск, ул. Романова, 28