

GISAP:

CULTUROLOGY, SPORTS AND ART HISTORY

International Academy of Science and Higher Education
London, United Kingdom
International Scientific Analytical Project

№1 | September 2013



Expert group:

Khachatur Sanosyan (Armenia), Radko Monchev (Bulgaria),
Julie Soreli (France), Tatyana Makarova (Russia),
Oksana Lagoda, Tatyana Lugovaya (Ukraine), Semen Zhytnigor (USA - Israel)

Dear friends and colleagues!

Everyone knows that «culture» is a large and comprehensive concept. Moreover, the content of this definition is so global that its multifactorial understanding sometimes dissolves into abstract logical constructions. And yet, if there was some absurd analytical task – to describe the essence of the man and the processes of his evolution in only one word, there would be no alternative for such category as «culture». However, no matter how grand the semantic content of a particular word is, the importance of culture as a fundamental social phenomenon can not be objectively comprehensively evaluated. Perhaps culture – is what forms a person and the surrounding social environment, forms the inner world of each individual and provides means for the external perception and assessment of everything connected with a man and his history. Moreover, from the standpoint of cultural categories, values and traditions all material and immaterial reality is filled with sense for the person. In short, culture, so to speak, «humanizes» not only people, as species, but also the vast universe – in the part subject to human understanding.

Thomas Morgan
Head of the IASHE International Projects Department
August 25, 2013



Chief Editor – J.D., Prof., Acad. Pavlov V.V.

Copyright © 2013 IASHE

Design: Yury Skoblikov, Helena Grigorieva, Alexander Stadnichenko

Published and printed by the International Academy of Science and Higher Education (IASHE), 1 Kings Avenue, London, N21 1PQ, United Kingdom.

Phone: +442032899949, e-mail: office@gisap.eu, www: <http://gisap.eu>

- ! No part of this magazine, including text, illustrations or any other elements may be used or reproduced in any way without
- the permission of the publisher or/and the author of the appropriate article.

CONTENTS

Арестова В.Ю. , Чувашский государственный педагогический университет им И.Я.Яковлева, Россия ПОДГОТОВКА ЭТНОТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЕКТА СО ШКОЛЬНИКАМИ: ОТ ЗАМЫСЛА К РЕЗУЛЬТАТУ.....	2
Бейсенбаев С.К. , Южно-Казахстанский государственный университет им. М. Ауезова, Казахстан СИСТЕМАТИКА ТИПОВ ПРОСТРАНСТВЕННОГО ПОСТРОЕНИЯ В КАРТИНАХ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ КАЗАХСТАНА.....	4
Kuzbakova G.Z. , Kazakh National University of Arts, Kazakhstan FUNCTIONING OF TRADITIONAL MUSIC IN CONTEMPORARY CULTURE OF KAZAKHSTAN.....	8
Лагода О.Н. , Черкасский государственный технологический университет, Украина «КРАСНОРЕЧИВОСТЬ» И «КОСНОЯЗЫЧНОСТЬ» ПРОЯВЛЕНИЙ МОДЫ: НАРРАТОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ.....	11
Личман Е.Ю. , Павлодарский государственный педагогический институт, Казахстан ВОПЛОЩЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ XX ВЕКА.....	14
Луговая Т.А., Изюмова Д.С. , Одесский национальный политехнический университет, Украина ЭВОЛЮЦИЯ НОТНОГО ДОКУМЕНТА.....	17
Макарова Т.Л. , Московский финансово-промышленный университет «Синергия», Россия ИССЛЕДОВАНИЕ АКТУАЛИЗАЦИИ ЦВЕТОВЫХ ГРУПП В ПОДСИСТЕМАХ ССК «КОСТЮМ» И «СРЕДА».....	20
Могильная А.В. , Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева, Казахстан РЕКЛАМА НА БИЛЛБОРДАХ В КАЗАХСТАНЕ. ОПЫТ, ПЕРСПЕКТИВЫ.....	22
Бейсенбаев С.К. , Южно-Казахстанский государственный университет им. М. Ауезова, Казахстан СОВРЕМЕННАЯ ЖИВОПИСЬ КАЗАХСТАНА И НАЦИОНАЛЬНАЯ ЗНАКОВАЯ СИМВОЛИКА.....	25
Soltanbayeva G. , Gumilyov Eurasian National University, Kazakhstan ORNAMENTAL ART OF KAZAKHSTAN.....	28
Степанская Т.М. , Алтайский государственный университет, Россия ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА В ПРОЦЕССЕ ИНТЕГРАЦИИ КУЛЬТУР.....	30
Титова Е.С. , Днепрпетровская консерватория им. М.И. Глинки, Украина РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ И АССОЦИАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ МУЗЫКАНТОВ НА БАЗЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ В СФЕРЕ НАНОТЕХНОЛОГИЙ	34
Воропаева Т.С. , доцент, ст. науч. сотр. Киевский национальный университет им. Т. Шевченко ФОРМИРОВАНИЕ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ГРАЖДАН УКРАИНЫ: ЦЕННОСТНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ.....	37
Jdanova L. , American University of Central Asia, Kyrgyzstan EDUCATIONAL SIGNIFICANCE OF LITERARY TEXT.....	41
Ignatova A.M. , Perm National Research Polytechnic University, Russia THE ROLE AND PRINCIPLES FOR THE USE OF THE MATERIAL IN ETHNOFUTURISM BY THE EXAMPLE OF ART OBJECT IN THE SPIRIT OF PERM ANIMAL STYLE MADE OF STONECASTING.....	44
Коноплева Н.А. , канд. культурологии, доцент, зав. кафедрой, Владивостокский государственный университет экономики и сервиса, Россия ГЕНДЕРНАЯ ТИПОЛОГИЯ СУБЪЕКТА ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ.....	48
Луговая Т.А. , канд. искусствоведения, доцент Одесский национальный политехнический университет, Украина КУЛЬТУРНАЯ РОЛЬ И ТРАНСФОРМАЦИИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЗАГАДКИ В ИНФОРМАЦИОННОМ ОБЩЕСТВЕ.....	52
Преснякова Л.В. , докторант, зав. кафедрой Российский государственный гуманитарный университет, Россия КИНЕМАТОГРАФ И ПРАВОСЛАВИЕ В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ.....	55
Ржанова С.А. , д-р культурологии, проф. Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва, Россия ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ МИРА В ЖУРНАЛИСТИКЕ.....	59
Зербино Д.Д. , Львовский национальный медицинский университет им. Данила Галицкого, Украина Рыбачук А.В. , Национальный медицинский университет имени А.А. Богомольца, Украина ЛИЧНОСТЬ-ЭКСТРАВЕРТ И ЕГО НАУЧНАЯ ШКОЛА: СПОНТАННЫЙ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН (постановка проблемы).....	61
Semenova E.V., Semenov V.I., Petrova E.V. , Lesosibirsk Pedagogical Institute branch of Siberian Federal University, Russia HEATRE AS A MEANS OF STUDENTS' EMOTIONAL DEVELOPMENT.....	63
Солдатенкова О.В. , Ухтинский государственный технический университет, Россия ЕДИНСТВО СВЕТА И СВЯТОСТИ В ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ.....	65
Стариков П.А., Прокофьева М.Д., Углова Е.А. , Сибирский федеральный университет, Россия СТРУКТУРА ОПЫТА ВДОХНОВЕНИЯ.....	69
Сыраев Д. , Кемеровский государственный университет культуры и искусств, Россия КАРКАСНЫЙ ПОДХОД В РАССМОТРЕНИИ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В СВОЕЙ СРЕДЕ.....	74

Арестова В.Ю.,
канд. пед. наук,
доцент
Чувашский
государственный
педагогический
университет
им И.Я.Яковлева,
Россия

Участник конференции,
Национального
первенства по научной
аналитике

ПОДГОТОВКА ЭТНОТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЕКТА СО ШКОЛЬНИКАМИ: ОТ ЗАМЫСЛА К РЕЗУЛЬТАТУ

Система образования в России сегодня призвана сохранять и поддерживать этническую самобытность народов, проживающих на ее территории, их гуманистические культурные традиции. Этнотеатральные формы традиционно-обрядовой культуры способны обеспечить передачу от поколения к поколению социально-культурных ценностей. Этнотеатрализация понимается нами как процесс воссоздания фольклорного материала, при котором сохраняются знаковые, специфические характеристики народных обрядово-игровых традиций. Целью применения этнотеатрализации в школьном образовательном процессе является этнокультурное воспитание.

Ключевые слова: этнотеатрализация, метод проектов, этнокультурное воспитание, этнотеатральный проект, этнотеатральная деятельность учителя.

The urgency of article is connected by that the education system today is called up to keep and support ethnic originality of people of Russia, their humanistic cultural traditions. Now the traditional-ceremonial culture, and first of all its ethnotheatrical forms, are capable to provide transfer from generation to generation of welfare values. In article the content of concept "ethnostaging" and objective of its application in school educational process reveals, the explanation of ethnotheatrical activity of the teacher is given, the application of a method of projects for the organization of ethnotheatrical activity of children and adults proves, substantial characteristics and criteria of estimating of ethnotheatrical projects are given. The conclusion is that the design technology focuses on cooperation and coauthorship of all participants of pedagogical process, provides the realized activity on studying, conservation and progress of uniqueness and an originality of theatrical traditions of national culture, transfers to their younger generation.

Keywords: ethnostaging, method of projects, ethnocultural education, ethnotheatrical project, ethnotheatrical activity of a teacher.

Поиск новых форм работы и совершенствованием традиционных характеризуется сегодня деятельность учителей в сфере воспитания подрастающего поколения. Обращение к театральным технологиям обусловлено, в первую очередь тем, что они позволяют ставить и достигать одновременно много целей. Это происходит за счет реализации разнообразных функций театрального искусства: воспитательной, образовательной, художественно-эстетической, социально-психологической, коррекционной и пр.

Этнотеатрализация рассматривается нами как историко-культурный феномен, отражающий определенный этап исторического и национально-культурного развития народа. Народное игровое искусство (обряды, праздники, игры), ставшее истоком современных театральных форм, не только является частью художественной культуры этноса, но и отражает духовные ценности и социальные нормы общества. Непосредственное отношение к этнотеатрализации имеют драматические формы фольклора, объ-

единяющие в себе обрядовые игрища, народные драматические игры и народную драму, имеющие вид драматизированного коллективного действия, в котором происходит перевоплощение человека при помощи переодевания, ряжения, маски, грима, движений, мимики, речи и пр. Это, например – святочные игрища ряженных, обряд «Проводы масленицы» и масленичные игры, свадебный обряд и пр.

С точки зрения этнотеатроведения в народном игровом искусстве существуют признаки театра, имеющие следующую специфику: условность сцены и зрительного зала, сотворчество актера и публики, устный характер драматургии, импровизация исполнителей, фантастичность костюма, применение грима с целью не быть узнаваемым и др. В наше время этнотеатрализация является чаще всего вторичным искусством, воспроизведением, оторванным от естественной среды бытования. И в этом смысле этнотеатрализация представляет собой такой способ художественного воплощения фольклорного материала, при котором сохра-

няются специфические, знаковые признаки народного игрового искусства и выражаются определенные смыслы, отражающие ценности этноса. Перенесение этнотеатральных явлений на сцену – сложная задача, при реализации которой должны учитываться не только общая специфика народного игрового искусства, но и традиции перевоплощения, бытовавшие в среде конкретного народа-этноса.

Перенесение этнотеатральных явлений на школьную сцену диктует необходимость режиссерской организации сценического действия на основе сценария, а также репетиционной работы с «актерами»-школьниками по созданию художественного образа. Чаще всего (по нашим наблюдениям) этнотеатрализацию в школе используют учителя родного языка, музыки, учителя начальных классов. Нередко они объединяются с учителями истории, культуры родного края, технологии. Зачастую к усилиям школы в этом виде деятельности присоединяются сотрудники местных историко-краеведческих музеев, а также педагоги допол-

нительного образования, работники учреждений культуры.

Учителя родного языка составляют большинство. И это объяснимо, ведь язык – это главный элемент любой национальной культуры. И, обучая детей языку, невозможно обойти вопросы, связанные с бытованием фольклора, с традициями (ритуалами, обрядами, обычаями), сложившимися в обществе. Часто такая заинтересованность проявляется в разыгрывании обрядовых сцен, проведении театрализованных народных празднеств. Что касается учителей музыки, то для них этнотеатрализация совершенно естественно вписывается в содержание уроков или внеурочных мероприятий, на которых дети знакомятся с музыкальным фольклором своего или других народов. Синкретичность, как главное качество фольклора, предполагает наряду с пением народной песни еще и театрализацию, т.е. обыгрывание сюжета, ролевое воплощение содержания песни при помощи определенных ролевых действий, движений, обусловленных обрядовым предназначением исполняемой песни. У учителей начальных классов использование этнотеатральных форм общения объясняется целями воспитания подрастающего поколения на народных традициях, вовлечением родителей в процесс воспитания, а также чувствительностью младшего школьного возраста, который является наиболее благоприятным периодом для этнокультурной социализации детей.

Знание учителями народных обычаев и традиций, теоретических основ игровой деятельности, психолого-педагогической характеристики школьников разных возрастов, методики использования игры в воспитательном процессе позволит эффективно использовать этнотеатральные формы в работе со школьниками.

Реализация замысла проекта – трудоемкий и долговременный процесс, который состоит из теоретического и практического этапов. Особенностью этнотеатральных проектов является то, что они относятся к творческим проектам, поэтому не могут быть сразу четко спланированы от начала до конца. Но, как и для проектов любого вида, для них характерна исследовательская деятельность. Исследование включает в себя изучение того этнографического материала, который

будет воссоздаваться впоследствии на сцене. Этот этап должен начинаться с выявления в той среде, в которой проживают школьники, произведения фольклора. Это занятие требует определенной подготовки, следования определенным правилам. Так, наиболее полные сведения собирают в естественных условиях исполнения, т.е. когда народные рассказчики или сказочники исполняют фольклорные произведения (песни, сказки, игры, обряды, поговорки, народные приметы, былины и др.), непосредственно участвуя в старинных или современных обрядах, праздниках, или в процессе трудовой деятельности или отдыха. В роли исполнителя может выступать как отдельное лицо, так и группа. Лучше, если записанное произведение будет иметь свой паспорт, в котором зафиксированы данные об исполнителе (ФИО, возраст, место рождения, образование, профессия и пр.) и условиях исполнения (место записи, кем записано, дата записи и пр.). Диктофонные или видеозаписи затем расшифровываются, при этом на бумаге верно передаются особенности речи – ударения, «аканье» или «оканье» и др. Затем все это пригодится на репетициях, при работе над ролью. Это очень важная работа, так как в наше время традиционный фольклор иссякает; люди, владеющие народным творчеством, уходят из жизни, а вместе с ними исчезают характерные речевые выражения, особенности диалектов. Если в школе есть краеведческий музей, то материалы музея (произведения фольклора, бытовавшие в прошлое время) помогут эмоционально прочувствовать дух и стиль прошедшей эпохи.

Выполнение проекта, а по сути – это этнографическое исследование, подготовка реквизита к репетициям спектакля, непосредственно репетиции немислимы без сотрудничества взрослых и детей: учителей, учеников и членов семей учеников – родителей, бабушек, дедушек и др., которые помогают с изготовлением костюмов, а также консультируют по вопросам бытования обрядов в прошлом.

Таким образом, мы можем назвать основные составляющие компоненты, которые являются сущностными харак-

теристиками этнотеатрального проекта:

- этнографическое исследование обрядовых форм народной культуры, выполненное непосредственно в среде бытования, а также / или по архивным и современным литературным источникам;
- наличие сценария, желательно с описанием всего песенно-танцевального и устного фольклора, диалекта, старинных культурно-бытовых предметов и костюмов, используемого в сценической постановке;
- подготовка реквизита (народных костюмов и других этнографических атрибутов) к спектаклю;
- презентация проекта (показ спектакля или театрализованных сцен календарных, семейно-бытовых народных праздников, обрядов, игр и забав или мифологических сюжетов);
- портфолио проекта с описанием всего хода подготовки и реализации проекта, содержащее актуальность, цель, задачи, распределение обязанностей между участниками проекта, данные об информаторах (в какой местности, кем, от кого был записан этнографический материал, подробное описание этнографического материала), фото и видео-записи спектакля, анализ или рецензии и отзывы на сценическую постановку.

Литература:

1. Арестова В.Ю. Этнотеатрализация как технология этнокультурного воспитания // Современные проблемы науки и образования. – 2011. – № 6; URL: <http://www.science-education.ru/100-5220> (дата обращения: 13.01.2012).
2. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. – 511 с.
3. Гусев В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Л.: Наука, 1967. – 319 с.
4. Дмитриев, И. А. Этнотеатральные формы в чувашском обряде / И. А. Дмитриев. – Чебоксары: ЧГИГН, 1998. – 280 с.
5. Зимняя И.А. Педагогическая психология – Ростов н/Д.: Феникс, 1997. – 480 с.
6. Ивлева Л. М. Обряд. Игра. Театр (К проблеме типологии игровых явлений) // Народный театр / Сборник науч. статей. Отв. ред. В.Е. Гусев. Л., 1974. С. 20-35
7. Чернявская Ю. В. Народная культура и национальные традиции. – Минск, 1998. – 168 с.

Бейсенбаев С.К.,
д-р пед. наук, доцент
Южно-Казахстанский
государственный
университет
им. М. Ауезова, Казахстан

Участник конференции,
Национального первенства
по научной аналитике,
Открытого Европейско-Азиатского
первенства
по научной аналитике

СИСТЕМАТИКА ТИПОВ ПРОСТРАНСТВЕННОГО ПОСТРОЕНИЯ В КАРТИНАХ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ КАЗАХСТАНА

Все системы пространственного построения изображений, связанные с определенными эпохами и культурными традициями, в полной мере используются, дополняясь, развиваясь и обогащаясь новыми категориями, в современном нам социуме. В истории живописи Казахстана способы интерпретации пространства отвечают соответствующему мировоззрению, реализуют тот или иной национальный идейно-эстетический комплекс.

All systems of expause contruction of portrayal connected with definite epoch and cultural traditions. They develop; enrich, supply and widely used by new categories in our modern society. In the history of Kazakhstan painting the expause interpretation methods and correspond the world-conseption, realized that national idea and achthetical complex.

Изучение пространственной структуры произведений живописи привлекает возможностью найти в ее языке, охватывающем широкий спектр изобразительно-выразительных средств, некие типологические формы, а также понять их как разные вариации одних и тех же начал. Являясь языком относительных значений – языком сопоставлений и контрастов, язык живописи разрабатывается на базе определенных визуальных соответствий и прежде всего – с воспринимаемой действительностью. Степень и характер контакта художника с нею ярко проявляется в разной мере углубления и уплощения картины. Глубинность выражает одну из форм существования материи – пространство, то есть объективное свойство действительности. Плоскостность – связана с законами изображения на плоскости. Воспроизводя трехмерный предмет изображения, картина использует двухмерный «субстрат» изображения. Английский ученый Р.Л. Грегори определяет это следующим образом: «Все картины парадоксальны в том смысле, что все они являются двойственной зрительной реальностью: плоские предметы мы видим плоскими. Но в то же время это совершенно иные. Трехмерные предметы, расположенные в ином пространстве. Это двойственная реальность – парадокс, свойственный существу картины».[1] Иначе говоря, картина двупланова.

Определенное отношение категорий глубинности и плоскостности и выражается в том или ином пространственном построении картины, универсальной характеристики любого произведения живописи. Правда, проблема простран-

ственного построения далеко не всегда выступает на первый план в ряду прочих проблем искусствоведения. Чаще всего остро ощутимой она становится в периоды интенсивной эволюции искусства, смены стилей, направлений, – так мы начинаем ощущать напор воздуха, когда ускоряем свое движение. Известно, например, какое место занимала данная проблема в творчестве художников (А. Сыдыханов, С. Айтбаев, Ш. Сариев, Т. Тогузбаев, О. Нуржумаев, Б. Табиев.) в 60-е годы, вызывая их обостренный и, возможно даже, односторонне преувеличенный интерес. В те годы нельзя было рассматривать художников как единую группу с одной творческой платформой. Они все были разные, и каждый шел своей дорогой. Но сегодня, очевидно, что их объединяло главное – стремление создать собственную, казахскую школу живописи, выработать свойственные только ей язык, стиль, метод, ввести ее в систему общечеловеческих культурных ценностей. Все они получили классическое академическое образование, поэтому их ранние работы полностью соответствуют канонам реалистического искусства. В 60-е годы в творчестве этих художников наблюдается постепенный уход от академических постулатов, очищение от деталей, обобщение формы и цвета, обнажающих основную образную идею. К середине 60-х формы в картинах максимально монументализируются, но при этом сохраняется трехмерность пространства, остается почти реалистическим пейзаж заднего плана. Явно появляется тяготение к плоскостности, максимальному заполнению пространства всего холста, использованию локальных чистых

цветов без нюансировки и цветотени. Налицо качественные признаки нового стиля. Обусловленного генетически, а не просто откуда-то заимствованного. (А. Жусупов «Материнство», «Женщины моей Родины», С. Айтбаев «Счастье», «Гость приехал»). Не случайно и в современное время эта проблема вновь оказалась весьма актуальной. «Пространственные стереотипы едва ли не равнозначны статичности мысли. Ее всепроникающая исследовательская активность связана прежде всего с решением пространства. В него уже входят на равноправных началах цвет, форма и линия. В их столкновении выкристаллизовывается поэзия картины. В их взаимоотношениях выявляется философия художника».[2]

Шагнувшая за последние два десятилетия далеко вперед, живопись Казахстана отразила новые явления современности, обогатила свой тематический репертуар. Параллельно обогатились средства художественной выразительности, язык живописи. Происходит эволюция самого типа картины, ее образной структуры, вызванная потребностью раскрыть усложнившийся духовный мир нашего современника. Сегодня решительно расширился спектр стилистического разнообразия казахстанской живописи, благодаря чему стали воистину проблемными типологические различия пространственного построения в картинах разных десятилетий и художественных направлений. Перерабатывающее и синтезирующее достижения мировой классики, наше искусство опирается на национальные и культурные традиции. Уже эти черты казахстанского искусства требуют искать универсальный подход к истолкованию

его явлений, делая такую задачу очень актуальной. Подобный универсализм методологии исследования и достижим на путях структурно-типологического рассмотрения материала живописи, которое дает возможность осознать объективные особенности художественной формы и поставить вопрос о содержательном значении этих особенностей. Модель «единого национального стиля» в 80-е годы была уже обработана и начала выходить из круга обращения. В живописи 90-х годов попытки художников выйти на новые уровни пластических решений художественного пространства четко индивидуальны. Например, Т.Тогузбаев пишет новую вариацию своей картины «Кухня». Он повторяет образно композиционную структуру «Кухни» и называет картину «Уют». Здесь это уже детская комната, но как она настораживающе призрачна! Уходящая в глубь картины перспектива, розово-голубой зыбкий воздух, растворяющий и дематериализующий среду, предметная насыщенность и спонтанность. Во всем уже явно проступают новые принципы пространственных и цветовых модуляций, ритмичных контрастов, а также сформулирован новый мифологизм живописной картины. Заключается это в раскрытии композиционных возможностей картины, которая, как сетка, улавливает не только зримые формы, но и такие, как пустота, многомерность, обозримость, рациональные и иррациональные связи, образы звука и т.д.

В процессе изучения теоретической проблемы пространства в живописной картине, мы подробно ознакомились с классическими трудами теоретиков изобразительного искусства (Л.Ф.Жегин «Язык живописного произведения» 1970 г., Б.В.Раушенбах «Пространственные построения древнерусской живописи» 1975 г., Н.Н.Волков «Композиция в живописи» 1977 г.). В упомянутых исследованиях немало ценных мыслей и наблюдений, дающих пищу для дальнейших изысканий. Разница в методологии данных работ говорит о том, что теория пространственного построения, которая, с одной стороны, учитывала бы реальную историю искусства, а с другой – объясняла бы их на основе единого принципа, у нас еще только складывается. Мы не предлагаем какое-либо позитивное решение проблемы, представляется целе-

сообразным более пристально рассмотреть казахстанскую живопись в свете уже существующих концепций.

Как известно, искусство отражает объективную реальность образно, на основе образов восприятия и представления, между которыми есть существенные различия. Условием адекватности восприятия является высокая точность, схватывание предметного мира в его пространственной целостности, непрерывности, а, значит – и глубине. Эти особенности восприятия обеспечивают нашу ориентацию в окружающей реальной среде. Для образов представления, весьма фрагментарных – в силу известного абстрагирования их от конкретности, такие качества необязательны: представления могут и не быть целостными, пространственно связанными, глубинными. Связывая нас с опытом прошлого и подготавливая к будущему, они призваны выполнять иную роль. Сущность этой роли заключается в выделении некоторых значимых и имеющих ценность для человека характеристик предметного мира, а также в создании мира воображаемого.[3]

Очевидно, что изображение на плоскости располагает определенным диапазоном возможностей, координируясь в большей степени либо с образами восприятия, либо с образами представления. «Поскольку, с одной стороны, любое изображение немислимо без изображаемого – объекта трехмерного мира, и поскольку, с другой стороны, организация пространства в картине невозможна без учета законов плоскости, - глубинность и плоскостность характеризуют любое произведение живописи [4]. Различно соотношение между ними. Их удельный вес, характер их взаимосвязи – показатель общей ориентации системы языка живописи, ее приспособленности передавать то, а не другое содержание. Формы передачи воспринимаемого пространства на плоскости, а не отдельные стороны и свойства изображения, позволяют понять язык живописи как способ общения с миром. Имеются в виду, прежде всего формы линейной передачи пространства, потому что – согласно данным современной психологии восприятия – основную информацию об изображенном объекте несет контур.

Эти формы во многом обуславливают тот или иной тип композиции, поскольку предполагают имперсональную или лич-

ностную точку зрения. Они влияют на характер пластической моделировки и цветового строя, так как отношения пространственности и плоскостности теснейше связаны с отношениями объемной формы и цвета. В природе воспринимаемый цвет осложнен, частично замутнен воздействием светотени и воздушной среды, то есть теми факторами, которые как раз и передают объемную форму, существующую в атмосфере пространства. «Выявление формы ведет к умалению чистого цвета: акцентирование цвета ведет к нивелировке формы, к уплощению» [5]. Можно сказать, что отношение цвета и объемной формы – частный момент, конкретизация плоскоотношений. В свою очередь, та или иная трактовка формы и цвета влияет на характер решения проблемы света. При акцентировке объема активнее выявляется освещенность предмета, при акцентировке цвета – его светоносность. Но, усиливая цвет, мы одновременно раскрываем его вещественную основу – краску. Поэтому от характера пространственного построения зависит и отношение материала изображения к материалу изображаемого. Принципы взаимосвязи между компонентами художественной формы, тип их субординации создают базу для различных систем языка живописи, то есть выстраивается целая иерархия изобразительно-выразительных средств.

В основе главных форм пространственного построения изображений лежат исторически сложившиеся системы языка живописи, которые суммарно можно определить как системы: ортогональных проекций; параллельной перспективы; обратной перспективы; прямой перспективы.

Многие художники авангардного направления (Б.Табиев, Е.Тулелбай, З.Тусипова, А. Сыдыхан, Г.Маданов, А.Нода и др.) имеют дело в основном с изображением выделенных из среды предметов, причем точка зрения на предмет имперсональна. Художники рисуют предмет, не так, как его видят, а так, как его знают, избирая наиболее характерный и узнаваемый аспект предмета. Каковы взаимоотношения подобных образов с плоскостью? Они изначально сведены к двум измерениям и как бы накладываются на плоскость. Там, где нет одного наиболее значащего аспекта, берутся два-три. Это

образы-эталоны, образы понятия. Их связывают между собой преимущественно по смыслу. Глубинные отношения также предаются по смыслу, условно, без масштабных сокращений: ближе – изображается снизу, дальше – сверху. Зрительно воспринимаемая пространственная взаимосвязь предметов выражается лишь посредством приема заслонения. Этот прием всегда имеет частный характер и не нарушает доминирующей плоскостности картины. Такой прием построения называется планиметрическим. Например, заданное пространство картин Г. Маданова всегда подразумевает границу, относительно которой определяется общая композиционная ритмика. Симметричная и асимметричная структура произведения создается в ее взаимодействии с рамой картины, образующей классический четырехугольник. В данном варианте важным является именно расширительное понимание этих внешне формальных связей. Ведь именно то, что не видимо, «за кадром» и должно пониматься как основное и значимое, а зримое является «ступкой» нашему сознанию, привычке к восприятию конкретного в объективной и знакомой форме. Эти выходы за плоскость холста, данные в виде внезапных «срезов» элементов картины, будто символизируют ускользающую от нашего понимания бесконечность и «поле восприятия», лимитируется в емких зашифрованных знаках. Проникновение художника в иррациональное воспринимается как акт освобождения человеческого сознания от наслоений традиционных установок и информативного пере насыщения.

Классическое развитие у современных художников, особенно пейзажистов, получила система параллельной перспективы. Мир – в этой системе – увиден как бы из бесконечности, что полностью соответствует национальному мировоззрению. Реальная аналогия – взгляд с горы. Позиция наблюдателя отдалена, хотя сам изображаемый мотив может быть приближен. Точка зрения на предметы не фиксированная, она перемещается по картине. Образ двойствен для восприятия: система параллельной перспективы отражает непрерывность воспринимаемого пространства, а значит и его глубину, однако линии, передающие протяженность уходящего вдаль пространства, в силу своей параллельности

как бы все время возвращаются в плоскость картины, подчеркивая ее значение. Изображенные предметы существуют «там», вдали; изображающие их линии и мазки явственно лежат «здесь», на поверхности холста, создавая свой «мир».

Другие художники в своих работах элементы параллельной перспективы преобразуют в формы обратной перспективы. Применяемая современными художниками система обратной перспективы (К. Кансеит, А. Есдаулет, А. Аканаяев и др.) характеризует тип отношений глубинности и плоскостности. Соблюдая «примат непрерывности» в изображении предметов, авторы не соблюдают его по отношению к реальному пространству, допускают в его передаче разрывы, что и определяет общий знаменатель данной системы. Мир этих картин не может быть «продолжением» мира наблюдаемого. Несомизмерности с эмпирическим миром и отвечает обратная перспектива. Она использует некоторые перспективные моменты для нарушения целостного перспективного образа. Признаки глубины противоречивы и взаимно нейтрализуются. Образ зачастую стремится выйти на плоскость, расплываясь и как бы овеществляясь в ней. Благодаря такому пространственному построению осязаемой становится материальность плана изображения. Ирреальное пространство в таких картинах можно осмыслить как реальное качество ее поверхности, например как неглубокий рельеф. Уплотнению образов служит и расхождение параллелей, характерный признак обратной перспективы. В то же время в современных картинах складывается новое представление о плоскости картины как едином целом. Всей своей композицией, чаще всего центрально-симметричной, такие картины, как бы «ловят» зрителя, фокусируют его внимание, диктуют некую предпочтительную позицию разглядывания. Например, картина А. Аканаяева «Оберег». Пространство картины обратно пропорционально перспективным экспериментам художников старшего поколения, у которых иллюзия проникновения сквозь плоскость подразумевала не просто уничтожение некой физической преграды, а переводила ее в другое объективное качество. В картине А. Аканаяева плоскость наоборот, подчеркивается как данность. Как предел возможности нашего сознания войти в метафизическое пространство.

Сам посыл о вероятности проникновения в него подразумевает нахождение человека вне этого безграничного и универсального бытия. Картинная плоскость художников старшего поколения, по-прежнему, остается прозрачной. Она уподобляется стеклу или сетке, на которую проецируется визуально воспринимаемая реальность. Точка зрения у таких художников личностная, фиксированная. Изображаемые предметы уходят в глубину картины. Расстояние до них строго измерено. Предметы здесь рельефные, круглящиеся и существуют в реальной пространственной среде. Соблюдены законы воздушной перспективы, действия света, имеющего свой источник. Изображение – это почти полный аналог изображаемого предмета. Это тенденция – в абсолюте. Однако, наши мастера всегда сохраняют определенную степень условности, увязывая композицию с плоскостью, используя несколько точек схода.

Таковы основные исторически сложившиеся системы пространственного построения картины, используемые и развиваемые современными художниками. Эти системы основаны на трех геометрических возможностях. Линии прямоугольных фигур либо параллельны, либо сходятся, либо расходятся. Говоря о линейных характеристиках систем пространственного построения, мы имеем в виду главенствующий признак. Так, «отдельные элементы чужеродной системы, например обратной перспективы – в системе аксонометрии, или аксонометрии – в системе прямой перспективы не могут кардинально изменить общий характер пространственного построения. Вот почему данные формы определяют основные типы отношений категорий глубинности и плоскостности».[6]

Если схематизировать суть дела, то можно истолковать различные пространственные системы, как различные варианты соотношений начал – восприятия и представления, зрения и умозрения. Система параллельной перспективы – относительное равновесие этих начал. Система ортогональных проекций и система обратной перспективы – исторически сложившиеся формы – главенства представления, умозрения. Система прямой перспективы – главенство восприятия, зрения. Разумеется, в конкретном художественном произведении эти начала

так или иначе взаимосвязаны, и можно говорить об их относительном различии. Но, так или иначе, их важно иметь в виду, «ибо доминанта того или другого начала определяет ценностную ориентацию искусства. Соотношение в нем сущего и должного» [7]. В современной живописи способ интерпретации пространства отвечает соответствующему мировоззрению, реализует тот или иной идейно-эстетический комплекс.

Отмеченные системы пространственного построения в современной живописи, безусловно, неповторимы в своих проявлениях и тесно связаны с определенными эпохами и культурными традициями. Однако, те общие взаимосвязи и закономерности, которые в них прослеживаются, абсолютно по-другому обнаруживают себя в новых исторических условиях. Произведения современных художников наполнены новым идейно-тематическим содержанием в формах, зависящих от структурных возможностей изображения трехмерного мира на плоскости, от того или иного типа пространственного построения. Структурные принципы этих типов с соответствующими поправками, в новом историко-культурном контексте применяются современными художниками Казахстана в полном объеме, опираясь на тради-

ционное национальное искусство. Поскольку определенное содержание требует для своего выражения определенной формы, пространственное построение картины неразрывно связано со смысловой структурой образа, являясь ее конкретным воплощением. Оно функционально и обусловлено характером образного обобщения. Различные формы пространственного построения – основа языка живописи – составляют база композиции, решающей задачи конкретного произведения и используются как средство композиционной выразительности. Понятно, что анализ картины не может обойтись без учета возможных пространственно-структурных закономерностей произведений живописи. Мы не предлагаем никаких априорных схем для его методологии. Просто мы как бы пробуждаем нашу культурную память, тем самым включая историю в теорию, в аналитическое рассмотрение картины. Проведение структурно-типологического анализа необходимо как условие, предпосылка анализа функционального, призванного выяснить, как работают те или иные структурные компоненты в конкретном образно-смысловом контексте. В таком анализе, определив основное направление развития художественного образа в его соотношении с предметной

реальностью, мы получаем возможность судить о его сверхпредметном, ассоциативно-метафорическом, символическом содержании. От соотношения картины с образами непосредственно воспринимаемого мира мы переходим к соотношению ее образной сути с сущностными категориями действительности. Лишь на данном уровне нам в полной мере открывается идейно-художественный смысл живописного произведения. Только тогда оно осознается как факт духовной культуры.

Литература:

1. Грегори Р.Л. Разумный глаз. М., 1972, с. 57
2. Ракитин В.И. «Творчество» 1976, №8, с. 9.
3. Сеченов И.М. Избранные философские и психологические произведения. М., 1974. с. 489.
4. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1981. с.55.
5. Зайцев А. Цвет и изображение. – «Искусство», 1970. № 3. с.45.
6. Мочалов Л.В. Пространственное построение изображения. – «Творчество», 1983. № 9.
7. Днепров В. Проблемы реализма. Л., 1980.



INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONGRESS

Multisectoral scientific-analytical forum for professional scientists and practitioners

Main goals of the IASHE scientific Congresses:

- **Promotion of development of international scientific communications and cooperation of scientists of different countries;**
- **Promotion of scientific progress through the discussion comprehension and collateral overcoming of urgent problems of modern science by scientists of different countries;**
- **Active distribution of the advanced ideas in various fields of science.**



For additional information please contact us:
[www: http://gisap.eu](http://gisap.eu)
 e-mail: congress@gisap.eu

Kuzbakova G.Z.,
Cand. of Art sciences, senior
lecturer
Kazakh National University
of Arts, Kazakhstan

Conference participant,
National championship in scien-
tific analytics,
Open European and Asian
research analytics championship

FUNCTIONING OF TRADITIONAL MUSIC IN CONTEMPORARY CULTURE OF KAZAKHSTAN

Article is devoted to modern functioning of traditional music and folklore in Kazakhstan. The author investigates the various parties of musical life of the republic, activity of musicians and composers, performing collectives, puts theoretical and sociohistorical problems and analyzes their decision.

Keywords: Kazakh Traditional music, contemporary culture of Kazakhstan, folklore, The Kazakh national instrument, Ensemble performance, orchestral performance

Preservation of traditional music, is doubtless, very actual for many national cultures in modern society. National identity of culture, especially, young states is under the threat of leveling in view of world process of globalization and information. The Kazakh musical culture – the diverse and difficult phenomenon. It has ancient sources and is connected with the world *номадов*. Different authentic types of traditional music of Kazakhs – shaman ritual, family and ceremonial folklore, the epos, instruments and song genres remained so far [2].

Modern existing of traditional music in Kazakhstan – an extensive field for comprehensive investigation. The analysis of this problem includes many aspects:

- social (the addressee and the sender, social groups and age groups of the audience perceiving a modern existing of traditional music);
- theoretical (types, childbirth and music genres, adjacent types of modern musical art, degree of proximity to the folklore primary source);
- historical (chronology);
- geographical (extent of involvement in the specified process of various regional styles and schools);
- personal (personnel of carriers of traditional music);
- genre (synthesis of traditional music with different types of the academic and unacademic music) and many other. Research of the called aspects is represented actual and perspective. In the called problem such scientists as A. Mukhambetova, S. Elemanova, U. Dzhumakova, T. Eginbayev, G. Abdrakhman, A. Sabyrova and others to some extent were engaged.

Today traditional music of Kazakhs

occurs both in traditional, and in urbanized environments. Its carriers are not only the authentic performers who have been brought up in individual system of training of unwritten tradition «teacher pupil» but also the musicians who have got professional education in system of the European type with application of written ways of training.

Traditional Kazakh music undergoes considerable changes in the XX century. Folklore infrastructure, including individual forms of playing music, performance institute, as we know, are pushed aside new, earlier not by forms of performance peculiar to Kazakhs since 1930 [1].

The phenomenon of unacademic music takes place in musical practice of folklore and ethnographic ensembles and orchestras of Kazakhstan («Otrar sazy» «Sazgen» «Adyrna» and others), besides the choral and symphonic collectives, brought and new repertoire. Creativity of variety vocal and instruments and dancing ensembles of the middle of 1960-1970 («Dosmukasan» «Gulder»), the numerous vocal and instruments groups which have appeared in 1990-2010, and also solo performers concerns him. Especially instruments groups, including jazz (M. Yermolov, G. Metaxa's jazz bands, etc.) arise in the 80th years of last century.

All these innovations were estimated by the official power as development of the Kazakh culture in the USSR. However other moods appeared in the environment of the Kazakh intellectuals in Independence according to which similar cultural innovations turned back for traditional music in the state and society past loss at nomadic way of life of prestige owing to what the folklore is doomed to extinction. It is tho-

ught, the similar assessment of the events is lawful in a certain degree.

We will try to look at the developed picture on the other hand. The culture doesn't disappear completely. The folklore, the deep basis of culture not is the stiffened museum block as art practice testifies. It always stays in a mobility condition. The folklore can undergo these or those metamorphoses at all times. Sometimes it accepts the forms, which contemporaries don't take for tradition. And then the most inconsistent estimates are given to many types and genres of new musical culture. Passes time, passions cease round the incompatible phenomena new, apparently, among themselves gradually. Nobody considers these or those modern forms of an existing of musical tradition not national. The phenomena of the 1980th years are indicative in this sense. It is the symphonic poem «The Otrar Last Day» by Zholan Dastenov with inclusion in the score of party clay sazsyrynai, variety songs with realization of national Melos by Kenes Duysekeyev, Shamshy Kaldayakov, Aset Beyseuov, Seydolla Bayterekov, Talgat Sarybayev Kazakh composers and many other. The Kazakh national instrument dombra is surrounded with rock structure («Urker» group, head Aydos Sagatov, <http://www.urker.kz>) one decade later. «Adai» Kurmangazay kyui already sounds performed by dombra, violins, a guitar and percussions in («Ulyta'u» group, head Maxim Kichigin, <http://www.ulytau.kz>), and Assylbek Ensepov's dombra compositions sound in computer processing, tyurk throat singing as the ethnic vocal sounds in Edil Khussainov's multi-instruments compositions [5, c.470-476].

All these innovations were estimated

by the official power as development of the Kazakh culture in the USSR. However other moods appeared in the environment of the Kazakh intellectuals in Independence according to which similar cultural innovations turned back for traditional music in the state and society past loss at nomadic way of life of prestige owing to what the folklore is doomed to extinction. It is thought, the similar assessment of the events is lawful in a certain degree.

The modern performance of tradition is capable to begin aspiration of society to study and understand heritage. Therefore popular music can serve as the specific bridge between traditional music and society.

«The way of preservation and tradition transfer – a distinctive sign and the most important factor of the existence of this or that area of art, – is written by the researcher of traditional instruments art Igor Matsiyevsky. – Kobzar and lirnik's art left from the historical arena not only because of social transformations, but in connection with replacement of a way of development and interpretation of artistic images» [8, p. 159]. The collective creativity, according to I. Matsiyevsky, is shown not only in instruments ensembles or in combinations of instrumental music to other art forms. Whether the collective creativity consists «in participation of tens creators of many generations in formation of that other genre proceeding by eyelids or the concrete art text. It is shown in alternativeness, plurality». According to the scientist, work of traditional music isn't «uniform, forever the created text. It exists in a set of creative performing acts of art as the certain figurative and style idea assuming alternativeness of interpretation, plurality of ways of reading» [8, page 160]. Ethnic music is, in our opinion, one of similar ways of Kazakh traditional heritage reading. Under this term which is widely used in space of foreign culture, it is necessary to understand, how it is represented, any manifestations of the national beginning in various musical genres and styles.

Ethnic music in Kazakhstan is presented by ensembles of traditional instruments, band and popular music.

Ensemble performance. Ensemble performance wasn't peculiar to Kazakhs in the XIX-th century, however then received great popularity and won recognition of performers and wide audience. Folklore and ethnographic ensembles developed in the Kazakh culture in the 20–30-th years of last century, during an era of amateur arts festivals. This branch of musical culture has a new round of development in the 70-th years of the XX century. Ensembles «Adyrn» «Sazgen» Seken Turysbekov's ensemble, Ensemble at the President of the Republic of Kazakhstan and others function actively today.

The repertoire of ensembles changed. It included the Kazakh songs and *kyuis* first, it contained their processings (harmonious support and a bass) at the second stage of the development, later it included author's works in style of folklore.

The folklore-ethnographic Kerulen ensemble organized in 2005 by known performers of traditional music by A. Ulkenbayeva and E. Khussainov (<http://kaztube.kz/ru/video/12344>), offers an original, extraordinary approach to folklore. The collective includes performers on the Kazakh national instruments and performers of an ethnic vocal. The ensemble of soloists plays a number of repertoire works. Singers are the well-known musicians in the republic, they represent various regional and style singing schools – East Kazakhstan, Zhetyssu, the Southern Kazakhstan, and also tradition of the Central Kazakhstan. The ensemble applies also shaman tambourine and throat singing. The innovation of the concept of collective consists in an approach to traditional heritage. First, all singing traditional schools are aggregated for the first time in ensemble. Secondly, the repertoire is made by compositions blocks where separate works sound isn't separate, and are soldered in a whole. Therefore concerts of ensemble have not number, but through structure from beginning to end. Not only works of folklore and professional creativity of oral type, ancient *kyuis*, *kyui-legends*, professional songs and folklore songs a *kara olen*, epic genres, but also the phonemes interpreted as before – the sounds contrasting among themselves,

are structural units of block compositions, respectively, at various levels. It gives archaism to sounding. The great value performed by *has burdon*. Refusal of the European type of a statement (a melody, a bass, harmonious filling) is connected with the polimodality invoice and improvisation. The musical fabric represents polyphony of sound high-rise and timbre layers. The harmonious vertical of sounding music is result of addition of monody lines that makes a style core of collective. Thus, «Kerulen» recreates an early layer of folklore, applying elements of music of Turkic peoples of the Southern Siberia and Mongols and operating with this type of the invoice, syllabics and modal types of meter. It represents an era of the VIII-X centuries in a combination to throat singing. The Kazakh songs known nowadays and *kyuis* get other musical sense. Similar interpretation of traditional culture is dictated by aspiration to reveal the *protokazakh* nature of works of folklore and oral and professional music – both song and epic, and instruments, and also to revive sources – Turkic roots [5]. Similar interpretation of folklore has big prospects, on belief of performers.

Orchestral performance. Orchestral performance evolved from early folklore ensembles in 40-years of the XX century in the Republic of Kazakhstan. The Kurmangazy Kazakh National Instruments Orchestra, The Tattimbet Kazakh National Instruments Orchestra, (Karaganda), The Dina Nurpeissova Kazakh National Instruments Orchestra (Atyra'u), «Naryn» Folklore-Ethnographic Orchestra (Atyra'u) and «Otrar sazy» Folklore-Ethnographic Orchestra (Almaty) also symphonic and chamber orchestras of the European type were performing processings of songs and *kyuis*, the European and Russian classics first, then they were playing works Kazakh composers the next years [7]. Orchestras initiated revival of national roots partly.

Professional education of the European type imparted orchestral thinking impulsed creation of the whole direction of music for national orchestras. It was author's music in national style. Development of orchestral practice led to creation of a genre symphonic *kyui*

for a symphonic orchestra by Evgeny Brusilovsky, Erkegali Rakhmadiyev and Gaziza Zhubanova's creativity that made an originality of the Kazakh symphonic music in the 1970th years. The reconstruction means of a symphonic orchestra of timbres of national instruments, promotes it also, as, for example, in symphonic march «the Voice of Asia» by Adil Bestybayev.

Thus, the contribution of symphonic music of Kazakhstan to culture consists as performed by classics, and, mainly, in creation and performance of the national music based on the Kazakh musical language (intonations, rhythms, introduction in the score of national instruments), creation of new synthetic orchestral genres.

Popular music. The creative laboratory is observed in the field of popular music. It is experiments with instruments structures, searches and introduction of various receptions of sound extraction. The aforementioned group «Ulytau» crosses culture elements of the East and the West. The group «Sazota'u» synthesizes *dombra* and *kobyz*. The Kobyz's quartet «Art steppe» connects different kobyz's types – ancient and modern, it enters a new manner of game also.

The birth of the jazz had at the beginning of the XX century, as we know, enormous value for development of world musical culture on the transatlantic continent. Its shape changed. The concept and the phenomenon of mass popular musical culture, strongly became current now. Interaction of popular American and British music with traditional Kazakh genres generated the various synthetic phenomena in all its variety. Styles ethno-rock («Roksonaki» head R.Kara, «Urker» head A.Sagatov), a fusion, art-rock (The Magic of Nomads, the head R. Gayssin) and others, creativity of numerous solo performers appeared with application of an ethnic vocal. It is dictated by reflective aspiration to feel successors of all-Turkic culture.

«The Magic of Nomads» project causes interest (<http://kz.magicofnomads.kz>; <http://video.yandex.kz>). Style of group, rather individual, is defined by folklore and jazz synthesis. The record CD of group where known na-

tional and Kazakh songs and kyuis entered, author's works, occurred at the well-known sound recording British studio Abbey Road (London) known for that the legendary four from Liverpool – «The Beatles» wrote down the songs exactly here.

Our research testifies, creativity of popular groups and variety soloists, singers and instrumentalists gives own interpretation of folklore thanks to new reading. The Kazakh songs and kyuis get to audience, of course, in the modified look, losing inevitably authentic character thus. Nevertheless, it is a question of an existing of traditional genres in the listeners environment. Thus, the youth joins a treasury of traditional culture. And the genres not inherent in the Kazakh culture it is primary (the blues, the jazz, etc.), serve as the general connecting link for tradition and the present which has lost in a sense the roots owing to the sociohistorical reasons [5].

Traditional art isn't capable to be «the unique system of development of life» reflections of social practice at a boundary of XX-XXI centuries, as before. The known musicologist, the researcher of the Kazakh traditional music A.Mukhambetova wrote about it with reference to music of the Soviet Kazakhstan in 1972 [1]. And this statement remained correct 40 years later. Creation of new types of arts and genres corresponds to new vital realities. Music orchestral, ensemble and popular types are them in Kazakhstan.

The ethnic music actual in preservation of tradition, also is a present metamorphosis of folklore. Typologically similar process occurred in songs and kyuis professionals of oral tradition of Kazakhs in the XIXth century, in our opinion. Intonations of songs of family and ceremonial folklore as semantic units were one of art text levels of musical art more than 200 yours ago [8, с.214-216.]. It is obviously to eat it, inclusion of the Kazakh national song in the directions of modern musical culture – rock, the jazz, pop culture and a fusion. The modal thinking, oral character, the collective creativity concerning group types of creativity, make related these directions with folklore [8].

The called musical phenomena in the Kazakh culture occupies a certain niche in world cultural process. The Kazakh ethnic music has representative character in not smaller degree, than traditional music with its various genres, regional styles and schools. Creative searches are caused by different tendencies vectors in search of individual interpretation of traditional music in modern culture – from the recreated version of the protokazakh art to vanguard currents of art-rock and a fusion.

References:

1. Аманов Б., Мухамбетова А., Казахская традиционная музыка и XX век.– Алматы, 2002.
2. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы: Дайк-пресс, 2000.– 185 с.
3. Кузбакова К. К проблеме музыкальной семантики: обрядовые жанры тойбастар и беташар. – Вестник КазНУ им. аль-Фараби. Серия филологическая. – А., 2005.
4. Катунян М. Этномузыка: между авангардом и поставангардом. – Музыка и время, 2008, №2.
5. Кузбакова Г. Древнее инструментальное наследие в современной музыкальной культуре Казахстана /Актуальные проблемы развития искусства в условиях глобализации современного мира. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 50-летию КазНАИ им. Т.Жургенова. – Алматы: 2005.– с. 470-475.
6. Кузбакова Г. К проблеме идентичности звукового пространства в Казахстане /Традиция в современной культуре и искусстве – сб. научных статей 70-летию доктора искусствоведения, профессора А.И.Мухамбетовой.– Алматы, 2012.– с. 104-114.
7. Кузембаева С.А., Егинбаева Т. Лекции по истории казахской музыки. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 232 с.
8. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы, 2007.
9. Genre semantics of Kazakh family-ritual folklore/ Kazakhstan – Culture, Traditions, and Contemporary Issues. – Volume I – USA, 2012.

Лагода О. Н.,
канд. искусствоведения,
доцент
Черкасский государствен-
ный технологический
университет,
Украина

Участник конференции,
Национального первенства
по научной аналитике

«КРАСНОРЕЧИВОСТЬ» И «КОСНОЯЗЫЧНОСТЬ» ПРОЯВЛЕНИЙ МОДЫ: НАРРАТОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

В публикации анализируется относительность в описании (прочтении) модного костюма по его изображению, благодаря которой формируются отличительные значения, смыслы, фрагментарность образных решений, нарративы.

Ключевые слова: одежда, костюм, модный образ, мода, нарратив.

Description of fashionable suit on his image is conditional. It gives an opportunity to create different senses, values, fashionable images, characters, narrative.

Keywords: clothes, costume, fashionable images, fashion, narrative.

Переоценка моды как сферы гуманитарных исследований, научная разработка концепции моды в наиболее актуальных измерениях, одним из которых является нарратологическое, становится все более востребованной [1]. В этом контексте, прежде всего, интерес представляет, визуализация модных образов и одежды. Визуализация – это, очевидно, наиболее интересное направление, предмет анализа в котором составляют образы моды, представленные в рекламе, каталогах, фотографиях и иллюстрации, в фильмах. Многие исследователи опираются именно на образы моды, а не на материальные объекты – одежду и ее дополнения. При этом ими рассматриваются такие проблемные вопросы, как: связь между одеждой и ее изображением – степень стилизации, каким образом они влияют друг на друга; воздействие визуального образа-посредника на восприятие одежды; способы репрезентации одежды; анализируется, какие из визуальных образов моды наиболее часто воссоздаются? Исследование этих вопросов предполагает, прежде всего, выявление характерно-узнаваемых элементов образов костюма, а также их значений в истории и культуре. Практически все исследования, отображая концептуальный подход, в своей основе имеют установку на интердисциплинарность.

Специалисты, углубляясь в прошлое истории одежды и костюма, чтобы найти объяснение закономерностям и повторяющимся колебаниям, и расшифровать культурные значения различных элементов одежды, активно используют живописные полотна художников, иллюстрации в журналах мод и те описания одеж-

ды, которые можно прочесть в романах, поэтических и иных литературных свидетельствах. Специальных источников, описывающих сферу моды до XVIII века, практически не сохранилось. А это, в свою очередь, позволяет говорить о том, что любая из историй костюма и моды, в «исполнении» того или иного автора, несет в себе определенную долю относительной достоверности. Описательность костюма, как присущая ему характеристика, в то же время, – многогранная, многозвучная, полифоническая черта, инспирированная креативностью, чувствительностью и эмоциональным переживанием отдельно взятого человека. Этот человек – то ли автор костюма, его носитель, или же художник, его изобразивший, – это рассказчик, индивидуальность которого воспроизводится как своеобразная наррация в отношении костюма. Создание нарратива, цель которого определяется, прежде всего, исторической, этнической, социальной, культурной или любой иной идентификацией [2], имеет не просто относительно-индивидуалистический характер достоверности, но и окрашено определенной метафоричностью в изложении, в повествовании о проявлениях моды. Метафоричность же нарративов указывает на возможность присутствия в них иносказательности, которая может проявляться как в «красноречивости», так и в «косноязычности» моды. Красноречие, как искусство повествования, мастерство изложения событий, и косноязычность, как отсутствие подобного мастерства, перцептивны и имеют сенсуальный, т.е. чувственный подтекст. В различные исторические периоды относительно модных проявлений в одежде

они поочередно актуализируются: скажем, на уровне противопоставлений изысканного безвкучному и вульгарному. Иными словами, являются «двумя сторонами одной медали».

Мода, как искусственно созданное «яркое символическое выражение» [3, 55-56], порождает фрагментарные образы костюма, человека и его тела. Их «поэтика отчужденной телесности» проецируется, прежде всего, в изображении на полотнах, в иллюстрации и фотографии моды. Таким образом, создается визуальная история костюма и моды, нарративы которой соотносимы с общедоступными и общепонятными значениями вещей, их образов в культуре. Символическая же ценность вещей, как и костюма в целом, актуализируется за счет того, что человек с помощью таких символов выражает свою идентичность. «... Дизайнеры моды, ..., используют роль авторитетов и вырабатывают общепризнанный стандарт эстетики внешнего вида» [3, 92]. Модельеры – это субъекты индустрии моды, задание которой, по словам Ж. Липовецки, – «...волшебное производство соблазнительных образов», которые, чередуясь, заменяют и подменяют друг друга. Мода – это не просто изменения, но «институционализованные и систематические изменения, привносимые теми, кто наделен соответствующей властью и авторитетом». Она во многом является результатом «длиннейшей цепочки отдельных субъективных решений, которые принимают связанные друг с другом люди, работающие в разных нишах индустрии моды» [3, 80-81]. В этом смысле очень показательна деятельность известного трендсеттера современности

Ли Эделькорт, роль которой в прогнозировании и формировании будущих тенденций моды неоспорима [4; 5]. Прогнозирование моды в последнее время стало не только направлением успешной коммерческой деятельности, но и попало в поле зрения академических ученых [6]. Концептуальные представления в «trendbooks» формируют определенные нарративы – тематические истории, которые позже дизайнерами интерпретируются в их авторских проектах, а потребителями – воспринимаются на индивидуальном субъективном уровне в соответствии с их потребностями.

Естественная витальность моды, основываясь на указанной субъективности, не фиксирована и не статична. Поскольку модные значения определяются тем контекстом, в котором употребляются, одна и та же вещь в зависимости от такого контекста наделяется отличительным нарративом. Сопоставление нарративов вещи в различных контекстах демонстрирует не только выраженную иносказательность, но и, в отдельных случаях, алогичность и непоследовательность вымыслов, инсинуации привычных значений. Чувствительность человека к вымыслу, способность создания новых вымыслов и их интерпретаций – это, возможно, наиболее приемлемая форма, наделенная различной степенью художественности и нарративности, благодаря которой человечество транслирует и совершенствует свой культурный опыт, в одежде и моде в частности. Перформативное измерение нарративов открывает возможность их использования, как в общекультурном пространстве, так и в рамках исследовательских дисциплин для формирования и продвижения вполне определенных образа человека, культуры, истории. В связи с этим не случаен тот пристальный интерес, который вызывает к себе повествование и в качестве самостоятельного объекта исследования, и в качестве формы организации социально-гуманитарных исследований. Однако, вопрос о том, в какой степени увлеченность нарративами, как формами познания, как социаль-

ным и культурным механизмом и пр., связана с результатами конкретной дисциплины нарратологии, остается открытым.

Аналитическими компонентами нарратологии признаны сюжет, голос, время, точка зрения, персонаж и роль. Предметом являются фундаментальные принципы повествования, задающие его способность обладать значением, т.е. феномен нарративности. Нарратив, повествование – это результат процесса его рассказывания, как процесса нарративизации. В отношении модной одежды – это и процесс ее создания, и процесс отображения (визуализация в гравюре, живописи, иллюстрации), и процесс потребления как модной вещи или комплекса вещей (реклама, ношение). Получается своеобразный нарратив о нарративе – некая форма, нагруженная культурологическим, эстетическим смыслом, т.е. форма содержательная. Анализ указанной последовательности соотносим с тезисом «от знака к фразе, от фразы к тексту, и от текста ко множеству практик означения» [6] и отображает то направление, в котором и развиваются гуманитарные дисциплины.

Рассматривая моду в целом и одежду в частности Патриция Калефато – вице-президент Итальянского семиотического общества, – пишет о ней как о способе массовой коммуникации, средстве выражения определенного отношения человека к окружающему его миру. Однако, соглашается с субъективностью такого подхода, поскольку «ценность моды, диктуемая вкусом, измеряется в простых терминах «модный – не модный», без всякой связи с функциональностью, объективностью или практичностью...» [7]. Исследуя разные аспекты общения посредством моды, П. Калефато сопоставляет традиционный национальный костюм и модный костюм, как язык и речь в понимании Ф. де Соссюра. Рассматривая одежду как текст в широком смысле слова, Калефато исследует моду и стиль в терминах цитации, интертекстуальности и наррации. «Конкретный образ в ее понимании реализуется в системе интенциональных знаков, основанных на проти-

воречии между содержанием и формой, между сообщением (т.е. конкретным материалом) и медиумом (т.е. стилем)» [8]. Анализ этой книги лишь подчеркивает своевременность обращения к исследованиям моды и культуры одежды в их различных проявлениях с позиций нарратологии.

Отрадно думать, что интересующие нас вопросы актуальны и для ученых, живущих в других далеких городах, странах и даже континентах. Вот и вышедшая не так давно книга Г.Н. Лола «Дизайн-код: культура креатива» раскрывает своеобразное отношение автора к дизайнерской практике. Г.Н. Лола в частности пишет: «...дизайн – это коммуникативная практика, продуктом которой является послание, воплощенное в объекте, а целью – произведение впечатления у пользователя... если так подходить к дизайну, основным окажется вопрос – каким образом создается продукт, способный произвести впечатление. Чтобы ответить на него, я ввела понятие нарративного кокона, позволяющее проследить процесс конструирования коммуникативного ресурса дизайн-продукта. Методология такого конструирования, названная мною дизайн-кодом нарративного кокона, дает возможность концептуализировать дизайнерский креатив на всех этапах: разработки замысла, видения образа, воплощения его в объекте и представления в коммуникативном пространстве» [10]. Таким образом, имеем уже и методологию, в которую модный костюм, как дизайн-продукт, вписывается естественно и органично. И даже ассоциативный ряд с «нарративным коконом», описанный выше, вполне соотносим.

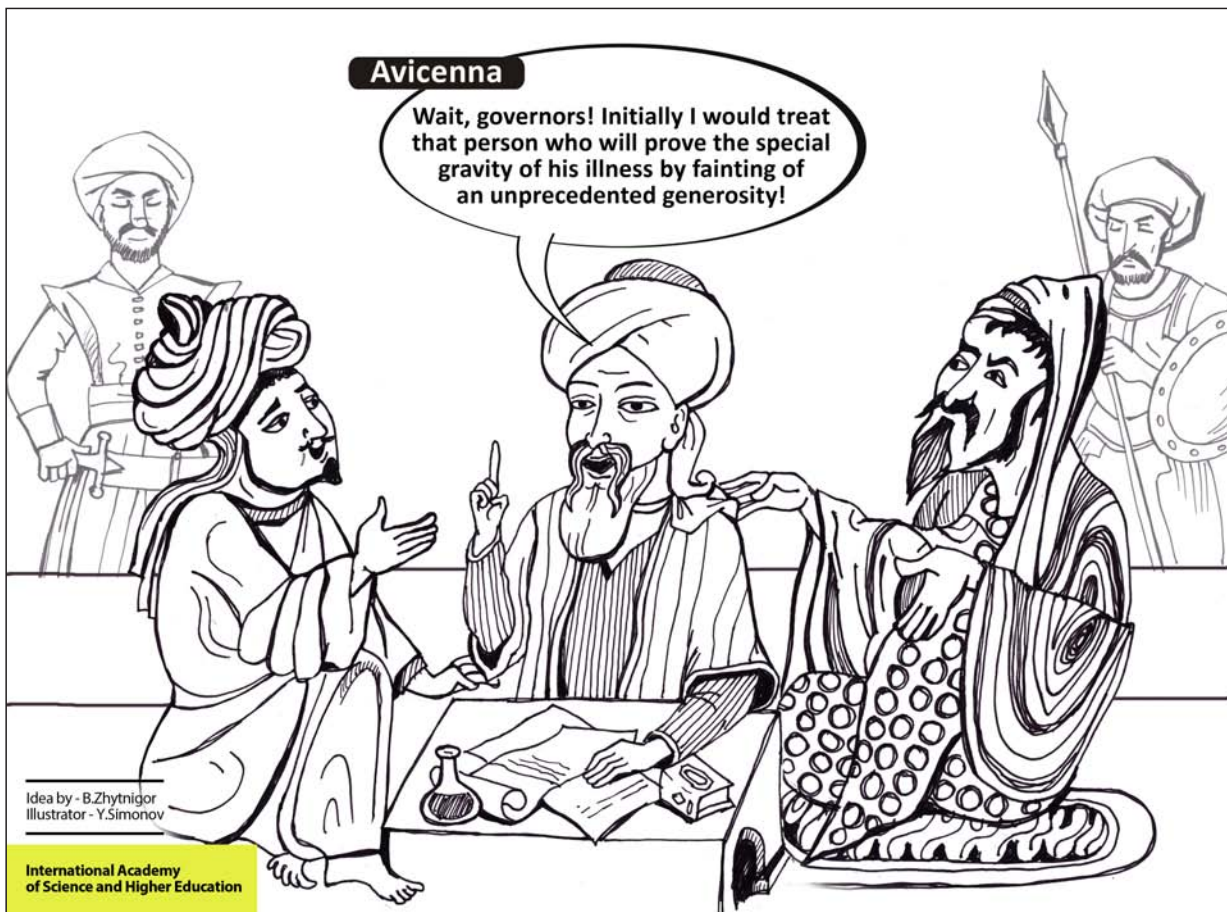
Проблематизация ригидного эталона красоты, соответствующего мировым тенденциям моды, указывает те характеристики «повествования» – костюма, его изображения, – которые ему свойственны «всегда» и поэтому есть коконом. Нарративы же выступают, как ключевой способ придать смысл человеческим действиям и отличить их от просто физических движений. Отличать сферу действий от сферы физического дви-

жения позволяют понятия, образующие определенную повествовательную схему. Тем самым они играют связующую роль, объединяя несвязанные и независимые элементы существования как связанные части целого. Усвоив структуру и функционирование нарратива в качестве своеобразного кокона, получаем возможность куда больше видеть и понимать в современном теоретическом знании, повседневности, искусстве. Понятно, что в этом отношении особенно важны увлекательные примеры и личностные образцы. Это, в свою очередь, акцентирует роль гляцевых журналов в распространении моды. Представленные в них сюжеты, как мера нарративности художественных (красноречивых) и документальных (косноязычных) изображений, фотографий, сочетание игр реальности и вымысла, персональное отношение, нарративный потенциал, изложенный глубоко увлеченным своим делом человеком, – все это порождает серьезный интерес, указывая пути дальнейших исследований.

Литература:

1. Современные стратегии исследований костюма: нарратологическое измерение [эл. ресурс: www.icp-ua.com] / “Dynamics of human intelligence evolution, moral and aesthetic world perception and artistic creation” materials digest of the XIIIth International Scientific and Practical Conference (Kiev, London, November, 2011). – С. 52-54.
2. Одежда – «внешняя» форма нарратива самоидентичности (Clothes – the “external” Form of a self-identity Narrative) / V Междунар. Конференция «Язык, Личность и Общество в современном мире» (сентябрь 2011, Болгария) // Journal of International Scientific Publications: Language, Individual & Society, Volume 5, Part 2. s. 71-83 / ISSN 1313-2547 Published at: <http://www.science-journals.eu>
3. Кавамура, Ю. Теория и практика создания моды / Юния Кавамура ; пер. с англ. А.Н. Поплавская ; науч. ред. А.В. Лебсак-Клейманс. – Минск : Гревцов Паблишер, 2009. – 192 с.

4. Ли Эделькоорт и ее проекты [электронный ресурс] / Режим доступа: http://creapro.com.ua/represent/trend_union_li_edelkoort/
5. Известный трендсеттер Ли Эделькоорт [электронный ресурс] / Режим доступа: <http://trend-review.livejournal.com/78719.html>
6. Brannon E. Fashion Forecasting. Fairchild Publication. N.Y., 2005; 2006.
7. Трубина Е.Г. Нарратология: основы, проблемы, перспективы. М-лы к специальному курсу [эл. ресурс]// Режим доступа: <http://csp.philos.usu.ru/usu/opencms/ru/courses/narratology.html>
8. Calefato, Patricia. The Clothed Body / P. Calefato. Oxford; N.Y. : Berg, 2004. – 224 p.
9. Идлис Ю. Голый человек под одеждой / Юлия Идлис // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. – М. : Новое литературное обозрение. – Осень (№ 5) 2007. – С. 297-303.
10. Лола Г.Н. Дизайн-код: культура креатива / Г.Н. Лола. – СПб. : Элмор, 2011. – 140 с.



Личман Е.Ю.,
канд. искусствоведения
Павлодарский
государственный
педагогический институт,
Казахстан

Участник конференции,
Национального первенства
по научной аналитике

ВОПЛОЩЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ XX ВЕКА

В статье рассматривается проблема развития станковой живописи в Казахстане в контексте влияния традиций русской художественной школы, а также проблема взаимодействия традиций казахского народного искусства и традиций русской реалистической школы живописи в процессе создания произведений исторической картины, пейзажа, натюрморта казахскими художниками XX века.

Ключевые слова: национальные художественные традиции, казахское народное искусство, русская художественная школа; станковая живопись Казахстана.

This article concerns the problem of the development of easel painting of Kazakhstan in the context of the influence of traditions of Russian art school, as well as the problem of correlation of traditions of Kazakh folk art and traditions of Russian realistic painting in the process of creation of art works of historical painting, landscape, still life by Kazakh artists of the XXth century.

Keywords: national artistic traditions, Kazakh folk art, Russian art school; easel painting of Kazakhstan.

Процессы модернизации, происходящие в современном обществе, обострили проблему изучения, сохранения и возрождения национальных традиций. Установление логических связей между разновременными пластами национального искусства в контексте взаимодействия художественных традиций разных народов является важной задачей искусствоведения. Проблема приобщения казахских живописцев к традициям русской художественной школы заслуживает обстоятельного анализа.

К началу XX века в русской художественной школе сложились устойчивые традиции, отличающиеся многообразием: духовность и гуманизм, высокая живописная культура, художественный реализм, доминирование пейзажа как национального жанра России, высокий статус жанра исторической картины. Ведущими учебными заведениями советского периода продолжающими традиции русской художественной школы были Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, Московский художественный институт им. В.И. Сурикова, Московский Всесоюзный Государственный институт кинематографии. Педагогами у которых получали академическое художественное образование студенты из Казахстана были

А.М. Герасимов, М.И. Авилов, Ю.М. Непринцев, И.А. Серебряный, Р.Р. Френц, Ю.И. Пименов, Ф.П. Решетников. В Российской Академии художеств исторический жанр всегда занимал основополагающее место. Традиции обращения к темам, почерпнутым из отечественной истории, заложенные еще в XVIII веке, продолжили прекрасные советские педагоги Петербургской Академии художеств.

Исторический жанр в Казахстане воспринял и интерпретировал традиции русской исторической живописи на основе особенностей исторического прошлого Казахстана, неповторимости географической среды, уникальности творческих индивидуальностей, рожденных в Казахстане. Преемственность проявилась в обращении к сюжетам национальной истории, в присутствии в многофигурных полотнах «хорового» начала, в высоком статусе исторической картины. Историческая картина является носителем духовных ценностей, в систему которых входит «историческая память», нашедшая воплощение в художественных образах, сюжетах, посвященных трагическим или радостным событиям жизни человека, страны, общества [1, 152]. Историческая картина, имеющая глубокие исторические и национальные корни, полнокровно проявилась в творчестве

казахских живописцев. Художники синтезировали традиции русского исторического жанра и специфику исторической картины советского периода. Трагизм, героика, драматизм наполняют произведения казахских живописцев К. Тельжанова, Н.-Б. Нурмухаммедова, М. Кенбаева, К. Шаяхметова. Глобальные исторические события истории Казахстана XX века (1917 год, Гражданская война, индустриализация, Великая Отечественная война, освоение целины) нашли отражение в жанре сюжетно-тематической картины. Трагические мотивы для произведений художники Казахстана черпали в истории республики, в истории ее обновления, что придает этим произведениям уникальность.

Навыки создания исторической картины, сформированные в период обучения в творческой мастерской М.И. Авилова, развивались во многих произведениях К. Тельжанова. Исторические события Октябрьской революции нашли отражение в картинах «Казахстан в 1918 году» (1957); «Наказ Ильича» (1962); триптих «Начало» (1967-1970); «Рассвет» (1970); триптих «Октябрь» (1970); «На страже революции» (1980-1981). Историзмом и драматическим противоречием, связанным с освоением целины наполнена картина «На земле дедов» (1958). Для создания мону-

ментального художественного образа живописец прибегает к средствам реалистического письма. Работа выполнена в традициях русской исторической живописи, что проявляется в значительности изображаемого события, правдивости деталей в одежде, пейзаже, образной характеристике. Типически точно показан главный герой картины. Особенность русской школы живописи, для которой традиционна передача цветовых отношений объектов с учетом тонового и цветового состояния освещенности, используется художником для повышения эмоционального звучания художественного образа, как и устойчивая традиция трехплановой системы построения пространства станковой картины. Первый план, более энергичен по цвету, контрастам, деталям, объемности предметов. В последующих планах характеристики предметов становятся менее выраженными. Они смягчаются воздухом, освещением. Удаляясь от зрителя, предметы утрачивают объемность, их цвета становятся менее насыщенными, приобретая цвет воздушной дымки [2,48].

Ярко выражена в картинах Канафия Тельжанова тенденция включения в композицию пейзажа жанровых мотивов, что также является устойчивой традицией русской художественной школы. Особенность пейзажей состоит в его обжитости человеком, в присутствии в нем жанровых мотивов: стада овец, группы людей, кругом расположенных юрт. В разные периоды творчества художник сохраняет приверженность жанру сюжетно-тематической картины и создает разноплановые произведения. В них цельно представлен традиционный уклад жизни казахов в их степном мире. В 60-е годы художником написаны произведения: «В солнечном краю» (1960); «Беседа» (1961); «Чабаны» (1962). Эти картины отличаются камерностью и повествовательностью. Возвышенно-радостным состоянием, динамизмом наполнены произведения «Кокпар» (1960) и «Кыз куу» (1966), «Охота с беркутом» (1965) и «Скачки». Героев своих картин художник погружает в пейзаж, усиливающий ощущение сти-

хийной силы персонажей, находят во всех элементах композиции большие возможности пластической выразительности, что сближает творчество художника с творчеством народных певцов-сказителей, акынов, увлекательно завораживающих подробностями создания широкой картины жизни. Панорамность пейзажа, экспрессивная композиция, напряженное движение, торжественная гармония ярких красок создают ощущение эпичности. Таким образом, в творчестве Канафия Тельжанова тесно взаимодействуют традиции казахского народного искусства и традиции русской школы живописи, с характерным для нее утверждением художественной формы внешнего и внутреннего законченного произведения, композиции, цветового, линейного, ритмического построения, которое и с содержательной, и с формальной стороны несут в себе выражение целостного представления об окружающем мире, о его основных ценностях [1,49].

Пейзаж - традиционный жанр России, наравне с исторической картиной именно в советскую эпоху из многих жанров получил глубокое развитие в Казахстане. Этому факту есть несколько основных причин: во-первых, высокие достижения в пейзажном творчестве живописцев России XIX века, вошедшие в сокровищницу русской культуры как великая традиция; во-вторых, большое значение природы в жизни человека как источника становления его духовности. Искусство пейзажа всегда востребовано и актуально [1,155]. К нему обращались многие художники Казахстана.

Устойчивой традицией русской художественной школы является техника живописи. Основные виды техники: масляная живопись, акварель, темпера, пастель использовала для создания своих произведений казахская художница Айша Галимбаева. Она обучалась в творческой мастерской Ю.И. Пименова на художественном факультете Московского Всесоюзного Государственного института кинематографии. Характерной чертой творчества А. Галимбаевой, проявляющей преемственность тра-

дициям русской художественной школы стало умение создавать различные типы пейзажной картины: пейзаж-состояние, пейзаж-настроение, пейзаж-размышление. В течение двух-трех лет художница, вдохновленная красотой родной степи, разнообразными живописными средствами передавала многоликое богатство природы в его различном временном состоянии. Трепетно изображены в полотнах влажность прохладного утра, пустыньность густых сумерек, таинственность прозрачного вечера. Широко, свободно, поэтично создано особое настроение пейзажа. Работая в жанре пейзажа, художница соединяет различные материалы для достижения большей декоративности произведений. Творческие искания завершились несколькими десятками небольших пейзажей, выполненных акварелью, пастелью, гуашью: «Аяк-калкан. Источник «Красотка» (1963), «Дорога на джайляу» (1963), «Будущий совхоз» (1964).

Новым в творчестве художницы второй половины шестидесятых годов становится появление сюжетных картин на основе пейзажа. Процесс взаимопроникновения и смешения жанра пейзажа с сюжетно-тематической картиной начался в русской живописи в первой половине XIX века, что обусловило существенные изменения внутри самой жанровой формы и появлению таких структурных модификаций, как «жанр в пейзаже», «портрет в пейзаже», «натюрморт в пейзаже», привело к изображению человека в мире природы, за которым обычно кроется духовная, нравственная сфера отношений [3,12]. Стремление казахстанских художников расширить границы пейзажа, теснее связать его с человеком, с окружающим миром, приводит во многих случаях к органичному слиянию пейзажа не только с бытовым жанром, но и сюжетно-тематической композицией, натюрмортом. Изображение природы становится более многозначным, превращается в активное средство раскрытия образа. Произведения А. Галимбаевой: «Девичья бригада чабанов» (1965), «Вечер в совхозе» (1965), «Надежная охрана» (1965), «Водопои» (1966),

«Стригали» (1965) и многие другие являют образ единения степной природы и человека, проявляя глубинную взаимосвязь с кочевыми традициями казахского народа.

Вместе с пейзажем ведущим жанром живописи для художницы стал натюрморт. Натюрморт, в творчестве Ю.И. Пименова, терял обычное значение, в нем было ощущение времени в действии. Он мог быть новеллой о прожитой жизни, о долгом пути, мог рассказать о напряженном дне, спешке и желанном отдыхе. Вещи в натюрмортах существовали не сами по себе. Все пронизано любовью к человеку, вниманием к его чувствам и настроению. Предметы, составляющие натюрморты, использовались художником для того, чтобы показать каковы люди, которым они принадлежали, что за привычки, вкусы у этих людей, каков их быт, чем они занимались, как отдыхали [4]. Сохраняя преемственность творческому методу своего педагога, А. Галимбаева в натюрмортах сохраняя видимый мир предметов, очерчивает быт, образ жизни, состояние людей, руками которых создан этот мир вещей. Тематика натюрмортов богата и разнообразна: «Весна и осень» (1965), «Посуда и фрукты» (1965), «Голубые цветы» (1964), «Сары алма» (1961), «Натюрморт с дыней» (1966), «Айва» (1966). В натюрмортах А. Галимбаева стремится проникнуть в существо предмета, пытаясь воспроизвести его напряженную скрытую жизнь. Но это не холодная красота ритмов и декоративных поверхностей, а одухотворенность природы, улавливание живой музыки бытия. Пластическая выразительность линии, пространственность цвета, композиционная цельность создают художественный образ многих произведений.

Художница также обращается к этническим мотивам, включая в композицию пиалы с кумысом, расписанную национальным орнаментом посуду, кошмы, древнюю восточную керамику. Характерный набор предметов, их трактовка, цветовая гармония, насыщенность орнаментом создают особенный национальный колорит произведениям художницы:

«Достархан» (1959) «Три века» (1966), «Древняя керамика» (1965), «Кобыз» (1962), «Чайная посуда» (1966), «Натюрморт на черном фоне» (1960), «Казахские головные уборы» (1965). В натюрмортах с полной силой проявляется незаурядное знание художницей народного искусства, бережный подход к предметам национальной истории и культуры. В картине «Древняя керамика» увлеченность красотой и своеобразием древнего искусства лишают композицию, состоящую из археологических предметов оттенка этнографичности. Вещи в натюрмортах художницы раскрывают многогранную сущность бытия человека. Айша Галимбаева опираясь на художественные традиции казахского народного искусства, сохраняет преемственность традициям высокого реализма русской школы живописи. Многообразная палитра пейзажного жанра с многообразием настроений наполняется образами природы родной казахской земли. Любовь к натюрморту, проявляющему суть и состояние бытия через мир вещей, сохраняет симметричность и плоскостность, орнаментальную декоративность, цветовую локальность, подчеркивая этнический колорит.

Творчество художников поколения XX века прорастало на казахской земле, черпая истоки мастерства, глубину переживания общения с природой в традициях русской художественной школы, сложившейся во второй половине XIX века. Эти традиции адаптировались к исторической ситуации XX века, формируя особенности советской художественной школы, подхватившей гуманистические идеалы русского искусства. Русская художественная школа, адаптировавшая национальные формы, содержание, ментальность способствовала развитию станковой живописи Казахстана. Образно-живописная система многих казахских художников обогатилась новыми приемами и техниками. В основу творческой концепции живописцев легли наблюдение и этюд, как база реалистического метода отображения действительности. Русская реалистическая школа привнесла в искусство

Казахстана традицию пленэрной живописи. Казахская живопись обогатилась историческим, героико-эпическим, бытовым, портретным и натюрмортным жанрами. Обучаясь в творческих мастерских русских художников, казахские живописцы перенимали особенности художественного стиля, заимствовали творческий метод. Постепенное развитие живописного мастерства, позволяло создавать многообразные произведения сюжетно-тематической направленности. Казахские художники осваивали новые техники, что подталкивало интенсивный рост и художественный потенциал искусства казахской станковой живописи XX столетия. Мастерские русских художников Академии художеств и ВГИКа (Всесоюзного государственного института кинематографии) сыграли колоссальную роль в воспитании творческой молодежи Казахстана. В целом, русская художественная школа оказала глубокое влияние на развитие станковой живописи Казахстана в XX веке. Достижения казахстанских живописцев позволяют говорить, о высоком уровне русской художественной школы. В то же время на всех этапах развития станковой живописи прослеживалась связь с народной традицией. Развивая национальные традиции, и творчески осваивая реалистическое искусство русской школы живописи, казахские художники, создавали качественно новые художественные ценности.

Литература:

1. Степанская, Т.М. Очерки искусства Алтая / Т.М. Степанская. – Барнаул, 2009. – 220 с.
2. Степанская Т.М., Нехвядович Л.И. Русская художественная традиция в искусстве Сибири (конец XX - начало XXI в.). Монография / науч. ред. проф. Т.М. Степанская. – Барнаул: Изд-во Азбука, 2009. – 202 с.
3. Нехвядович Л.И. Пейзажная живопись Алтая 1960-1970-х гг. учебное пособие / науч. ред. Т.М. Степанская. – Барнаул: Изд-во Алт. унта, 2004. – 82 с.
4. Сидоров А.Ю. Юрий Иванович Пименов: альбом / А.Ю. Сидоров. – М: Советская живопись, 1983.

Луговая Т.А.,
канд. искусствоведения,
доцент
Изымова Д.С.,
студент
Одесский национальный
политехнический универ-
ситет,
Украина

ЭВОЛЮЦИЯ НОТНОГО ДОКУМЕНТА

Статья посвящена рассмотрению эволюции нотного документа и нотной записи и их роли в развитии музыки в контексте художественного восприятия человеком картины мира. Обосновывается мысль о том, что характер материальной составляющей музыкального документа (носитель музыкальной информации и методы документирования) влияет на развитие самой музыки (музыкальной информации), а сам нотный документ отражает характерные для определенной историко-культурной эпохи представления о картине мира.

Ключевые слова: нотный документ, нотная запись, фонодокумент, эволюция, картина мира.

The article is devoted consideration of evolution of musical document and musical record and their role in development of music in the context of artistic perception the man of the world picture. An idea is grounded that the material element of musical document (carrier of musical data and methods of documenting) influences on development of music. A musical document reflects an idea of world picture for a certain epoch.

Keywords: musical document, musical notation, Track-script, music, world picture.

Участники конференции,
Национального первенства
по научной аналитике

Музыка является неотъемлемой частью человеческой жизни: она сопровождает практически все значимые события, создает настроение на каждый день, формирует эстетические вкусы. Будучи частью культуры, музыка эволюционирует вместе с ней, реагируя на малейшие изменения в эстетико-художественном мировоззрении человека. Однако музыкальная информация не может существовать без материального носителя — документа, который обеспечивает ее сохранение и передачу в пространстве и времени. Поэтому целью нашего исследования является рассмотрение эволюции нотного документа и нотной записи и их роль в развитии музыки в контексте художественного восприятия человеком картины мира.

Следует отметить, что тема нотного документа и нотной записи рассматривается, в основном, в рамках истории музыки (Л.А. Зубарева [6], Е.Дубинец [3], Ф.Дудка [4], И.В. Способин [14], Г.И.Супонева [15], П.Ю.Трубинов [16] и др.), однако не является широко исследуемой в документоведении, где большее внимание уделяется анализу «кинофотофонодокумента» [7, с.362-364, 379; 9] и «фоно(аудио)документа» [8, с.41-42]. Если фонодокумент понимается как «музыкально-звучащий, аудиальный документ», который содержит звуковую информацию, зафиксированную любой системой звукозаписи, используемой в том случае, когда получение информации возможно

только с ее помощью (запись голосов животных, птиц, людей, звучание музыкальных инструментов, аудиальная диагностика в медицине и др.) [7, с.379], то нотный документ определяется как разновидность издания, большую часть объема которого занимает нотная запись музыкального произведения» [7, с.281].

Интересно, что понятие звукозаписи характерно и для нотного, и для фонодокумента. Н.Н.Кушнаренко дает такое определение: «Звукозапись — процесс записи звуковой информации с целью ее сохранения и последующего воспроизведения» [7, с.379]. Однако если для фонодокумента звукозапись производится по схеме: «микрофон — усилитель электрических колебаний — устройство, воздействующее на носитель записи» [7, с.379], то для нотного документа данное определение подразумевает раскодирование нотных знаков для воспроизведения музыки. При этом нотная запись понимается как упорядоченный набор символов музыкальной нотации, предназначенный для того, чтобы передать на письме некий музыкальный материал [18], а нотным письмом называется исторически установившаяся система записи звуков особыми знаками — нотами (нота, латинское слово, в переводе означает знак) [1].

Соотношение понятий «нотный документ» и «фонодокумент» порождает вопросы: связаны ли они эволюционно, и как характер их эволюции влияет не только на развитие самой музыки, но и

на характер художественного восприятия картины мира.

История нотного письма начинается еще в глубокой древности. Известны пиктографическое обозначение мелодий (образцы такой записи обнаружены при изучении древнеегипетских памятников), идеографическая запись музыкальных звуков с помощью клинописи (применялась в Древнем Вавилоне); финикийское звуковое письмо (около 1100 г. до н.э.). В Древней Греции музыкальная письменность переходит на буквенное обозначение звуков, указывающих на их высоту. В VI—X вв. буквы греческого алфавита заменяются латинскими. Н.Н.Кушнаренко отмечает: «И сейчас можно встретить обозначение звука «до» латинской буквой «с», звука «ре» — буквой «d» и т.д.» [7, с.292].

Средневековые системы нотного письма (западноевропейское невменное и славянское крюковое или знаменное) были рассчитаны на нотацию культовых песнопений и распевов, применяющихся в богослужениях. Поэтому передача звуковысотности музыкальной информации была не точной, отражающей лишь направление развития мелодии (ходы голоса вверх и вниз, повторение одного и того же звука, характер и способ исполнения). Такой приблизительный характер записи музыки отразился в их названии: невменная нотация — от греч. *neuma* («дунновение», «намеку»; и знаменная — от слова «знамя» или «знак»). Позднее в западноевропейской музыке невмы стали записываться на одной или двух горизонтальных линиях, буквенное обозначение которых или цвет (красный, жел-

тый) определяли высоту расположенных на них неvm. Н.Н.Кушнарeнко пишет: «Так постепенно в недрах неvmенного письма зарождалась линейная нотация, объединявшая наглядность неvm и звуковысотную точность буквенной записи» [7, с.292]. Средневековый нотный документ был рассчитан на гомофонию в музыке, отражая специфические хронотопные представления того времени: замкнутость и горизонтальность, построенной по принципу обратной перспективы.

В XI в. линейная нотация была усовершенствована итальянским музыкантом Гвидо д'Ареццо, который своей реформой установил точную систему координат, сыгравшую большую роль в развитии современного нотного документа. Он свел буквенное и неvmенное тонописание в одну систему, разработав способ записи нот на нотной строке, состоящей из четырех горизонтальных параллельных линий, ставших прообразом современного нотного стана, а буквенные обозначения высоты линий постепенно трансформировались в крючки — условные графические знаки, определяющие высоту расположенных на нем нот [7, с.292-293]. Гвидо д'Ареццо также является автором слоговых названий: «ут», «ре», «ми», «фа», «соль», «ля». В конце XVI в. для обозначения VII ступени в семиступенном звукоряде введен слог «си». Все это способствовало не только развитию полифонической музыки, но и отчуждению музыкальной информации от ее носителя. До реформы Гвидо д'Ареццо певцы тратили много времени на разучивание песнопений «с голоса» учителя. Введенная им нотация позволила ученикам после усвоения нескольких несложных правил самостоятельно и достаточно надежно разучивать неизвестные им хоралы «с нот» [17].

Неvmенную нотацию в XII—XIII веке заменила хоральная — система графических знаков, выработанная для записи григорианского хорала (одногласные богослужебные песнопения католической церкви). Хоральное нотное письмо позволило расширить диапазон записываемой мелодии (введенные ключи C и F, указывающие на интервалы между соседними зву-

ками, могут быть помещены на любой линии, что позволяет обходиться без добавочных линий при большом диапазоне мелодии). Кроме этого, благодаря богатой и разнородной номенклатуре знаков хоральная нотация была способна относительно точно передавать не только рисунок мелодии, но и её акцентно-артикуляционную структуру, а также способ и характер исполнения [2]. Интересно, что хоральная нотация применялась не только для записи религиозных песен, но и светских. Что знаменовало начало десакрализации представлений о картине мира.

В XIII—XVI веках появилась мензуральная нотация. С ее помощью можно было записывать не только направление движения мелодии, как в неvmенной, не только высоту звуков, как в хоральной нотации, но и относительную длительность звуков. Это отвечало потребностям развития многоголосной музыки с разнообразными ритмичными рисунками. Такую нотацию, как нам кажется, можно сравнить с «прорывом в пространстве» в живописи эпохи Возрождения, знаменующую новый взгляд на картину мира: открытое десакрализованное пространство с линейной перспективой.

Изменение материального носителя нотного документа повлияло и на графическое написание нотных знаков. Так, Н.Н.Кушнарeнко указывает, что «с переходом записи нот неvm с папируса на бумагу произошло подразделение нотных знаков на «белые» (незаполненные) и «черные» (заполненные)» [7, с. 293].

Позднее в XV—XVII веках появились особые системы письма — табулатуры — буквенная или цифровая система записи сольной инструментальной музыки. Они представляли собой наглядные схемы, составленные из буквенных или цифровых обозначений высоты звука и дополнительных условных знаков, уточняющих ритм и динамические оттенки [7, 294]. Сейчас табулатуры используют для игры на струнных инструментах.

С XVIII—XIX столетия широко применяются привычные всем ноты. Современная нотация использована в бесчисленном количестве нотопечатной

продукции и продолжает развиваться уже в электронном виде, что значительно упрощает процессы создания, хранения и передачи музыкальной информации. Количество музыкальных знаков в современном нотном письме постепенно увеличивается. Это связано с появлением новых электромузыкальных инструментов и нововведениями в исполнении на уже давно существующих акустических инструментах.

Появление технических средств записи звуковой информации, породивших фонодокумент, повлияло на развитие самой музыки. В результате в XX веке зародился новый музыкальный жанр — электронная музыка, которую создают с использованием электронных музыкальных инструментов и компьютерных технологий. Ярким представителем творцов электронной музыки является Жан-Мишель Жарр. Немалый вклад в пополнение копилки музыкальных символов вносят и современные композиторы, разрабатывающие новые исполнительские приемы, совершенствующие нотную запись (проблемы взаимодействия музыки и компьютерных технологий рассматривали А.Москалюк [10], М.Н.Пилипчук [12], Р.Г.Рахимов [13], Г.И.Супонева [15], П.Ю.Трубинов [16] и др.).

С помощью специальных программ, люди научились фиксировать звуки, которые трудно записать нотами [14]: индустриальный шум, звуки природы и т.д. Так появились новые музыкальные направления Индастриал (отличается выраженной экспериментальностью и особой эстетикой механических и других промышленных звуков [19]) и релакс-музыка из серии «Звуки природы» — записи естественных звуков природы (пение птиц, лес, ручьи, морской прибой и т.д.) в обработке и без нее. Так появилась тенденция замены нотного письма процессом мишкирования уже играющих звуков и звуковых эффектов с помощью специальных компьютерных программ. В данном случае нотный и фонодокумент практически слились. Такая «музыка без нотации», как нам кажется, повлияла и на снижение качественного уровня музыкальных произведений (яркий пример — современная поп-музыка, где вокальная часть не знает полифонии), и на обеднение

мировосприятия современного человека.

С другой стороны, Г.И.Супонева [15] и П.Ю.Трубинов [16] отмечают положительные стороны музыкальной нотации в компьютерном представлении: строго фиксированную запись, заменившую приблизительные способы нотации [15, с.6]. Ученые указывают на новый этап развития музыкального документа, — так называемой «нотации без музыки» [16]. П.Ю. Трубинов пишет: «Чем точнее запись, тем легче осуществить формализацию этой записи для введения в компьютер. Есть примеры столь точной записи, что воспроизвести её в состоянии только техника, для человека же её указания становятся избыточными. Однако затем нотация сделала шаг в сторону от точности. Взяв в руки ноты многих современных композиторов, исполнитель становится соавтором, создавая порой новое, не похожее на задуманное композитором, произведение. Запись такой музыки на компьютере является предметом повышенной сложности, так как её составляющая, предназначенная для смыслового (и, следовательно, слухового) восприятия гораздо свободнее, чем та, которая предназначена для восприятия зрительного» [16]. Современное музыкальное искусство развивается по пути укрепления союза электроники с живой музыкой, фонодокумента с нотным документом, что соответствует эстетике постмодерна и пост-постмодерна: эклектизму и коллажированию.

Таким образом можно констатировать, что эволюция нотного документа и нотной записи отражают и одновременно способствуют развитию музыкального искусства. Нотный документ может быть рассмотрен как объект культурологических исследований, поскольку в нем, как и в произведении художественного искусства, проявляются культурные универсалии разных эпох.

Литература:

1. Гурулев, Л. Нотное письмо / Л.Гурулев, Д.Низяев [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.7not.ru/theory/02.phtml>
2. Дубравская, Т.Н. Хоральная нотация [Электронный ресурс] / Т.Н.Дубравская // Музыкальная энциклопедия в 6 т. — Режим доступа: <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/h/8204.html>

3. Дубинец, Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации / Е.Дубинец. — К.: ГАМАЮН. — 1999. — 314 с.

4. Дудка, Ф. Основы нотной графики [Текст] / Ф.Дудка. — К.: Музична Україна, 1977, — 204 с.

5. Еремин, Е.А. Представление звуковой информации в ЭВМ. Информатика [Текст] / Е.А. Еремин. — 2004. — № 45. — С. 16–17.

6. Зубарева, Л.А. История развития музыки: учебное пособие для студентов педвузов РФ. Третье издание / Л.А.Зубарева, Л.Н.Власенко. — Белгород: ИПЦ «ПОЛИТЕРА», 2006. — 466 с.

7. Кушнарченко, Н.Н. Документознание: Учебник [Текст] / Н.Н.Кушнарченко. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — К.: Знання, 2000. — 156 с.

8. Ларьков, Н.С. Документоведение: учебное пособие [Текст] / Н.С.Ларьков. — М.: АСТ: Восток-Запад, 2006. — 427 с.

9. Магидов, В.М. Кинофотофонодокументы как объект источниковедения (историография вопроса) [Текст]: Советские архивы / В.М. Магидов. — 1991. № 4. — 312 с.

10. Москалюк, А. Оцифровка музыки: дань моде или преступление века? [Текст] // Домашний ПК / А. Москалюк. — № 7, июль 2002. — С.258.

11. Никитина, И.П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа [Текст] : Дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.04. — М., 2003. — 286 с.

12. Пилипчук, М. Н. Копирование фонодокументов на цифровые носители информации [Текст] / М.Н. Пилипчук, А.П. Лисютин Тез. докл. Научно-практической конференции "Сохранность и доступность". М., 1998. — 508с.

13. Рахімов, Р.Г. Комп'ютерні технології в музиці [Текст] / Р.Г. Рахімов. — Уфа: ТОВ «Вагант», 2007. — С.235.

14. Способин, И.В. Элементарная теория музыки [Текст] / И.В.Способин. — М. : Государственное музыкальное издательство. — 204 с.

15. Супонева, Г.И. Проблемы нотации в музыке XX века / Г.И.Супонева. — М., 1993. — 104 с.

16. Трубинов, П.Ю. Музыкальная нотация в компьютерном представлении : диссертация... кандидата искусствоведения : 17.00.02 [Электронный ресурс] / П.Ю.Трубинов; [Метод защиты: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А.Рисского-Корсакова]. — СПб, 2001. — 164 с. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/muzykalnaya-notatsiya-v-kompyuternom-predstavlenii>

17. Холопов, Ю.Н. Новации Гвидо Аретинского в музыкальной науке и практике [Электронный ресурс] / Ю.Н.Холопов, Р.Л.Поспелова. — Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20XII?id=2566>

18. Нотная запись [Электронный ресурс]; [Загол. с экрана]. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Нотная_запись

19. Industrial [Электронный ресурс]; [Загол. с экрана]. — Режим доступа: <http://www.lastfm.ru/tag/industrial>



Макарова Т.Л.,
канд. техн. наук, доцент,
дизайнер
Московский финансово-
промышленный универси-
тет «Синергия»,
Россия

Участник конференции,
Национального первенства по
научной
аналитике,
Открытого Европейско-Азиат-
ского первенства
по научной аналитике

В данной статье автор продолжает серию публикаций своих многолетних исследований тенденций развития, или трендов в современных ССК (систем символов костюма). Рассмотрим выявленные закономерности доминирования цветовых групп в подсистемах ССК «Костюм» и «Среда». По результатам исследования групп цветов в ССК, проведенного в рамках работы над докторской диссертацией, построены графики (диаграммы 2.1 и 2.2).

По диаграммам 2.1 и 2.2 сделаны выводы о развитии цветовых групп в ССК.

Основные выводы о развитии цветовых групп в подсистеме ССК «Костюм». Цветовые группы в подсистеме «Костюм» располагаются в следующем порядке (по убыванию абсолютных частот встречаемости): черный, серебристые пастельные цвета, белый, темные цвета, яркие цвета, серые цвета, светлые пастельные цвета.

Чёрный цвет максимально выражен по абсолютной встречаемости (т.е. является цветовым символом-лидером периода) в 1987 г.; этот цвет лидирует в подсистеме «Костюм» на протяжении 22 лет из 30 (т.е. кроме 1981, 1985, 1991, 1992, 1999, 2002, 2004 и 2005 гг.). Максимумы функции: 1987, 1995, 2002, 2010 гг.

Серебристые пастельные цвета лидируют в подсистеме «Костюм» в 1981, 1992, 2001 и 2005 гг., а максимально выражены в плане абсолютной встречаемости в 1988 г. В

ИССЛЕДОВАНИЕ АКТУАЛИЗАЦИИ ЦВЕТОВЫХ ГРУПП В ПОДСИСТЕМАХ ССК «КОСТЮМ» И «СРЕДА»

В статье рассматривается цветовая символика в дизайне современного костюма.

Ключевые слова: символика цвета, цветовые тренды, символы костюма, современный дизайн, дизайн современного костюма.

A color symbolic of the modern costume design is examined in the article.

Keywords: color symbolic, color trends, costume symbols, modern design, design of modern costume.



Диаграмма 2.1. Группы цветов в подсистеме «Костюм» (с 1981 по 2010 гг.)

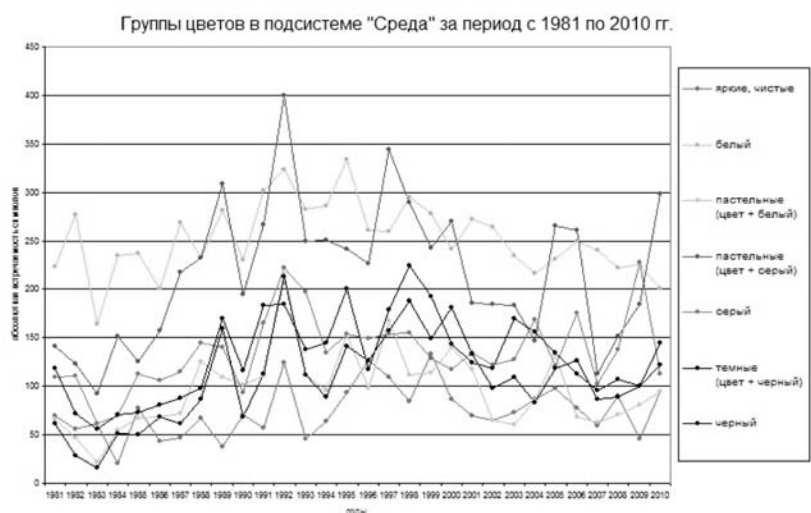


Диаграмма 2.2. Группы цветов в подсистеме «Среда» (с 1981 по 2010 гг.)

1997 и 1999 гг. данные цвета делят первое место в ССК с черными цветами. Максимумы функции: 1982; 1986; 1998; 1992; 1997; 2000; 2002;

2005; 2010 гг.

Белый цвет является цветовым символом-лидером периода в 1985 и в 1987 гг.; является лидером в

Группы цветов в подсистемах «Костюм» и «Среда» за период с 1981 по 2010 гг.

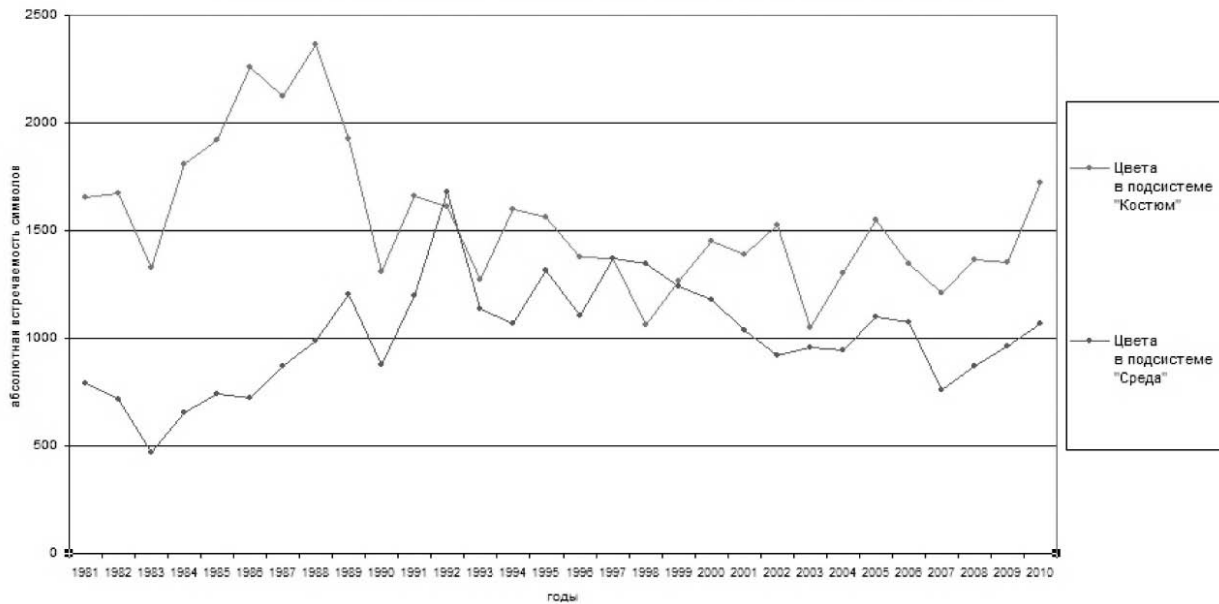


Диаграмма 2.3. Группы цветов в подсистеме «Среда» (с 1981 по 2010 гг.)

подсистеме «Костюм» в 2003 и 2006 гг. Максимумы функции: 1985, 1987, 1995, 2002, 2005, 2010 гг.

Тёмные цвета являются цветовым символом-лидером периода в 1986 г. Максимумы функции: 1986, 1988, 1994, 1996, 2000, 2002, 2005, 2010.

Яркие цвета являются цветовым символом-лидером периода в 1986 г. Максимумы функции: 1981, 1986, 1992, 1997, 2002, 2005, 2008, 2010 гг.

Серые цвета являются цветовым символом-лидером периода в 2009 г. Максимумы функции: 1981, 1984, 1987, 1991, 1994, 1998, 2000, 2004, 2007, 2009 гг.

Светлые пастельные цвета являются цветовым символом-лидером периода в 1995 г. Максимумы функции: 1985, 1991, 1995, 2000, 2008, 2010 гг.

Основные выводы о развитии цветовых групп в подсистеме ССК «Среда». Цветовые группы в подсистеме «Среда» располагаются в следующем порядке (по убыванию абсолютных частот встречаемости): белый, серебристые пастельные цвета, серые цвета, черный, темные цвета, светлые пастельные цвета, яркие цвета.

Белый цвет является цветовым символом-лидером периода в 1995 г.; этот цвет лидирует в подсистеме

«Среда» на протяжении 21 года из 30 (т.е. кроме 1989, 1992, 1997, 2000, 2005, 2006 и 2010 гг.). Максимумы функции: 1982, 1987, 1989, 1992, 1995, 1998, 2001, 2006 гг.

Серебристые пастельные цвета лидируют в подсистеме «Среда» в 1989, 1992, 1997, 2000, 2005, 2006, 2010 г., а является цветовым символом-лидером периода в 1992 г. Максимумы функции: 1989, 1992, 1997, 2000, 2005, 2010 гг.

Серые цвета являются цветовым символом-лидером периода в 2009 г. Максимумы функции: 1982, 1985, 1988, 1992, 1995, 1998, 2001, 2004, 2006 и 2009 гг.

Чёрный цвет является цветовым символом-лидером периода в 1998 г. Максимумы функции: 1981, 1989, 1995, 1998, 2003, 2010 гг.

Темные цвета являются цветовым символом-лидером периода в 1992 г. Максимумы функции: 1989, 1992, 1998, 2000, 2006, 2010 гг.

Светлые пастельные цвета являются цветовым символом-лидером периода в 1992 г. Максимумы функции: 1981, 1988, 1992, 1995, 1997, 2000, 2005 и 2010 гг.

Яркие цвета являются цветовым символом-лидером периода в 1999 г. Максимумы функции: 1985, 1992, 1996, 1999, 2005, 2008, 2010 гг.

Для каждой группы цветов есть

годы, когда она доминировала и в костюме, и в среде: для белых цветов это 1987 и 1995 гг., для чёрных – 1992, 2005, 2008 и 2010 гг., для тёмных – 2000 и 2010 гг., для серебристых пастельных – 1992, 1997, 2000, 2005 и 2010 гг., для серых – 1998, 2004 и 2009 гг. и для светлых пастельных – 1995, 2000 и 2010 гг.

Для того, чтобы оценить, в какие периоды подсистемы «Костюм» и «Среда» были наиболее разнообразны по количеству цветов в ССК, по результатам исследования построена диаграмма 2.3.

По диаграмме 2.3 сделаны выводы о том, что подсистема «Костюм» намного более разнообразна по цвету, чем подсистема «Среда» в 1981 – 1991 гг., 1993 – 1996, 2000 – 2010 гг. Равенство по количеству цветов в подсистемах «Костюм» и «Среда» отмечено в 1997 г., а в 1999 г. количество цветов в подсистеме «Костюм» лишь немного превосходит количество цветов в подсистеме «Среда». Подсистема «Среда» более разнообразна по цвету, чем подсистема «Костюм», только в 1992 и 1998 гг. Следовательно, в целом за исследуемый период подсистема «Костюм» является намного более разнообразной по цвету, чем подсистема «Среда».

Могильная А.В.,
канд. пед. наук, доцент
Евразийский националь-
ный университет
им. Л.Н. Гумилева,
Казахстан

Участник конференции,
Национального первенства
по научной аналитике,
Открытого Европейско-Азиат-
ского первенства по научной
аналитике

РЕКЛАМА НА БИЛЛБОРДАХ В КАЗАХСТАНЕ. ОПЫТ, ПЕРСПЕКТИВЫ

В статье рассмотрены вопросы и сделан анализ состояния билбордной рекламы в Казахстане. Обсуждаются его опыт, имеющиеся проблемы, пути, перспективы и возможности дальнейшего развития этой сферы в республике.

Ключевые слова: реклама, билборд, конструкция, графический и текстовый компоненты.
The questions are considered and made analysis of billboard advertising in Kazakhstan in article. Its experience, the problems, the ways, the prospects and possibilities for further development of this sector in the country are discussed.

Keywords: advertising, billboard, design, graphics and text components.

Дорогостоящей рекламой на билбордах в большей степени пользуются в основном зарубежные фирмы, присутствующие со своими товарами в Казахстане (бытовая и компьютерная техника, одежда, драгоценности и т.д.), а также местные компании, представляющие услуги (банки, крупные торговые центры), и лишь некоторые отечественные производители. Доля транслируемой посредством билбордов визуальной рекламы, произведенной непосредственно в Казахстане, составляет менее половины. Тем не менее, она достаточно объемна, подвергается различным влияниям и изменениям и может быть рассмотрена в качестве примера, отражающего как достоинства, так и недостатки графической рекламы в республике.

Особенностью казахстанской рекламы, можно в первую очередь считать растущее стремление дизайнеров и заказчиков сделать ее максимально близкой к потребителю.

Еще одной, скорее негативной особенностью казахстанской рекламы, размещаемой на крупномасштабных носителях, является ее перегруженность графическим и текстовым контентом. Хотя в мире наблюдаются иные тенденции. Так, например, на последней ежегодной отраслевой конференции: «Эффективная наружная реклама: время перемен», которая состоялась 2 декабря 2011 в Москве, директор трекинг-направления исследовательской компании Ipsos Russia Римантас Реймонтас в числе достоинств эффективной наружной рекламы первым назвал лаконичность изображения [1]. Поэтому перед казахстанскими копирайтерами стоит задача придумывать очень короткие, но емкие по смыслу слоганы акций. К сожалению, достигается это далеко не всегда.

В течение своего развития казах-

станская реклама очень мало пользовалась возможностями привлечения к рекламе товаров популярных личностей. Хотя именно это позволяет создавать лаконичный графический образ билборда: не требуется дополнительных визуальных эффектов – лишь создание устойчивой эмоциональной связи «популярное лицо» – бренд. Например, участие актера драматического театра и телеведущего Сергея Погосьяна к рекламе ортопедических матрасов каждый казахстанец помнит до сих пор. Следует отметить, что последние год-полтора ситуация в этом направлении стала меняться. В 2010 году «Евразийский банк» запустил масштабную рекламную кампанию с привлечением актера мировой величины Жерара Депардье и его партнера по казахстанскому кинопроекту «Поздняя любовь» Нуржумана Ихтымбаева. Телереклама получилась удачной. Несмотря на то, что оба актера немолоды, сюжеты для видеороликов были подобраны очень точно и запомнились зрителям. Но, к сожалению, рекламная акция изначально делалась с акцентом на видео-составляющую: билборды были невыразительными и, вероятно, создавались лишь как дополнительная «поддерживающая» линия, которая должна была напоминать об увиденном на экране.

С другой стороны, стоит отметить чистые и лаконичные по своему визуальному содержанию рекламные билборды супермаркета MEGA (Алматы, Астана, Атырау, Шымкент) с изображением спортсменки теннисистки Ярославы Шведовой. Было создано три варианта лаконичных макетов, на которых девушка на чистом белом фоне представляла в двух-трех образах: спортсменки, игривой кокетки, беззаботной девчонки, светской дамы. Смысловое содержание рекламной акции: «успешные одеваются в фешен-ориентированном супермаркете MEGA»

– было достигнуто.

Ярким трендом последних лет стала «объемная» реклама. Билборды как казахстанских, так и зарубежных брендов, переполнены выходящими за рамки периметра конструкции элементами [2]. Но это скорее работа на заказчика, а не на потребителя. Вместо усиления содержания графической составляющей, ее визуальной неординарности и привлекательности, рекламные агентства предлагают «нестандартные», выходящие за размер сити-формата (3x6 м), конструкции. Это якобы должно привлечь внимание. Но ожидаемый результат не наступает, потому что прием уже слишком растиражирован. К тому же четкость и лаконичность «месседжа» нивелируется излишними «наворотами».

При этом объем, с его выигрышных позиций, используется в исключительно редких случаях. Например, когда речь идет о простых формах: параллелепипеде - коробке со строительной смесью. Или фигуре человека – готовом манекене. Последнее - в основном уже в идеях международных проектов рекламы (Snickers). В то же время, еще практически не используются такие простые приемы как «выпавшие куски», «дырки» в баннерной ткани или жесткой основе, вдавленные или смятые фрагменты. То ли они не соответствуют контексту имеющегося спектра заказов, то ли уровню креативности сотрудников казахстанских рекламных агентств. Возможно и то, и другое. В любом случае, таких проектов как, например, гофрированный постер Olay Total Effects, размещенный в московском метро, в Алматы пока нет. А ведь специалистами агентства Saatchi&Saatchi Russia был придумана простая, и не требующая больших финансовых затрат конструкция в виде гармошки. Благодаря очень точному графическому ри-

сунку, приближаясь к баннеру с одной стороны, зритель видит слово «морщины». Продвигаясь вдоль постера, замечает, что слово начинает исчезать. А затем появляется баночка крема Olay Total Effect [3]. Такой прием однозначно привлекает внимание нестандартностью и четким соответствием формы смысловому содержанию рекламы.

А вот примеров явно «дорогой», но не особенно качественной казахстанской рекламы предостаточно. Так, в конце 2011 года компания Samsung, видимо желая стать «своей» среди казахстанцев, запустила рекламу новой модели фотоаппарата с привлечением видежеев популярного музыкально-развлекательного канала «Hit TV». В рекламной кампании участвуют Аша Матай, Найля Bionic, Фима Иванов и Мурат Мутурганов [4]. Казалось бы, все рассчитано верно: целевая аудитория гаджета совпадает с аудиторией телеканала. Но в плане графического контента билборда проект впитал все, не самые удачные особенности казахстанской рекламы. Он получился чрезмерно перегруженным информационно при использовании все той же трендовой нестандартной конструкции. На каждом билборде - все четыре видежея, держат в руках непонятно какую мелочь. При этом они показаны в отдельных рамках-квадратах, которые выходят за периметр конструкции с левой стороны. С правой стороны за этот периметр выходит модель самого фотоаппарата. Все мелко, дробно. Возможно, такая форма подачи имела целесообразность в полиграфической продукции, где есть возможность не спеша рассмотреть картинку, изучить детали и фишку рекламного хода. На этом же билборде в первую очередь привлекает внимание даже не странная конструкция фотоаппарата с веером из пяти дисплеев (не сразу понимаешь, что это особенность модели - дисплей показывает идеальную картинку под любым углом), а лицо очень известного в данное время артиста и шоу-мена Мурата Мутурганова, данное самым крупным планом.

При этом возможно было бы эффективнее размещение объемной модели фотоаппарата - такая сложная трехмерная конструкция наверняка привлекла бы внимание хотя бы своей «деланностью». Но фотоаппарат показан «в перспективе» на двумерной плоскости и считается



Рис. 1. Рекламу фотоаппарата MV-800 компании «Samsung»



Рис. 2. Реклама торговой марки «Первовкас»

лишь при фронтальном или боковом взгляде. Таким образом, выход за периметр билборда и карточек с видежеями, и модели фотоаппарата, лишь желание производителей рекламы максимально увеличить используемую площадь для изображения. К эффекту стремятся не интенсивными способами - улучшая графическое содержание визуального контента, а экстенсивными - расширяя площадь рекламного билборда и стараясь «впихнуть» в нее все изображения, которые только возможно.

Несмотря на то, что стоимость энергоносителей в Казахстане намного ниже мировых, тем не менее, практически девяносто процентов визуального контента наружной графической рекламы работает только при дневном освещении. В ночное время все билборды освещаются в основном 4-6-ю стандартными внешними софитами. Тем эффективнее выглядит реклама. Но чрезвычайно простой и лаконичный графический контент в меньшей степени работает в дневное время.

Если говорить о примерах рекламы, вписывающейся исключительно в размер сити-формата и опирающейся лишь на графическое и смысловое содержание,

то здесь наиболее интересным, но в то же время уже раскрученным трендом, представляется привлечение интереса аудитории посредством тизерной рекламы с пошаговой подачей информации. Игра на естественном человеческом качестве - любопытстве - всегда оказывается беспроектной. Как показывают опыт, даже самые некачественные примеры активно обсуждаются в сети. Как получилось, например, с выводом на рынок торговой марки «Первовкас», тизер которой гласил: «Химии отказ» и изображал человека в защитном костюме [5]. Практически все приняли ее за социальный проект.

Если говорить о самых положительно обсуждаемых, а значит и эффективных рекламных проектах, то в первую очередь стоит назвать масштабную акцию на билбордах крупного пригородного развлекательного центра «8 озер», удачно объединившую все популярные приемы. Видимо решив максимально быстро раскрутить деятельность этого огромного по площади загородного развлекательного парка, расположенного недалеко от одного из крупнейших городов Казахстана – Алматы. Владельцы нестандартно по-

дошли к наружной рекламе и получили необходимый эффект. Было придумано порядка 6-7 вариантов макетов. Конечно же, не обошлось без модных выходов за размеры стандартных конструкций, но в данном случае они служили лишь дополнительным усилением образов – весь акцент был сделан на графическую и смысловую составляющую. Акция также сопровождалась тизерной подачей информации. Девизом тизера стало: «Появилось место, где ЭТО возможно». А возможности предлагались удивительные: на одном из постеров человек плывет на лодке среди нескольких «Лох-Несских чудовищ» (голова одного эффектно возвышается над билбордами), с другого – улыбаются русалки (их хвосты свисают ниже конструкции), а третьем (размещенном в торце девятиэтажного дома) – довольному рыбаку «внешний» крюк подъемного крана помогает держать в руках рыбу, втрое превосходящую его по размерам. И так далее [6]. Все образы даны на белом фоне, без лишних визуальных эффектов, поэтому считывались четко даже при обзоре в несколько секунд из проезжающего авто. Конечно, нельзя назвать этот проект «прорывом» или «супер креативной идеей». Но гармоничное соединение юмора, ярких образов, четкой графики и интриги от неполной информации при явной фантастичности содержания – безусловно, привлекло внимание к этой эффектной рекламной акции.

К сожалению, в республике еще очень мало наружной рекламы с элементами юмора. Причины этого различны. Не буду на них подробно останавливаться. Хотя конечно имеются примеры необычных и запоминающихся рекламных приемов, соединявших графический и текстовый контент.

Одним из важнейших факторов, который оказывает существенное влияние

на содержание и развитие рекламы является потенциальный потребитель. Как показывает опыт казахстанский потребитель еще не всегда готов к некоторым рекламным ходам. Так, компания Jacobs совместно с рекламным агентством Das marketing JWT создали макет с дымящейся кружкой кофе. «Дымящиеся» рекламные билборды были установлены в Алматы, Астане и Караганде. Однако, вопреки ожиданиям, такого «экстремального креатива» многие потенциальные потребители Казахстана не восприняли. Некоторым людям показалось, что дымящаяся конструкция – это пожар. Рекламодателя такая реакция даже обрадовала, но билборды провисели недолго. Хотя прием уже стал достаточно стандартным для использования в рекламных компаниях во всем мире. Например, Donatos Pizza (рекламное агентство Engauge, Columbus, USA) или Avera Health (рекламное агентство BVK, USA). И он, как было отмечено, очень эффективно выполняет свое предназначение – привлекает внимание. Даже если при этом содержит достаточно лаконичную или совершенно обычную графическую составляющую.

Таков опыт развития билбордной рекламы в Казахстане. Анализируя сложившуюся в отрасли ситуацию, представители казахстанских рекламных компаний отмечают следующее: еще не сформировались подрядчики, способные изготовить что-то более интересное, чем выгнать «хвост русалки» за пределы билборда; высокие цены на этот самый креатив; множество инстанций, в которых необходимо рекламный проект согласовывать. В тоже время они отмечают, что при наличии отличной идеи, на реализацию которой имеется подрядчик, даже при высокой цене решение заказчика будет, как правило, положительным, не смотря на еще слабую реальную конкуренцию в этой области.

Вместе с тем, приведенные выше примеры успешной отечественной рекламы свидетельствуют о том, что в этой сфере наметились положительные подвижки, которые будут способствовать ее выходу на достойный уровень, не смотря на имеющиеся проблемы, которые уже решаются и, безусловно, будут преодолены.

Литература:

1. Репортаж с конференции «Эффективная наружная реклама: время перемен» [Электронный ресурс] / AdIndex.ru навигатор рекламного рынка, 2011. – Режим доступа: <http://www.adindex.ru/publication/reporting/2011/12/5/83299.phtml>
2. Алматинские рекламщики не знают границ, баннера выходят за рамки разумного [Электронный ресурс] / Интернет СМИ «О рекламе», 2012. – Режим доступа: <http://oreklame.kz/articles/4e6b561e725df71d6e00000e>
3. Креативная наружка из России [Электронный ресурс] / AdMe.ru, 2011. – Режим доступа: <http://www.adme.ru/rejting-adme/kreativnaya-naruzhka-iz-rossii-188155>
4. «Samsung» и «Hit TV» запустили новую рекламную кампанию! [Электронный ресурс] / Интернет СМИ «О рекламе», 2012. – Режим доступа: <http://oreklame.kz/articles/4f06ac0e725df7082400f0f8>
5. Химии — отказ! [Электронный ресурс] / Reklamania все о казахстанской рекламе, 2010. - Режим доступа: <http://www.reklamania.kz/blogs/outdoor/165>
6. Клуб 8Озер будет завлекать в гости с улиц Алматы [Электронный ресурс] / Интернет СМИ «О рекламе», 2012. – Режим доступа: <http://oreklame.kz/articles/4e894fa8725df7610a001269>



Рис. 3. Реклама пригородного развлекательного центра «8 озер»

Бейсенбаев С.К.,
д-р пед. наук, доцент
Южно-Казахстанский
государственный универ-
ситет им. М. Ауезова,
Казахстан

Участник конференции,
Национального первенства
по научной аналитике

СОВРЕМЕННАЯ ЖИВОПИСЬ КАЗАХСТАНА И НАЦИОНАЛЬНАЯ ЗНАКОВАЯ СИМВОЛИКА

В современной казахской живописи мы сталкиваемся с парадоксальным фактом: новейшие, направленные практически в завтрашний день человеческие познания и развития тенденции искусства оказываются напрямую связаны с древней духовной традицией, традиционным мировоззрением казахов. Знаковая символика в станковой живописи Казахстана олицетворяет самые сильные стороны казахского менталитета.

С понятием знака мы часто встречаемся в теоретических статьях о символике в изобразительном искусстве. Очевидно, что символ есть знак, но отнюдь не всякий знак есть символ. Что такое знак?

Знак вещи или события есть их смысл, но не просто смысл, а такой, который осуществлен, воплощен или дан на каком-нибудь другом субстрате, не на том, который является субстратом осмысляемых вещей или событий. Например, кипарис или можжевельник у наших предков являлся символом смерти или разных обстоятельств, связанных со смертью. Но можжевельник, взятый сам по себе, никак не связан у нас с представлением о смерти. Наоборот, это – красивое дерево. Следовательно, субстрат его вовсе не есть смерть человека, а есть живая растительная ткань. То же самое можно сказать и о саукеле, чалме, камче и т.д. В символе смысл некоего предмета переносится на совсем другой предмет, и только в таком случае этот последний может оказаться символом первичного предмета. Здесь интересно то, что смысл, перенесенный с одного предмета на другой, настолько глубоко и всесторонне сливается с этим вторым предметом, что их уже становится невозможно отделить один от другого. Символ в этом смысле есть полное взаимопроникновение идейной образности вещи с самой вещью. В любом символе мы обязательно находим тождество, взаимопронизанность означаемой вещи и означающей ее идейной образности.

Для казахского национального искусства самым характерным признаком является знаковая символика. Она присутствует во всем декора-

тивно-прикладном искусстве, устном и музыкальном творчестве. Но, как же быть со знаковой системой в станковой живописи? Как с помощью знака создается в ней художественный образ.

Можно ли, например, сказать, что всякий символ есть обязательно художественный образ? Нет, нельзя. Старая и давно не отремонтированная юрта есть символ бедности ее жильцов. Но в ней нет совершенно ничего художественного. То, чего нет в символе, и что выступает на первый план в художественном образе, это – автономно-созерцательная ценность. Живописную картину можно бесконечно долго созерцать, любоваться, забывая обо всем прочем. Для зрителей картина вполне самостоятельная, вполне автономная ценность исключительно в целях чистого созерцания. Живописная картина вовсе не символ, как и символ, вовсе не обязан быть художественным образом.

Художественная картина, как мы уже отмечали, довлеет себе, вполне автономна и повелительно требует своего изолированного созерцания. Всякое реально-историческое станковое произведение не является просто только чистым художественным произведением, оно всегда наделено огромным историческим грузом, который заметен и в его содержании и в его форме. Оно всегда нагружено также еще и огромным идеологическим содержанием. Имея это в виду, объявлять станковую картину предметом чистого, незаинтересованного и самодовлеющего созерцания было бы весьма реакционной попыткой исказить всю теорию символа. И когда мы говорим о художественном

произведении как о предмете самодовлеющего созерцания, то говорим это в порядке абстракции, то есть с намерением выделить из реально-исторического произведения его именно художественную, то есть чисто художественную, ценность.

Кроме того, если художественное произведение и рассчитано только на одно незаинтересованное и бескорыстное созерцание, только на одну свою автономность и самодавление, то даже и в этом случае, оно вовсе не избегает своей идеологической значимости, но только значимость эта является здесь чрезвычайно консервативной и не зовущей ни к какому отражению жизни, и тем более, ни к какому ее переделыванию [1].

Это не новый вывод, что символичность и художественность являются совершенно различными структурами и если первая вполне возможна без второй, то эта вторая, даже при условии сознательного отращения автора от всякой символики, все равно сама по себе символична, хотя символичность эта и резко различается своими предметами в условиях реалистического или фантастического художественного произведения.

В изобразительном искусстве всякий художественный образ есть идея, осуществленная в образе, или образ вместе со всей его идейной общностью, то ясно, что в любом художественном произведении, взятом ли абстрактно или взятом во всей гуще исторического процесса, идея есть символ известного образа, а образ есть символ идеи, причем эта идейная образность или образная идейность даны как единое и нераз-

рывное целое. Символика в живописных произведениях Казахстана делает возможным выход за пределы чисто художественной стороны произведения. Станковые картины современных художников в целом конструируются и переживаются как указание на некоторого рода инородную перспективу, на бесконечный ряд всевозможных своих перевоплощений.

Знаковая символика станковой живописи тесно связана с «суровым стилем» казахстанской версии шестидесятых годов двадцатого века. Близкий к культурно-модульной, позитивно-негативной системе народного орнаментального искусства казахстанский «суровый» стиль видоизменяется с дальнейшими поисками оригинальных художественных идей. Необходимо отметить широкий культурный и общественный резонанс, который был вызван выступлением молодых художников в конце 70-х – начале 80-х годов, что видно из материалов периодической печати за тот период. Именно в этот период появляется понятие – «знаковая живопись». Можно сказать, что многие художники пришли к «знаковой живописи» интуитивно, через цвет, посредством образного мышления и целостного восприятия жизни. В творчестве таких художников как Сыдыханов А., Тулькиев Б. Тулепбай Е. и др. мы видим, что их путь к символизму, к семиотической живописи был закономерен. В основе их «знаковой живописи» лежит казахский родовый знак «танба», который на сегодняшний день мало изучен. Сегодня существует примерно 97 неповторяющихся знаков. Их семантическое содержание в наши дни основывается главным образом на внешнем считывании образа.

«Тамга» – символы тюркских народов. Их родовое закрепление относится, по-видимому, к периоду оформления казахских племен и родов в отдельные социально-политические конгломерации. Что касается их происхождения, то оно, несомненно, гораздо более древнее, что подтверждается их сходством как с древнетюркской письменностью, так и с абстрактными сим-

волами беспредметной части петроглифического искусства, распространенного по всему пространству Дешт-и-Кипчак [2].

Казахские танба в полотнах современных художников получили новую жизнь и с точки зрения традиционной историографии, неожиданную интерпретацию. Так, например, знаки в абстрактно-живописной системе Сыдыханова имеют свой выразительный стиль. Графический образ знака диктует свое колористическое решение и особенности цветопластической композиции. Например, картина «Танба Адай», графический символ которой «лук и стрела» – «дух война», много раз переписывалась художником – от первоначально напряженно-агрессивного сочетания фиолетово-зеленых тонов, до почти геральдическо-гармоничного цветового образа в темном и светлом ультрамарине [3].

В решении цвета и композиции он опирается на импровизацию. «Подтвердить, что я сознательно программирую сигналы зрителю, и, сказать, что, увидев работу законченной, я получаю неожиданное открытие, будет не совсем точно. Это тот духовный опыт, те принципы, к которым меня привела жизнь, мои наблюдения, творческая работа, мои мысли об искусстве и культуре человечества. Я верю в то, что прошлое, настоящее и будущее одновременны. Что они существуют, смыкаются и в мышлении, и в мгновении. Но я не думаю об этом, когда пишу. Основной мой принцип – импровизация. Наверное, именно импровизация, ухватившись за цвет как за веревочку, вытаскивает из моего нутра все мои мысли и ощущения и фиксирует их в живописи» [4].

В искусстве символ является моделью, порождающей новый смысл. Символическое конструирование неотделимо от той космической жизни, в которую включено любое частное бытие. Поэтому работа со знаками приводит художников к выводу, что знаковый смысл, или иначе скрытый смысл, существует в любом предмете или явлении – материальном, духовном, социальном. Язык символа – как путь, приближающий к истине,

конечно же, требует определенной подготовки и специальных усилий, как в восприятии, так и в воспроизведении. Экспрессивный характер восприятия сохраняется в сознании, оперирующем символами, но его не всегда можно выделить. Он характерен для детей, начинающих постигать мир, для искусства, которое может каждый раз заново творить свой мир, задавая порядок в восприятии виденного. «Я верю в силу, возможности подсознательного начала, заложенного в человеке. Каждый из нас – это матрица генетического кода своей нации, и отпечатанный на ней след многовековой культуры человечества. Главное – открыть шлюзы этой кладовой, не преграждая пути выражения ни собственными, ни социальными комплексами. Для себя я такой путь нашел, полностью доверившись своей руке, глазу, чувствам, своему замыслу и своей вере» [4]. Сыдыханов не пишет – это его рука исполняет танец. Живопись – его медитация и религия.

Картины современного художника Ануара Айдосова, работающего с национальными символами, сложно описать и анализировать, так как в них отсутствуют многие признаки академической школы. Пространство в них условно. Перспективы нет. Фактура может быть пастозной с применением рельефной лепки кистью, а может быть просвечивающей, напоминать лессировки. Символы могут быть представлены в абсолютно абстрактных формах, а могут быть с элементами фигуративной живописи. У Айдосова чередуются периоды, когда он использует насыщенные цвета в своих «знаках», или когда он занимается разработкой белого цвета. Главная особенность картин А. Айдосова – это центрическая композиция. По восприятию это напоминает шанырак в юрте. Шанырак держит всю конструкцию юрты, все ее части: дверь, стены и купольные жерди, он несет в себе смысловую нагрузку: это и символ неба, мира, семьи, это и связь человека с космосом. Наверное, поэтому и графический знак шанырака (равнозначный крест, вписанный в круг), часто встре-

чается в полотнах художника. Центрическая композиция создает ощущение бесконечности пространства картины, а знак превращается в некий фантом. Центр холста становится невидимой точкой, откуда разворачивается и куда может коллапсировать созданный образ. Философская концепция точки, которая может расширяться до бесконечности или сжиматься до самой себя, является одной из основополагающих в учениях многих эзотерических школ. В культуре кочевников она отождествляется с самим человеком, т.е. его разумом, который может быть всеобъемлющим, космическим и личностным, персонифицированным. В точке скрыты причины видимых явлений, и только трансцендентальное воображение способно путешествовать

туда и обратно, извлекая из этого опыта символы своих открытий.

Знаковая символика в современной живописи имеет принципиальное значение для изобразительного искусства Казахстана. В ней утверждается онтологический принцип познания, не признанный предшествующей идеологией и практически отсутствующий в академической школе. Такой творческий подход возвращает художникам саму идею творческого процесса и творческого восприятия к метафизической сущности человеческого разума, что является органичным для казахской традиционной культуры. Наши художники опираются на декоративную систему национального традиционного искусства и художественную систему постимпрессионистов, используют на-

циональную жанровую сюжетику. Это выводит их живописные исследования на принципиально новый уровень, определяет символизм как перспективный путь дальнейшего развития изобразительного искусства Казахстана.

Литература:

1. Лосев А.Ф. «Проблема символа и реалистическое искусство» М.. «Искусство» 1986 С.142
2. Ергалиева Р.А. Современная живопись Казахстана.// Искусство, 1989, №12.
3. Сыдыханова З. «Абдрашит Сыдыханов. Мастера изобразительного искусства Казахстана». Алматы 2004. С.52
4. Ержанова З. «Послесловие к дебюту» // «Ленинская смена» 16 июля 1985.



WORLD RESEARCH ANALYTICS FEDERATION

Research Analytics Federations of various countries and continents, as well as the World Research Analytics Federation are public associations created for geographic and status consolidation of the GISAP participants, representation and protection of their collective interests, organization of communications between National Research Analytics Federations and between members of the GISAP.

Federations are formed at the initiative or with the assistance of official partners of the IASHE - Federations Administrators.

Federations do not have the status of legal entities, do not require state registration and acquire official status when the IASHE registers a corresponding application of an Administrator and not less than 10 members (founders) of a federation and its Statute or Regulations adopted by the founders.

If you wish to know more, please visit:

<http://gisap.eu>

ORNAMENTAL ART OF KAZAKHSTAN

Soltanbayeva G.,
Dr., Assoc. Prof.
Gumilyov Eurasian National
University, Kazakhstan

Participant of the Conference

Kazakh ornamental art has gone through several stages of development before coming to its modern forms and characteristics. With formation of the sovereign independent state Republic Kazakhstan the traditional art has received a rebirth. Further development of ornaments goes deeper in history and uses all steppes cultural achievements.

Keywords: ornamental art, petro glyph, Saks, animal style, vegetative ornament, geometrical ornament, animalistic ornament, cosmological ornament, traditional Kazakh ornaments.

Казахское орнаментальное искусство прошло через несколько ступеней развития до приобретения им современных форм и характеристик. С созданием суверенного независимого государства Республика Казахстан традиционное искусство получило перерождение. Дальнейшее развитие орнаментов идет по пути более детального изучения древнейшей истории и использования всех культурных достижений степи.

Ключевые слова: орнаментальное искусство, петроглиф, саки, звериный стиль, растительный орнамент, геометрический орнамент, анималистический орнамент, космологический орнамент, традиционный казахский орнамент.

Ornamental art of Kazakhstan has a very long history. It is influenced by the cultures of many nomadic and settled peoples living in the territory of ancient Kazakhstan. The history of the development of Kazakh ornament can be divided into several stages.

1. The ornament of Neolith and Bronze Ages;
2. The petro glyphs;
3. Saks (Scythian) style ornaments;
4. Arabs-Muslim style ornaments;
5. The ornaments of the Kazakh khans epoch;
6. Soviet period;
7. Modern time.

The first ornamental compositions have appeared on the territory of Kazakhstan during a neolith and bronze epoch (III-II Millennium BC). It was, first of all, simple ornaments usually found on ceramic products such as bowls, vases, jugs, pitchers. All of it was in the form of different kinds of lines, points, triangles, rhombuses, circles engraved on pottery.

The second stage in the development of Kazakh ornament can be associated with petro glyphs, the ancient paintings engraved on rocks. The petro glyphs appear on all

the territory of Kazakhstan from East to West and from South to North where one can find the mountains. There are petro glyphs from different periods of history: from the Bronze Age, Saks time, and ancient Turkic epoch. Later petro glyphs can be connected with the XV-XIX centuries during the period of the Kazakh khanstvo (kingdom of the khan). But all this petro glyphs have similar drawing themes, through the ages they practically haven't changed eventually. There are images of different kind of steppe animals such as goats, horses, deer, camels, dogs, wild boars; the mountain extinct and now present wild animals as rocks bulls, tigers, snow leopards. There are a lot of images of anthropomorphous characters - horsemen, archers, men with sun head. The rock carvings presented the scenes of hunting on horses with arches followed by the dogs, fights between men and the animals torment scenes.

The third stage of development of the Kazakh ornamental art is connected with the art works in Saks (Scythian) style (I Millennium BC). This highly decorative style also named "animal style" owing to the images of the various animals in the particular characteristic form of presenting.

A considerable quantity of the extraordinary works in Saks style has been found on the territory of Kazakhstan in burial places of Issyk and Berrel. There are anonymous golden and wooden peaces covered in gold thin sheets presenting decorative images of deer, elks, horses, mountain sheep (arkhars), and leopards. These original figures have remained in very good conditions.

The great influence on ornamental art of Kazakhs was made by Arabs-Muslim culture (XI-XVII centuries). During the penetration of Islam religion among the Kazakh people, there were built a lot of mosques and the mausoleums in steppe. There design and architect were brought from original Muslim places – Middle East. The ornament of this period characterized by development of a vegetative ornament, more decorative than own steppe geometrical ornament.

In parallel with Arabs-Muslim traditions the Kazakh ornament has formed its own way of development. During an epoch of the Kazakh khans (XV-XVIII centuries) the traditional form of the Kazakh ornament was generated. The national style in this period finds a characteristic features that allow recognizing Kazakh ornaments among others. There are a lot of examples of traditional Kazakh masterpieces in the country museums collections that belongs to XVI- II- XIX centuries. They present a great number of geometrical, vegetative, animalistic, and cosmological ornaments that now accepted as traditional Kazakh ornaments. This ornamental art developed and improved up to an establishment of the



Picture 1. Petro glyphs.

Soviet rule in Kazakhstan.

In Soviet times the Kazakh ornament hasn't undergone essential changes. Basically the historical material of XVIII - XIX centuries was used. Most often in Soviet period one can meet the ornament *koshkar muiz* (the sheep horn) symbolizing abundance and wealth. It was used as single ornament, or creates a border with a line of several symmetric ones, or makes closed shapes (square, rectangle, diamond, pentagram, etc.) ornamental compositions. Also there are a great number of variations of basic ornament *koshkar muiz*: *ai muiz* – moon horn, *arkar muiz* – mountain sheep horn, *synyk muiz* – broken horn, *tikmuiz* – straight horn, and etc. Only few ornaments were generated during the Soviet period. For example such element as wheat ears that has been connected with development of virgin lands in the central and northern Kazakhstan.

The ornamental art has received a rebirth with formation of the sovereign independent state Republic Kazakhstan. More and more national motives began to be used in various areas of design - in clothes, architecture, advertizing, etc. First of all the forgotten ornamental motifs and compositions of a traditional Kazakh ornament were bringing to life. The artists and designers began to study the ancient history and culture of Kazakh people. It was period of preservation the historical materials which have remained by miracle in museums or private collections. The scientists study ancient Kazakh architectural constructions and gravestones (*kulpytases*) from Mangystau and other regions of Kazakhstan.

The historical ornamental material, its reconsideration put a new turn to development of modern Kazakhstan design and art. The ornaments such petro glyphs and of the Saks period began to be inspiration for modern designers. And first examples were the state symbols of Kazakhstan - coat of arms and flag. The central element on the coat of arms is *shanyrak* – specifically designed dome of a *yurta* - traditional house of ancient Kazakhs-nomads that you can take with you everywhere by loading on horses and camels. *Shanyrak* is a symbol of family and its well-being for Kazakh people. Now it became a symbol of the peace, hospitality and an openness of Kazakhstan for all nations around the world. Also there are two winged race horses – *tulpars*, on the coat of arms. *Tulpars* have the long mooned horns and are stylized in specific Saks



Picture 2. Variations of basic ornament *koshkar muiz*.

animal style. Gold wings of the horses remind of sheaves of gold ears of wheat, and symbolized the work, abundance and a material richness. The national flag of the Republic of Kazakhstan has the picture of the sun with wheat - shaped beams and the eagle flouting under the sun. On the left is a vertical line of the popular national ornament *koshkar muiz*. Primary colors of national flag and the coat of arms are blue and gold. Blue color symbolized *Tengri* – god of the Sky for ancient Kazakh people. Heraldic and Kazakh interpretations of colors are the same: blue color symbolizes honesty, chastity, fidelity, faultlessness, and gold personifies power, force, riches, eminence, justice, virtue, mercy.

The popularity of the coat of arms and flag among nation has given huge potential for development of a new direction in ornamental design of Kazakhstan. First of all we see elements of the state symbols in logos of the state structures and the national companies. One of the elements which have strongly entered into ornamental design is the stylized image of *shanyrak*. It is used in sculptural compositions, in small forms of architecture, and in logos of the various Kazakhstan companies and establishments.

One of the new symbols of independent Kazakhstan is a particular symbol of its young capital Astana. The silhouette of high-rise buildings and *Baiterek* against the sky is the objects and elements of modern design. *Baiterek* is the Kazakh name for elm tree which can be connected with *Tree of Live* – the prototype of the Universe. The *Tree of Live* growing on the bank of the *River of Live* according to traditional Kazakh mythology. It penetrates all layers of life of a soul: tree roots leave deeply in the underground world, its trunk is in terrestrial, and the crone is stretching to the heavenly world. The crone of the *Tree* is holding on an egg of *Samruk* (*Phoenix*) – a fantastic bird, the tsar of all birds. *Samruk's* waves of wings scatter seeds of the world which a rain and the wind carry all over the world. *Samruk* symbolizes original knowledge, identity of the creator and creation. It is a symbol of saving force, nobleness and selflessness. The egg of *Samruk* symbolizes the Sun, an origin of live, light and power.

Among the last ornaments there are a lot petro glyphs, and elements from Saks period. The designers take inspiration from a *Gold Man* from the *Issyk* burial mound near *Almaty*, one of the biggest cities of Kazakhstan. The *Gold Man* is a symbol of Independence of Kazakhstan. Golden details of its suit are used in architecture, advertizing and design. There are images of deer, mounting sheep, birds, and snow leopards with and without wings. The snow leopard traditionally had the high status. The Kazakh khans repeatedly present governors of other states live leopards or their fell that was a sign of their special respect.

Now in modern decorative art, design and architecture you can see a lot of forms and interpretations of the traditional Kazakh ornaments. The ornament becomes easier, graceful, its possibilities amaze imagination. Use of modern forms of the traditional Kazakh ornament in graphic compositions gives quite good results. The ornament doesn't look alien and brings national characteristic in design. All it has affected the further development of ornamental art of Kazakhstan. Now days the government supports cultural projects through the program "Cultural heritage" which helps to prevent and study the objects of Kazakh ancient history. All this studying will give an additional material for inspiration for young designers and bring the further development of ornamental art.

References:

1. Оразбаева Н.А. Қазақ халқының сәндік ою-өрнек өнері. Народное декоративно-прикладное искусство казахов. – Ленинград: Аврора, 1970. – 207 с.
2. Марьяшев А.Н., Горячев А.А. Наскальные изображения Семиречья. - Алматы, 2002. - 264 с.
3. Медоев А.Г. Гравюры на скалах. Сары-Арка, Мангышлак. Ч.1. - Алматы: Жалын, 1979. - 164 с.
4. Тасмагамбетов И. Кулпытас. – Астана: ОФ «Берел», 2002. – 392 с.
5. Ерофеева И.В. Символы казахской государственности. Позднее средневековье и новое время. – Алматы: «Аркаим», 2001. – 152 с.

Степанская Т.М.,
д-р искусствоведения,
проф.
Алтайский государствен-
ный университет,
Россия

Участник конференции,
Национального первенства по
научной аналитике,
Открытого Европейско-Азиат-
ского первенства по научной
аналитике

Приоритетной задачей выставки является введение в современную культуру общечеловеческих ценностей. Образовательная функция экспозиции, сохраняя всю свою важность, меркнет перед тезисом движения «от идеи образованного человека — к идее человека культуры» [1, с. 281-230]. Развитие образной сферы через общение с носителями общечеловеческих ценностей позволяет избежать воздействия на личность образов-стереотипов, создаваемых средствами массовой информации. В настоящее время возрастает значение и релаксационной функции выставки («релаксация» - от лат. глаголов «обновлять, восстанавливать»), выставка призвана восстанавливать энергию человека. Постановка новых задач, новых концепций экспозиции является одним из средств модернизации художественной выставки. Популярными остаются групповые, персональные, юбилейные, тематические вернисажи, но все чаще реализуются коммерческие проекты — выставки-ярмарки — одно из ярких и активных направлений модернизации выставочной деятельности. Новому содержанию выставок способствует расширение границ сферы художественного: тесное соприкосновение искусства и дизайна.

Одно из направлений модернизации выставочной деятельности - усиление духовно-нравственной составляющей экспозиции. Любая выставка связана с проблемами нравственности и интеграции культур разных времен и территорий. Рас-

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА В ПРОЦЕССЕ ИНТЕГРАЦИИ КУЛЬТУР

В статье рассматривается русская художественная школа в процессе интеграции культур Запада и Востока (XX – начала XXI в.). Рассмотрены некоторые особенности восприятия зрителем Западной Европы произведений современных сибирских художников.

Ключевые слова: восприятие, творческий метод, символизация, идеал, художественность, дизайн экспозиции, выставочное пространство, художественная школа, пейзаж, современное искусство Сибири.

In article Russian art school in the course of integration of cultures of the West and the East (by XX – the beginnings of the XXI century) is considered. Some features of perception are considered by the viewer of Western Europe of works of modern Siberian artists.

Keywords: perception, creative method, simvolizatsiya, ideal, artistry, design of an exposition, exhibition space, art school, landscape, modern art of Siberia.

смотрим этот тезис на примере выставочного проекта сибирского предпринимателя мецената-галериста С.Г. Хачатуряна (1954-2012), осуществленного в течение 2007-2008 гг. Проект назывался «Выставка произведений сибирских художников в Западной Европе». Проект этот неординарный для Европы и для России. Европейцы воспринимали его как чудесное событие. Они понимали, что доставить 327 произведений из Сибири в выставочные залы Майнца, Касселя, Брюсселя, создать экспозиции, издать каталог стоит больших организационных и финансовых затрат. Зрителей восхищало, что все это сконцентрировалось в одном проекте, в таком объеме! В декабре 2007 г. выставка прибыла в Германию в город Майнц. Автор статьи выступала куратором выставки и возглавляла российскую творческую группу, в которую входила директор частной галереи «Кармин» Г.Г. Хачатурян. Со стороны Германии в оргкомитет выставки входил профессор Эвальд Аахер- глава германо-российской Ассоциации искусств. В Майнце выставка экспонировалась два месяца, затем она представлялась в Касселе.

Российская творческая группа прибыла в Кассель к моменту закрытия выставки произведений сибирских художников. Экспозиция размещалась в выставочном зале Западной Европы «Документа». Зал «Documenta» был основан в 1955 г. по инициативе профессора Кассельской Академии искусств Арнольда

Бодеса. Название «documenta» было рождено в 1955 году и сложилось оно из итальянского «docere» (учить) и латинского «documentum» (документ). Назначение выставочного зала - представлять современное искусство. В зале «Documenta» экспонировалось не только европейское творчество, но и произведения художников из Америки, Африки и Азии. Руководит залом «кураторий», возглавляемый художественным руководителем — Куратором на общественных началах. Как показывает статистика социологических исследований (анкетирование), 7% посетителей выставочного зала проживает в г. Касселе, 27% - это туристы из разных стран, 57% - относят себя к группам профессионального интереса, то есть студенты художественных факультетов, художники, историки искусства, арт-менеджеры. В 1961 году был основан архив зала «Documenta» в Касселе, включающий специальную библиотеку об искусстве, видеотеку экспозиций; архив регулярно пополняется материалами о деятельности выставочного зала. В 2008 г. в историю «Documenta» вошел проект сибирского предпринимателя Сергея Хачатуряна. Более трехсот произведений сибирских авторов составили самобытную экспозицию, нашедшую разнообразные отклики в средствах массовой информации и в книге отзывов.

«Почему так много пейзажей?», - спрашивали на вернисаже посетители. Вопрос несколько удивлял, так как ответ на него был очевиден: пей-

жаз - это цвет сибирского искусства, Алтайский край - это уникальные пейзажи и Горного Алтая, и равнинного. Природа настолько прекрасна, что, естественно, она стала предметом творчества художников. Проект С.Г. Хачатуряна предоставил великолепный материал для научной лаборатории специалистов-профессионалов Германии и всей Западной Европы. Привезли пейзаж. Возникает вопрос, почему пейзаж? Потому, что это органичный жанр для России. Для Германии и всей Западной Европы пейзаж имеет значение более в классическом искусстве. Никогда пейзаж для жителей Западной Европы не был в такой мере источником духовности, таким утешителем, тем моментом, в который житель Земли погружается и находит там все для своей души: и утешение, и вдохновение действовать жить, радоваться. Почему? Потому, что велики просторы России, и этот простор определяет восприятие пейзажа. Далеко-далеко линия горизонта. Вообще Россия — это страна метелей, вьюг, тайги, рек и гор, она никак не может быть той страной, где можно как-то игнорировать пейзаж. Пейзажем люди живут, пейзажем люди вдохновляются, пейзажем питаются духовно. Духовные идеи России, глубина национального самосознания получили выражение в пейзажной живописи, в пейзаже художники размышляли о судьбе нации, через пейзажный образ раскрывали душу личности и волнение эпохи. Пейзажное мышление в российской художественной традиции проявляется не только в пейзаже, но и в исторической, бытовой картине, в портрете. Природа не только фон или место действия, а элемент, усиливающий тональность события. «Необъятность русской земли, отсутствие границ и пределов выразились в строении русской души», - отмечал русский философ Н.А. Бердяев. Фундаментальный принцип гармонии, обуславливающий единство бытия открывается в произведениях искусства.

На выставке в Касселе были представлены пейзажи современных сибирских живописцев В.Чукуева, Е. Кузнецова, которые демонстрировали

красоту леса, тайгу, мощь Горного Алтая. Один из немецких посетителей выставки сказал: «Пейзаж для русских, как икона». Это точное наблюдение. С точки зрения П.А. Флоренского, в процессе исторического бытия храмового искусства визуальный духовный опыт, относящийся к иконописанию был закреплен в иконописном каноне, который необходим настоящему художественному творцу, тем более символическому. Икона — это символ [5, с. 205]. Пейзаж тоже содержит символы и знаки. Например, мотив дороги, столь часто присутствующий в русском искусстве, в русском пейзаже, — архетипический мотив, первообраз, характерный для просторов России. В православной культуре дорога, тропинка — символ земного пути человека. Истоки православной культуры простираются от общения и созерцания российских озер, рек, лесов, где жили наши подвижники, святые такие, как Сергей Радонежский, Серафим Саровский. В западной культуре живут несколько иные отношения с природой. Природа в ней как бы накрыта труднопроницаемым панцирем цивилизации. «...Цивилизация дорожит своим недавним происхождением, она не ищет древних и глубоких источников... У нее нет предков. Она не любит могил. Цивилизация всегда имеет такой вид, точно она возникла сегодня или вчера» [5, с. 700]. Пейзажи сибирского художника В.Чукуева убеждают в неповторимости природы Горного Алтая, в ее каноничности, то есть в ее вечности. Европейские зрители это понимали и оставляли самые сердечные отзывы о пейзажах сибирских художников: «Это полно чудес!», «Прекрасная выставка!». Такие коротенькие записи, сделанные немцами, очень эмоциональны. Кто-то имена подписывал, кто-то без имени. Беседовала в зале преимущественно молодежь, студенты. Очевидно, кто-то из них оставил такую запись: «Пейзаж — это реализм, мы привыкли больше к абстрактному искусству, но все равно все хорошо, реализм — искусство традиционное, искусство прошлых лет и осуждаемое за несовременность изобразительного языка. Это искус-

ство, которое уходит, уступая место новой эстетике [7, с. 150]. Очевидно, такое отношение к сибирскому пейзажу - картине закономерно по двум предпосылкам. Во-первых, вся Европа напоминает такую прекрасную табакерку, в которую вы вошли и увидели, как в ней чисто, уютно: салфеточки, цветочки, клумбочки, переднички на горничных, искусственные пальмы в изобилии, мир комнатки, домика, здесь так хорошо, спокойно, привычно. Исторический центр города Аахена хорошо это иллюстрирует: земли так мало, домики, как цветные гномики, прижались друг к другу, в них у каждого свой мир. Ограниченность пространства как бы определяет поползновения каждого замкнуться в своем мире. Когда-то немецкий философ Г.Ф. Гегель написал: «...Выявить в пространствах и более живо подчеркнуть жизненность природы — это интимное проникновение и есть одухотворенный и задушевный момент искусства». Можно предположить, что картины - пейзажи сибирских художников были бы адекватно восприняты немецким философом: они бы ему понравились, как понравились большинству современных немецких зрителей. Другой предпосылкой, определяющей отношение европейского зрителя к реалистическому пейзажу, является распространение в современном искусстве принципов эстетики постмодернизма. Постмодернисты исповедуют принцип плюрализма художественных школ (как говорит китайская пословица «пусть расцветают все цветы») и даже отрицание школ искусств. Ныне востребовано знаковое искусство, натура (природа) используется как исходный материал для изображения «истинной», «знаковой» картины мира, в которой каждый художник строит свое пространство как свою мыслительную конструкцию. Российская художественная традиция в природе всегда видела источник вдохновения. Географическая среда — неременная составляющая, формирующая ментальность и художественное пространство творческой личности.

Сибирская коллекция представляла творчество разных по манере

художников. У А. Емельянова - обнаженная натура в свободной интерпретации. Майя Ковешникова представлена натюрмортом, пейзажами, например, - лоскутное одеяло, красочное, вывешенное на поленнице дров во дворе крестьянского домика, погруженного в атмосферу окружающего пейзажа. Сибирская выставка впечатлила зрителей. Среди тех, кто пользовался особенным вниманием, надо назвать Ю. Иванова, Е. Олейникова и Н. Острецова. Эти художники могут работать и в системе реализма, и в системе эстетики постмодернизма. Зрителей привлекали их фантазийные образы. Если русский художник второй половины XIX и начала XX в., целиком и полностью искал вдохновение в общении с природой, с натурой, то, сейчас усилилось субъективное художественное начало. Менялись стили, менялись направления, но идеальным образом, например, для Пуссена служила природа. Идеальные образы возникали в общении с природой или с конкретными людьми, которые также возвышались до идеала. В настоящее время, когда в мире накоплено такое количество художественной продукции, и она зачастую не систематизирована, не каталогизирована, но она живет, она существует и у нас в Сибири, и в Западной Европе и везде и всюду, что художники стали использовать наработанный художественный материал в качестве источника для рождения и создания своих новых образов. На Алтае одним из первых так начал работать С.А. Прохоров. Его творчество не сразу признали музейные специалисты. Он один из первых использовал опыт западноевропейской живописи семнадцатого - восемнадцатого века и опыт отечественной живописи девятнадцатого века. Он синтезировал особенности изобразительности того времени и стал писать деревья, как писались они когда-то, стал использовать желтый цвет в качестве солнечного. Интуитивно С.А. Прохоров использовал принципы эстетики постмодернизма. Таким образом, вдохновение и модернизацию творческого метода художники Сибири зачастую ищут в творчестве своих

предшественников, в творчестве великих. Однако не редки ряды живописцев, для которых источником вдохновения, истоком духовности по-прежнему остается природа. В условиях активной урбанизации пейзаж можно признать компенсационным жанром, восполняющим недостаток общения с природой, в котором нуждается человек.

В мире культуры действует, непременно действует, закон преемственности и традиции. Традициям противостоит глобализация, современные философы высказывают суждения о планетаризации человеческого сознания, в процессе которой человек утрачивает чувство привязанности к локальному месту, всё более ощущая себя в целостности планеты, пребывающей под регулирующей силой космоса. Россия, быть может, дорожим своими традициями, в том числе художественными. Эти традиции модернизируются в искусстве двадцать первого века. Алтайский художник Евгений Кузнецов работает исключительно в манере русской живописи, при этом утверждая свою творческую индивидуальность, являясь художником двадцать первого века. Художники Сибири берут лучшее из традиций классического западноевропейского искусства. И в этом притягательность. Хотя в отзывах и мелькает фраза «мне больше нравится абстрактное искусство», но душа и сердце человека откликаются на красоту природы, откликаются на высокий уровень живописной техники, на явное присутствие в произведениях своеобразной художественной школы России. В Западной Европе ценится, то, как сделана вещь. Профессор Эвальд Аахер отмечает: «Брытков Павел, чем он хорош? Высокой технологией живописи!» В эпоху Возрождения в Германии художника ценили как хорошего портного или хорошего сапожника, то есть как человека умеющего, хорошо делать свое дело. Альбрехт Дюрер поднял в Германии статус, престиж художника как мастера изобразительного искусства на высокий пьедестал, как и в Италии, возвысил над ремеслом до высот художественного творения. В России

же в любой деревне человек преклоняется перед творцом. В России говорят: «Написал картину, как песню спел». И пусть там рисунок слабоват, композиция сыровата, этого могут не заметить, если ощутят духовное присутствие в произведении.

Проект, который предпринял Сергей Грантович Хачатурян, это не просто большое событие, но это, можно сказать, прорыв в современную Европу, знак, что Россия страна глубоких художественных и культурных традиций. Россия начинает выдвигать деятелей, которые вкладывают средства в то, чтобы эти традиции жили, развивались, модернизировались, утверждали достоинство человека. Создан прецедент: из сибирской земли явились в центре Европы произведения, представившие русское искусство и восхитившие жителей европейских городов. Проект не только познакомил жителей Западной Европы с самобытным художественным творчеством сибирских авторов, но и подарил западным исследователям драгоценный источник познания, первоисточник для изучения достойной грани современной мировой изобразительной культуры - российскую художественную школу. Обладая творческой силой сознания, человек не просто призван быть, а призван бытийствовать. В этом процессе географической среде, пейзажу принадлежит ведущая роль. Красиво, образно, точно, сказали об этом русские мыслители, в частности философ В. Соловьев: «Природа есть живое воплощение небесного начала на земле... красота растений, живых существ и самого человека есть первоисточник творчества». Именно об этом рассказала выставка произведений алтайских живописцев в Западной Европе в декабре 2007 - мае 2008 гг.

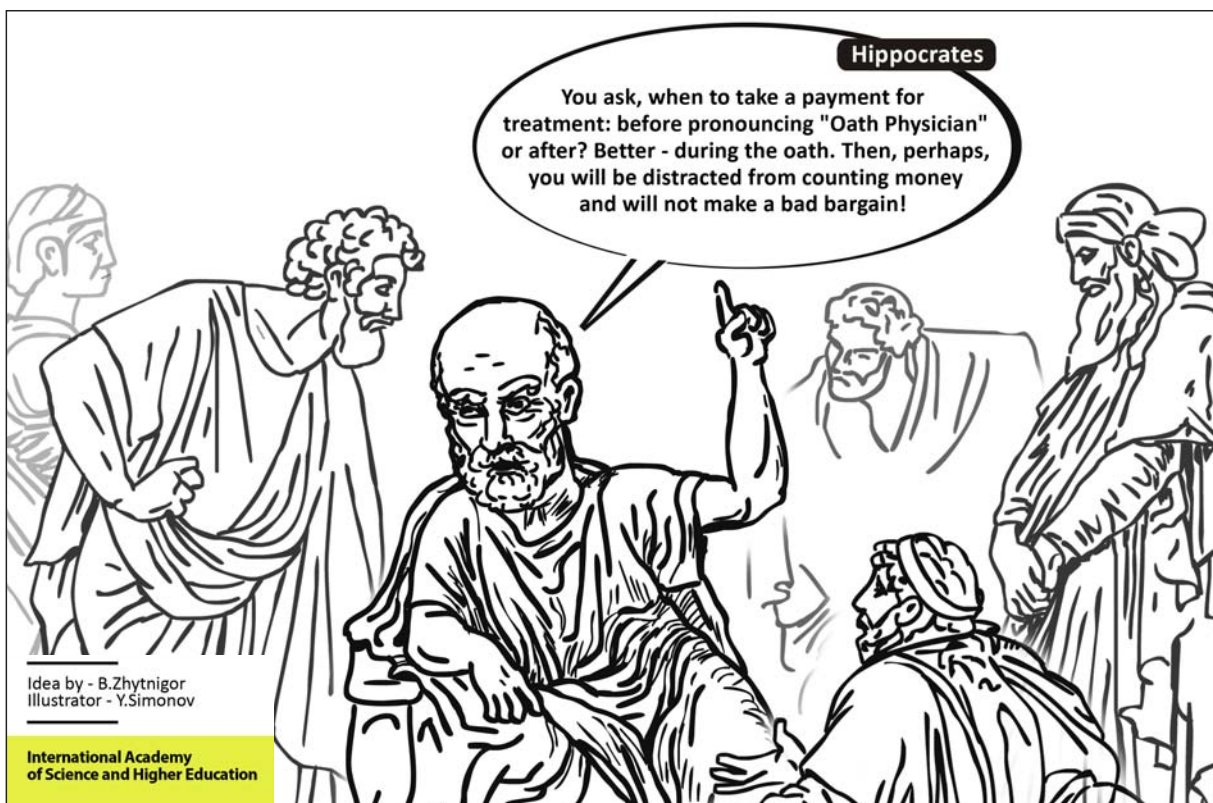
Особенностью русской культуры и русского искусства является поклонение природе и высокие достижения развития пейзажного жанра в живописи, чьи эстетические и этические ценности не растворились в искусстве России XX века. Ведущим жанром был и остается пейзаж, однако и в нём произошли некоторые перемены, связанные с поисками на-

ционального образа. Пришло понимание, что природа не только повод для этюдных мимолетных состояний, но и основа мировоззрения художников данной территории, обладающей ярко выраженной географической спецификой [4, с. 53.]. Тезис о единении природы и человека находит убедительное воплощение в искусстве современных мастеров пейзажа, не вышедших из сферы обаяния отечественной художественной школы. Понятие «Искусство» до сих пор служит предметом дискуссии относительно его «широкого» и «узкого» применения. В настоящее время искусство всё настойчивее трактуется как «высшая способность адекватно соответствовать определённой реальности... способность сознания целого, иррационального, полно отражать законы той ситуационной позиции, которая переживается или имеется... здесь и сейчас» [2, с. 70-71]. Констатация постмодернистскими мыслителями раздробленности, фрагментарности человеческого опыта конца XX столетия послужила своеобразным толчком поиска новых онтологических и экологических оснований культуры XXI

века. Природопреобразующая функция культуры ныне заменяется на природосохраняющую функцию. Эта концепция направлена на восстановление утраченной человеком органичной взаимосвязи с природным миром. Как известно, идеология Нового времени провозгласила высшей ценностью человека, а его научно-технические открытия — необходимым условием социального прогресса, что привело к доминированию материально-производственной сферы в жизни общества и потребительскому эгоцентризму. Антропоцентрические тенденции и прагматизм западной культуры XIX-XX столетий «упрочили дистанцию между человеком и природой, точнее, положение человека «над природой», что обусловило самоидентификацию представителя индустриальной и постиндустриальной формации исключительно как потребителя природных ресурсов» [3, с. 3]. Мы попытались в этой статье показать значение художественных выставок в современном процессе интеграции культур, направленном на формирование открытости мира при сохранении национального начала.

Литература:

1. Библер, В. От наукоучения – к логике культуры / Два философских введения в XXI век. – М., 1991.
2. Кувекко, Е.Н. К вопросу об определении понятия «искусство» / Е.Н. Кувекко // Художественная культура: теория, история, критика, методика преподавания, творческая практика. Сборник статей — Красноярск, 2004.
3. Флоренская, В.В. Архетипы единства человека и природы традиционных обществ и формирование экологической культуры / В.В. Флоренская. — Екатеринбург, 2010.
4. Высоцкая, Т.М. Союз художников Хакасии / Т.М. Высоцкая. — Красноярск, 2009.
5. Флоренский, П.А. Иконостас / П.А. Флоренский // Философия искусства XVI-XX вв. Антология. — М., 1993.
6. Бердяев, А. Философия неравенства / А.Бердяев // Философия свободы. — Харьков, 2002.
7. Степанская, Т.М. Произведения алтайских художников на выставочных площадках Западной Европы (2007-2008 гг.) / Т.М. Степанская // Культурное наследие Сибири. — Барнаул, 2009. — Вып. 10.



Титова Е.С.,
соискатель
Днепропетровская
консерватория
им. М.И. Глинки,
Украина

Участник конференции,
Национального первенства
по научной аналитике,
Открытого
Европейско-Азиатского
первенства
по научной аналитике

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ВОООБРАЖЕНИЯ И АССОЦИАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ МУЗЫКАНТОВ НА БАЗЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ В СФЕРЕ НАНОТЕХНОЛОГИЙ

Приведены сведения о новых возможностях развития ассоциативного мышления, творческого воображения и фантазии музыкантов, базирующихся на современных научных достижениях в сфере нанотехнологий.

Ключевые слова: творческое воображение, ассоциативное мышление, фантазия, музыкант, нанотехнологии, нанокартинки, нанообъекты.

The information about the new opportunities of associative thinking, creativity imagination and fantasy of musicians, based on modern scientific achievements in the field of nanotechnology are given.

Keywords: creative imagination, associative thinking, fantasy, musician, nanotechnology, nanopictures, nanoobjects.

В современном обществе одним из обязательных условий эффективной самореализации музыканта является формирование его как творческой личности. При этом важный этап процесса обучения состоит в активизации творческого воображения и, прежде всего, ассоциативного мышления, так остро необходимого инструменталисту и дирижеру для создания образа исполняемого ими произведения, передачи образа, рожденного в сознании дирижера оркестрантам. Ассоциации связывают признаки заданного объекта с похожими признаками других объектов: образами и символами, воспоминаниями, звуками, ощущениями и т.п. Известно, что решению многих проблем мешает именно ограниченный круг ассоциаций. Обоснование необходимости упражнения мозга, важности развития ассоциативного мышления достаточно убедительно сделано в исследованиях, выполненных психологами, педагогами и музыкантами. В контексте развития творческого воображения рассмотрены различные аспекты образного мышления. Однако, несмотря на наличие широкой научно-теоретической базы, отдельные вопросы остаются мало исследованными, в частности, понятие «ассоциативно-образное мышление», развитие же образной компоненты мышления рассматривается, как правило, только в связи с исполнительской деятельностью и практически не затрагивает вопросы подготовки студентов в музыкальных училищах.

Способность к генерированию идей

представляет неотъемлемое свойство человеческого ума, именуемое фантазией или воображением. Из выделяемых обычно 3-х типов воображения: логического, критического и творческого именно последнему, не имеющему на данный момент прототипов в реальном мире принадлежит решающая роль в развитии общества [1]. Моделируя мысленно в мозгу цепь событий, объединенных причинной связью и используя прошлый опыт человек определяет (воображает) недостающее заключительное звено. Непосредственно в процессе создания воображаемых образов мозг осуществляет генерирование идей в определенных формах и конкретных кодах. При этом склонность к зрительно-образным представлениям свидетельствует о доминировании зрительного воображения, преобладание акустических образных представлений является доказательством наличия музыкальной фантазии. В контексте формирования музыканта, как творческой личности развитие его творческого воображения, ассоциативно-образного мышления и фантазии приобретает особую актуальность.

В основе творческого воображения музыканта, как правило, находится ассоциативное мышление, которое у музыканта-исполнителя связано с необходимостью создания образа музыкального произведения. Задача музыканта состоит в следовании за идеей произведения и мыслью автора и на этой основе – поиска личных ассоциаций и собственных образов. При этом индивидуальное понимание композитор-

ского образа музыкального произведения исполнителем, поиск словесных, зрительных, слуховых и пр. ассоциаций для творческого воплощения и донесения его до слушателя зависит от не только от опыта и мастерства музыканта, а определяется, главным образом, исходным уровнем интеллекта, состоянием нервной системы, темперамента личности. Поэтому основная задача по развитию и активизации ассоциативного мышления, стоящая перед музыкантом в процессе обучения и творческой деятельности, состоит, прежде всего, в развитии его интеллекта, постоянном повышении уровня знаний и расширении собственного кругозора.

Существует большое число различных средств и методик активизации творческого мышления развития ассоциативных представлений и воображения. Преимущественно – это примеры и тесты на составление цепочек ассоциаций. Особенность используемых музыкантами методик обусловлена целесообразностью активизации как слухового, так и зрительного ассоциативного мышления. Применение той или иной методики связано с направленностью обучаемых на конкретный конечный результат творческой деятельности и предполагает не только и не столько создание и исполнение музыкального произведения как синтеза звукового и визуального представления, но и, прежде всего, обучение студентов с акцентом на приобретение знаний по истории, культуре, изучении современных научных достижений и на их базе – поиск образно-смысловых ас-

социативных связей и параллелей. Такой подход способствует всестороннему, более полному раскрытию музыкальных образов, насыщенному индивидуальным представлением, а также реализации их студентами в практической творческой деятельности.

Цель работы – представить принципиально новый метод активизации творческого воображения, фантазии и ассоциативного мышления, используемый автором в повседневной практике работы с молодежным оркестром народных инструментов в музыкальном училище, появление которого связано с самыми последними достижениями науки в сфере нанотехнологий. Новейшие открытия наномира, сделанные учеными на рубеже веков, не только открывают перспективы использования новых технологий и материалов, но и потрясают воображение, и могут дать новый импульс к развитию и пониманию ранее известных методов творческого познания мира.

На мониторе в одном из залов Выставки 3-го Международного Форума по нанотехнологиям (Россия, Москва, 2010г.) демонстрировались рисунки детей, представляющие собой картины наномира, увиденного глазами ребят, которые привлекали внимание посетителей безбрежным полетом фантазии. А насколько важно изучение этого вида творчества, свидетельствует уже тот факт, что детские нанорисунки были представлены на таком значительном мероприятии, как международный Форум, на котором присутствовали представители более 50-ти стран мира. Можно с уверенностью констатировать, что в арсенале современных методов развития нестандартного мышления появились принципиально новые средства, методики работы

с которыми еще предстоит создать. Это яркий пример того, как практика опережает теорию.

Заметим, что термины «нанотехнология», «наночастица», «наноматериал» появились и получили широкое распространение только в последние годы. Приставка «нано», означающая одну миллиардную часть целого (метр и нанометр сопоставимы, как диаметры земного шара и копеечной монеты). Нанотехнологии включают создание и использование материалов, устройств и технических систем, функционирование которых определяется наноструктурой, то есть ее упорядоченными фрагментами размером от 1 до 100 нм. Новые знания, полученные благодаря развитию электронной туннельной и сканирующей микроскопии сделали видимыми при увеличении в 100 миллионов раз не только отдельные атомы, но и орбиты электронных оболочек. (Вспомним, что первый в мире «нанотехнолог» Левша мечтал о «мелкоскопе» с увеличением всего в 5 млн. раз).

Сегодня не кисти и краски, а реальные объекты наномира являются орудием современных нанохудожников. Создаются международные выставки, проводятся конкурсы нанокартин, куда со всего мира присылают фотографии микро- и наноструктур в самом прямом смысле неземной красоты. При этом цветовая гамма нанообъектов определяется их размером. Поэтому, чтобы раскрасить невидимые структуры в разные цвета, нанотехнологи используют полупроводниковые наночастицы – «квантовые точки» разных размеров.

Удивительный мир, существующий на атомарном и молекулярной уровне, неведомый нам ранее открывают нанокартинки. Будучи свидетелями удивительных красот наблюдатели пы-

таются найти аналоги в известном нам макромире. Возникшие ассоциации отражаются в названии картин. Например, «подсолнечное поле», созданное исследователями Китайского университета Гонконга, где в середине «цветка» располагаются нановолокна оксида кремния толщиной порядка 10 нм (Рис. 1а). На картине с названием «Вглубь материи» (Рис. 1б) представлен вогнутый кристалл азотнокислого серебра. [2]. У кого-то, глядя на картину, возникает ассоциация с глубоким колодезем, а кто-то увидит лабиринт. Из массива нановолокон кобальта, железа и бора получилась апокалиптическая картина «Нановзрывы», представленная на Рис. 1в [3].

В процессе работы в оркестровом классе музыкального училища с целью развития у музыкантов творческого воображения и полета фантазии автор использует картины объектов наномира. Так, при обучении будущих дирижеров особо важно найти ассоциативную связь между образами, заложенными в музыкальном произведении и жестом дирижера. По мнению И.А. Мусина [4] «здесь в большей степени проявляется творческое начало, фантазия дирижера, его способность находить отдаленные ассоциации, сближать различные понятия». В тоже время способность дирижера оказывать воздействие на исполнителей и публику зависит от его способности находить эти ассоциации. Поэтому «все воспитание и самовоспитание дирижера должно идти по линии развития способности ощущать ассоциативные связи и находить жестовое воплощение движения музыкальной ткани».

Для решения проблемы следует использовать все известные средства и разрабатывать новые, базирующиеся на научных инновациях. Так, в практике ра-

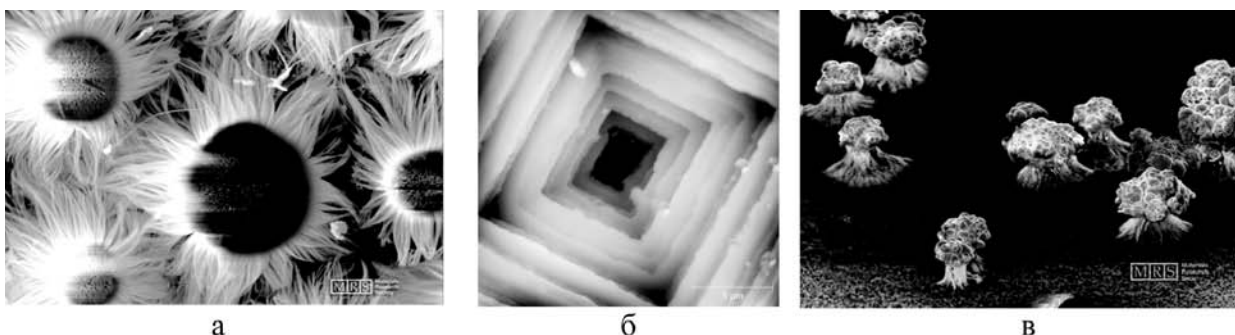


Рис.1. Нанокартинки: «Подсолнечное поле» (а), «Вглубь материи» (б), «Нановзрывы» (в).

боты автора с оркестрантами и дирижерами, знакомство с картинами нано-объектов предвывает знакомство студентов с достижениями нанотехнологий, объяснение картин наномира, глядя на которые музыканты мысленно проникают вглубь мироздания, сопоставляют устройство макромира на уровне галактик, вселенной, планет со строением микро- и нанокосмоса. От постижения сути строения материи, еще несколько десятилетий тому бывшей недоступной нашему пониманию и взору, ребята переполняются чувствами гордости от постижения новых знаний и восторга – от проникновения в тайны мироздания; они переосмысливают значимость собственной персоны, приходят к пониманию ее роли. В аудитории ощущается величие момента, появляется стремление увидеть музыку в картинах наномира, которые в отличие от полотен живописи, вызывают у музыкантов не только широкую гамму чувств от прикосновения к шедеврам, но и – восторг от постижения глубинных знаний мироустройства. Это – умиление, страх, восхищение и, обязательно, – появление прилива сил, «всплеск адреналина». Остается «увязать» возникшие чувства, оттенки ощущений и ассоциаций с теми задачами и проблемами, которые стоят перед студентами при создании, разборе

и исполнении музыкальных произведений. В случае работы с оркестрантами поиск музыкальных аналогий осуществляется коллективно, а возникающие при этом чувства являются тем вдохновением, которое способно охватить одновременно весь коллектив. При этом радость и гордость за успех является тоже всеобщей и поэтому особенно яркой.

Звук, цвет, свет всегда рядом. Вдохновленный музыкальными шедеврами М.К. Чюрленис создавал свои «музыкальные» картины («Соната весны», «Скерцо» и пр.). А.Н. Скрябин чувствовал прямую ассоциацию между звуком и светом, добиваясь желаемой выразительности и впервые в истории используя светомузыку. В данном же случае, наоборот, картины (зрительные образы) устройства мира на атомарном уровне вызывают у музыкантов-инструменталистов желание совершенствоваться и оттачивать свое мастерство, стремление с особой точностью передать нюансы и музыкальный образ в целом. Появляется желание создать собственный исполнительский вариант и даже – произведение, ни на что не похожее. Будущие дирижеры стараются оттачивать жест и точнее передать материал музыкальной ткани. Возникающие при этом «удесяттеренные» силы направлены на желание облечь из-

вестное в совершенно иную форму, создать музыкальные шедевры нового поколения – под стать революционным достижениям науки нашего века.

Таким образом, использования «наноживописи» для активизации ассоциативного мышления музыканта позволяет установить ассоциативную связь между зрительными и звуковыми образами, перенести эти ассоциации на рассматриваемые музыкальные произведения, что является важным фактором развития творческих способностей музыкантов. Современные достижения в сфере нанотехнологий являются мощным стимулом к развитию творческого воображения и ассоциативного мышления музыкантов, раскрывая огромный, ранее неведомый простор для полета фантазии.

Литература:

1. Лук А.Н. Психология творчества / М.: Наука. – 1978. – 126 с. – С.34.
2. http://www.nanometer.ru/2010/05/19/12742574158520_213918.html
3. <http://demoniks.wordpress.com/2010/10/15>
4. Мусин И.А. Язык дирижерского жеста / М.: Музыка, 2007. – 232с. – С. 192-194.



INTERNATIONAL ACADEMY OF SCIENCE AND HIGHER EDUCATION

International Academy of Science and Higher Education (IASHE, London, UK) is a scientific and educational organization that combines sectoral public activities with the implementation of commercial programs designed to promote the development of science and education as well as to create and implement innovations in various spheres of public life.

Activity of the Academy is concentrated on promoting of the scientific creativity and increasing the significance of the global science through consolidation of the international scientific society, implementation of massive innovative scientific-educational projects.

While carrying out its core activities the Academy also implements effective programs in other areas of social life, directly related to the dynamics of development of civilized international scientific and educational processes in Europe and in global community.

Issues of the IASHE are distributed across Europe and America, widely presented in catalogues of biggest scientific and public libraries of the United Kingdom.

Scientific digests of the GISAP project are available for acquaintance and purchase via such world famous book-trading resources as amazon.com and bookdepository.co.uk.

Воропаева ТС,
канд. психол. наук,
доцент, ст. науч. сотр.
Киевский национальный
университет
им. Т. Шевченко

ФОРМИРОВАНИЕ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ГРАЖДАН УКРАИНЫ: ЦЕННОСТНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

В статье анализируются проблемы самоидентификации и становления коллективной идентичности граждан Украины. Анализируются результаты эмпирического изучения самоидентификации граждан Украины по методике Берри, а также результаты эмпирического исследования базовых ценностей при помощи методики Шварца. Интерпретируются эмпирически выделенные типы.

Ключевые слова: коллективная идентичность, граждане Украины, базовые ценности.

The problems of self-identification and the development of collective identity of the citizen of Ukraine are analyzed in this article. The results of the empirical research of self-identification of the citizen of Ukraine by Berry method and the results of the empirical research of basic values by Schwartz method are analyzed. There are interpreted distinguished empirically types.

Keywords: collective identity, citizen of Ukraine, basic values.

Участник конференции,
Национального первенства
по научной аналитике,
Открытого
Европейско-Азиатского
первенства по научной
аналитике

Активизация глобализационных процессов в мире приводит к ускорению внутренних трансформаций в государствах СНГ, актуализируя проблему становления разных форм коллективной идентичности в новых социокультурных координатах. В условиях радикальных социально-экономических трансформаций в странах СНГ наблюдается рост этнокультурного партикуляризма и субкультурного разнообразия, усиление геополитической и геоэкономической конкуренции, увеличение территориальных перемещений больших групп людей. Такая специфика общественного развития постсоветских государств связана с появлением новых социокультурных феноменов, которые требуют комплексного (междисциплинарного) анализа. Глобализация осуществляет кардинальное влияние на духовную сферу любого общества, деформируя традиционные системы ценностей и трансформируя коллективные идентичности. В таких условиях особую остроту приобретает проблема формирования позитивной коллективной идентичности граждан стран СНГ, ведь только те государства, которым удастся сберечь свою национальную самобытность, свой тип экзистенции, духовности и креативности, не поддадутся глобализационным схемам. В связи с этим актуальность междисциплинарного изучения особенностей формирования коллективной идентичности (основными формами которой являются этническая,

национальная, религиозная, региональная и континентальная идентичность) граждан Украины не вызывает сомнений.

Известно, что феномен коллективной идентичности давно привлекает внимание многих исследователей и активно обсуждается в разноплановых социально-гуманитарных дискурсах. В зарубежной науке этот феномен исследуется преимущественно в русле социокультурной антропологии, социологии и психологии с разных теоретико-методологических позиций (Е. Дюркгейм, З. Фрейд, Э. Эриксон, К. Юнг, Б. Андерсон, М. Барретт, З. Бауман, Ф. Барт, П. Бергер, А. Ватерман, Э. Геллнер, Б. Геральд, Р. Дженкинс, В. Дуаз, Дж. Колеман, Г. Кон, В. Коннор, Б. Лукман, Г. Люббе, Дж. Марсиа, Д. Маттесон, А. Мелуччи, Дж. Г. Мид, М. Мид, С. Московичи, Э. Смит, С. Страйкер, Г. Теджфел, Дж. Тернер, Ю. Хабермас, С. Хантингтон, Ч. Тейлор, В. Хесле, И. Штрауб и др.). В российской и украинской науке коллективная идентичность изучается в рамках философии, политологии, социологии, культурологии, психологии (Ю. Арутюнян, Ю. Бромлей, Е. Галкина, П. Гнатенко, Я. Грицак, Л. Дробижева, А. Здравомыслов, Н. Иванова, Л. Ионин, М. Козловец, И. Кондаков, Н. Корж, Н. Лебедева, А. Лукина, В. Малахов, О. Мачинский, Л. Нагорная, Л. Науменко, М. Обушный, В. Павленко, М. Рябчук, С. Савоскул, К. Соколов, Г. Солдатова, Т. Стефаненко, А. Сухарев, В. Тишков, Н. Хренов, Н. Шульга, В. Ядов и др.).

Теоретический анализ разных концептуальных подходов к изучению проблемы коллективной идентичности показывает, что идентичность является результатом процесса идентификации, которая должна рассматриваться как процесс, включенный в целостную жизнедеятельность субъекта; неразрывно связанный с когнитивной, эмоциональной и поведенческой сферой личности; обусловленный ее потребностями, мотивами, целями и установками; опосредованный знаково-символическими, идейно-образными и ценностно-смысловыми системами культуры. А. Мелуччи считал, что коллективная идентичность формируется в результате совместного интерактивного процесса самоопределения конкретной социальной общности, связанного с общими ориентациями их действий и тем полем возможностей и ограничений, в котором совершаются их совместные действия. Становление и развитие коллективной идентичности опосредуется обращением к универсальным феноменам культуры и актуализацией смысловых процессов.

Таким образом, концепт «коллективная идентичность» охватывает определенное коллективное «Мы» конкретного сообщества (регионального, религиозного, этнического, национального, континентального и т.д.). На этой основе выделяются различные формы коллективной идентичности (региональная, религиозная, этническая, национальная, конти-

ментальная и др.), а сама коллективная идентичность (как общее чувство принадлежности к определенной общности или обществу) отражает существенные связи между людьми. При этом идентичность коллективных субъектов всегда зависит от самоидентификации индивидов, которые являются членами данного сообщества. Индивиды могут быть членами разных сообществ, они также могут входить в эти коллективы и выходить из них в любое время. Именно поэтому в процессе формирования коллективной идентичности конструируется определенный коллективный образ данного сообщества, с которым и идентифицируют себя члены этого сообщества. К коллективной идентичности любой индивид идет, как правило, «снизу», от реальных коллективных действий, в контексте которых происходит его собственное самоопределение и конструируется общее «Мы». Коллективная идентичность всегда укоренена в реальных социальных практиках и отношениях. Именно поэтому коллективные идентичности можно рассматривать как коммуникативные конструкции, дискурсивные факты, которые необходимо правильно интерпретировать, выявляя те социокультурные горизонты, которые за ними скрыты. Кризис коллективной идентичности всегда связан с нивелированием традиций, распадом общей культурной памяти, отвержением аутентичных знаково-символических и ценностно-смысловых систем культуры, разрушением системы коллективно-исторического опыта и общих представлений и т.п.

Процесс формирования коллективной идентичности граждан Украины исследовался нами в 1991 – 2011 гг. в рамках нескольких международных научных проектов Центра украиноведения Киевского национального университета имени Тараса Шевченко («Украинская национальная идея: теоретико-эмпирические аспекты»; «Социально-психологические и региональные аспекты формирования национального самосознания граждан Украины как фактора государственного строительства»; «Трансформация национальной идентичности: историософские, культурологические и социально-психологические аспекты» и др.), которые были поддержаны Фондом «Возрождение», Фондом Фридриха Эберта, Фондом фундаментальных исследований Мини-

стерства образования и науки Украины, а также Ассоциацией украинских банков. В этих проектах были исследованы гендерная, возрастная, профессиональная, религиозная, этническая, метаэтническая, локальная, региональная, национальная, европейская (или континентальная), планетарная, постсоветская и другие виды идентичности граждан Украины, проживающих в разных регионах страны. Всего было изучено 39 400 респондентов от 18 до 87 лет [1, с. 12 – 17; 2, с. 24 – 53; 3, с. 33 – 35].

Для изучения трансформации разных видов идентичности мы использовали методику М. Куна – Т. Макпаргленда «Кто Я?», адаптированную методику «Шкала измерения идентичности» М. Синереллы и другие методы. Для изучения аксиологических особенностей формирования коллективной идентичности граждан Украины мы использовали методику изучения ценностных ориентаций М. Рокича, а также теоретический и эмпирический подход Ш. Шварца [4, р. 3 – 65], который в 80-х – 90-х годах XX в. провел кросс-культурные исследования базовых ценностей в 46 странах мира (в Болгарии, Чехии, Польше, Эстонии, Венгрии, Словакии, Словении, России, Грузии и др.). Надежность результатов проведенного нами исследования обеспечивалась методологическим обоснованием его исходных позиций; использованием совокупности диагностических методик, адекватных цели и заданиям исследования; объединением количественного и качественного анализа эмпирических данных; использованием методов математической статистики с привлечением современных программ обработки данных, репрезентативностью выборки.

Междисциплинарный подход позволил проследить динамику коллективной идентичности граждан Украины: 1) нивелиацию постсоветской идентичности (в 1991 – 1999 гг.); 2) возрастание этнической (в 1991 – 1999 гг.) и религиозной (в 2001 – 2010 гг.) идентичности; 3) трансформацию общеславянской идентичности (в 1999 – 2010 гг.); 4) укрепление региональной идентичности (в 2006 – 2009 гг.); 5) возрастание престижности национальной идентичности в 2001 – 2008 гг. (высокий уровень национальной идентичности в 1991 г. имели 26% респондентов, в 2001 г. – 25%, а в 2011 г. – только 21% респондентов, низкий уровень

национальной идентичности в 1991 г. имели 18%, в 2001 г. – 27%, а в 2011 г. – 39% респондентов); 6) утверждение европейской идентичности в 1999 – 2008 гг. (когда стала заметной тенденция к увеличению показателей европейской идентичности как в группе этнических украинцев, так и в группе национальных меньшинств; при этом европейская идентичность до 2011 г. не теряла своей значимости для граждан Украины, таким образом, запрос на европейскость является очень сильным в украинском обществе, хотя наличие в украинских СМИ проевропейской риторики сочетается с полным отсутствием взвешенной политики национальной идентичности в Украине); 7) синхронизацию подъемов и спадов в развитии национальной и европейской идентичности в 1999 – 2011 гг. (национальная и европейская идентичность достигли самого высокого уровня развития в 2004 – 2005 гг., в частности, в 2005 г. высокий уровень национальной идентичности имели 28% респондентов, а низкий уровень национальной идентичности был характерен только для 22% респондентов, в этом же году высокий уровень европейской идентичности имели 37% респондентов, а низкий уровень – 18%).

Для респондентов, у которых выявлен высокий уровень этнической, национальной и европейской идентичности (**группа «В»**), характерна более конструктивная иерархия жизненных смыслов (у них доминируют экзистенциальные и самореализационные смыслы) и высший уровень патриотизма, чем для респондентов с низким уровнем этнической, национальной и европейской идентичности (**группа «Н»**), у которых доминируют гедонистические и статусные смыслы. У представителей **группы «Н»** разрыв между этнической и национальной идентичностью в 2,5 раза больше, чем у представителей **группы «В»**. Также у представителей **группы «В»** и **группы «Н»** были выявлены четыре типа этнической идентичности (по типологии Берри [5, р. 44 – 62]): а) **моноэтническая** идентичность с собственной этнической группой (соответственно – 71% и 24%); б) **измененная** идентичность, которая сформировалась на основе самоидентификации с чужой этнической группой (соответственно – 5% и 36%); в) **бизэтническая** идентичность иден-

тичность (19% и 6%); г) **маргинальная** этническая идентичность (5% и 34%), когда чужая этническая группа расценивается как такая, которая имеет более высокий экономический и социальный статус, нежели собственная (этот феномен объясняется желанием индивида интегрироваться в доминантную группу и таким образом получить позитивный социальный статус).

В проведенном исследовании эмпирически были прослежены трансформации ценностных ориентаций респондентов. Для этого использовалась методика изучения ценностных ориентаций М. Рокича. Респондентам было предложено проранжировать 18 терминальных ценностей по порядку их субъективной значимости. Для представителей **группы «В»** характерно доминирование таких терминальных ценностей: здоровье, интересная работа, любовь, счастливая семейная жизнь, активная деятельная жизнь, друзья, свобода, познание, творчество, жизненная мудрость. Для представителей **группы «Н»** характерно доминирование других терминальных ценностей: здоровье, материально обеспеченная жизнь, удовольствия, любовь, уверенность в себе, счастливая семейная жизнь, друзья, красота природы и искусства [6, с. 23 – 28.].

Проведенное исследование позволило выявить некоторые ценностные трансформации, которые обусловлены кардинальными социально-экономическими и общественно-политическими изменениями в Украине: достаточно заметны сдвиги ориентаций граждан Украины с пацифистских и этических ценностей на деловую активность, прагматические и материальные ценности. Прослеживается динамика ценностных приоритетов респондентов в условиях социально-экономического кризиса (когда возрастает значимость ценностей «активная, деятельная жизнь», «интересная работа», «материально обеспеченная жизнь») и в условиях относительной экономической стабильности (когда возрастает значимость ценностей «познание» и «творчество»). Выявлено постепенное увеличение «веса» таких ценностей, как «здоровье», «уверенность в себе», «свобода», «интересная работа». Именно эти ценностные ориентации можно конструктивно использовать в качестве важного демократического трансформационного ресурса

украинского общества [7, с. 171 – 173]. Представители **группы «Н»** больше ориентируются на успешную карьеру, финансово обеспеченную и комфортную жизнь, отдых и развлечения, для них характерно доминирование прагматических и гедонистических установок. Для представителей **группы «В»** характерны ориентации на общественное признание, интересную работу, познание, творчество, жизненную мудрость, они также ценят мир во всем мире и в Украине. В целом, трансформации ценностных ориентаций граждан Украины связаны со стремлением улучшить свою жизнь в материальном и финансовом плане, с усилением прагматических и утилитарных устремлений, с деформацией общественных и моральных идеалов, с общим снижением значения традиционных ценностей.

Использование методики Ш. Шварца позволило выделить блок базовых ценностей украинской культуры (это те фундаментальные нормы и принципы, которые обеспечивают целостность социальных систем и национальных общностей, поскольку в них выражается особая значимость определенных материальных и духовных благ для существования и развития данных систем и общностей), которые транслируются от поколения к поколению. При этом представителям старшего поколения более свойственна тяга к стабильности и определенности, а представителям молодого поколения – стремление к динамичности и изменчивости. Выяснилось, что на протяжении 2004 – 2008 гг. сложился базовый ценностный профиль современных украинцев: Доброжелательность (4,62); Универсализм (4,58); Самовыражение (4,53); Традиционность (4,49); Безопасность (4,43); Мастерство (4,37); Равноправие (4,33); Автономия (4,21); Гармония (4,06); Конформность (3,88). Сочетание Самовыражения и Универсализма свидетельствует о стремлении респондентов к справедливости и толерантности; Универсализма и Доброжелательности – об альтруистической направленности; Традиционности и Конформности – о стремлении сохранить стабильность за счет добровольного самоограничения и подчинения; Конформности и Безопасности – о стремлении защитить порядок, стабильность и социальную гармонию; Самовыражения и Мастерства – о творческой направленности. Проведенное ис-

следование показывает, что базовые ценности украинской культуры являются экзистенциальными, экофильными и персоналистическими. Деструктивные трансформации таких ценностей, как Равноправие и Автономия (в 2010 – 2011 гг.) надо обязательно преодолеть, ведь они являются аксиологической и моральной базой социальной ответственности и очень важны для поддержания и развития демократии. Восстановление значимости ценностей Мастерства и Автономии является основой и ценностной базой для развития свободного предпринимательства. А усиление ценностей Самовыражения и Мастерства является аксиологической базой для утверждения украинской трудовой этики и творческого назначения украинского народа. Наиболее мощными факторами, которые определяют семантическое пространство ценностно-мотивационной структуры всех групп респондентов, является Толерантность, Добролюбие, Самодетерминация, которые можно назвать базовыми ценностными тенденциями украинской культуры.

Для представителей **группы «В»** характерна более тесная связь с системой базовых ценностей украинского народа (коэффициент корреляции между высоким уровнем развития этнической идентичности и базовыми ценностями – 0,68; между высоким уровнем развития национальной идентичности и базовыми ценностями – 0,63; между высоким уровнем развития европейской идентичности и базовыми ценностями – 0,52), чем для представителей **группы «Н»** (коэффициент корреляции между низким уровнем развития этнической идентичности и базовыми ценностями – 0,24; между низким уровнем развития национальной идентичности и базовыми ценностями – 0,18; между низким уровнем развития европейской идентичности и базовыми ценностями – 0,13).

Полученные результаты демонстрируют не только довольно значительный воспитательный потенциал системы базовых ценностей украинской культуры, но и «национальный вклад» украинского народа в систему общечеловеческих ценностей, ведь последние общечеловеческие тенденции (процессы глобализации и информатизации, борьба с терроризмом, экологическими проблемами и др.) свидетельствуют, что базовые ценности укра-

инской культуры являются своеобразным «ответом на глобальные вызовы времени», поскольку человечество ищет новые стратегии взаимодействия и жизнедеятельности на планете Земля, и в связи с этим украинское миролюбие, терпимость, экофильность, доброжелательность, неагрессивность, нежспансивность и уважение к другим культурам приобретают общечеловеческое звучание. Этот «украинский вклад» в процесс развития человеческой цивилизации подтверждает постепенный рост приоритетности идеалов ненасилия, природосохранения и гуманистических ценностей в системе новых мировоззренческих ориентиров человечества.

Проведенное исследование показало, что субъект (как индивидуальный, так и коллективный) является центром ценностных и смысловых отношений в рамках национальной общности, что базовые ценности украинской культуры существенно влияют не только на иерархизацию всей структуры коллективной идентичности, но и на интеграцию коллективной идентичности в целостную систему. Сохранение базовых ценностей и развитие коллективной идентичности яв-

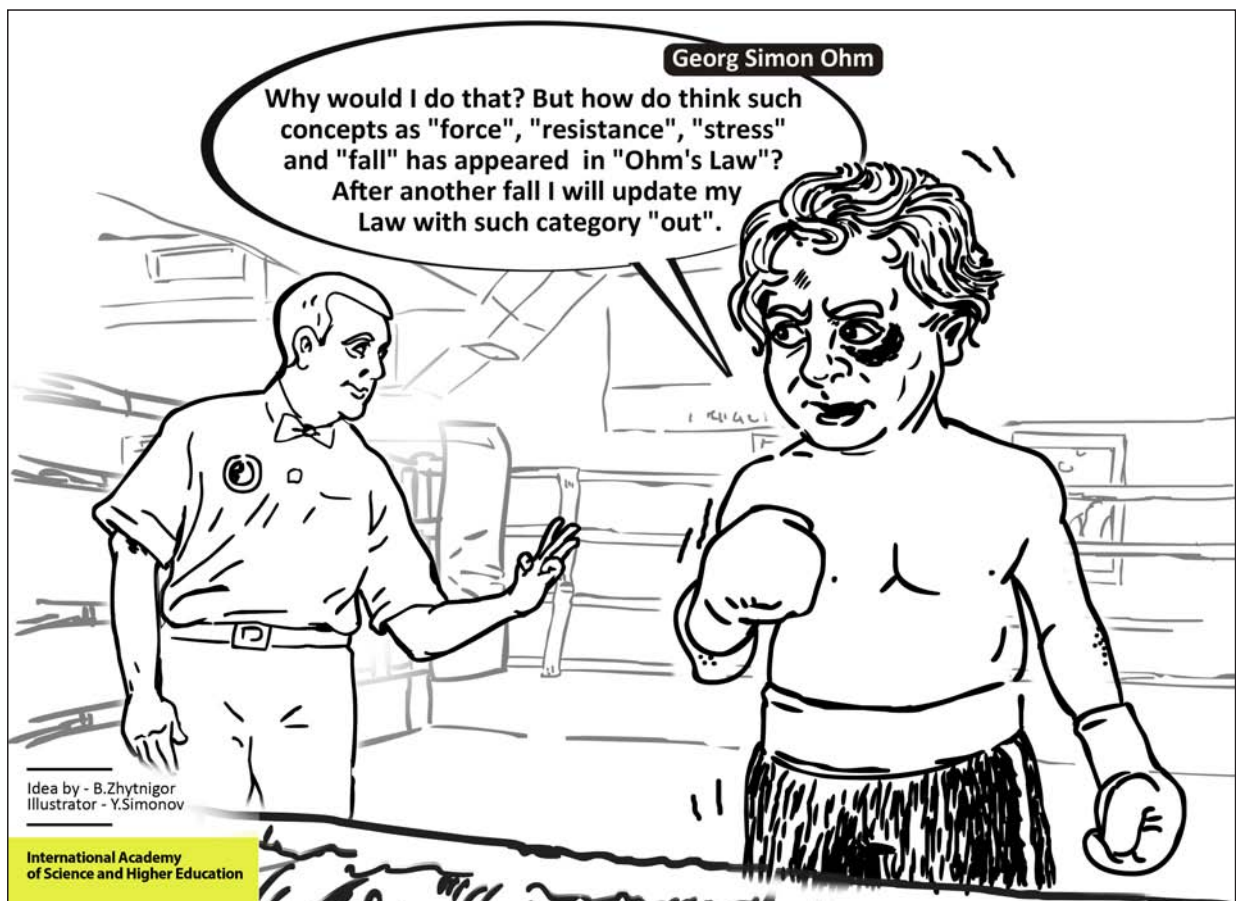
ляется важным условием существования и развития украинской нации и украинской национальной культуры в условиях глобализации.

Литература:

1. Воропаева, Т. Трансформація національної ідентичності громадян України (1991–2001 pp.) / Т. Воропаева, С. Бойко // Вісник КНУ імені Тараса Шевченка. Серія «Українознавство». – Вип. № 6. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2002. – С. 12–17.
2. Сергійчук, В. Трансформація національної ідентичності: історіософські, культурологічні та соціально-психологічні аспекти / В. Сергійчук, Т. Воропаева // Фундаментальні орієнтири науки. – К.: Фонд фундаментальних досліджень, 2005. – С. 24–53.
3. Воропаева, Т. С. Особливості становлення національної та європейської ідентичності громадян України / Т. С. Воропаева // Problems and tendencies of modern society development. Materials digest of the IXth International Scientific and Practical Conference (Kiev, London, September 14-September 19, 2011). Sociological, philological, philosophical, sciences and history

/ All-Organizing Committee: B. Zhitnigor (chairman), S. Godvint, L. Kupreychik, A. Tim, G. Georgio, T. Morgan, S. Serdechnyy, L. Straker. – Odessa: InPress, 2011. – P. 33–35.

4. Schwartz, S. H. Universals in the structure and content of values: Theoretical advances and empirical tests in 20 countries. / In M. P. Zanna // Advances in Experimental Social Psychology. – Orlando, FL: Academic. – 1992. – Vol. 25. – P. 3–65.
5. Berry, J. W. Cross-cultural psychology: Research and applications / J.W. Berry, Y.H. Poortinga, M.H. Segall, P.R. Dasen. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – P. 44–62.
6. Воропаева, Т. С. Специфика самоидентификации этнических украинцев и русских в Украине: социально-психологические аспекты / Т. С. Воропаева // Личность в межкультурном пространстве. – Ч. 1. – М.: РУДН, 2008. – С. 23–28.
7. Воропаева Т. Базові цінності громадян України в умовах глобальних викликів / Т. Воропаева // Людина і соціум в умовах глобальної кризи: погляд крізь призму суспільствознавства та богослов'я. – К.: Національна Академія управління, 2010. – 400 с. – С. 171–173.



Idea by - B.Zhytnigor
Illustrator - Y.Simonov

International Academy
of Science and Higher Education

Jdanova L.,
PhD, Assoc. prof.,
American University of
Central Asia, Kyrgyzstan

EDUCATIONAL SIGNIFICANCE OF LITERARY TEXT

The theme of this paper is to consider the use of a literary text as a vehicle for multicultural education students. Education, like any other science which is based on the study and interpretation of texts of different types - the philosophical and scientific, historical, artistic and philological, cultural and others. The ability to interpret the text is used very widely and in different research areas. In the pedagogy is particularly important, because any text is the information on which the most of the pedagogical views are built

Conference participant

Keywords: artistic text, hermeneutic method, multicultural education, structural and organizational unit, narrative field.

Hermeneutical method of learning has its own peculiarities due to essence of natural sciences and the humanities. Since the objective basis is the text, the language is a powerful tool for analyzing humanitarian phenomena. In many hermeneutical concepts the language is declared as focus of all humanitarian issues. Moreover, the word serves cultural, educational, and pedagogic functions, coming across as a system-forming element of culture. Another feature of the hermeneutic method is its dialogue nature. In the future, conversational nature of humanitarian learning becomes a criterion for distinguishing between humanities (dialogue form of knowledge) and natural (monologic form of knowledge) sciences, as well as the main method of learning and personality formation.

In accordance with hermeneutic approach the specificity of humanitarian learning is determined: firstly, as much dependent on socio-cultural factors; secondly, as widely using interpretive methods of research; thirdly, as having a specific subject that makes impact on research in a form of sign-symbolic material; fourthly, dialogic understanding of humanitarian learning; fifthly, as requiring the presence of axiologicity, that is, values of results of knowledge.

Works of art from different cultures are proof of not only and not differences in lifestyle and system of world outlook, but also demonstrate the closeness of values of the people, due to the fact, that literature provides indirect knowledge of culture, religion, morality aesthetics, and society. "Historically, this is known fact, the special role of literature lies in the fact that is, being verbal creation, is an expression of meaning, ideas, examples, in a word, values" (6). A value of the literature, its contribution to world culture

is incomparable to anything. "Literature is also the place, where the truth, as a kind of revelation, may come to us. It shows one of sides of infinite existence, which no other area can never identify. Namely at this point, in this inordinacy the literature exists" (7). Literature, according to R. Barthes, is "socially responsible", it is not a passive product of social development, but the active principle ... one of the springs, which ensure the development of history itself" (1). The study of a literary text and a touch to world of other culture joint reader-student to this immense world and make him a citizen, a member of the world community, a person with knowledge of world culture and owner of universal cultural values. Such person has a timeless value – multiculturalism. Literary texts, as well as knowledge of foreign languages, make our world perspective, clear and friendly thanks to understanding and such qualities as tolerance, the desire for dialogue.

There are countless assessment and interpretations of the same text, which emphasizes such property of literary text as suggestiveness (from Lat. suggestio – suggestion) – the ability of a text to influence on subconscious of a reader. The subjectivity of a literary text is an objective consequence of its specificity. This feature allows selecting those interpretations that meet its objective properties. Relative objectivity and subjectivity in perception of text are equally important. Without first it is impossible linguistic study of text, without second – understanding it particularly as literary. And both of these aspects of the text being are difficult to separate from each other, there is no clear difference between them. There are complex relations between the world of art and material world, because there is a reflection of objective world (complex,

indirect) and fantasy are intertwined. The specificity of literature and art lies in a unique combination of fiction and loyalty to the truth of life. This feature of literary text can be skillfully used in multicultural education of students as means of influence on personality.

Analysis of understanding of written texts is both an analysis of their social role and functional nature: it does not eliminate a value of studying structure of texts, does not contradict him, but cannot be reduced to it. As a cultural phenomenon the text exists in sign form and has significance. In psycho-pedagogical context it is important that text is an essential component of communication. "Text is a mechanism that controls the process of understanding. It seems clear that an understanding of texts is not an end in itself, their contents reflects real relations of things that are relevant to thinking, actions and intentions of people" (2).

In process of education aimed on establishing a multi-cultural competence of students, using texts, acting on student's emotional state, can unobtrusively but purposefully to impact educationally through a polylogue teacher – text – student.

The process of comprehension is an active exploratory. A student, who reads a text under guidance of a teacher, not only highlights some meaning cores of text, but also compares them with each other, often returning to places already passed, what happens in a process of finding answers to questions. This process of active analysis and clarifying contents of text by comparing its elements can be defined as a process of analyzing through adhesion or synthesis. Understanding takes place on three levels simultaneously. On the first level, a sequential change of structure, recreating situation in minds

from one element to another, is occurring – this is so-called level of assembly.

Parallel to this, mental center of situation is moved in minds of reader from one element to another. Moving is not necessarily straightforward, it can be abrupt, sometimes from back to front, such as in detectives.

At the third level, along with installation and moving through a process of understanding, some picture of its common sense is formed, which is called concept of text (3). The reader will penetrate the understanding that it is not given in text directly.

Thank to language of text a man can penetrate deep into things, go beyond direct experience, organize own purposeful behavior, reveal complex connections and relationships, that are inaccessible to direct perception pass information to another person, that is a potent stimulus of mental development.

There are two types of texts, which are essential in building educational process: structural and organized the whole and narrative field. The text as a narrative field (4) is represented in the concept of A.A. Brudny. Scientist calls text such combination of characters, which expresses certain content, addressed to people and having the time deploy and easy to understand and reproduction. In his conception, the text enters into relationships, which influence the behavior, thoughts of people, because of linguistic expression of thoughts and feelings. According to philosopher, knowing a text, a man knows himself. It is in this an answer to question

lies, why it is easier to understand narrative text, not full of facts and evidences. Such texts are perceived, remembered, transmitted more easily, that serves to communicative process. In mind of reader, signs, which are used by the author, should be lined up in the same sequence that is leading to an understanding of the idea, which author has placed in his text. In this case, it is occurring restoration of meaning structure, laid in text by process of thinking. Text “gets its content directly with consciousness of reader, ... process of understanding “closes” to form a single whole that is contained in text and what happens in mind of reading person” (5).

An understanding of texts may include several stages, each of which has relative independence and convention. Table 1 shows structurally and organized content and narrative field of text.

In terms of narrative fields, a reality, which is reflected in the text, is directly related to facts set forth in the text using linguistic tools.

The first stage of process of understanding the structural and organized text is associated with identification of its syntactic form. At this stage there are two conditions for understanding. The first involves an ability to distinguish grammatically correct elements from wrong ones. This text is not yet presented to us as a system of related sentences. The second condition relates to an identification of meaning of logical constants and with correlation of their use in this text with the generally accepted rules of logic. Both conditions together constitute

what is called a logical and grammatical possession of the text.

The second stage is to identify semantically meaningful, semantic structural units and to solve a question about their general semantic meaning. In narrative field, an adequacy of understanding of basic values, presented in text of the vocabulary, with which an idea expressed by author, is also revealed.

Knowing an importance of structural units is that the third condition of understanding texts. The third attitude, in which a text enters, according to Brudny, is the attitude to author of text. Here it is assumed a penetration to author’s thinking and the identification of causes, which led him to create the text. To some extent, these searches can be structural units of text, or they can be identified from the whole context of work.

The fourth prerequisite of understanding is taking into account a context, which may be linguistic and non-linguistic. The last may be real state of affairs in question, possible (conceivable) state of affairs, historical facts and events, knowledge, taken into consideration, when interpreting text (background knowledge). Linguistic contexts usually serve to eliminate an ambiguity of expressions. Non-linguistic contexts may also eliminate an ambiguity, and in addition, specify the value of structural elements and all text as a whole. As we can see, in the narrative text field the text is also seen in historical evolution, so it should be noted a broader context of research of text in narrative field.

From psychological and pedagogical point of view, the most important is taking into consideration pragmatic or applied criteria of text, on which use of this expression depends. In this context, understanding of text can be considered as a process, limited by scope of communicative situation, where there is a transfer of information (dialogue, communication) from one individual to another. Applications of text in order to multicultural education mean reproduction of text by participants of communication, transfer of their intention, nature of communicative act (serious message, a joke, disinformation, etc.). That is, text serves as means or reason for communication. In interpretation, biographical information

Stage	Structurally and organized content	Narrative field
1	Identifying syntactic form. Correct and incorrect elements. Meaningful comparison of logical constants.	Relation to reality, as reflected in. Revealing truth or falsity of content.
2	Identification of semantically meaningful, semantic structural units and solution of question about their general semantic meaning.	Form of expression in text, addressed to people for understanding.
3	Knowing an importance of structural units.	A text as an expression of author’s position, goals and frame of reference.
4	Accounting for context of use: linguistic and nonlinguistic.	Relationship with previous and subsequent author’s texts.
5	Accounting for pragmatic criteria: biography of the author, historical situation, the nature of communicative relations.	Local plan: circumstances in which has been created and interpreted.

about author of text is commonly used, historical situation is taken into account. Sometimes even manner of pronunciation or style of expression significantly affects understanding.

This stage of structurally and organized understanding of text corresponds, to a certain extent, to narrative one. According to Brudny, local plan for understanding of text is directly related to perception of meaning of text, as it is a site of fixation of expression of meaning. As an example, let see an excerpt from the novel of Antoine de Saint-Exupéry "Terre des hommes" (8):

"If our purpose is to understand mankind and its yearnings, to grasp the essential reality of mankind, we must never set one man's truth against another's. Yes, you are right. All beliefs are demonstrably true. All men are demonstrably in the right. Anything can be demonstrated by logic. I say that man is right who blames all the ills of the world upon hunchbacks. Let us declare war on hunchbacks – and in the twinkling of an eye all of us will hate them fanatically. All of us will join to avenge the crimes of hunchbacks. Assuredly, hunchbacks, too, do commit crimes".

Before us it is a small passage that begins with a postulate that is central to relationship of people of different cultures: "we must never set one man's truth against another's". Values of life, kindness, family, love, peace, and so on are inherent to all people. The author refers to people with a unique tone of reflection, sorrow, wisdom and dreams with a love for life, with a persistent desire to understand the time, with a sense of responsibility to people. It is sufficient to recall his famous: "We are responsible for all those we have tamed" from "The Little Prince".

"You all right" - he said, referring to his readers, comforting and encouraging thinking. How all can be right? But we are talking about diversity of opinions and concepts, about desire to understand each other, about tolerance, acceptance of others. "Anything can be demonstrated by logic" – another postulate, to which there are many examples. But the idea contained in this phrase, it is much wider than number of words contained in it. "Anything" can be true or may be a lie. It all depends on knowledge, from a set of skills, from emotionality and psychol-

ogy of speaker and attitude of audience. Politicians skillfully use these skills, who play on national feelings, then fear, then poverty of people. You can change economic misery by investments, but spiritual poverty, moral weakness, by which currency can be enriched? "To avenge the crimes of hunchbacks" today, and what will be tomorrow? The author encourages us to think, to overcome painful confusion, to search for fraternal ties that unite people. He invites us to try to detect these fragile connections and to discard all superfluous, superficial, preventing appearance of friendship and love. In the text it sounds the word "war", which reminds us of the time of writing the novel – the beginning of 1939 – the time of fascism, when the idea of purity of Aryan race has spread in Europe, an extermination of Jews already was in process, concentration camps have already appeared, where all dissidents "re-educated". In connection with the war, we can recall the fate of the author himself – military pilot, who fall in battle. Being a pilot, Saint-Exupéry, had often seen the earth from a height, and understood how its nature is fragile, how vulnerable are people with their claims to world domination, how easy life turns into death. As philosopher and writer, the author realized that political, economic, social forms of relationships between people are unreliable, and even denied them. He loved people, sick souls, for their present and future. Hatred of war, violence and humiliation of people on whatever basis, such as the hunchbacks are read in all his works. He looks at people in terms of morality. Perhaps that is why in his books, smiles blossom on faces of characters as a symbol of hope, love, joy and happiness. The call to brotherhood, desire to love a man, admiring by laborers – that are moral purposes, for which the author strove all his life. His books are still admired readers today.

As you can see, an analysis of passage with using hermeneutic techniques of narrative field helps to understand the meaning of universal moral ideas, embodied in text by the author, updates the value of work in modern conditions, awakens the consciousness of students.

An explanation of the text, based on interpretive methods for disclosure of humanistic essence of various phenomena, becomes the main condition for a genuine understanding of humanitarian learning. The interpretation in this case provides an increase of knowledge, serves as means of acquiring new knowledge in accordance with the purpose of our study. It should serve for forming universal values, which constitute the essence of multicultural education. This means that solution of educational and pedagogic tasks of multicultural education is due to interpretive techniques. In this case, plurality of different interpretations of the same humanitarian fact is real and normal condition of learning. Pluralism of opinions in humanities is an objective factor that depends on subject and specifics of humanities. The principle of unity of objective truth and axiological evaluation is a basic principle of scientific learning. Consequently, the choice (preference) and the clash of different models are fairly common ways of knowledge in field of humanities. The principle of unity of objective truth and axiological evaluation is a basic principle of scientific knowledge.

The methodological basis of such education, in our case, is hermeneutic approach, which is to understand the meaning of texts of fiction, which reflects the universal values.

References:

1. Bart R. Selected Works: Semiotics: The Poetics / Trans. with Fr., Comp., total. Ed. and introd. of Art. GK Kosikova. - Moscow: Progress Publishers, 1989. - P. 373 (in Russian)
2. Brudnyi AA Science to understand. - Bishkek. - 1996. - P. 163-164 (in Russian)
3. The same. - P. 145-146.
4. The same. - P. 187-188.
5. The same. - P. 164-165.
6. P. Voelen slammed the door. - The French language today. - June 1995. - № 110. - P. 25-26 (in French)
7. Legros J. Why Literature? - The French language today. - June 1995. - № 110. - P.82 (in French)
8. Saint-Exupery A. The planet of people. - Frunze, Kyrgyzstan, 1982. - P. 144-145 (in Russian)

Ignatova A.M.,
assistant
Perm National Research
Polytechnic
University,
Russia

THE ROLE AND PRINCIPLES FOR THE USE OF THE MATERIAL IN ETHNOFUTURISM BY THE EXAMPLE OF ART OBJECT IN THE SPIRIT OF PERM ANIMAL STYLE MADE OF STONECASTING

Study investigates the role of the material in the spiritual value of art-works. Object of study is ethno futurism of art. In the study formulated principles for the use of the material in ethnofuturist genre.

Keywords: Perm animal style, Ethnofuturism, stone casting

Conference participant

*Science explains the world,
but we can reconcile with him can only art
Stanislaw Lem*

Modern art leaves no one indifferent, and always raises conflicting views. Many art historians believe that contemporary artists influenced by the processes of urbanization and globalization, so their work is not enough connection with nature. The absence of such a connection leads to disharmony. In order that would restore the relationship of nature and art artists begin to focus on ethnic trends in style. As a result, there are new trends of contemporary art, one of the most promising is Ethnofuturism [1].

This trend in art, there are about twenty-five years, originated in Scandinavia. In Russia Ethnofuturism began to develop in the 80's of XX c. This trend in art distinguished by the absence of strict canons, often the main source of inspiration for artists – ethnofuturists traditions of the Finno-Ugric peoples [2].

In the literature there are many different versions of a definition of «Ethnofuturism». In our view the most loyal to is the definition ethnofuturism as a new form of presentation (representation) of popular culture, adapted for modern man. Ethnofuturistic artwork of art are those that contain any of the bright elements of national culture, or link to them (the ornaments, household objects, rituals, myths, etc.).

In the culture of many pagan peoples choice of material for the creation of any artwork or household items was based on the magical ideas about the properties of the material and its place in the universe. This cultural feature can be used by artists in the Ethnofuturism, that is, to convey the connection with nature and the ancestors, you can use certain materials or methods for their processing. This questions has devoted to our research.

The aim is - an overview of the materials of which were manufactured attributes of folk art to archaeological finds, the inter-

pretation of the role of the material in the cultural value of these products and make recommendations on the proposal of images of folk art by means of non-traditional materials - stonecasting.

Object of study is a small archaeological sculpture related to the Perm animal style (PAS).

Perm animal style (PAS) - a characteristic manner of images of animals or birds with hypertrophied powerful claws, fangs and claws of predators, herbivores have horns, etc. PAS was formed in relative isolation of the northern regions of the Urals. Distinguishing features of PAS - frugality representational resources (the artist conveys the image and ignore the details). For example, the image replaces the image of the head of animal entirely. Some PAS images are fantastic, such as griffins - a creature combines features of a beast, and bird of prey or creatures combining human and animal signs [3].

There are three basic types of plot PAS: zoomorphism, anthropomorphism, zooantropomorphism, fitoantropomorphism.

Zoomorphism images simply reproducing species (herbivores, carnivores, birds, amphibians, insects), they are divided into two groups: simple and complex. Simple animal zoomorphism images reproduce all or parts of the body. Among the archaeological finds there are three kinds of products: solid, hollow and flat. On flat plates, the animal depicted in profile (with four legs and only two) or a view from above. Complex zoomorphism images are divided into three groups: blending, multiplication, and combinations thereof. Overlay - the basis of composition are simple zoomorphism images, which are superimposed on each other. Multiplication - the animals are depicted with multiple (identical or different)

heads, limbs or other body parts. Combination - shows signs of being combining different animals.

Typical plots are PAS images of elk, bear, birds and snakes. Elk or deer are the protectors of rights, represent the upper world, and participates in its creation. Giant moose may serve as the sun. Birds (geese, ducks) in the mythology of the messengers of the gods, often symbolizing the divine in man. Snake - picture element of the sun, the sun is depicted as a circle, entwined by a snake. Bear in the mythology of the Urals is the ancestor of man, in the Karelian-Finnish epos progenitor of the world and all living things is a duck.

Anthropomorphism depict man as divided into simple and complex. Complex anthropomorphic, there are also three species (overlay, multiply, mix). Complex anthropomorphic creatures portrayed with a combination of both signs on – fishing. Special is the way of the shaman as a mediator between the heavenly and the earthly world, conductor of the three worlds. Image of man and the shaman is not identical. The shaman is not just a man, it's something more.

Zooantropomorphism depict creatures with a combination of signs of animal and human, there are 2 kinds (overlay and combination). Shortcut depict beings who have the lower torso to the waist belongs beast, and the top – man.

Fitoantropomorphism images depict the man and the world of plants. Fitoantropomorphism are not characteristic of the PAS, these stories were more typical of Celtic culture.

All products PAS in its plot, describe the model of the world at the time - the concept of "world tree". Art of the "world tree" is characteristic of a positive contrast (divine) and negative (the underworld). The

three-dimensional picture of the world embodied three-tier composition: the lower world is pangolin, upper - elk, the middle world – people, in centre image of man, but it does not represent a person, he represents part of the material world.

Items PAS were symbols of the ancient clan, group, which included the people themselves and "selected" their totem animals. Ornaments with images of animals is an important attribute of the female costume and served as distinguishing marks that determine tribal affiliation of women. Figurines found in tombs, often depicted flying birds, most researchers agree on the fact that these images represent the human spirit is released from the body after his death. Ancient people believed that products PAS possess magical powers. Perhaps these ideas were borrowed from the totemic culture (totem animals bring good luck, protect from danger, are the progenitors). Often in the plots of ornaments PAS image of a horse is found. There are opinions that there was a cult horse, honoring all the horses as a symbol of the sun and fertility.

PAS remained the leitmotif of the culture of the peoples of the Urals for a long time. Trace the development of world people can be to change the plot of PAS. Technology development can be traced to what kind of material used for making handicrafts.

The oldest of them date from the VIII-III century BC. Initially, the product PAS were bone and horn, ornaments in the style of the PAS found on the stone ritual and household products, in the Bronze and Iron Ages, there are products made from ceramic and metal. The most common are bronze ware PAS, they are made by casting technology in the two-way shape and processed manually.

Most of the archaeological finds of products PAS refers to the Bronze Age. Of course, in the Bronze Age materials, developed by mankind before (bone, stone, wood, etc.), continued to be used. Metal at the time was rare and precious materials. Then people do not appreciate the operational quality of the metal, and attributed to him magical powers. The very process of obtaining the metal and its treatment were equated to the magical mysteries. There is a theory that people who were treated with metal, were equal to shamans.

Ancient members of the Finno-Ugric peoples believed that metals can affect the supernatural virtue by his brilliance and



Fig. 1. Metal figurines Perm animal style

The chemical composition of archaeological finds products PAS in the Perm region

Table 1

Product	Concentration of the element, %					
	Cu	Sn	Pb	Zn	Ni	P
Buckle	basis	18,8	12,2	1	0,2	0,2
Suspension	basis	-	-	0,2	-	0,1

ability to sound (ringing).

At that time it was thought that possess magical properties and some types of stone. One of these was the obsidian (volcanic glass). Obsidian was not available in the territory of the Finno-Ugric peoples, but these areas were rich deposits of copper ore.

Metal and the ability to handle it were perceived by ancient peoples as a gift from the gods. Given their divine origin, originally, people used metal for manufacturing occult subjects.

Archaeological finds, dating from the middle of I millennium BC, are divided into two groups according to functionality. The first group - a bronze art plastic iconic destination, the second group - Jewelry and Accessories Costume.

Products PAS, the first group (beads, the hryvnia, suspension, etc.) are personal things, and remained with the owners even after death. Many of the findings found it on the ground burials.

Material of archaeological finds interesting, in terms of reconstruction of ancient technologies. Carried out by X-ray analysis of several archaeological finds products PAS (Fig. 1) from the funds of the Perm Regional Museum has allowed to establish their chemical composition (Table 1).

A distinctive feature of the products found in the Perm region sufficiently smooth chemical composition, rare admixture of iron, aluminum and arsenic.

It is known, that ancient metallurgists at the initial stage of copper smelting production changed concentration of arsenic

in order to achieve that particular color of the metal. Among the archaeological finds of the Middle East and south you can find items made of bronze, whose color changes from bright red to pale yellow. Oriental peoples attached particular importance is the color of products, we know that a special relationship to the red color remained in their culture so far.

The concentration of arsenic in the investigated products PAS is 0,5-2%, this means that their production did not seek to change the color. This means that the main cultural and spiritual value of the product was laid in his subject, and not in color.

Contemporary artist - ethnofuturists can use bronze, similar in composition to archaeological finds, «to quote a» tradition of the PAS. But this approach does not reflect the ideas ethnofuturism because Ethnofuturism is not copying, it's a modern interpretation of ancient traditions, the representation of an ancient culture, the adaptation of sacred knowledge for the modern man.

Given this, we have identified four ways of expressing ideas through ethnofuturist stuff works:

- Use of traditional material, process it in a reconstructed ancient technologies, introduce new elements into traditional subjects;
- Use traditional materials and subjects, but the process material on modern technologies;
- Use modern materials (synthetic plastics, polymers, etc.) for an embodiment of traditional subjects;
- Use of alternative and non-synthetic

materials. For example, it can be natural materials are not specific to a historical era or geographical location «of the archaeological prototype». This method allows you to not lose touch with nature and most complete representative character of the artwork.

Having decided to create ethnofuturist work of art, it is necessary to determine it's subject. We recommend the use of contrast, for example, the contrast between the human world and the spiritual world, between the modern world and the past, etc. The general idea of most ethnofuturist work of art of description of the interaction between material and spiritual worlds.

As part of its investigation, we have created several articles in etonofuturistic style based on the PAS.

In order that would implement harmonious future products in modern life and to emphasize their cultural and historical significance, we decided to implement them in the form of small plastic (casting desk). In order that would simultaneously provide the connection with nature and modernity, we used no modern not-synthetic material, which is based on the most ancient material - stone. This material is called stonecast.

Stonecasting - a material derived from the natural rock, using their transference. Products made of stonecasting is made by casting. The structure of the stonecasting material similar to that of obsidian - stone endowed with magical powers according to the ancients.

This material combines the traditional technology (casting), on the principle of casting were made and the first products PAS, and connection with nature, raw materials for manufacturing is the oldest material on earth - a stone. Ability to handle a stone cast was not available to ancient people, the technology is modern.

It is known that in the Bronze Age there was a "fight" between a rock and metal for the "title" of the sacred material. Stone casting is the epitome of a settlement agreement between them. The stone remains as a basis, but uses the method of processing characteristic of the metal. This combination represents the evolution of technology and the world of ancient man, it gives new



Fig. 2. Composition «Perm Phoenix»

meaning to the product - a retrospective look into the past, his comprehension.

Stonecasting material is not characteristic of primitive PAS products, but it is completely natural, natural in origin, method of processing close to traditional technologies of the first millennium BC, so it fully reflects the ideas ethnofuturism.

Initially, the special role played by the organoleptic properties of products PAS (shine and sound). For modern man the sound not important, but gloss is a symbol of solemnity. Using the technology of stonecasting, we can control the organoleptic properties of the material, and therefore can get the specified level of brightness. This allows us to achieve the desired visual effect.

The main plot of the future products are the main images of the Finno-Ugric culture: a bird, a bear and snakes.

Bird in a special way throughout the northern mythology. There was a cult of waterfowl, which according to legend is the progenitor of the world. The Nordic peoples believed that the soul of deceased ancestors sent into the afterlife in the form of a bird. The heroes of the myths were mostly birds of prey. In products PAS them depicted with spread wings. Separately identifiable image of a raven as a messenger trouble, misfortune or death.

We decided that our first job will be as archaic. Statuette of a three-dimensional image mythical bird with human eyes and wide open wings (Fig. 2). So we wanted to convey the idea



Fig. 3. Composition «Fight and search»

that our ancestors were spiritually united with us. This bird is like a biblical dove, or the phoenix symbolizes the aspiration of the human spirit of continuous improvement, to the spiritual purity, to the belief in immortality and endless life of the spirit.

The plot is our second job is more complicated, as it includes three characters: a bear, snakes and birds (Fig. 3). In modern interpretation, we consider the image of a bear as a way of uniting all the peoples of northern Russia (Siberia, Far East and the Urals).

The size of both our products 20-25x15-20x4-6 cm.

Russian researchers note: *"The snake symbolized the underworld and was part of the complex compositions. "Lower World" - this is the underworld, where the governor Lizard. Snakes in the animal style - and even a symbol of the river (water, rain), which connects the sky and underground. Thus, snakes are on a par with the man and, apparently, can be transformed into a man - "to share guise."*

In the mythological serpent consciousness associated with the world of stones and not to the world of living beings.

Ethnofuturism - is a step forward in looking back and we decided to use the traditional heraldic organization of the PAS, and divided the plot into three levels. Lower (lizard) - this is the underworld. Medium (bear) - the world of animals and humans. Upper (bird) - the celestial world of the gods. Heroes of our story are fighting each other, it symbolizes the chaotic search of our

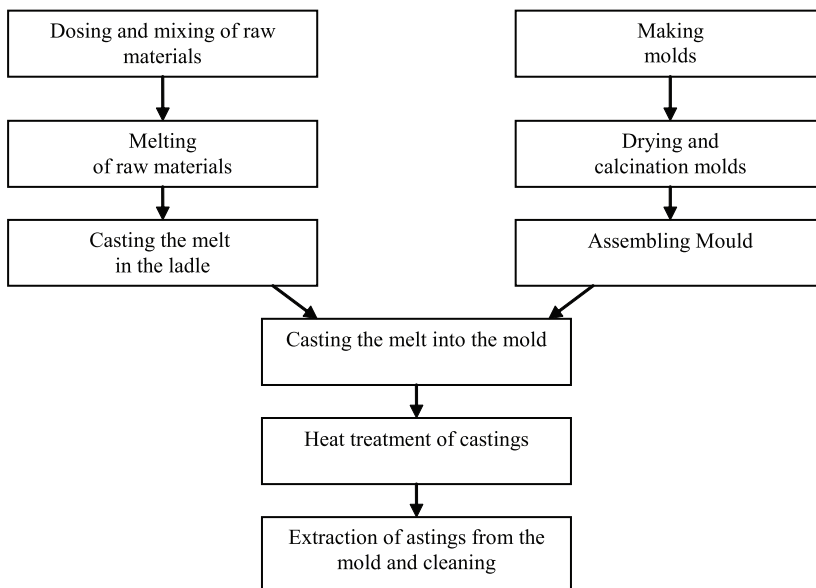


Fig. 4. Technological scheme of manufacturing castings of stonecasting

Chemical composition of raw material for stonecasting

Table 2

Chemical composition, %								
SiO ₂	MnO	Al ₂ O ₃	CaO	FeO	MgO	Fe ₂ O ₃	TiO ₂	K ₂ O+Na ₂ O
47-49,3	0,09-0,1	11,3-14,9	3,6-10	-	3,9-7,2	15-12,2	1-1,5	2,3-3,6

connection with nature and the past.

Products were manufactured by the method of casting a single sand-clay molds. Scheme of the process shown in Fig. 4. Chemical composition of raw materials is presented in Table. 2.

Model for the manufacture of castings was made of gypsum. On the quality of the surface quality of the model

depends on the casting surface. Therefore, the model carefully machining was done manually, after the dried and varnished (that would cast does not absorb excess moisture).

Mold were made of two types of molding mixture: facing and filling. Facing used for the manufacture of the imprint in mold, filling mixture - for

filling mold. Both species are composed of a mixture of sand and clay, differ in their dispersion.

Mold produced by hand buy technology presented in (Fig. 5), after they were dried at a temperature of 50-60 °C and calcined to a temperature of 800-850 °C in an electric chamber furnace. Stone melt was poured in hot form.

Melting of raw materials was carried out in two-electrode arc furnace. The temperature of molten rock with the release of the furnace was 1500-1520 °C. The temperature of molten rock when filling in the mold was 1250-1320 °C.

After the casting of castings are heat treated in an electric crystallization - annealing furnace tunnel. After the heat treatment were removed from the casting molds and brush away the remnants of sand mixture.

All our products are shown in Fig. 6.



Fig. 6. All our art object in the spirit of perm animal style made of stonecasting

Thus we have established and proved by the special role of the material in the spiritual value of works of ancient art. On this basis, formulate principles for the use of the material in ethnofuturist genre. Created etnofuturistics art objects based on the Perm animal style. Selected the most original and meaningful material for the realization of creative ideas - stonecasting.

References:

1. Derrick Chong in Iain Robertson, Understanding International Art Markets And Management, Routledge. - 2005, p 95.
2. Chin-Tao Wu, Privatising Culture: Corporate Art Intervention Since the 1980s. - Verso, 2002, p 300.
3. Оборин В. А. Древнее искусство народов Прикамья. Пермский звериный стиль. — Пермь: Пермское книжное издательство, 1976. — 190 с.

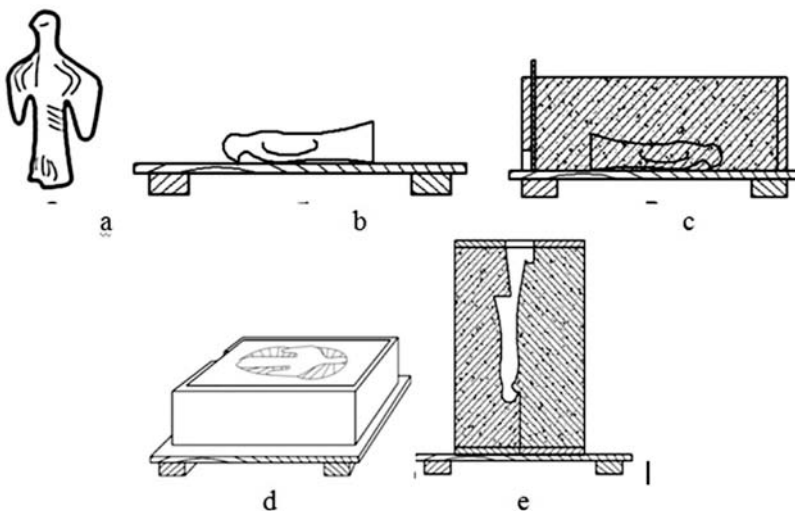


Fig. 5. The scheme of making molds (a - model, b - model set out at moulding board, c - the lower half of the mold, d- the lower half of the mold with a carved figured parting plane, e - The assembled mold)

Коноплева Н.А.,
канд. культурологии,
доцент, зав. кафедрой
Владивостокский
государственный универ-
ситет экономики
и сервиса,
Россия

Участник конференции

ГЕНДЕРНАЯ ТИПОЛОГИЯ СУБЪЕКТА ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

В статье исследуются теоретико-методологические подходы к анализу культурно-исторической типологии субъекта творческой деятельности. Анализируются понятия личность, субъект, типология, гендер, рассматриваются основные типологические подходы к анализу личности в психологии и культурологии.

Ключевые слова: личность, субъект, индивид, индивидуальность, субъект творческой деятельности, гендер, типология.

In article teoretiko-methodological approaches to the analysis of cultural-historical typology of the subject of creative activity are investigated. Concepts the person, the subject are analyzed, the typology, a gender, are considered the basic typological approaches to the analysis of the person in psychology and cultural science.

Keywords: the person, the subject, the individual, individuality, the subject of creative activity, a gender, typology.

Цель нашего исследования заключалась в определении сущностных характеристик и гендерного культурного своеобразия субъекта творческой деятельности. Причем, анализировалось гендерное своеобразие «человека творческого», занимающегося изобразительным творчеством в русской культуре переходных периодов конца XIX – начала XX и конца XX – начала XXI веков. Выбор для исследования переходных культурно-исторических эпох, характеризующихся сменой культурных традиций, художественных стилей, новаторскими тенденциями новой зарождающейся культуры обусловлен также тем, что в эти периоды активизируется деятельность не только мужчин, но и женщин-художниц.

Научные подходы к творчеству неоднозначны и многоаспектны, они обусловлены его изучением с различных позиций: процесса, продукта, личности. Для нашего исследования определяющими являются постулаты М.С. Кагана, о том, что культура включает в себя филогенетические и онтогенетические формы преобразования человеком его собственной природы [9, С. 96]; В.Ф. Овчинникова - о том, что творчество предполагает единство репродуктивных и продуктивных начал, выражение предметно-деятельностной природы в форме внутреннего противоречия воспроизведения и изменения, преемственности и новообразования, устойчивости и обновления [16, С. 19 - 26], а также М.С. Кагана о том, что «в искусстве происходит столкновение противоположностей; рождающееся при этом целое становится существенно отличным от слившихся в

нем компонентов [9, С. 67]. Искусство – один из важнейших механизмов социального наследования и передачи значимого опыта людей, культурной информации. Эти положения определяют обоснование доминирующих творческих стратегий каждого гендера, но только в единстве и борьбе двух противоположных начал – мужского и женского – рождаются великие творения. Однако до сих пор остается нерешенным вопрос о специфике гендерного своеобразия «человека творческого». Для обозначения его социокультурной сущности целесообразно оперирование термином «творческий гендер», введение которого обусловлено тем, что формирование культурной идентичности субъекта творческой деятельности способствует конструированию особого типа личности – андрогинного («третий пол»), отличающегося выраженной маскулинной и фемининной половой роли. Это может служить обоснованием общественного и индивидуального бытия творческой личности в культуре, так как понятия «мужское» и «женское» в культуре не является раз и навсегда зафиксированной данностью, они достаточно подвижны, различаются в тех или иных социокультурных средах, а, кроме того, эволюционируют в соответствии с историческими, социально-экономическими, политическими изменениями.

Исследование гендера предполагает изучение социокультурно обусловленных мужских и женских ролей, отношений и особенностей личности – анализ «мужского» и «женского» в культуре. В теории культурного феминизма аргументированы

положительные аспекты того, что рассматривалось как «женский характер» или «женская личность», обоснованы различные модели мотивации в достижении целей и стиля общения. Согласно этой теории причины гендерного различия кроются в биологии, институциональных ролях, в процессах социализации и взаимодействия. Представители экзистенциального и феноменологического толка объяснили отнесение женщин созданной мужчинами культурой как «Других»: мир создан мужчинами, их культура вытесняет культуру женщин на периферию. Феминистский подход в объяснении гендерного неравенства определяется положениями: мужчины и женщины занимают в обществе неравное положение; это возникает вследствие типа организации общества, а не вследствие биологических или личностных различий.

Радикальный феминизм обосновывает дискриминацию женщин мужским господством. Так, Г. Поллок полагает, что только при устранении господства мужчины может осуществиться новое духовное состояние общества, но, что «зло не в мужчине и не в его личном господстве над женщиной, зло – в мировой цивилизации, в сложившихся общественных отношениях. Категории «женского» и «мужского» – продукт социальной эволюции, и для того, чтобы вполне понять их, нужно распутать клубок психо-социальных отношений, породивших эти категории в нынешнем смысле» [3, 337].

Современные исследования показали, что психические различия между полами являются в значительной степени про-

дуктом социокультурных влияний. И.С. Кон отмечал, что в периоды быстрых исторических перемен ряд авторов начинали писать о феминизации мужчин и исчезновении «настоящей мужественности» (Э. Бадэнтер, Э. Беренштейн, Д. Гилмор, Р. Конелл и др.). И. Кон постулировал, что маскулинность, как и другие гендерные категории, не имеет однозначного определения [11, с. 197]. Разные культуры в разные периоды истории конструируют гендер по-разному. Его образы многослойны, многогранны, противоречивы и изменчивы. Причем в XX веке меняется даже порядок, описанный В.А. Геодакяном. Привычный гендерный порядок «ломают» женщины, социальное положение, деятельность, психика которых в настоящее время изменяется быстрее и радикальнее, чем мужская. Как отмечал И.С. Кон, при этом имеет значение не более широкая адаптивность женщин, а радикальность социальных изменений, осуществляемых прежде всего теми, кто в них заинтересован, т.е. угнетенные классы, в данном случае – женщины (И.С. Кон, 2009).

При формировании самоидентичности творческая личность как мужского, так и женского пола, отличающаяся преобладанием аллопластической адаптации, может трансформировать свои субъектные характеристики не с учетом культурных требований, а на основании собственных предпочтений и ценностных установок, стремясь преодолеть устоявшиеся в культуре требования к мужским и женским половым ролям и автоматическую культурную маркировку, когда «мужское» определяется как доминирующее, приоритетное.

Однако социокультурное положение женщин ведет к тому, что, сталкиваясь с исторически сложившимися преимуществами мужского гендера, стремясь к карьерному росту и самореализации, они во многом могут терять собственную сущность, приобретая черты, стереотипно приписываемые в культуре мужской идентичности. В свою очередь, андрогиния, необходимая в творческой деятельности обоим полам, из-за социокультурного положения женщин и стремления воспитателей в процессе их социализации сформировать «не крылья, а корни» может проявляться в их культурной идентичности не гармоничным сочетанием женственности и мужествен-

ности, а избыточным проявлением женственности. Это способствует творчеству, нуждающемуся в адаптивности и в реализации требований современной культуры. Онтогенетическая же изменчивость и лучшая приспособляемость присуща женскому полу, поэтому женское творчество может реализовывать запросы современной культуры, а не служить будущим эпохам, то есть оно может быть талантливым, но не гениальным.

В контексте формирования гендерной культурно-исторической типологии творческой личности целесообразно также опираться на субъектный подход к человеку (С.Л. Рубинштейн, Б.Г. Ананьев, А.В. Брушлинский, К.А. Абульханова, А.Л. Журавлев, В.В. Знаков и др.). Так, Б.Г. Ананьев отмечал, что совпадение личности и субъекта относительно даже при максимальном сближении их свойств, так как субъект характеризуется совокупностью деятельностей и мерой их продуктивности, а личность – совокупностью общественных отношений (экономических, политических, правовых, нравственных и т.д. [1]. Н.Я. Большунова, В.В. Знаков отмечают, что основное отличие субъекта (субъектности как свойства, качества человека) от личности определяется тем, что социальность (личность) ориентирована на нормы, правила, социальные ожидания и требования, исполнение социальных ролей, а социокультурное (субъектность) в человеке представляет собой пространство восхождения в культуру, к абсолютным объективным ценностям, к социокультурным образцам» [13, с. 31 – 36, 90 – 93]. Субъектность представляет собой квинтэссенцию индивидуальности, выраженную в стремлении человека к достижению духовности, человеческой подлинности, посредством соизмерения своих действий, переживаний, мыслей с социокультурными образцами. Именно поэтому необходимы определенные культурные образцы, «эталон», «типажи», на которые культура в процессе формирования субъектности ориентируется.

Типологизация – метод научного познания, направленный на разделение некоторой изучаемой совокупности объектов на обладающие определенными свойствами упорядоченные и систематизированные группы с помощью обобщенной модели или типа (идеального или конструктивного) [19, с. 83]. На-

чальный этап типологизации личности был представлен выделением типов темперамента (Теофраст, Гиппократ, К. Гален, И. Кант, В. Вундт, К. Конрад, Г. Айзенк, И.П. Павлов, В.С. Мерлин, Б.М. Теплов, Я. Стреляу). Затем типологизация обратилась к характерологии и к персонологии (К.Г. Юнг, З. Фрейд, А. Адлер, О. Ранк, Д. Кейрси, Т. Лири, А. Маслоу, А. Миллер, Э. Фромм, К. Хорни, М. Цукерман, А.Ф. Лазурский, Л.И. Божович, А.В. Петровский, А.Л. Журавлев, В.А. Ядов, В.И. Зацепин и др.). Ряд типологий имеет значение для понимания социокультурного типа личности в изобразительном творчестве. Так, А. Миллер (1991) [8, с. 82] создал типологию на основе комбинации личностных черт, используя три их измерения – когнитивные, аффективные и конативные. Комбинации этих трех характеристик образуют четыре типа: Редукционист, Схематизатор, Гностик, Романтик – личностно вовлеченный, образный субъект. О. Ранк выделил три типа личности «Артист», «Невротик», «Средний человек» [8, с. 81]. В основу своей типологии О. Ранк положил борьбу в личности двух противоположных стремлений: принадлежность к группе и обособленность от группы (боязнь потери индивидуальности). Несомненно, что для творческой личности будет более характерны образность, стремление к сохранению своей индивидуальности. В.И. Зацепин, обобщив подходы западных ученых к типологии личности, дает описание базовым типам: инфантильному, авторитарному, макиавеллическому, накопительному, авантюристическому, покладистому, творческому [7]. Хотя общая типология личности не разработана, ряд авторов осуществляли типизацию по некоторым специальным основаниям (Б.И. Додонов, Н.Д. Левитов, С. Даймонд, Н.И. Рейнвальд, К.Г. Юнг и др.). Так, В.Д. Небылицын изучал различия в чувствительности индивидуумов и установил, что лица со слабой нервной системой более чувствительны, при том, художественные способности лучше выражены именно у них. В.Ф. Оствальдом была предложена оригинальная дихотомическая типология ученых – «Романтики» и «Классики». [5, с. 66]. Несомненно, что тип «Романтик» может быть отнесен не только к научному, но и к художественному творчеству. А. Галин также условно разделил индивидов на два типа:

«Образник» и «Логик» [4, С. 43]. В свою очередь, Б.И. Додоновым описан эмоциональный тип личности [6]. Он выделил десять типов общей эмоциональной направленности человека, среди которых для нашего исследования важны Романтический и Эстетический типы. Следует отметить, что во многих существующих классификациях личности те или иные совокупности черт личности рассматривались, во-первых, статично, во-вторых, вне связи с теми или иными социокультурными условиями. Б.Г. Ананьев поднял принципиальный вопрос о динамическом характере отношений личности с миром и развернул статичную модель личности в динамике жизненного пути. С.Л. Рубинштейн, В.С. Мерлин высказали важнейшие методологические соображения, касающиеся перехода от социального типа личности к принципу индивидуализации [15, 17]. Активность, развитие, интегративность - это основные модальности личности, которые требуют своего синтеза на основе объединения тенденций индивидуализации и социокультурной типизации (С.Л. Рубинштейн, Б.Г. Ананьев, В.С. Мерлин).

Так, Э.А. Голубева разводит характеристики двух типов индивидуальности: «Художники» - «Мыслители» по ряду критериев: «Художников» отличает преобладание возбудительных процессов, сила и активированность нервной системы, музыкальные, артистические и другие способности. «Мыслителям» присущи: преобладание торможения, у них более высокий уровень вербального интеллекта, преобладание познавательных способностей [5]. В свою очередь О.А. Кривцун отмечает специфику художников – романтиков, которые в культуре, по его мнению, обозначили переходный период, когда искусство, с одной стороны, набирает максимальную творческую высоту как самодостаточная творческая сфера, а с другой – вновь пытается выйти за пределы себя [12, с. 205]. Э. Шпрангер на основании теоретического конструкта «жизненные формы» выделил шесть главных культурно-психологических типов личности (жизненных форм) с учетом ценностной направленности: теоретический; экономический; эстетический; религиозный; социальный; политический человек. При этом в духовном мире эстетического типа личности преобладают ценности художественной культуры, ин-

терес к театру, музыке, живописи и проч. [22]. В свою очередь, М.С. Каган обосновал следующую типологию личности: Эрудит, Практик, Моралист, Коммуникатор, Художник. Для последнего типа личности доминантой ценностных ориентаций, также как у выше описанного эстетического, является занятие искусством в различных формах [10].

Основная задача при построении гендерной типологии личности – последовательная реализация метода – типологизации, особенность которого состоит в том, что он не предлагает набора черт личности (пусть очень важных), а выявляет движущие силы ее активности, развития, соотносит их с социокультурными тенденциями. Типы активности субъекта, особенности жизненных стратегий, характеризующиеся преимущественным стремлением к новациям имеют решающее значение, по нашему мнению, при характеристике своеобразия культуры – исторического типа творческой личности. Творческий тип личности – это особый тип человека: любознательный, активный, трудолюбивый, независимый, уверенный в собственных силах, честолюбивый и нередко упрямый и критичный, отличающийся отсутствием почтения к условностям и авторитетам, эмоциональностью, развитым эстетическим чувством, образным восприятием, восприимчивостью к новому, гибкостью мышления, слабой социализацией, детскостью (Г.С. Альтшулер, Т. Амабайл, И.М. Верткин, Д.Б. Богоявленская, Дж.В. Гилмор, Р. Уайт, Н.А. Коноплева, М. Ксикзентмихалий, М. Коллинз, Д. Ландрам, Р. Мартинсен, А. Олах, Ж. Пиаже, К. Роджерс, В. Ротенберг, К. Тейлор, Е.П. Торренс, Р.Б. Хайкин и др.) А. Маслоу одним из проявлений «самоактуализирующейся личности» называет креативность как универсальную характеристику всех самоактуализированных людей.

Художнику принадлежит особое место в культуре, культура каждого исторического периода формирует образ человека этого периода и несомненно, образ творческого человека также трансформируется. Определяя образ художника как культурный тип, как целостное представление о нем, сложившееся в общественном сознании эпохи, следует учитывать диалектику соотношения общественного и индивидуального сознания. В каждом

периоде общественно-исторического развития образ художника может быть рассмотрен по меньшей мере в двух основных аспектах: в первом – как своего рода образ – эталон: обобщенное представление о художнике – творце как таковом, о его назначении, качествах, характеризующих именно тип творца в отвлечении от тех или иных индивидуальностей; во втором он может рассматриваться в виде образов конкретно-исторических творческих феноменов, образов реально существовавших деятелей искусства, как мужчин, так и женщин. Такоеразделение единой категории в известной мере условно: в жизненной практике обе ипостаси образа художника взаимосвязаны. И все же дифференциация понятия «образ художника» как образы-эталон и как образы конкретно-исторических личностей оправдана. В качестве наиболее общего представления о художнике образ-эталон содержит своеобразную типологию личностных и творческих качеств, детерминируемых общественно-историческими требованиями эпохи, системой социальных, нравственных, эстетических, этических ценностей. Значительное влияние на процесс формирования образа оказывает и тот факт, что личность большого художника, как правило, – явление неоднозначное, не уместяющееся в схемы привычных стереотипов. Нужно учитывать противоречия личности, ее мировоззрения и жизненного поведения, случаи отступления от выдвинутых идеалов. Вместе с тем А.А. Мелик-Пашаев отмечает, что «трудно назвать значительные работы, в которых была бы дана обобщенная личностная характеристика творческого художника» [14, С. 76], творческие проявления личности всегда связаны именно с выходом за рамки «житейского» «Я», с проявлением высшего творческого «Я» человека. Исследователь (там же, С. 81 - 82) отмечает: «хотя Шпрангер включил в число основных типов человеческих индивидуальностей тип «человека эстетического», однако его типология, не дает ответа на суть вопроса. По мнению Мелик-Пашаева, необходимы не только «горизонтальные», но и «вертикальные» измерения, рассматривающие переход личности на более высокий уро-

вень внутри своего психологического типа. Исключительность, «избранность» художника как раз и заключается в его способности раньше и лучше других услышать голос времени и, может быть, дать на него ответ. Причем, художник не просто осмысливает реалии своего времени, он интуитивно схватывает смысл происходящего. Этот смысл может и не совпадать с существующими социокультурными стандартами, даже часто бывает противоположен им. Отсюда и непонимание, неприятие художественного гения, драматизм и одиночество его существования [18, С. 125 – 129].

Если говорить о типологии творческой личности вообще и в сфере изобразительного творчества, в частности, то, несомненно, что творческая личность это такой тип человеческой индивидуальности, для которой характерна устойчивая высокого уровня направленность на творчество, мотивационно – творческая активность, проявляющаяся в органическом единстве с высоким уровнем творческих способностей, позволяющих ей достигнуть прогрессивных, социально и личностно значимых творческих результатов в одном или нескольких видах деятельности. Кроме того, при построении типологии личности, необходимо учитывать то время, в контексте которого мы собираемся ее анализировать. Любая эпоха накладывает большой отпечаток на личность и присущи ей характеристики. Выбор нами типологического подхода к гендерному анализу человека творческого в современной российской культуре и своеобразию субъекта творческой деятельности в сфере изобразительного творчества конца XIX, начала XX веков обусловлен, прежде всего, тем, что именно этот период характеризуется наличием в России, по сравнению с другими странами, начиная с XIII века, наибольшего количества выдающихся художников, повлиявших на эволюцию европейской живописи (Г.А. Голицын, В.М. Петров, 2007). Н.А. Хренов отмечает, что на рубеже XX – XXI вв. повторяется ситуация рубежа XIX – XX вв., характеризующаяся трансформацией искусств, «разрушением художественного языка» [21, С. 15 – 74]. Осуществленный нами в процессе докторского диссертационного исследования системный подход к гендерной типологии современного худож-

ника и сравнительный анализ с субъектом творческой деятельности в сфере изобразительного творчества рубежа XIX – XX веков потребовал от нас использования культурно-антропологического, субъектно-деятельностного и гендерного подходов, метода анкетирования и ряда психодиагностических методик, в частности методики психосемантического дифференциала.

Вследствие результатов, полученных нами в процессе теоретического и эмпирического исследований, мы пришли к выводу, что творческая личность каждого гендера является особой культурно-антропологической реальностью, стремящейся снять социокультурную оппозицию понятий «мужское – женское» и приобретающей в процессе формирования культурной идентичности взаимодополняемые гендерные характеристики маскулинности – фемининности, способствующие становлению андрогинного типа личности.

Литература:

1. Ананьев, Б.Г. О проблемах современного человекознания. М., 1977, 247с.
2. Арсланов, В.Г. Феминистское искусствознание Г. Поллок//Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX века. – М.: Академический Проект; Традиция, 2005. – 864 с.
3. Арсланов, В.Г. Феминизм Гризелды Поллок и другое. Я художника (проблема автопортрета) / В.Г. Арсланов // Метаморфозы творческого Я художника / под О.А. Кривцун. – М.: Памятники исторической мысли, 2005. – 376 с.
4. Галин, А. Личность и творчество. Психологические этюды., Новосибирск, Новосибирское книжное изд-во, 1989. – 126 с.
5. Голубева, Э.А. /Э.А. Голубева Типологический и измерительный подходы к изучению индивидуальности: От Оствальда и Павлова к современным исследованиям//Психологический журнал, Т. 10., № 1, - 1995.
6. Додонов, Б.И. В мире эмоций/науч. ред. Я. Л. Коломинский. К.: Политиздат, 1987. – 140 с.
7. Зацепин, В.И. На пути к типологии личности. СПб.: «Теза», - 2002 -79 с.
8. Ильин, Е.П. Психология индивидуальных различий. – СПб.: Питер, 2004. – 701с.

9. Каган, М.С. Проблемы своеобразия художественной деятельности в истории эстетики // Избранные труды: в 7 т. Т. 2. Теоретические проблемы философии. – СПб.: Петрополис, 2006. – 660 с.

10. Каган, М.С. Философия культуры. СПб., 1998., 448 с.

11. Кон, И.С. Мужчина в меняющемся мире. М.: Время, 2009, 496 с.

12. Кривцун, О.А. Творческое сознание художника. – М.: Памятники исторической мысли, 2008. – 376 с. ил., С. 183.

13. Личность и бытие: субъектный подход/материалы научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения члена-корреспондента РАН А.В. Брушлинского, 15-16 октября 2008 г./ Отв. ред. А.Л. Журавлев, В.В. Знаков, З.И. Рябикина. – М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2008. – 608 с.

14. Мелик-Пашаев, А.А. Мир художника. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 271с.

15. Мерлин, В.С. Принципы психологической характеристики типов личности//Мерлин В.С. Теоретические проблемы психологии личности. – М.: Родина, 1974. – 249 с.

16. Овчинников, В.Ф. Деятельностная основа творчества // Диалектика творческой деятельности / В.Ф. Овчинников. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета. – 1999. – 141 с.

17. Рубинштейн С.Л. Принципы и пути развития психологии/С. Л. Рубинштейн. – М.: Просвещение, 1959. – 250 с.

18. Философские проблемы художественного творчества: Сб. ст. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2005. – 148 с.

19. Чебанюк Т.А. Методы изучения культуры: Учебное пособие. – СПб.: Наука, 2010. – 350 с., С. 83.

20. Человек как субъект культуры/Отв. ред. Э.В. Сайко М.: Наука, 2002. 445с.

21. Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве [Отв. ред. Н.А. Хренов]. – М.: Наука, 2004. – 621 с., С. 15 – 74.

22. Spranger E. Lebensformen. Geistwissenschaftliche Psychologie. Halle 1914. www.psychologuide.ru/index.ppx/f/1893-formy-zhizni-lebensformen-e-spranger; dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/3719/ШПРА НГЕР.

Луговая Т. А.,
канд. искусствоведения,
доцент
Одесский национальный
политехнический
университет, Украина

Участник конференции,
Национального первенства
по научной аналитике,
Открытого
Европейско-Азиатского
первенства по научной
аналитике

КУЛЬТУРНАЯ РОЛЬ И ТРАНСФОРМАЦИИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЗАГАДКИ В ИНФОРМАЦИОННОМ ОБЩЕСТВЕ

Статья посвящена описанию трансформации загадки как фольклорного жанра и текста культуры в условиях информационного общества. Обосновывается мысль о том, что фольклорная загадка является одним из способов сакрализации значимых для общества предметов и явлений, что часто используется в рекламных целях.

Ключевые слова: загадка, реклама, тизер, сакральность, постфольклор, информационное общество, массовая культура.

The article is devoted description of transformation of riddle as a folk-lore genre and text of culture in the conditions of informative society. An idea is grounded that a folk-lore riddle is one of methods of Sacred of meaningful for society objects and phenomena, that is often utilized in publicity aims (advertisement, public relations).

Keywords: riddle, advertising, teaser, sacred, postfolklore, informative society, mass culture.

Загадки — один из древнейших «малых» жанров славянского фольклора. В своих истоках загадки восходят к мифопоэтической картине мира и архаическому ритуалу, моделирующему преодоление хаоса и упорядочение состава мира путем обозначения и именованя каждого его элемента [14, с.234-235]. Мир сквозь призму загадок проявляется не как предметный хаос, но как целое, в котором все имеет смысл и все взаимосвязано. Загадку отличают конкретность, предметность и метафоричность, — характерные признаки первобытного мифологического мировоззрения.

В.Г. Сибирцева, исследуя языковую картину мира в русской загадке, отмечает, что мифологические образы и структура загадки воплощают двухуровневую модель Вселенной, отображающей соотношение двух картин мира, — кодирующей (языковой, создающей средствами языка семантические поля) и отгадки (концептуальной: понятие, содержание, детерминированное логикой предметного мира) [15]. При этом отгадывание выступает как перевод текста в другой код сакрального знания, проявляя медиаторные свойства загадки. На это указывают ее тесная связь с обрядовым календарем и ритуалами инициации (мотивы испытания героев), с магией слова и явлениями языкового табу и тайных языков [14, с.235], которые применялись ко всему сакральному. Поэтому предметный мир загадки — это мир сакрализованный. В форме иносказательной речи зашифровывались сакральные для человека вещи и явления.

Загадки отображают жизнь во всем ее многообразии, они направлены на

объяснение мира, а их тематика отражает практический опыт человека, его знания о мире [14, с.235]. Поскольку в загадке воплощаются представления об окружающем мире, постольку она может выступать полем для реализации культурных универсалий. Это дает основание сделать предположение о долговечности и адаптивности загадки к новым социокультурным условиям.

О.Н. Говоркова утверждает: «Загадки — традиционный фольклорный жанр, не исчезнувший, а активно бытующий в настоящее время» [5]. Действительно, содержание загадок изменялось в зависимости от историко-культурной ситуации, в которой они существовали, а также от того, в каком социальном кругу они существовали (крестьянское или городское). Однако в условиях информационного общества, которое знаменовалось взрывным развитием информационных технологий и разнообразных средств фиксации информации, создающих своеобразную тотальную культуру текста, аутентичная (устная по своей природе) загадка вынуждена исчезнуть или видоизмениться, приобретая абсолютно новые формы и значение.

Современные фольклорные формы активно исследуются учеными-фольклористами под общим названием «постфольклор» (термин С.Ю. Неклюдова [12; 13]), «неофольклор» (термин В.П. Аникина [1]), «квазифольклор» (термин Е.М. Бергеской [2]). А.В. Насыбулина в филологическом ключе исследует современные «трансформы» русских загадок [11]. Е.Е. Жигарина, анализируя современное состояние паремий, выделяет в них модифицирующие, трансформирующие

и мутирующие изменения [6]. К.А. Жуков констатирует: «Одним из новообразований последних двух десятилетий стали трансформированные загадки, распространяющиеся в основном через Интернет и развлекательные журналы» [7, с.61-62].

Актуальность нашего исследования определяется необходимостью изучения фольклорных загадок как культурных единиц, важностью выяснения специфики изменений их художественной и культурной сути, изучение которой тесно связано со своеобразием информатизированной культуры. Основной целью статьи является попытка описания современного состояния бытования фольклорных загадок как текстов современной культуры.

Трансформация традиционной фольклорной загадки в информационном мире повторяет судьбу мифа, поскольку связана с потерей сакральности. И.М. Колесническая очень четко описывает эволюцию загадки и определяет ее современную форму и функции: «Имевшие некогда серьезное значение вечера загадок все более и более приобретали развлекательный характер, загадывание загадок превращалось в игру. Старая, утилитарная функция загадочной речи сменилась в новое время новой функцией загадки: дать познание окружающего человека мира в художественной, образной форме. Загадка получила новые функции — познавательные, она стала средством испытания остроумия, тренировки сообразительности. Бытуя как народное умственное развлечение, загадка уже утратила большей частью связь с определенными календарными сроками» [8, с.217].

В современном мире традиционные загадки функционируют преимущественно в детской среде с целью развития, развлечения и воспитания ребенка. Однако с появлением Интернета загадка нашла свое применение и развитие у современной взрослой аудитории, доказательством чего служат форумы, посвященные загадкам (например, [19]). Примечательно, что независимо от возраста участников, загадывание традиционных загадок носит агонистический характер и сохраняет рудименты архаического ритуала инициации: маскируясь под шутки, они часто служат средством унижения «непосвященных».

Современные загадки, как и древние, отмечают в конкретном определенном мире актуальные аспекты жизни человека. Так, когда Ю. Гагарин полетел в космос (в 1961 г.), началась мода на космическую тематику (детские игрушки, елочные украшения и так далее), соответственно появились и загадки о космосе, спутнике, космическом корабле. Например, «Чудо-птица, алый хвост, / Полетела в стаю звезд» (Ракета) [20] и т.д.

В загадке XX – начала XXI века фиксируются достижения в научно-технической отрасли, которые в классической парадигме сакрализируются. Так, появились загадки про антенну («Стою на крыше / Всех труб выше» [20]), радио («Кричит горлан / Через море-океан» [20]), алюминий («Его все называют металлом, хотя он таким не является»); телефон («Через поле и лесок / Подается голосок. / Он бежит по проводам — / Скажешь здесь / А слышно там» [20]), телевизор («Живет в нем вся вселенная / А вещь обыкновенная») [18], робота («Сам металлический / Мозг электрический» [20]), Интернет («Около 40 млн. человек занимаются ЭТИМ по ночам» [23]), ксерокс («Без рук, без ног, а рисовать умеет») [17]. В них отражаются и такие немаловажные стороны современной жизни, как политика («Бомбил пуштунов, пакистанцев, На пулеметы гнал повстанцев, Всех обманул, построил арку, Большую область свел насмарку, Был в губернаторах мздоимец. Кто сей усатый проходимец?» [19]) и телевизионная поп-культура («Эти те-

лезвезды хорошо известны каждому из нас. / Блондина зовут Степан, шатена зовут Филипп / А как зовут лысого? Лысого зовут Хрюша [22]). Интересно отметить, что факты поп-культуры по степени значимости для современного общества превалируют. Это видно по тематике вопросов кроссвордов, которые, по нашему мнению, могут быть рассмотрены как одна из фейкловных (от англ. fake — подделка) форм текстовой трансформации загадок.

Современные загадки отличаются не только двусмысленностью, но и постмодернистской иронией, особенно ироническим изменением кода-разгадки. Так, например, традиционная загадка о елке «Зимой и летом одним цветом», кодирует уже не явление природы, относящееся ранее к области сакрального, а денежную валюту – доллар, который опосредствовано может сакрализоваться. Вот еще одна загадка-вопрос на денежную тему, но сохраняющая в себе рудименты эротики аграрного культа: «Что такое: 15 см в длину, 7 см в ширину и очень нравится женщинам?» (Банкнота \$100).

Постмодернистская установка на плюральность мира воплощается в современных загадках через множественность отгадок, их игровое осмысление. Например, уже упомянутый нами анекдот «Зимой и летом одним цветом» может допускать такие ответы, как: елка, доллар, солярий, кровь, крокодил, нос у пьяницы, водка, блондинка и т.д. [19]. Загадка «Сидит дед, в сто шуб одетый, кто его раздевает, тот слезы проливает» отгадывается не только как лук, но и как бомж, и «новый русский дед, с газовым баллончиком» [19]. Много примеров подобных трансформаций в ответах загадки подает А.В. Насыбулина [11].

Легко заметить, что загадочные формы часто применяются в рекламе. И это не удивительно, поскольку и загадка, и реклама используют мифологические конструкции и архетипы (мифологический характер рекламы рассматривается в работах многих ученых, в частности Ж.Бодриера [3], Л.Л.Герращенко [4] и др.). Загадки присутствуют и в сюжете рекламы («введение загадки (проблемы); появление героя (фирма), способного решить загадку;

развитие аргументации; генерализация выводов» [24]), и в ее заголовках (они ставят загадку или решают ее) [21]. Однако в условиях общества потребления, паремии, теряют свою связь с фольклорной традицией и архаическими пластами культуры, они превращаются в новый вид, который отображает современные вкусы и актуализирует значимые для массовой культуры явления. При этом значимые стороны современной жизни, используя древний аллегорический язык загадок, своеобразно сакрализируются.

Это рельефно проявляется в текстах в виде вопроса. Многие аутентичные загадки, особенно имеющие форму вопроса, дают представление о народной аксиологии и иерархии ценностей: «Что на свете дороже всего?» — «Здоровье»; «Кто сильнее всего?» — «Сон»; «Что ниже Бога, а выше царя?» — «Смерть» и т. п. [14, с.237]. Теперь же тексты в виде псевдотабуирующих вопросов мелькают в наружной и телевизионной рекламе: «Вас не понимают?...» (участвуйте в проекте), «А зким ви банкингуе?», «Чи знаете Ви, що чистите лише 30% зуба?». Это могут быть также и опросы с рекламными целями, например, разные люди пробуют пиво и пытаются отгадать секрет его вкуса. Причем эти вопросы, как и в аутентичной загадке, не имеют вариантов ответа – разгадка уже задана. Однако кодом-разгадкой к познанию мира, в том числе и его сакральной части, является очень конкретная и предметная рекламная продукция, которая через форму загадки определенным образом приобретает статус сакральности. Поэтому многие слоганы, лозунги, рекламные тексты используют сакрализирующую силу загадок и их медиаторные свойства (последнее является важным для современной культуры, где «медиа стали основным средством культурного производства» [16]). Не случайно одним из модных видов рекламы является тизер (англ. teaser «дразнилка, завлекалка») — рекламное сообщение, построенное как загадка-ребус [25]. Загадочная форма этой рекламы создает эффект недоговоренности, интриги, драматизации. Ярким ее примером является реклама МТС: изображения белых яиц на красном фоне с вопросом «Что это?».

Таким образом, можно констатировать, что обветшание аутентичного жанра загадки в современном мире (даже в своем развлекательном плане) свидетельствует о полной десакрализации представлений о мире. Трансформации в традиционном кругу фольклорной паремии имеют тенденцию к адаптации к постмодерной плюральной эстетике. В то же время квазипаремии (квазизагадки, лжезагадки или медиазагадки), потерявшие связь с традицией, перешли в статус техник влияния, поскольку присвоены и продуцируются массовой культурой, использующей их способность к легитимации (данный аспект мы рассматривали в отдельных статьях [9; 10]) и неосакрализации.

Исследование постфольклора как культурной ситуации позволит поставить вопрос о характере традиций в современной культуре, осмыслить проблемы национальной самоидентификации (особенно учитывая тезис В.П.Аникина, что «фольклор образовал неотъемлемую часть национальной культуры и может исчезнуть только с самим народом» [1, с.228]), а также понять процессы, которые происходят в современной художественной культуре, выявлять их основные механизмы и проследить тенденции развития. Исследование современного состояния существования фольклорных загадок не может исчерпываться пределами одной статьи и нуждается в последующих научных исследованиях. В частности, перспективным, по нашему мнению, является научное обоснование тизерной рекламы.

Литература:

1. Аникин В.П. Не «постфольклор», а фольклор (к постановке вопроса о его современных традициях) / В.П.Аникин // Славянская традиционная культура и современный мир: Сборник материалов научно-практической конференции. Вып. 2. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1997. С. 224–240 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: centrfolk.ru/edition/publication_online/publication.../anikin_1.DOC

2. Береговская Э.М. «КВАЗИ» (Чужой текст как материал языковой игры) / Э.М.Береговская // Лингвистические исследования. К 75-летию профессора В.Г.

Гака. Дубна, 2001. — С. 23–27.

3. Бодрийяр Ж. Система вещей. — М.: «РУДОМИНО», 2001. — 173 с.

4. Геращенко Л.Л. Реклама как миф: дис. ... д-ра филос. наук : 24.00.01. — Москва: Московский государственный университет культуры и искусств, 2006. — 285 с.

5. Говоркова О.Н. Русская народная загадка: История собирания и изучения / О.Н.Говоркова / Диссертация на соискание ученой степени канд.филол.н. по спец. 10.01.09 — фольклористика. — М.:, 2004. — 162 с.

6. Жигарина Е.Е. Современное бытование пословиц: вариативность и полифункциональность текстов / Е.Е.Жигарина // Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. филол. н. — М., 2006. - <http://www.ruthenia.ru/folklore/zhigarina6.htm>

7. Жуков К.А. Языковая картина мира современной русской загадки: брэнное и вечное / К.А.Жуков // Вестник Новгородского государственного университета. — 2009. — № 51. — с.60-63 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.novsu.ru/file/142325>

8. Колесницкая И.М. Народные загадки / И.М.Колесницкая // Русское народное поэтическое творчество / Под.общ.ред. П.Г.Богатырева. — М.: Гос.учеб.-педагог. Изд-во Мин. Просвещения РСФСР, 1954. - С. 207-218.

9. Лугова Т.А. Побутування фольклорної паремії в інформаційному суспільстві / Т.А.Лугова // Культура України: зб.наукових праць Харківської державної академії культури; за заг. ред. В.М.Шейка. — Х. : ХДАК, 2010. — Вип. 29. — С. 161—168.

10. Лугова Т.А. Фольклорна паремія як формат реклами / Т.А.Лугова // Інформаційна освіта та професійно-комунікативні технології ХХІ століття: зб.матеріалів Між нар. наук.-практ. конф., Одеса, 11—13 вересня 2009 р. — Одеса : Друк, 2009. — С. 208—210.

11. Насыбулина А.В. Современные трансформации русской загадки [Текст] : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / А. В. Насыбулина ; Псковский педагогический университет им. С.М Кирова. - Великий Новгород : Б. и., 2008. - 18 с. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.novsu.ru/file/88026

12. Неклюдов С.Ю. Несколько слов

о «постфольклоре» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/postfolk.htm>

13. Неклюдов С.Ю. После фольклора / С.Ю.Неклюдов // Живая старина. — 1995. — № 1, — С. 2-4.

14. Седакова И.А. Загадка / И.М.Седакова, С.М.Толстая // Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н.И.Толстого. — Т. 2. — М.: «Международные отношения», 1999. — С. 233-237 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/t/Riddle.html>

15. Сибирцева В.Г. Языковая картина мира в русской загадке: Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / В.Г.Сибирцева ; Н. Новгород, 2003. — 143 с.

16. Шапинская Е.Н. Культурология после постмодернизма [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://cr-journal.ru/rus/journals/9.html&j_id=2

17. Детские загадки на современный лад [Электронный ресурс]. — Загол. з екрану. — Режим доступа: <http://gorod.tomsk.ru/index-1222238924.php>

18. Загадки [Электронный ресурс]. — Загол. з екрану. — Режим доступа: <http://playroom.com.ru/zagadki.php#19>

19. Загадки [Электронный ресурс]. — Загол. з екрану. — Режим доступа: <http://www.prizyvnik.info/forum/archive/index.php/t-11447.html>

20. Загадки. Техника [Электронный ресурс]. — Загол. з екрану. — Режим доступа: <http://zagadki.at.tut.by/Tema/Tehnika.htm>

21. Модель загадки и требования к заголовкам [Электронный ресурс]. — Загол. з екрану. — Режим доступа: <http://mfusion.ru/183-model-zagadki-i-trebovaniya-k-zagolovkam.html>

22. Прикольные загадки [Электронный ресурс]. — Загол. з екрану. — Режим доступа: <http://www.pozdravleniya.biz/zagadki/prikolnie/145.html>

23. Прикольные загадки [Электронный ресурс]. — Загол. з екрану. — Режим доступа: <http://www.pozdravleniya.biz/zagadki/prikolnie/91.html>

24. Схема рекламы-загадки [Электронный ресурс]. — Загол. з екрану. — Режим доступа: <http://www.mfusion.ru/181-shema-reklamy-zagadki.html>

25. Тизеры. Тизерная реклама [Электронный ресурс]. — Загол. з екрану. — Режим доступа: <http://earninguide.biz/teaser.php>

Преснякова Л.В.,
докторант, зав. кафедрой
Российский
государственный
гуманитарный
университет, Россия

КИНЕМАТОГРАФ И ПРАВОСЛАВИЕ В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

В статье исследуются проблемы взаимоотношений православной церкви и кинематографа в дореволюционной России. Автор, анализируя репертуар кинотеатров, проблемы проката, постановления Святейшего Синода и циркуляры департамента полиции о кинематографе, делает вывод о том, что православная церковь считала кинематограф злом, развращающим молодежь и отвлекающим народ от религии, строила свои отношения с новым видом искусства с помощью запретов и не сумела использовать потенциал кинематографа в своей деятельности.

Ключевые слова: Православие, церковь, кинематограф, дореволюционная Россия, репертуар, прокат, запрет, искусство, религия, молодежь, потенциал.

The problems of interrelations of the Orthodox Church and cinematograph in pre-revolutionary Russia is examined. The author, analyzing the repertoire of the cinemas, the problems of the repertoire's rolling, the Holy Synod's decrees and the police department's circulars about cinematograph, comes to the conclusion that the Orthodox Church considered the cinematograph a harm, corrupting youth and attracting people away from religion, built its relations with the new kind of art with the help of the bans and didn't succeed in making use of the potential of cinematograph in its work.

Keywords: Orthodox Church, cinematograph, pre-revolutionary Russia, repertoire, repertoire's rolling, ban, art, religion, youth, potential.

Участник конференции,
Национального первенства
по научной аналитике

С конца XIX в. сознание людей стало формироваться в значительной степени средствами массовой культуры. Новый вид искусства и развлечения кинематограф, представляющий собой «живые картинки», черно-белые или цветные, проецируемые на экран¹, необыкновенно быстро распространился во всем мире и стал неотъемлемой частью повседневной жизни, понятной одинаково всем – «малым и большим, невеждам и ученым». В России успех «синематографа» был поразительным. В течение 1896 г. с «чудом XX века» познакомились жители очень многих русских городов². «Живые картины» стали обязательным и чрезвычайно популярным аттракционом на всех ярмарках и народных гуляньях.

С первых шагов отношения нового вида искусства кинематографа и церкви складывались непросто. Проблемы отчасти касались широкого пограничья между историей кинематографа и историей русской пра-

вославной церкви. В России положение православной церкви до некоторой степени определялось количеством ее членов по отношению к населению империи, принадлежащему к другим вероисповеданиям. Так, число православного населения в пределах Российской империи в конце XIX в. составляло около 80 млн. обоего пола³. Несмотря на многомиллионный состав своих членов, обширность занимаемого ею пространства, разнообразие народностей, к которым принадлежат ее члены, множество установлений, входящих в ее устройство, многостороннюю самостоятельную деятельность и отношения к различным местным церквам в конце XIX - начале XX вв. русская православная церковь, по мнению ряда исследователей⁴, находилась в кризисном состоянии. Кризис проявился в том, что количество прихожан, проявляющих индифферентность к вере, с каждым годом постоянно увеличивалось. В большом количестве стали

поступать прошения о переходе из православия в другое вероисповедание. Своего рода «болезнью русской церкви» являлся и старообрядческий раскол. Для выхода из создавшегося кризисного положения царское правительство предпринимало ряд мер по консолидации церкви⁵. Но к 1917 г. авторитет церкви среди широких народных масс и в высших слоях общества значительно упал.

Винником всех зол, причиной нравственного разложения народа церковь считала кинематограф. «Этот «великий немой» сильнее дурной книги, вернее худого театра развращает всех и грамотных и безграмотных»⁶, - полагал Амвросий, епископ Сарапульский, считая, что в картинах уголовного и эротического содержания преподается методология преступлений. И в печати уже отмечены были факты совершения, под влиянием виденного в кинематографе, преступлений. «Зло, вносимое в жизнь кинематографами, настолько

1 Словарь искусств. – М.: ТОО Внешсигма, 1996. С. 201.

2 1896 г. – Киев, Нижний Новгород, Екатеринбург, 1897 г. – Омск, Казань и Владивосток, 1898 г. – Самара.

3 Россия. Энциклопедический словарь. – Л.: Лениздат, 1991. С. 168.

4 Зырянов П. М. Православная церковь в борьбе с революцией 1905 – 1907 гг. – М.: Наука, 1984; История русской православной церкви. От восстановления патриаршества до наших дней. Под ред. Данилушкина М.Б. – СПб.: Воскресение, 1997; Персиц М. М. Отделение церкви от государства и школы от церкви в СССР (1917 – 1919 гг.) – М.: Изд-во АН СССР, 1958; Николин А. (свящ.) Церковь и государство (история правовых отношений) – Издание Сретенского монастыря, 1997; Карташев А. В. Очерки по истории русской церкви. В 2-т. – М.: Терра, 1997 и др.

5 По манифесту «Об укреплении начал веротерпимости» от 17 апреля 1905 г. разрешалось переходить из православия в другое вероисповедание. Старообрядцам и сектантам разрешалось создание скитов и обителей, с согласия министра внутренних дел, свободное отправление треб, устройство начальных школ, особых кладбищ, ведение метрических книг и т.д.

6 ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во. 1916. Д. 74.

7 ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во. 1916. Д. 74.

8 ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во. 1916. Д. 74.

очевидно, что нужно не говорить, а кричать об этом зле»⁷. Амвросий был убежден, что «Всенощные богослужения способны во много раз лучше самых хороших картин... облагородить душу»⁸.

Свои отношения с кинематографом православная церковь пыталась регламентировать различными запретами. Если католическая церковь активно использовала ярмарочный «электрический театр» в целях религиозной пропаганды (за рубежом, главным образом во Франции, по заданию церкви выпускалось множество фильмов, иллюстрирующих мифы Ветхого и Нового заветов), то православная церковь придерживалась более консервативных взглядов. В России уже в 1898 г. вышло постановление Святейшего Синода, в котором говорилось «о воспрещении при устройстве зрелищ показывать путем живой фотографии священные изображения Христа Спасителя, Пресвятой Богородицы, святых Угодников Божьих»⁹. 6 сентября 1902 г. вышел циркуляр департамента полиции, в котором подтверждалось постановление Святейшего Синода о запрещении демонстрации лент религиозного содержания¹⁰.

Министерство внутренних дел и департамент полиции, местные власти – губернаторы и градоначальники, Святейший Синод пытались установить контроль над бурно развивающимся кинематографом. Понимая невозможность установления централизованного контроля, министерство внутренних дел циркуляром часть функций передало на места: «Разрешение каждого ходатайства в отдельности всецело зависит по местным условиям от его (губернатора, градоначальника) усмотрения..., чтобы во вверенных ему местностях отнюдь не было допускаемо публичного демонстрирования картин, могущих по своему содержанию, общим или местным условиям, вызы-

вать нарушение общественного порядка, оскорблять религиозное, патристическое или национальное чувство зрителей, или противных нравственности и благопристойности»¹¹. «Безусловно не могут разрешаться к постановке картины, изображающие ...сцены из жизни духовенства, направленные к умалению престижа лиц духовного звания»¹².

Некоторые губернаторы понимали свои полномочия довольно широко. Так, например, в 1910 г. московский губернатор, вопреки мнению церковников, разрешил демонстрацию фильма «Легенда о храбром Георгии», в котором путем «живой фотографии» повествовалось о подвигах преподобного Георгия Победоносца¹³.

Запрет Священного Синода распространялся не только на демонстрирование картин с изображениями Христа Спасителя, Пресвятой Богородицы, святых Угодников Божьих, но и на показ предметов культа. Так, в благовещенском синемотографе «художественный электро-театр «Мираж» демонстрировалась картина «Сим победиши». Для привлечения большого количества посетителей содержательница театра Рудман вывесила на наружной стене здания театра большого размера цветной плакат – рекламу с изображением на нем Святого креста. Так как «Святой крест – предмет особого священного поклонения христиан», военный губернатор приказал благовещенскому полицмейстеру «обязать Рудман немедленно удалить рекламу и на будущее строгое личное наблюдение по недопущению подобных плакатов как на зданиях, так и внутри театров и на всякого рода театральных объявлениях»¹⁴.

В первые годы отечественной кинематографии по своему культурному значению и по своему удельному весу в репертуаре русских кинотеатров хроникально-документаль-

ные картины занимали ведущее место.

Основная тематика ранней хроники – царская и официальная правительственная, военная, видовая, спортивная, иностранная, «великосветская». Один из разделов этой кинохроники был посвящен православной церкви. Так, уже 30 сентября 1896 г. харьковский фотограф А. Федецкий снимает и не без успеха демонстрирует в городском театре хронику: «Перенесение чудотворной иконы Божьей матери из Куряжского монастыря в харьковский Покровский монастырь». Количество сюжетов церковной хроники было относительно ограничено. Объяснялось это тем, что съемку религиозных обрядов внутри церковных зданий производить не разрешалось. Для церковной тематики ранней русской кинохроники характерны такие сюжеты: «Торжественный молебен всех народных училищ г. Одессы на Соборной площади», «Юбилей Михайловского монастыря в Киеве», «Вербное воскресенье в Москве», «Торжественная процессия крестного хода в Киеве 15 июля 1907 г.», «Водосвятие на Днепре в Киеве»¹⁵. » . Съемки были красочными и пользовались большой популярностью у зрителя.

Начиная с 1912 г. ситуация меняется, а начиная с первой мировой войны ведущее значение приобретает игровая кинематография, в то время как производство хроникально-документальных фильмов резко падает. С момента начала первой мировой войны до Февральской революции на экраны нашей страны вышло свыше 1100 отечественных и 200-300 иностранных фильмов. Предположительно, коммерческая кинематография в 1916 г. состояла из 2800-3200 установок¹⁶, а средняя посещаемость кинотеатров достигала ежедневно 2 миллиона человек!¹⁷.

Содержатели кинематографов

9 См. Циркуляр департамента полиции №2094 «О кинематографах» от 2 мая 1898 г. ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во.

10 ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во. 1902. Д. 83.

11 Циркуляр от 17. 04. 1910. №23333.

12 Там же. Циркуляр от 17. 04. 1910. №23333.

13 ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во. 1902. Д. 83.

14 РГИА ДВ. Ф. 704. Оп. 7. Ед. 759.

15 См. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. – М.: Аграф, 2007. С. 64.

16 Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. – М.: Аграф, 2007. С. 189.

17 Там же.

18 См. Ф 704. оп. 7. ед. 746.

19 ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во. 1902. Д. 83.

сталкивались в своей деятельности с целым рядом трудностей. Во-первых, открыть постоянный кинотеатр было делом непростым – требовалось разрешение управления строительной и дорожной частей, удостоверение городского общественного управления, одобрение губернатора¹⁸. Возникали и другие проблемы. Так, например, в 1910 г. церковь возражала против открытия кинематографа в г. Николаеве, т. к. считала, что иллюзион будет расположен слишком близко от церкви (25 сажень). Строительство было разрешено, поскольку, согласно законодательству, имеющемуся расстояние допускало подобное соседство¹⁹. Но владельцу кинематографа было поставлено условие, чтобы музыка и игра на музыкальных инструментах не производились в часы богослужений.

Во-вторых, Святейший Синод, губернское начальство, министерство внутренних дел и департамент полиции своими постановлениями и циркулярами пытались регламентировать репертуар кинематографов. В одно время с выходом первых отечественных фильмов министерство внутренних дел издает циркуляр, в котором предусматривалось при разрешении «публичного демонстрация картин сообразоваться как с сюжетом последних, так и с действующими узаконениями». Не разрешались «картины противные нравственности и благопристойности» (ст. 45 Устава о наказаниях и 1001 ст. Уложения о наказаниях), «картины кощунственные» (ст. 73 – 74 Угол. Улож.), возбуждающие к учинению бунтовщического или иного преступного деяния (ст. 129 Угол. Улож.) и (согласно ст. 138 Уст. о предупред. прест.) «картины, публичное демонстрирование коих будет признано неудобным по местным условиям»²⁰. Указание массово нарушалось. Так, в Харькове в кинематографе «Амбир» демонстрировалась картина «История одной де-

вушки», изданная военно-кинематографическим отделом Скобелевского комитета – реалистическое изображение соращения молодой гимназистки порнографического содержания. Картина была разрешена цензурой. Губернатор закрыл кинематограф «Амбир», а потом открыл, «взяв подписку о воздержании от постановки порнографических картин, так как действуют развращающее на учащуюся молодежь, постоянно посещающую кинематографы»²¹. Такие случаи не были единственным явлением. Детективные картины, изображающие подвиги героев преступного мира – «Сонька - Золотая ручка», «Сашка – семинарист», «Антон – кречет», «В золотой паутине Москвы» и многие им подобные – пользовались неизменным успехом у зрителей.

Церковь активно выступала против картин преступного и порнографического характера. Понимая, что кино становится громадной силой, что смотреть и усваивать его могут «малограмотные и совсем безграмотные», Святейший Синод просил МВД о «допущении к цензурному рассмотрению кинематографических лент представителя от духовного ведомства», настаивал на установлении строгой цензуры картин²².

Церковь пыталась регламентировать не только репертуар кинематографов, но и прокат. Так, в 1912 г. все зрелища в первую, четвертую и страстную недели Великого поста были запрещены. И на запрос департамента полиции о каких именно увеселениях идет речь, Святейший Синод признал, что запрещения имеют безусловный характер и распространяются на все виды общественных и общественных увеселений²³. Но на деле, запрет нередко нарушался. Характерен пример с картиной «Пьянство и его последствия», выпущенным акционерным обществом «А. Ханжонков и Ко» по заказу Всероссийского трудового

союза христиан - трезвенников ко дню проведения в апреле 1913 г. Всероссийского праздника трезвости. Фильм состоял из 4 частей и демонстрировался в течение 2 часов. Никандр, епископ Нарвский, разрешил в течение 2 вечеров демонстрацию фильма в одном из храмов. Картина эта производила сильное впечатление на зрителей, «давая им наглядное понятие, как спиртные напитки губят физическую и нравственную мощь человека»²⁴.

Разрешение на демонстрацию картин на 1 и 4 неделе Великого поста каждый раз оформлялось отдельным циркуляром. Так, например, департамент полиции МВД разослал губернаторам и градоначальникам циркуляр от 26 января 1917 г. №11493 со списком фильмов, одобренных военной цензурой, которые можно было показывать в течение первой и четвертой недели Великого поста. Правда, это были картины строго научного содержания, против пьянства, с театра военных действий и без допущения музыки, каких-либо других развлечений и наружного освещения кинотеатров: «Великие битвы великой войны» (Буковинский и Галицкий прорывы генерала Брусилова), «Знамена победно шумят» (2-ая серия картины «Под русским знаменем»), «Жизнь пчел и современное пчеловодство», «Нефтепромышленность в Баку» и т. п. . Притом, в каждом отдельном случае требовалось разрешение местных административных властей.

Церковь постоянно пыталась ужесточить правила показа кинематографических лент. Она опасалась, что, посещая кинотеатры, молодежь отвыкнет от церковных богослужений, что кинематографы могут неблагоприятно повлиять на религиозное чувство верующих. 2 декабря 1916 г. 30 членов государственной думы, главным образом духовенство, внесли в комиссию по делам православной церкви законопроект о за-

20 ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во. 1916. Д. 74.

21 ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во. 1916. Д. 74.

22 ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во. 1916. Д. 74.

23 См. Ст. 145 Уст. пред. пресеч. прест., т. XIV, Св. зак. по прод. 1912 г.

24 ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во. 1912. Д. 74.

25 РГИА ДВ. Ф. 702. оп. 3. ед. 505.

26 Преснякова Л. В., Пресняков С. В. *Летопись театральной жизни Дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX – начало XX вв.)* – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2005. С. 334.

прещении увеселений во время все-нощного богослужения накануне воскресных и праздничных дней. «В те часы, - указывалось в законодательном предположении, - когда церковный благовест созывает христиан на торжественную предпраздничную службу, ...многочисленные кинематографы игрой электрических лампочек и музыкой созывают население и взрослое, и весьма юное для просмотра и слушания каких-то «небывалых по юмору фарсов» (например, «Кабачок веселых гризеток», «Отдай мне эту ночь»))».

Думское духовенство было возмущено тем, что в православной стране было дозволено исполнение «сомнительных игрищ» в часы предпраздничного богослужения.

Таким образом, отношения церкви и экрана в дореволюционной России складывались сложно и неоднозначно. Церковь считала кинематограф безусловным злом и не хотела замечать, что он может быть хорошей

национальной школой для народа, способствовать воспитанию зрителя в духе требований русской государственности. Священный Синод выстраивал свои отношения с «десятой музой» с помощью запретов. Необходимо признать, что православная церковь оказалась не готова использовать громадный потенциал нового вида искусства кинематографа в своей деятельности. Сосуществование церкви и кинематографа соткано из противоречий и никто и сегодня не скажет, как и когда они будут преодолены.

Литература:

1. Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908 – 1919). Каталог. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 568 с.
2. ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во. 1902. Д. 83.
3. ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во. 1912. Д. 74.
4. ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во. 1916. Д. 74.
5. ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во. Циркуляр

департамента полиции №2094

6. «О кинематографах» от 2 мая 1898 г.

7. ГАРФ. Ф. 102. 2 д-во. Циркуляр от 17. 04. 1910. №23333.

8. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. – М.: Аграф, 2007. 138 с.

9. Дальний Восток. 1906. 18 сентября.

10. Московские ведомости. 1917. №53.

11. Преснякова Л. В., Пресняков С. В. Летопись театральной жизни Дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX – начало XX вв.) – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2005. С. 334.

12. РГИА ДВ. Ф. 704. Оп. 7. Ед. 759.

13. РГИА ДВ. Ф. 704. Оп. 7. Ед. 746.

14. РГИА ДВ. Ф. 702. оп. 3. Ед. 505.

15. Россия. Энциклопедический словарь. – Л.: Лениздат, 1991. С. 168.

16. Сцена. 1908. 20 октября.

17. Словарь искусств. – М.: ТОО Внешсигма, 1996. С. 201.



The AICAC Secretariat

Tel: + 12 024700848

Tel: + 44 2088168055

e-mail: secretariat@court-inter.us

skype: court-inter



AMERICAN INTERNATIONAL
COMMERCIAL
ARBITRATION COURT

The American International Commercial Arbitration Court LLC – international non-government independent permanent arbitration institution, which organizes and executes the arbitral and other alternative methods of resolution of international commercial civil legal disputes, and other disputes arising from agreements and contracts.

The Arbitration Court has the right to consider disputes arising from arbitration clauses included into economic and commercial agreements signed between states.

Upon request of interested parties, the Arbitration Court assists in the organization of ad hoc arbitration. The Arbitration Court can carry out the mediation procedure.

For additional information
please visit:
court-inter.us

Ржанова С. А.,
д-р культурологии, проф.
Мордовский
государственный
университет
им. Н.П. Огарёва,
Россия

ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ МИРА В ЖУРНАЛИСТИКЕ

Автор рассматривает информационное пространство, создаваемое масс-медиа той средой, в которой производятся, эстетизируются и транслируются культурные коды. Повседневная жизнь человека характеризуется зависимостью от структурированного СМИ семиотического продукта. В произведениях публицистики сохраняется социальная память различных культурных времен. Тем самым, создается перевод образцовых текстов в разряд культурных ценностей вне зависимости от времени создания.

Ключевые слова: информационное общество, массмедийная культура информационно-коммуникативный феномен повседневности, речевая культура, язык СМИ, культурлингвистическая систематика речевого общения, журналистская картина мира

The author considers the information space created by the media of the medium in which are produced, and aired aestheticizing cultural codes. Everyday life of a person characterized by dependence on a structured semiotic media product. In the works of journalism remains a social memory of different cultural times. Thus, the model creates a translation of texts in the category of cultural property, regardless of the time of creation.

Keywords: information society, information and culture massmediynaya communicative phenomenon of everyday life, speech culture, language, media, kulturlingvisticheskaya taxonomy of verbal communication, journalistic view of the world

Участник конференции

Повседневная жизнь человека в информационном обществе характеризуется зависимостью от структурированного СМИ семиотического продукта. Информационное пространство, создаваемое масс-медиа является той средой, в которой производятся, эстетизируются и транслируются культурные коды. Текст пространства воспроизводит глубокие культурные смыслы, раскрывает ценности культуры.

Несмотря на достаточную стабильность множества повседневных семантических градаций, социокультурные ценности человеческого бытия, касающиеся прежде всего этико-эстетического видения мира, отмечаются типологическими признаками общей информационной динамики языковых мутаций, что позволяет сформулировать культурлингвистическую систематику речевого общения.

Речевая культура в обществе непрерывно подвергается всевозможным ревициям и реконструкциям со стороны языка средств массовой коммуникации. Причем, речь идет не столько о семантике и стилистике повседневного тезауруса общения и социального взаимодействия индивидов и групп, сколько о принципах мироощущения, мирозосерцания и миропонимания.

Конструкты этой культуры постоянно «выставляются» и быстро

легализуются в продуктах массовой коммуникации, или публицистических медиатекстах, которые в настоящее время являются одной из самых распространенных форм бытования языка. Уровень культуры (в том числе – речевой) индивида, группы, общества в целом сегодня признается одним из ведущих регуляторов общественной жизни, фактором динамики социума, показателем качества личности как активного субъекта социальных процессов. По этой причине важной для науки задачей представляется выяснение того, как, с одной стороны, язык СМИ выражает речевую культуру нации на социокультурном «изломе» и, с другой – как он влияет на эту культуру.

Средства массовой информации, повседневно «общаясь» с массовой аудиторией, формируют журналистскую картину мира, совпадающую в основных характеристиках с действительностью, и, работая на стыке «информация – коммуникация – управление», постепенно внедряют в общественное сознание новые (часто – «перевертышные») социокультурные нормы бытия. Журналистика нового времени размывает прежние границы вербально-дозволенного и семантикостилистически максимизирует собственно медиатекстовые значения. Объем передаваемой информации при этом уве-

личивается не за счет расширения документальной стороны текста, а в результате игровых (креативных) соотношений между разными его структурами.

Синкретизм массовой коммуникации и речевой культуры заключается в том, что масс-медийная культура как важнейший продукт духовного производства повседневно формируется в результате непрерывного взаимодействия двух информационных потоков. На их основе возникают коммуникативные механизмы: социокультурные или ценностные (с содержательной точки зрения) и речевые, или знаковые (с формальной точки зрения). На базе информационно-коммуникативного синтеза образуется культурлингвистическое пространство масс-медиа, хотя и неоднородное по содержательному наполнению (конструктив соседствует с деструктивом), в произведениях публицистики сохраняется социальная память различных культурных времен. Тем самым, создается перевод образцовых текстов в разряд культурных ценностей вне зависимости от времени создания.

Массовая коммуникация нового времени размывает прежние границы вербально-дозволенного и семантикостилистически максимизирует собственно медиатекстовые значения. Объем пере-

даваемой информации при этом увеличивается не за счет расширения документальной стороны текста, а в результате игровых (креативных) соотношений между разными его структурами.

Подобно любимым духовно-практическим продуктам человеческой деятельности, лингвистические знаки опосредуют особенности исторически сложившихся общественных отношений. Являясь средством передачи культурных ценностей, «язык выступает зеркалом прошлого и настоящего, собирает и хранит опыт предшествующих поколений»¹ и передает его в сжатой форме представителям нового поколения.

Погружаясь в культурное пространство, индивид получает социально детерминированные программы деятельности, основанные на средоточии освященных предшествующим опытом ценностей, норм, правил. Данная парадигма выводит на проблему восприятия жизненного мира. При этом культурное пространство выступает одновременно и как субстанциональное, и как реляционное – с одной стороны, оно определяет деятельность человека и, с другой – ею определяется. В этом случае все процессы, происходящие в обществе, сам феномен социальности как нечто внеприродное оказываются феноменами культуры, в том числе речевой ее вид, который с самого рождения индивида подвергает его воздействию со стороны системы словоупотреблений, сложившейся в некоей общности, придерживающейся норм переменной культуры повседневности.

В настоящее время, когда информация становится одной из основных

ценностей в жизни людей, речевая культура в обществе непрерывно подвергается всевозможным ревизиям и реконструкциям со стороны языка средств массовой коммуникации. Причем, речь идет не только о семантике и стилистике повседневного тезауруса общения индивидов и групп, а о принципах мироощущения, мирозерцания и миропонимания. Сегодняшние средства массовой коммуникации претендуют – ни много, ни мало – на свой приоритет в создании картины мира, в осмыслении человеческой природы. В процессе жизнедеятельности именно сообщество людей создает неповторимый текст культурного пространства, всегда несущий в себе множество специфических сообщений, среди которых наиболее ценными представляются те, что воспроизводят глубокие культурные смыслы. Эти смыслы являются индикаторами, с одной стороны, уровня культуры всего общества и с другой – качества личности, живущей в данном обществе, уровня его интеллектуального, эмоционального, нравственного развития, определяющего стиль его поведения по отношению к другим людям, в том числе – речевой модуль общения. Эта часть общечеловеческой культуры слагается из многих составляющих, но приоритетное место занимает здесь язык.

Коммуникативная функция языка и идеологически, и технологически обеспечивает межкультурное общение, в ходе которого эксплицируется тип личности,

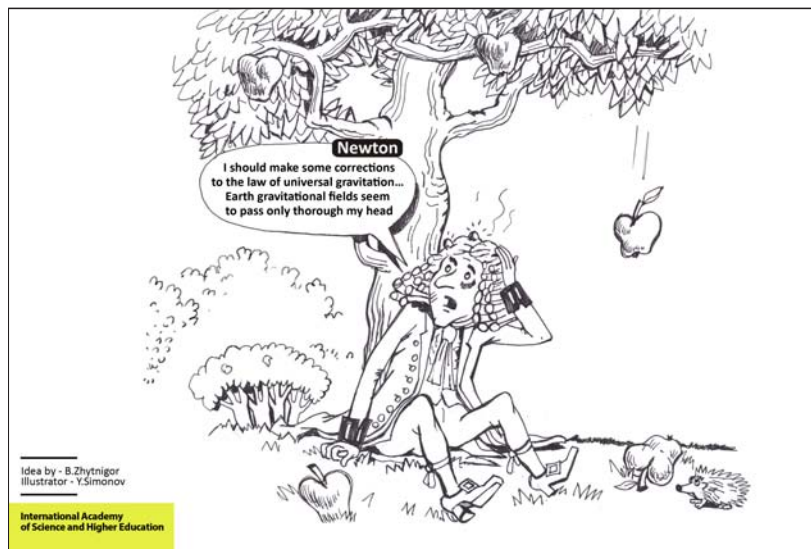
создающий «дополненный» язык с вновь рожденными «добавлениями» в речевую культуру. Социально-психологическая, лингвистическая и культурная характеристики любого актора коммуникативного общения определяют его понимание мира, основанное в большей степени на перцептивном тезаурусе. Последний, в свою очередь, формируется в процессе первичной и вторичной социализации личности под воздействием доминантного в данном обществе типа речевой культуры.

Несмотря на достаточную стабильность множества повседневных семантических градаций, социокультурные ценности человеческого бытия, касающиеся, прежде всего, этико-эстетического видения мира, отмечаются типологическими признаками общей информационной динамики языковых мутаций, что позволяет сформулировать культурлингвистическую систематику речевого общения, или выделить социальные разновидности речевой культуры. В структурной последовательности вышеназванной динамики можно выделить три формационных этапа, означающих на каждом из них господство какой-либо из этих разновидностей, а именно: книжной, смешанной и экранной (термины употребляются для определения функционально-стилистической отнесенности вербально-визуальных кодов общения).

Порабощающее воздействие электронных средств массовой коммуникации выражаются не только в том, что они почти незаметно, но неуклонно формируют наш вкус, наши склонности, наши взгляды, но и заставляют нас общаться тем языком, который нужен не столько нам самим, сколько аттракторам (манипуляторам) нашего сознания и поведения. Содержание, форма и стиль одного типа речевой культуры не могут передаваться по наследству другому: культура каждой эпохи вырабатывает их сама для себя. В этой связи о динамике культурно-исторического процесса, в том числе и о кризисных явлениях в стиле и языке массовой коммуникации, можно говорить, лишь учитывая рамки конкретной культуры.

Литература:

1. Костомаров В. Г. Языковой вкус эпохи. Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа – М., 1994. – С. 120



Зербино Д.Д., акад. НАМН
Украины, чл.-кор. НАН
Украины, д-р мед. наук,
проф. Львовский национальный
медицинский университет
им. Данила Галицкого,
Украина
Рыбачук А.В., магистрант
Национального медицинского
университета имени А.А.
Богомольца, Украина

Участники конференции,
Национального первенства
по научной аналитике

ЛИЧНОСТЬ-ЭКСТРАВЕРТ И ЕГО НАУЧНАЯ ШКОЛА: СПОНТАННЫЙ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН (постановка проблемы)

В статье рассмотрена проблема роли личности в науке и в общей сфере культуры. Исследовательская работа – глубоко творческая работа, основанная на внутренних побуждениях, таланте конкретного человека. Он может быть экстравертом, вовлекающим в сферу своих интересов многих молодых исследователей, но если он – интраверт, то его интересует лишь своя собственная деятельность, без привлечения учеников. Главная идея – создание, развитие и укрепление научных школ в государстве, что под силу только особым личностям – лидерам-экстравертам. Они способны создать свою научную школу, передать свой многолетний опыт молодым коллегам, ученикам, последователям. В пределах этой проблемы значительна роль и социологии науки.

Ключевые слова: лидер-экстраверт, наука, научная школа, культурология, социология науки
The article considers the problem of the science in culture relationship, in our opinion, research work – is a deeply creative work, based on internal motivations, individual talent. It is emphasized that the creation, development and strengthening of scientific schools in the country, its cultural growth, only by strong personalities – leaders, extroverts who are able to convey his years of experience to young colleagues, disciples, followers.

Keywords: Leader-extrovert, science, scientific school, cultural, sociology sciences

Современный прогресс культуры общества не мыслим без развития науки. Чем выше общая культура общества, тем более оно интересуется, поддерживает, развивает исследовательскую работу. В этой проблеме имеет значение, как во всяком культурологическом явлении, прежде всего, способности, более того – талант конкретных личностей. Обычно, философы, культурологи и специалисты, исследующие научное творчество, обобщают основные рабочие ситуации в среде институтов, академий. Но не проникают вглубь проблемы психологии научного творчества, а тем более – не раскрывают антикультурные препятствия в научной среде (безразличие, зависть, явное нарушение моральных принципов во взаимоотношениях). Исследователей научного творчества должны особенно занимать конкретные личности, ибо способности, талант человека определяет уровень творчества. Главный, определяющий успех в исследовательской работе – степень глубины интереса личности к своей работе. У человека, который уже вошел в «храм науки», должно быть большое внутреннее желание заниматься поисками, не отвлекаясь на паранаучные дела. Это не значит, что у такого молодого человека при

хороших знаниях школьной и университетской программ, сразу появиться интерес к исследовательской работе. Здесь может быть несколько позитивных путей: во-первых, это привлекающая личность какого-то конкретного ученого, профессора, которого студент слушал в университете, на семинарах и форумах; во-вторых – стремление заняться особенно острой проблемой науки, если говорить о медицине, это может быть, например: проблема пересадки органов; поиски причин рака и его лечения; проблемы психологии человека и деятельность его мозга. Иными словами, привлекает в сферу науки не общее окружение, а конкретная личность-лидер или особое, спонтанное, внутреннее побуждение того молодого человека, который сам пришел в науку.

Возвращаясь к проблеме положения науки в общей сфере культуры, следует подчеркнуть: исследовательская работа – глубоко творческая работа, несомненно, основанная на внутренних побуждениях, на таланте конкретного человека, такое же явление как и в других отраслях культуры. Часто встречаются молодые люди, имеющие хорошую базовую подготовку, но далеко не все из них становятся истинными искателями.

У них нет творческих способностей к «производству» чего-то нового, они лишь способны воспринимать и использовать то, что делается в окружающем их научном мире. Они – нужные для общества высокого класса специалисты, но ничего нового они не внесут ни в прикладную, ни тем более – в фундаментальную науку.

Другая группа (им и посвящается эта статья) – молодые люди, постоянно ищущие, склонные к новому научному поиску в пределах своей специальности. Иногда такие начинающие научные работники настолько увлекаются поисками, что могут получить совершенно неожиданные, парадоксальные результаты, но и зачастую вызвать непонимание, негативное отношение окружающих (примеры: зондирование сердца, открытие прионов, исследования в области молекулярной генетики, открытие структуры ДНК; они завершались присуждением Нобелевской премии). Кстати, многие открытия сделаны молодыми учеными, не имеющими большого опыта в исследовательской работе, но обладающими нестандартным умом и творческой фантазией, незаурядной работоспособностью.

Проблема раскрытия таланта молодого исследователя в конкретном

коллективе во многом зависит в большей степени от руководителя-экстраверта. Интроверт может быть талантливым врачом, инженером, художником, деятелем культуры и других областей, но он работает в одиночестве, «на себя». Его не интересует коллективное творчество, он хочет выразить сам себя. У таких личностей нет потребности в общении с другими, это человек замкнутый, им комфортно наедине с собой, он «волк-одиночка» в своей исследовательской работе. Кстати – человек, занимающийся политикой, например, президент, премьер-министр страны и т.п., на наш взгляд, не может занимать данный пост, если он интроверт.

Экстраверт – это тип личности, который ориентирован в своих проявлениях вовне, на окружающих. Он – спонтанный лидер, лидер-личность, личность – поводырь. В науке такой человек фонтанирует идеи, у него есть желание отдать идеи своим ученикам, не потому что он не способен их воспроизвести сам – он нуждается в расширении своих исследований через своих последователей. Такие люди составляют особенную ценность для общества. И, в основном, это люди высокой культуры и морали, поднимающие общую культуру общества. Можем утверждать, чем больше в государстве людей-экстравертов, тем выше общая культура общества. Любые политики, особенно первые лица в стране, естественно должны быть экстравертами, свои идеи, мысли, всю работу должны отдавать на благо общества.

Можно подвергать сомнению эти идеи, но ежедневный опыт показывает,

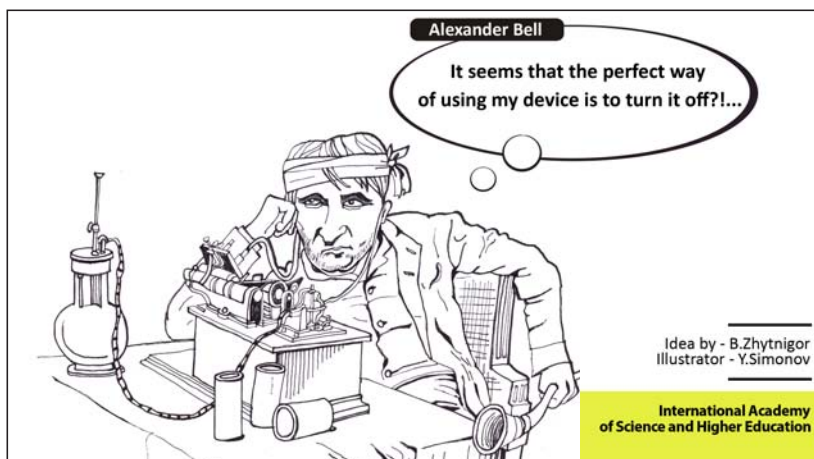
что интроверты, особенно в политике, ничего не делают для пользы общества. В конце-концов становится ясно – их псевдодеятельность ничего не дала для прогресса государства в целом. К сожалению, такие тенденции есть и в науке – многие ученые, защитив диссертации, получив научную степень, перестают думать о развитии науки, не хотят иметь своих учеников и «заключаются» на своей личной повседневной работе, карьере и благосостоянии, даже если они руководят коллективом.

Итак – главное условие для зарождения научной школы – наличие лидера, крупного ученого. Прежде всего – он талантливый руководитель – экстраверт, организатор, фундатор научной школы. Только ученый-личность, ученый с новыми мыслями, генератор гипотез и идей, способный критически анализировать и синтезировать результаты исследований, может создать научную школу. Если научное учреждение – сообщество способных и подготовленных людей не имеет мудрого руководителя, то школа спонтанно не возникнет. Ее не создашь указом, приказами, постановлениями. Лидером в науке может быть только творческая высококультурная личность. Альбер Камю, рассуждая об «абсурдном творчестве», постулирует концепцию творчества парадоксальными, на первый взгляд, афоризмами: «Творчество — наиболее эффективная школа терпения и ясности», «Творчество требует каждодневных усилий, видения самим собой точной оценки границ истины, требует меры и силы».

Если нас призывают к научному

анализу проблемы, то надо начать с простого – выявить лидеров в каждой конкретной области науки – это будет первый, но важный шаг в «процессе ценностей трансформации общества». Затем второй и последующие шаги – чем может им помочь гражданское общество и государство. Это в значительной мере может решить социология науки. Зарождение социологии науки связывают с именем американского ученого Р.Мертон, создавшего первую парадигму дисциплины (30-е годы XX в.) и заложившего основу классической социологии науки. Он же первый разработал и предложил ту систему этических норм науки (этос науки), которая, по его мнению, играет роль внутреннего основания для объединения ученых в общую социальную общность, отличающую ее от других социальных общностей и систем. Среди норм научного этоса Мертон выделяет четыре ценности императива, регулирующих деятельность ученых: универсализм, коллективизм, бескорыстность и организованный скептицизм. Позднее Б.Барбер включил в этос науки еще два императива: рационализм и ценностную нейтральность.

Итак – можно подчеркнуть, что создание, развитие и укрепление научных школ в государстве, его культурный рост, под силу только особым личностям – лидерам-экстравертам, которые хотят передать свой многолетний опыт молодым коллегам, своим ученикам, последователям. Лидер – это поводырь, гуру, личность, думающая глубоко – и о прогрессе науки и обучения.



Литература:

1. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. – М., 1987. – 240 с.
2. Камю А. Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство. – М., 1990. – 415 с.
3. Юнг К. Психологические типы. – М., 1924. Цит. по: Хрестоматия по общей психологии: Психология мышления. Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтера. – М., 1981. – 311 с.
4. Зербино Д.Д. Научная школа как феномен. – К.: Наукова думка., 1994. – 134 с.

Semenova E.V., assoc. prof.
Semenov V.I., prof.
Petrova E.V., assistant
Lesosibirsk Pedagogical
Institute branch of Siberian
Federal University,
Russia

THEATRE AS A MEANS OF STUDENTS' EMOTIONAL DEVELOPMENT

The article deals with the problem of students' emotional development. The authors analyze the experience of staging the performances at the students' theatre at the Pedagogical Institute. The article proves the idea of opportunities such kind of the theatre has to develop students' emotional sphere.

Keywords: theatre, students' emotional development, the history of students' theatre "Globe".

Conference participants

Clayton Hamilton once said: «The most effective moments in the theatre are those that appeal to basic and commonplace emotion – love of woman, love of home, love of country, love of right, anger, jealousy, revenge, ambition, lust, and treachery» [1].

Surely theatre is exactly one of the oldest ways of expressing what we are. It is the opportunity of showing to the audience the real nature of a man without any danger or harm but with great effectiveness that could be explained in a very simple way. The audience "plays" together with the actors and author and actually it is a way of changing. That's why the main aim of the theatre is not only to entertain the audience but to cause feelings and thoughts that can provoke reflections, empathy and emotions. Surely it can be called a development effect. Mostly this effect works when theatre deals with the youth, students or children.

We decided to prove that theatre has great importance as the means of students' emotional development. In 1998 the students' English theatre was organized in Lesosibirsk Pedagogical Institute, Krasnoyarsk region.

The first idea was not that as it was presented above. It was very simple. The practice of traditional exam on phonetics was boring and the teacher suggested the students to perform "My Fair Lady". This performance became the alternative form of exam. The experience was rather interesting because there were 5 Elizes, 3 Higginses and so on. There was only one student who didn't want to take part in the performance and he passed exam in a traditional form. Still it was a success and our next performance was dedicated to the 100th Pushkin's anniversary. We performed "The Stone Guest". The text

of the tragedy is complicated because it is the translation from Russian, full of metaphors and written in verses. We realized that immortal Pushkin's text has special charm in English and belongs to the whole mankind. Why not Don Guan speak English? The students were full of enthusiasm so it was a success again. But we didn't realize that our performances could be more than simple performances in English.

The idea of development of our theatre came to us in 2005 when theatre was called "The Globe". Why "Globe"? Without any pretending on historical parallel we suggested that "globe" is an image and metaphor that unites people. That's why very often we "cross" different cultures and play national characters. It helps us to understand people of different cultures better. The Russian scientist V. Bibler once called this phenomena "just to be a little bit German, a little bit French".

In 2007 we decided to underline the theme of love in Shakespeare's plays. The performance was named "Shakespeare in Love". The plot was as follows. Two modern students meet, one of them adores Shakespeare, the other one hates him. During the performance the second girl changes her opinion due to immortal Shakespeare's "Romeo and Juliet", "Hamlet", "Taming of the Shrew" and of course sonnets. A lot of music and good acting made the performance bright and emotional.

Sometimes we mix and extend the plot adding something special. For example, in the performance "The Gift of Magi" after O'Henry we put the action into the streets of New-York. While seeking the present for Jim Della got a lot of exiting impressions: she saw a nice film, met the actors at Broadway

theatre and so on.

In 2009 we performed the fairytale "The Nutcracker" by Gofman. It occurred to be a light irony full of music, dancing and good English.

Sometimes we use the device that we called "Runglish on the stage". The fact is that our spectators are mostly not good at English, some of them can't speak English at all. So we put the Russian text into English one just to make the context clear and to draw spectators' attention to the action. This is the example of such kind of mixture from "The Nutcracker".

Maman. Come now, darling and see what the blessed Christ Child has brought for you!

Fritz, Mary. How lovely! How lovely!

Mary. Oh, what a lovely, lovely darling little dress!

Fritz (opens the box with the toys) Oh, what is this? Whose present is this?

Maman. It's grandpa Drosselmeier's present.

Fritz. This castle is so nice!

Drosselmeier. My dear children! I'm glad you like it. Но вы даже представить себе не можете, что они еще умеют делать!

Here comes toy's dance – an original mixture of Tchaikovsky's melody and modern dance.

2010 was proclaimed as the Teacher's Year in Russia. So we performed "The Miracle Worker" by W. Gibson. This is a story about deaf, blind and mute girl who couldn't communicate with anybody and her teacher Ann Sallivan trying to explain the simplest things to her. Gibson shows real tragedy of girl's parents who love their daughter but couldn't even say it to her, of poor girl who couldn't keep her aggression to the surrounding world, because it doesn't understand her. But the most penetrative tragedy is the sit-

uation of the teacher who wants to save the little life. This play was deliberately chosen for Pedagogical Institute, because it shows teacher's profession from different points of view. After the performance the spectators were asked to describe their impressions and answer the question: "What do you think if the director and actors were successful in performing the main idea of the play that a teacher was a "miracle worker"?" It should be said that their essays surprised and pleased us. There was little criticism connected with actors' pronunciation but we were ready for that because many students in the performance were just freshmen. In spite of this fact almost everybody mentioned that all scenes were clear.

Here are some students' impressions.

"I hadn't got any problems with understanding the play. Everything was clear for me."

"Even those who didn't know English could understand the main idea of the play with the help of good acting".

Good acting was also the point distinguished by most of the spectators. And what is more almost everyone noted emotionality of it. Of course, the chosen plot obliged the play to touch people's feelings, but actors could really understand the tragedy of the situation and get filled with it.

"It was very emotional!!! Sometimes I couldn't understand if it was just a play or the real life!"

"Actors were so emotional, they got into their roles so well that I completely forgot that they were people I study with."

"Sometimes you started to believe that the girl was really blind."

"All actors were very emotional and that made the play absolutely spectacular."

We are sure that any play that is chosen for performance in amateur theatre of foreign language should be emotional because the main function of emotions is to help people understand each other. So we could recognize people's feelings and even thoughts without speaking. It is proved that people of different nationalities and different cultures are able to define such feelings as fear, joy, anger, disgust and astonishment exactly. So our emotions are a kind of inner language that is clear for everyone.

Another important part of emotionality

in performance is addressing to audience feelings. From the ancient time philosophers considered a theatre as a teacher of moral, possible spiritual healer. But spectators should hold action close to their hearts, so it will be able to influence on them, make them think of important things. So making people feel was one of the main aims for actors. It is obvious from students' essays that we were successful.

"The acting of main heroines made me cry."

"The play managed to touch everybody's mind and heart, it didn't leave anyone indifferent."

"I couldn't keep tears at the end of the play."

The last but not the least purpose of the play was to help future teachers to reconsider some views on their profession, to observe the difficulties that may be there. It also found its reflection in students' analyses.

"I think this play helped me to understand teacher's work."

"It was very useful for young students to see the problems and dangers and which would await them on the path of teacher's profession."

Thus we could consider that the story of Ann Sullivan and Helen Keller performed by future teachers was true to life due to emotional acting. This was the story about the "Miracle Worker" who helped the poor disabled girl to become a well-educated woman whom Bernhard Show called one of the most prominent persons of the XIX century.

It was very interesting to watch the changes that happened to the students while getting ready the performance. For example, the student who acted the part of Helen first couldn't imagine what the disabled girl felt. But up to the first performance she understood the feelings of the girl and was quite natural.

Here is what actors think about the performance and their acting.

Poletshuk Evgeni (Autor Keller, Helen's father).

"The performance "Miracle Worker" by Gibson showed me the will and courage of disabled people. Many normal people would make a suicide if in such situation... More than that I realized the significant importance of a teacher in our life. That is the teacher who helps us to overcome all the difficulties and hardships we meet with."

Zulkarnaeva Victoria (Hellen's mother).

"The Globe" gives me a lot. I have a chance to think about different situations and to control my emotions. While working on the part of Helen's mother I understood what to do when you meet difficulties in your life. More than that theatre learns me to understand other people's emotions. The performance "The Miracle Worker" became the new step in my emotional development. My part was very serious. Kate Keller is a woman who is tired of life because of disabled daughter. Still she didn't leave the hope to help Helen. It's not easy to perform the feelings you never had. But I was trying to do my best. I am glad to be in the cast of "The Globe" because every time I learn something new, improve my English and do what I always wanted to do."

Tihonova Ulyana (Hellen Keller).

"I never thought that I could perform on the stage. But I always was interested in theatre and would like to understand other peoples' feelings. So I came to "The Globe". It is more interesting when you play the part of a person from different culture and speak English on the stage. But Helen in "The Miracle Worker" doesn't speak at all. She is deaf, blind and mute. At first it seemed to me that it was impossible to express all the feelings the girl felt. It was so unusual to play without words but I managed doing that. Our theatre is a kind of a family with friendly atmosphere. I like to be there and to communicate with my friends and teachers. "The Globe" helps me to realize what I am, what I can do and what my friends can do as well."

To sum it up theatre has always been a kind of art that helped people to become better. As for Student's Theatre it has some specific features. First it gives the young people the opportunity of getting the unique experience of understanding other people's emotions and secondly it develops their own emotional sphere. We think that it is very important in our pragmatic century.

References:

1. Hamilton C. Theory of the Theatre [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://flibby.com/file/219627/6zi70j2zww.htm>

Солдатенкова О.В.,
канд. культурологии,
доцент
Ухтинский
государственный
технический университет,
Россия

Участник конференции,
Национального первенства
по научной аналитике

ЕДИНСТВО СВЕТА И СВЯТОСТИ В ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ

В статье рассматривается православная концепция святости в её связи со светом, а также взаимосвязь древнерусского языческого и православного понимания святости и света.

Ключевые слова: свет, святость.

In the article the orthodox concept of light and sanctity interrelation, and also interrelation of Old Russian pagan and orthodox perception of sanctity and light are considered.

Keywords: light, sanctity.

Одним из аспектов православия, обозначившим его отличие и ставшим характерной чертой мировоззрения, присущего именно восточнохристианскому миру, является единство идей света и святости, причём их взаимосвязь и частая взаимозаменяемость имеют прочную ментальную основу, определившуюся ещё в глубокой архаике исторического и культурного зарождения и развития славянского мира. Как в конце XIX века заметил о. Павел Флоренский, «святость и свет какими-то таинственными узами связаны между собой в человеческом сознании», и постоянно встречающиеся в истории примеры такой связи говорят о «внутренней необходимости для человеческого духа свидетельствовать об этом».¹ Наиболее наглядным подтверждением единства категорий света и святости является схожесть самих слов «свет» и «святость», что, несомненно, демонстрирует семантическое тождество понятий и явную взаимную ассоциативность.

Рассмотрение этимологии слова «святость» установило элемент «svet», служивший в славянских языках для выражения идеи святости и имевший в своей основе единый для всех народностей индоарийского происхождения корень «k'uen», «k'wen»,² содержащий, в свою очередь, основу «keu» со значением «переполнять» и смысловым рядом понятий, выражавших силу, господство. В иранском языке, согласно изысканиям Э. Бенвениста, эти же значения имели религиозный кон-

текст, выражая «сверхъестественное качество - божественную способность увеличивать приплод в мире живого».³ Знаменательно, что слова, имевшие корень «keu», употреблялись с прилагательными, определявшими всё словосочетание как «авторитетную действенную власть, обладающую силой увеличивать, способствовать росту как в них самих, так и переносить это качество на другие предметы».⁴

Этимологию слова «святость» на основе славянских данных исследовал В. Н. Топоров в своём труде «Святость и святые в русской духовной культуре», пришедший к выводу о схожести славянского «svet» и индоевропейского «k'uen-to» в значении «вспухать, возрастать, увеличиваться (в размере) и т. п.»,⁵ причём эти, как правило, физические и биологические качества, всегда проявляемые визуально, являлись показателями наличия в предмете, определяемом как святой, некоей особой силы, дающей способность к росту и увеличению. Заметим, что абсолютно аналогичными качествами обладал в языческом понимании свет, наделённый такой же животворящей энергией и способствовавший увеличению плодородия, благосостояния и изобилия. То есть, по сути, в языческой трактовке святость, равно как и свет, являются обозначениями благодатного состояния, а именно такого состояния, в котором достигнуты пределы чаяний, понимаемые в утилитарном контексте: «жито свято, не потому, что

растёт, а оно растёт, так как свято».⁶

В язычестве, по мнению исследователя феномена святости и его инверсионного «двойника» - страстности С. М. Климовой, термин «святость» обозначал «таинственную избыточную энергетическую жизненную силу, приписываемую классу особых предметов или особых субъектов».⁷ Характерно, что эта жизненная - «святая» - сила была присуща в основном представителям флоры и фауны, чьё плодородие происходило циклически, а плодородие было в прямой зависимости от солнечного света. Весьма важным компонентом в языческом понимании святости была ассоциация святости с витальной, материально определяемой мощью, рвавшимся наружу избытке жизненной энергии, постоянного ожидания выплеска этой энергии вовне. То есть, термин «святость» включал в себя те же характеристики, которыми обладали все известные в мифотворчестве персонализации языческого солнечного бога, содержавшие в своих именах корни «куп», «яр» (Ярило, Купала и пр.) в значении «ослепительно белый» (что сопоставимо с солнечным светом), «бешено энергичный», «стремящийся к половому слиянию».

Специфика языческого мифологического мировоззрения основана на полном отождествлении предмета с тем впечатлением, которое он производит, показывая, таким образом, восприятие свойств предмета как непосредственное проявление его сущности. Это необходимым образом

¹ Флоренский П. А. О типах возрастания // Флоренский П. А. Собрание сочинений: В 4т. Т.1. – М.: Мысль, 1996. – С. 315.

² Преображенский А. Г. «Святъ» // Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка. – М.: ГИС, 1958. – С. 985-986.

³ Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов / пер. Степанова Ю. С. – М.: Прогресс – Универс, 1995. – С. 345.

⁴ Бенвенист Э. Указ. соч. – С. 346.

⁵ Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре : В 2 т. Т.1. – М.: «Гнозис» - Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 443.

⁶ Топоров В. Н. Указ. соч. – С. 9.

⁷ Климова С. М. Феноменология святости и страстности в русской философии культуры. – СПб.: Алетейя, 2004. – С. 67.

относится ко всем предметам и явлениям, считавшимся святыми, причём обязательной святостью обладали в том числе и места, где проходили отправления культа. Вполне закономерно, что достаточно долгое время православные церкви строили на языческих «святых» местах; и особенно явно это заметно в северных городах.

Несомненно, важную роль в характеристике начального периода православия сыграла концепция святой энергии (или силы), понимаемой в значении изначально присутствующей и всегда пребывающей в святом предмете потенции к развитию, увеличению и преумножению. Языческое понимание святости отличалось своим энергическим компонентом, который легче и правильнее всего представить как свойство некоего «тела»; и именно этот «телесный» компонент явился причиной активного неприятия православием древней идеи святости и именно он послужил рычагом для инверсии самого языческого понятия святости после принятия Русью христианства. «Телесный» компонент, определявший мощь святого предмета и являвшийся проявлением самой сути святости после принятия православия исчезает, и его место занимает составляющая духовного плана, при этом сохраняя ту же потенцию и способность к возрастанию. Но уже меняется сам характер динамики: цикличность, характерная для языческого мировосприятия, уступает место направлению «вперёд и вверх», наиболее полно отражающему идею совершенствования. В этом и есть принципиальное различие языческого и православного понимания святости.

Языческая трактовка святости как телесной силы и мощи сменяется православным понятием святой «телесности», включающей почитание святых мощей, икон, людей-святых, что согласовывается с идеей обожения телесности, когда она (телесность) «становится формой воплощения божественных энергий»⁸, причём православное видение сущности святой телесности основано не в последнюю очередь на её буквальном прочтении,

послужившем созданию устойчивого убеждения в способности святых соединять в себе «нераздельно и неслиянно» и духовное начало, и душевно-телесное. Заметим также, что в некотором роде причиной языческой святости являлось взаимодействие предмета в той или иной степени со светом, поскольку всё, считавшееся содержащим в себе сверхъестественные качества, понималось как имеющее божественную «искру». Однако в отношении человека в языческой традиции термин «святой» в значении «имеющий сверхъестественные способности, мощь и пр.» не употреблялся.

После принятия Русью христианства идея преображения нашла своё воплощение в новой концепции святости, подразумевавшей полное изменение человеческой личности при участии Божественности, чувственно проявляемой в виде осияния человека Божественным Светом. Сменился сам принцип святости: святость стала пониматься как активное проявление духовной воли в синергии с Божеством. Но при этом сохранилось понимание святости как позитивной энергии, постоянно возрастающей мощи – уже духовного характера, – способной выплеснуться наружу, что, как было сказано выше, соотносилось с восприятием действия света и полностью соответствовало православной идее Добра как свойства Божества в восточнохристианской трактовке добра – действия, направленного вовне. Характерный момент, отмеченный С. М. Климовой: языческие божества обрели двойную судьбу в народно-православном мировоззрении: «функционально они были объединены с многочисленным сонмом православных святых, которым были переданы их «функции»; в качестве божеств они обрели коннотацию отрицательных или инфернальных начал в культуре».⁹ Заметим, что подобное возможно только при наличии у языческих древних божеств сверхъестественной силы, способной возрастать и воздействовать на окружающее, и отнюдь не обусловлено их способ-

ностью просто вызывать страх, например, ужасным видом или грозным голосом. Именно эта сверхъестественная сила, судя по всему, и явилась предметом длительной борьбы православия и язычества.

Также необходимо отметить характерный момент, отличающий концепцию православной святости, а именно принципиальный отказ от признания сакральности феноменов реального мира без освящения их Духом Святым: «разрушение идеологии освящения природы вылилось в открытую конфронтацию и борьбу двух начал»,¹⁰ языческой традиции святости и православного понимания святости. Сама возможность такого антагонизма демонстрирует определённую схожесть некоторых понятий и терминологии, «слияние» противоположностей, создавшее известное трение, которое отсутствовало, если бы православие и язычество не имели вообще никаких общих точек соприкосновения.

Принципиально новый компонент в православной идее святости – синергия Света и человека, отличный от языческого понимания действия света, которое всегда одностороннее, не вызывающее, помимо известного комплекса эстетических чувств, ответную реакцию в виде осознанного действия, причиной и результатом которого явилось бы определённое изменение духовного состояния.

Как можно заметить, материально определяемое «святое» изобилие, являвшееся сутью понятия святости в языческой трактовке, трансформировалось в понятие изобилия духовного, непрестанно увеличивающегося, что нашло своё выражение в значении подвига и труженичества как неперемных условий святости. Причём подвижнические акты святых в соответствии с этико-эстетическим восприятием действием света, направленным вовне, имели обязательные религиозно-нравственные, воспитательные, психологические (позже почти психотерапевтические) и даже национально-политические и патриотические факторы. Цельная, а потому

⁸ Климова С. М. Указ. соч. – С. 33.

⁹ Климова С. М. Указ. соч. – С. 68.

¹⁰ Климова С. М. Указ. соч. – С. 69.

и святая личность имеет достоинством своим ведение и видение Света, «но любовь Божия, озаряющая праведника, излучаясь от него, может, по неизреченной милости Божией... порою быть *созерцаема и другими* (курсив наш), не достигшими духовности людьми»¹¹. Привычное и именно визуальное восприятие святости как наиболее показательное и правдивое доказательство, что являлось характерным для язычества, продолжило свои традиции в православии, определив святых «оком человечества», при помощи которого люди «взирают на непреступный свет неизреченной Божественной славы»¹².

Постоянная связь чувственно воспринимаемого света и святости всё более просматривается в культурно-исторических свидетельствах после принятия Русью христианства: сами святые наслаждаются видением «света неизреченного», светлость ликов как видимое проявление духовного совершенства наблюдают современники подвижников, огненными столпами отмечаются святые места и определяются вехи в жизни святых; всё чаще духовное совершенство сравнивают со светом. Возникает вопрос, насколько справедливо сравнение святого со светом, если допустить, что свет применительно к высокодуховной личности всего лишь метафора. Ответ был сформулирован П. А. Флоренским: этот свет даёт «ощутительное дыхание святости»,¹³ то есть, именно исходящий от подвижника свет является видимым обозначением степени духовности личности, которое получило наиболее наглядное воплощение в иконописи, отмечая при помощи особых изобразительных приёмов светлость ликов святых¹⁴. И наоборот, постоянное изображение святых с нимбами не может восприниматься только как чистая условность, общепринятый изобразительный атрибут святости, поскольку абстрагиро-

ванная от реальности условность не могла бы дать повода к каноническому закреплению особенностей иконографической композиции.

Заметим, что, являя собой два диаметрально противоположных состояния, святость в языческом понимании и православная святость, тем не менее, содержали единый компонент – позитивную энергию, некие сверхъестественные (находящиеся за пределами человеческого естества) способности и возможности. Но принципиальное отличие двух понятий – в использовании этих сверхъестественных возможностей: православие направляло её на достижение христианской цели, обожения, возможного как результат духовного самосовершенствования человека, в синергии, и часто достигаемого в мистических откровениях, сопровождаемых созерцанием неизреченного божественного Света, причём, как было сказано выше, и способ, и само познание имело одну форму, а именно – световую. Здесь мы можем заметить слияние концепции святости как света божества, чувственно воспринимаемого окружающими людьми, и идеи Света Фаворского как синергического компонента, дающего познание Высшей Истины посредством преображения самой личности, сообщаемого в световой форме. Сверхъестественное состояние, характеризующее святость согласно древнерусской традиции, в этом случае определяется «вхождением верующих в вечность», а святость понимается как «принадлежность к вечной жизни, причастность Божеству, предвосхищение в этом бытии грядущего пакибытия»¹⁵. Единение с Божеством в трактовке православия есть «тайна, совершающаяся в человеческих личностях. Человек на своём пути к соединению с Богом никогда ничего не теряет личного, хотя и отказывается от своей собственной воли, от своих природ-

ных наклонностей»¹⁶. А потому мистика личного опыта познания Божества, отражающая сознательность в вере, имеет первостепенное значение в восточном христианстве, которое принципиально не отделяет и не различает мистику и богословие, личный опыт и догматы, ибо «всякое богословие мистично, поскольку оно являет Божественную тайну, данную Откровением»¹⁷. Единственный путь, ведущий православного к цели – обожению, состоит в уподоблении Христу, но смысл его не в подражании внешнему, а в преображении внутреннем и при участии Божественной благодати: многие великие святые Запада имели стигматы как признаки подражания Христу, восточнохристианские святые, достигшие вершин духовности бывали преображены сияющим внутренним светом нетварной благодати.

В этом принципиально отличающемся от католичества аспекте православного понимания святости можно явно заметить присутствие света в его прямой связи со святостью, и, более того, её единственным визуальным обозначенным признаком. К святым старцам, которых называли «светочами», «светильниками», собирающими в себя «всю святую народную»¹⁸ собирались люди, чтобы, помимо советов и напутствий получить наслаждение от самого общения с высокодуховной личностью, выражавшееся в сердечном успокоении, светлой радости и умиротворении, то есть, получая те же эмоции, которые способны вызвать созерцание света.

Преобразовательный момент христианской идеи святости, ставший новым и принципиально отличным от языческой концепции святости – синергическое взаимодействие Света с человеческой личностью, которое приводит к радикальной трансформации всей природы человека. Парадоксально для традиционного языческого мировоззрения,

11 Булгаков С. Н. Первообраз и Образ / С. Н. Булгаков. – М.: Мысль, 1999. – 479 с. – т. 1. – С. 100.

12 Булгаков С. Н. Указ. соч. – С. 108. В подтверждение своих слов С. Н. Булгаков приводит определение, данное св. Григорием Богословом св. Афанасию Великому – «святёйшее око вселенной», коим вселенная усмотрела Истину.

13 Флоренский П. А. Собрание сочинений: В 4 т. / П. А. Флоренский. – М.: Мысль, 1996 – 1999. – 4 т. – т.1. – С. 315.

14 Помимо золотых нимбов, закреплённая иконографическим каноном система наложения пробелов, ассиста и движков способствовала созданию иллюзии излучения света ликами святых, являя «душевную крепость и нравственное горение» в качестве идеала русского человека. (Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески. – М.: Искусство, 1986. – С. 74).

15 Живов В. М. Святость. Краткий словарь агнографических терминов. – М.: Гнозис, 1994. – С. 90-99.

16 Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. – С. 163.

17 Лосский В. Н. Указ. соч. – С. 8.

18 Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: В 2 т. Т. 1 / П. А. Флоренский. – М.: Правда, 1990. – 490 с. – С. 125.

но православная святость, имея сутью своей сверхъестественную (не-человеческую) мощь, способствует увеличению собственно «человеческого» в человеке до предельных размеров, а именно любви к ближнему, воплощая её как Любовь, что есть одна из ипостасей Божества в триединстве Истины – Добра – Красоты, понимая её как основу и причину преображения.

Именно святые были теми, чья любовь превышала человеческие возможности, а сила любви этой была сопоставима с ярким сияющим светом, что и давало повод сравнивать любовь святых с силой или мощью природной световой стихии. Святость в православном понимании являла собой образец и воплощение Божественной любви, а святые воспринимались как идеал, их деятельность бралась за эталон социального бытия, но сами носители высших духовных способностей и проявлений, тем не менее, были как бы вне социальных оценок и измере-

ний. К святым шли, чтобы «увидеть и услышать живого носителя святости, уже в этой жизни воспарившего над ней, знающего сокровенные тайны, невыразимые человеческим языком»¹⁹.

Литература:

Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов: пер. с фр. / общ. ред. и вст. ст. Степанова Ю. С. – М.: Прогресс – Универс, 1995. – 452 с.

Булгаков С. Н. Первообраз и Образ / С. Н. Булгаков. – М.: Мысль, 1999. – 479 с.

Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: В 2 т. / В. В. Бычков. – М.: Российские пропилеи, 1999. – 2 т.

Живов В. М. Святость: Краткий словарь агнографических терминов / В. М. Живов. – М.: Гнозис, 1994. – 110 с.

Климова С. М. Феноменология святости и страстности в русской фи-

лософии культуры / С. М. Климова. – СПб.: Алетей, 2004. – 329 с.

Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI – XV вв. / В. Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1973. – 205 с.

Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие / В. Н. Лосский. – М.: Центр «СЭИ», 1991. – 287 с.

Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка / Преображенский А. Г. – М.: ГИС, 1958. – 1284 с.

Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре: В 2 т. Т. 1 Первый век христианства на Руси / В. Н. Топоров. – М.: «Гнозис» - Школа «Языки русской культуры», 1995. – 875 с.

Флоренский П. А. Собрание сочинений: В 4 т. / П. А. Флоренский – М.: Мысль, 1996 - 1999

Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: В 2 т. Т. 1 / П. А. Флоренский. – М.: Правда, 1990. – 490 с.



International multilingual social network for scientists and intellectuals.

International intellectual portal «PlatoNick» is a multilingual, open resource intended to facilitate the organization of multifaceted communication of scientists and intellectuals, promulgate their authoritative expert conclusions and consultations. «Platonick» ensures familiarization of wide international public with works of representatives of scientific and pedagogic community. An innovation news line will also be presented on the «Platonick» portal.

Possibility of the informal communication with colleagues from various countries;

Demonstration and recognition of creative potential;

Promulgation and presentation of author's scientific works and artworks of various formats for everyone interested to review.



<http://platonick.com>

¹⁹ Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: В 2 т. / В. В. Бычков. – М.: Российские пропилеи, 1999. – 2 т. – С.35.

СТРУКТУРА ОПЫТА ВДОХНОВЕНИЯ

Стариков П.А.,
канд. филос. наук, доцент
Прокофьева М.Д., студент
Углова Е.А., студент
Сибирский федеральный
университет, Россия

В статье обсуждается проблематика вдохновения в современной культуре творчества. Анализируются современные подходы и возможности рационализации опыта вдохновения. Результаты исследования показывают комплексную структуру феномена вдохновения, важность опыта вдохновения в педагогике творческой деятельности, его связь с гуманитарным и эстетическим воспитанием.

Ключевые слова: вдохновение, творчество, структура, пиковые переживания.

The article is devoted to the problems of inspiration in the contemporary pedagogies. The author analyses contemporary approaches and opportunities of the inspiration experience rationalization. The research results show the importance of the inspiration experience in the pedagogies of the creative activity and the complete structure of the inspiration phenomenon.

Keywords: inspiration, creativity, peaks experiences.

Участники конференции,
Национального первенства
по научной аналитике,
Открытого Европейско-
Азиатского первенства по
научной аналитике

Под вдохновением в современной культуре понимается особое состояние человека, которое характеризуется, с одной стороны, высокой производительностью, с другой — огромным подъёмом и напряжением сил человека. Вдохновение выступает типичной чертой и составным элементом творчества. Несмотря на тесную связь с творчеством и важность научного изучения данного феномена, следует отметить отсутствие единой терминологии в современных исследованиях природы вдохновения. До сих пор не сложился унифицированный подход к изучению этой проблематики. При этом авторы дают, с нашей точки зрения, единому феномену различные названия (пиковые переживания, потоковые состояния, состояния саморегуляции, озарения, гениальности и так далее). В нашей работе предлагается рассматривать вдохновение как единую комплексную структуру.

Начиная с конца девятнадцатого века, многочисленные исследователи делают попытки рационализировать процесс вдохновения, понять его природу (система Станиславского, психодрама Я.Морено, аналитическая психология К.Юнга, концепция священного М.Элиаде и другие направления). Изначально опыт вдохновения соотносился с влиянием на творца духовных сил, нерационализируемым выражением «воли Богов». В то же время, уже в системе Станиславского складывается представление о вдохновении как следствии соединения ресурсов, интеграции сознательных и

подсознательных процессов в ходе творческой деятельности, пробуждения «Матушки-Природы» в ходе обучения актерскому мастерству.

Серьезный вклад в рационализацию проблематики вдохновения был сделан А. Маслоу, который предложил модель пикового переживания как идеальную модель человеческого действия, характеризующегося качествами спонтанности, интегративности, гедонистичности, индивидуализированности, творческости.

По А. Маслоу, пиковое переживание — это эпизод, в котором «все силы личности чрезвычайно эффективно сливаются воедино, доставляя интенсивное удовольствие, когда человек обретает единство, преодолевая разорванность, больше открыт ощущениям, отличается неповторимостью, экспрессией и спонтанностью, более полно функционирует, обладает большими творческими способностями и большим чувством юмора, способен подняться над эго, более независим от своих низших потребностей» [1, с.132].

Логика мысли Маслоу фиксировала особое значение пикового переживания во всех аспектах процесса развития личности. Любой человек в момент пикового переживания становится наиболее полноценным, как с эмпирической, так и с теоретической точек зрения, то есть дает максимум информации о здоровье и отдельного индивида в его поиске себя, и универсальных вершин человеческой природы. Как показал Маслоу, «во время

пиковых переживаний люди наиболее тождественны самим себе, ближе к своему истинному «я» и наиболее неповторимы» [1, с.139]. Таким образом, пиковое переживание — это и модель более здорового и продуктивного состояния, и средство продвижения по пути самоактуализации.

Как считал Маслоу, пиковые переживания проявляют лучшие стороны индивида, являются как целью, так средством самоактуализации, мгновениями, когда человек проявляет свое «Я». В жизни каждого человека бывают такие моменты. Задача терапии и обучения — помогать людям испытывать пиковые переживания как можно чаще.

В свое время этот принцип, который с таким трудом находит свое место в современной педагогике, профессиональной деятельности, был сформулирован и К.С. Станиславским: «Пусть начинающие сразу познают, хотя бы в отдельные моменты, блаженное состояние артиста во время нормального творчества» [2, с.454].

Важным методологическим вкладом А.Маслоу стало формулирование гипотезы о существовании идеального композитного синдрома пиковых переживаний, что предполагает целостность всех его характеристик, когда «отдельные характеристики отнюдь не являются отдельными, а переплетаются друг с другом, по-разному выражая одно и то же, имея одно и то же значение в метафорическом смысле» [1, с.138]. Это эвристическое предположение Маслоу имеет решающее значение для мето-

дологии исследования и актуализации опыта вдохновения. Комплекс характеристик пиковых переживаний (приводится в очень сокращенном виде):

Во время пикового переживания человек чувствует себя более единым (целостным), чем в любое время, более целенаправленным, более гармонично собранным, организованным более эффективное и слаженное функционирование всех своих частей, более «синергичным».

По мере того, как человек становится более единым и более «чистым», увеличивается его способность слиться с миром.

Во время пиковых переживаний индивид, как правило, чувствует себя на вершине своих сил, максимально используя все свои способности.

Непринужденность, легкость, грациозность. То, на что в другое время тратится множество сил и стараний, в пиковом переживании выполняется без всякого усилия, как бы «само по себе».

В это время люди выглядят спокойными, уверенными в себе и своей правоте, словно они точно знают, что они делают, и делают это без оглядки, искренне, не сомневаясь, не колеблясь. В это время есть только выстрелы в «яблочко». Великие спортсмены, художники, творцы, лидеры и руководители ведут себя именно так, когда функционируют наилучшим образом.

Во время пиковых переживаний, больше, чем в любое другое время, человек чувствует себя ответственным, активным, творческим центром своей деятельности и своего восприятия.

В это время человек наиболее свободен от страхов, опасений, сомнений, самокритики, всевозможных оков и тормозов.

В такие моменты человек становится более творческим. Пиковые переживания можно определить и по-другому – как высшую точку уникальности, индивидуальности или неповторимости.

Во время пиковых переживаний человек зачастую склонен изъясняться поэтическим, мифологическим или возвышенным языком.

Пиковым переживаниям свойственно своеобразное бытийное веселье. Его неотъемлемыми

свойствами являются легкость, непринужденность, изящество, меткость, освобождение от комплексов и сомнений, умение смеяться вместе с кем-то.

Пиковое переживание само является «интегратором», таким же, как красота, любовь и творчество. Именно в этом смысле оно является разрешением дихотомии и неразрешимых проблем.

Во время пиковых переживаний и как последствие у людей возникает характерное чувство счастья, успеха, избранности.

В целом, Маслоу одним из первых предложил интегральную концепцию пиковых переживаний в контексте развития индивидуальности, создав теоретическую и эмпирическую почву для комплексного изучения многообразия феноменов вдохновения, их влияние на функционирование и развитие человеческих существ.

Дальнейшие исследования в значительной степени подтвердили гипотезу Маслоу относительно комплексности характеристик феномена вдохновения. Двигаясь разными путями, беря за основу различные возможности человеческой психики, независимые исследователи получали практически сходные результаты.

Михайи Чиксентмихайи провел ряд интересных исследований, в результате которых была создана получившая широкое распространение концепция «потокowego состояния». Опрос тысяч людей разных стран, разного возраста и рода занятий показал наличие сходных составляющих этого состояния. Потокowe состояние сопровождается следующими особенностями: «вызов ситуации» (поставленная перед собой задача должна быть достаточно трудна и требовать мастерства); сосредоточенность; совершенная ясность цели; немедленное ощущение отдачи; полное погружение в работу, не требующее специальных усилий; чувство контроля над ситуацией; исчезновение восприятия себя; остановка времени [3]. Чиксентмихайи назвал эти исключительные моменты состоянием потока, используя метафору потока, течения, чтобы описать ощущение легкости, с которой люди выполняют какое-то дело. Именно потокowe моменты

люди считают лучшими в своей жизни. Спортсмены описывают эти моменты как «второе дыхание», религиозные мистики как «экстаз», а художники и музыканты как моменты эстетического восторга. Спортсмены, мистики и художники занимаются разными вещами, когда переживают поток, однако описание их переживаний удивительно схоже.

В качестве итогов важных результатов исследования Чиксентмихайи следует указать на различие между стремлением к удовольствию и стремлением к духовному удовлетворению. Удовольствия даются легко, но ведут к депрессии, удовлетворение, как результат потокowego состояния, требует мастерства и напряжения сил. Опыт «потокowych состояний» – это процесс накопления психологического капитала, ресурсов продуктивности на всю дальнейшую жизнь.

Серьезный методологический интерес представляют исследования Ярика Ярлнеса, которые позволили создать еще одну практически ориентированную интегральную концепцию. Основываясь на своем опыте бесед, Ярлнес показал, что пиковые переживания испытываются людьми значительно чаще, чем установил Чиксентмихайи. Методика, разработанная Ярлнесом – с помощью интервью помочь восстановить воспоминания опыта пиковых переживаний с целью выведения этого опыта на сознательный уровень, для облегчения вызова новых пиковых переживаний и использования их ресурсов в обучении, творчестве, спорте [4].

Необходимо отметить, что подход Ярлнеса созвучен одной из первых психоаналитических техник, разработанных Альфредом Адлером – восстанавливать яркие, прекрасные впечатления детства, работа с которыми позволяет обнаружить идеал личностного развития как основы продуктивного развития личности.

Еще одно направление исследований, направленных на рационализацию опыта вдохновения – «поиск легкости». Так суть системы психофизиологической адаптации Х. Алиева (состояние саморегуляции) – поиск «ключа к себе», запускающего состояние легкости, полета, удовольствия,

что соответствует легкой и гибкой перестройке деятельности [5]. С точки зрения Х. Алиева, принцип минимального усилия – это универсальный принцип оптимальности, совершенства, творчества. Поэтому когда человек учится выполнять работу с минимальными усилиями, осуществляет поиск легкости, свежести, этим самым он оптимизирует свое внутреннее пространство, настраивает его на гармонию. Рудигер Дальке предполагает, что традиционная культурная установка «мы должны всего добиваться напряженными усилиями» является одним из самых распространенных предрассудков европейского человека. «Пережить состояние, похожее на чувство единства, почувствовать не обремененную ничем легкость парения – вот что является главным в достижении цели» [6, с.37].

В то же время, нельзя не отметить, что напряжение и вдохновение могут представлять собой грани единого целостного комплекса, отдельные составляющие которого могут в различной степени отражаться и акцентироваться современной культурой. Так, американскими учеными Г. Бенсоном и У. Проктором на основании многолетних исследований биохимических, физиологических, ментальных процессов, происходящих в моменты пиковых переживаний, делается вывод о том, что вдохновение является неизбежным этапом развернутого во времени творческого процесса. Согласно авторам, те, кто стремится в полной мере испытать эффект пикового переживания, должны пройти сначала через борьбу и стресс, затем пройти через момент отвлечения и освобождения от ситуации борьбы. После этого, автоматически, как запрограммированная нейрофизиологическая программа, запускается очень продуктивное и эффективное состояние тела и психики (состояние озарения, как назвали его авторы) [7].

Значительный интерес в контексте обсуждения структуры опыта вдохновения вызывают исследования В.Л. Райкова [8]. С помощью гипнотических техник испытуемым позволяли войти в образ «великого человека». Как следствие, кардинально менялся

не только уровень мастерства, способность обучаться, но и мотивация, формировалось «новое мышление». В образе «выдающегося человека» испытуемые чувствовали себя уверенно, вместо ответа давали целые стройные рассуждения. Были совершенно безразличны к вмешательствам экспериментатора, который пытался спорить и критиковать некоторые высказывания.

Банальные по содержанию тестовые задания решались испытуемыми как подлинный акт настоящей творческой мысли. Все испытуемые чувствовали после сеансов подъем психической активности, которая носила следы отобранной работы с заданием. Испытуемые потом часто сообщали, что совершенно переродились и стали иначе воспринимать мир, более ярко и полнокровно. Отмечалось хорошее самочувствие, прилив энергии, улучшение трудоспособности, словно помимо воли, испытуемые видели связь и закономерность в развитии вещей и отдельных предметов. Настроение было приподнятое, хотелось работать, мыслить, созидать.

Впоследствии те же самые закономерности выявились в модифицированной методике Райкова – созерцание картин, музыкальных произведений великих мастеров. Дух созидания, творческая энергия, воплощенные в артефактах, аналогичным образом воздействовали на испытуемых.

Таким образом, к настоящему времени сформировались перспективы комплексного междисциплинарного подхода к изучению феномена вдохновения, осознания его актуальности в контексте перспектив развития современной культуры творчества, личностного развития, профессиональной деятельности, образования. В то же время остаются неясными многие аспекты проявления опыта вдохновения, его комплексной природы, значимых социо-культурных взаимосвязей, сопряженных с этим опытом.

Результаты исследования, проведенного в 2007, 2009, 2010 г. среди студентов Сибирского Федерального Университета (в целом – 900 студентов) позволяют выявить содержание опыта вдохновения студенческой молодежи, структуру значимых взаимо-

связей по данной тематике. Исследования проводились среди студентов различных институтов и направлений (естественно-научного, гуманитарного, технического). 63% опрошенных составляют лица женского пола, 37% – мужского. Респондентам были предложены проективные тесты, задавались открытые и закрытые вопросы. Данные обрабатывались в пакете Statistica 7.0.

В целом, большая часть студентов (62%) согласна с утверждением, что у них бывает вдохновение в момент творчества и только небольшая часть (7%) полностью отрицает наличие такого опыта.

По материалам исследований феноменологии вдохновения (работы А.Маслоу, М. Чиксентмихайи, Р.М.Грановской, других авторов) в нашей работе был создан и апробирован комплексный индикатор, измеряющий степень выраженности опыта вдохновения. Индикатор строился по методу шкалы Лайкерта. Респондентам предлагалось ответить на вопрос «Насколько Вы согласны, что в момент вдохновенного творчества у Вас возникали следующие чувства, переживания?» с предложенным перечнем утверждений («Чувство полного вовлечения, растворенности в том, что Вы делаете»; «Ощущение реальности возникающих образов»; «Ощущение согласия с людьми, природой, всем миром»; «Лучшее понимание себя и других»; «Возникает синестезия – краски могут звучать, звуки ощущаться»; «После выхода из состояния творчества чувствуете себя как бы заново рожденным»). Степень согласия с каждым из утверждений оценивалась респондентами по пятибалльной шкале. Оценка качества индикатора по критерию Альфа Кронбаха показала хорошую надежность. Распределение показателей индикатора соответствует нормальному.

Анализ корреляций между значением индикатора выраженности опыта вдохновения и другими вопросами анкеты позволяет улучшить понимание комплексной структуры феномена вдохновения, роль опыта вдохновения в развитии студенческой молодежи.

В ходе исследования значимые

взаимосвязи установлены между общим эмоциональным фоном жизни студентов и наличием опыта вдохновения. Студентам предлагалось по 7-бальной шкале (1- практически никогда, ..., 7 – Это мое обычное состояние) ответить на вопрос «Как часто Вы переживаете следующие ощущения?». **Наиболее сильная взаимосвязь обнаруживается с частотой переживания «Ощущение легкости, парения»** (коэффициент корреляции составляет 0,43). Чуть меньше – с переживаниями: «Обостренное восприятие красоты мира, природы» (коэффициент корреляции 0,31), «Чувство близости ко всему, ощущение единства со всем миром» (коэффициент корреляции 0,3), «Чувство полного вовлечения, растворения в том, что Вы делаете» (0, 27). **Найденные взаимосвязи показывают значение переживаний легкости, единства, гармонии, красоты, «поглощенности делом» как особенно важных для актуализации опыта вдохновения.** Наличие указанных переживаний, согласно анализу интеркорреляций, образует взаимосвязанный комплекс, что подтверждает гипотезу Маслоу относительно существования единого композитного синдрома пикового переживания (вдохновения в нашем исследовании). Особенно отметим, **значение переживаний красоты, что часто недооценивается в современной системе образования.** В нашем исследовании обнаружена тесная взаимосвязь проявленности опыта вдохновения с увлечением студентов различными направлениями искусства (коэффициент корреляции 0,3). Как показывают результаты анализа, среди других, опыт вдохновения сильнее всего проявляется в литературном творчестве (поэзии, прозе). Коэффициент корреляции составляет 0,37, соответственно.

Достаточно выражена взаимосвязь опыта вдохновения с такими важными для личности переживаниями, как: «Глубокое чувство собственной значимости, ощущение одобрения Вас самих» (0,2), «Чувство своей потенциальности, наполненности идеями, планами» (0,2), «Ощущение сосредоточенности, совершенной ясности

цели, полного контроля над ситуацией» (0,2).

Представленность опыта вдохновения слабо отрицательно коррелирует с такими переживаниями студентов как: «Чувство яростного протеста, желание изменить мир», «Чувство внутренней боли, страдания от несправедливости мира», «Чувство внутреннего противоречия, неразрешимого внутреннего конфликта».

С целью проанализировать латентные группы смыслов, сопряженные с понятиями «творчество» и «вдохновение», в исследовании был применен новый методический подход – комплексный анализ смысловых ассоциаций. Респондентам предлагалось оценить по семибальной шкале (где «1» - не ассоциируется, «7» - характеристика абсолютно подходит) степень ассоциирования каждого предложенного значения с творчеством.

В целом ассоциативные тесты широко используются в психологических, культурологических исследованиях, начиная с пионерских работ К.Юнга. В нашем исследовании предполагалось, что испытуемый, опираясь на свои ощущения степени смысловой близости понятий, спроецирует внутренние представления о творчестве на предлагаемый стимульный материал (набор из тридцати четырех подобранных ранее категорий).

Сравнение результатов исследований за три года показало устойчивость шкалы, достаточную чувствительность шкалы для изучения влияния различных психологических, социально-культурных и демографических факторов на ассоциативные структуры, связанные с понятием «творчество». Анализ средних значений по группам позволяет понять основную структуру ассоциативного поля, сопряженного с творчеством. Использование корреляционного анализа позволяет уточнить взаимодействие компонентов этого поля.

Основная ассоциативная структура, сопряженная с творчеством, представлена следующими смысловыми категориями (в скобках указаны средние значения по выборке): воображение (6,4); самовыражение (6,3); талант (6,2); вдохновение (6,1); удовольствие (5,9); саморазвитие (5,8);

оригинальность (5,7); импровизация, спонтанность (5,7); свобода, независимость (5,4); интересные люди (5,4); интеллект (5,3).

По всей видимости, спектр общих для всех студентов смысловых ассоциаций отражает современную тенденцию гуманизации представлений о творчестве – то есть формирование взгляда на творчество, как на совершенный модус человеческого бытия (становления, целостности, свободы, самовыражения). Показательно в этом контексте ассоциирование творчества студентами, прежде всего, с самовыражением, удовольствием, саморазвитием, вдохновением, импровизацией и спонтанностью. Можно отметить, что в среднем, для современного студенчества творчество соотносится больше с воображением, талантом, вдохновением (личностным началом), чем интеллект, системным подходом (рациональным и логическим).

В то же время, как показал корреляционный анализ, опыт вдохновения соответствует более глубокому, сущностному, радостному представлению о природе творчества, тесно связан с такими ассоциациями с творчеством как (в скобках указаны коэффициенты корреляции):

обилие энергии (0,32), глубинное ядро (0,31), целостность (0,31), тайна (0,41), добро (0,30), игра (0,31), свобода (0,21), саморазвитие (0,23).

Серьезной проблематикой бытия современного человека является упрощение, искажение представлений о творчестве, определяемое соответствующими типами мировоззрения, идеологии. Искомое райское блаженство – это безделье, покой, удовлетворение потребностей или опыт вдохновения, пиковых переживаний, пробуждение творческой Самости? С этой точки зрения массовое пробуждение креативности, инициированное потребностями экономики, личности, культуры, вносит революционные изменения в структуру социальных представлений о смысле творчества как источнике свободы, человеческого достоинства, глубинной внутренней правды, удовольствия и вдохновения.

Нашими исследованиями показана значимая корреляционная взаимосвязь между представленностью опыта

вдохновения в творчестве студентов и результатами проективных тестов с использованием универсальных мифологических тем: источник, вершина, море, лес.

Как известно, мифология источника тесно связана с мифом райского блаженства. Вода является символом психической энергии, либидо. В раю (как повествует нам Библия) воды жизни проистекают из основания Древа Жизни, которое, как родник, дает начало четырем рекам рая. Эти реки символизируют творческую силу, истекающую в явный мир до его пределов. У христиан родник жизни имеет отношение к бессмертию, он есть Дух Святой, означает искупление и очищение водами живыми. В исламе – Небом посланные воды реальности, испить которых означает получить высшее знание. Согласно Мирча Элиаде, в более или менее сложной форме райский миф, описывая изначальное состояние, встречается по всему свету. Это состояние и возможности были утрачены в результате «падения» человека, изначального раскола. Так же как шаманы и мистики

в экстазе возвращали утраченное райское состояние, так и современные концепции творчества, психотехнологии, направленные на пробуждение вдохновения, оперируют понятиями «полет», «парение», «растворение», «поток», возвращают гармоничное, радостное, наполненное красотой состояние души.

В целом, результаты исследования показывают важность опыта вдохновения в развитии личности, комплексную структуру феномена вдохновения. Опыт вдохновения соответствует более глубокому, сущностному, радостному представлению о природе творчества. С опытом вдохновения наиболее соотносятся, согласно нашим результатам, такие переживания как: «Ощущение легкости, парения», «Обостренное восприятие красоты мира, природы», «Чувство близости ко всему, ощущение единства со всем миром», «Чувство полного вовлечения, растворения в том, что Вы делаете».

Литература:

1. Маслоу, А. Психология бытия / А. Маслоу. – М.: «Рефл-бук», 1997. –

304 с.

2. Станиславский, К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика /К.С. Станиславский. – СПб., 2008. – 478 с.

3. Чиксентмихайи, М. В поисках потока /Михайи Чиксентмихайи. – СПб, 2003. – 420 с.


4. Ярлес, Эрик Терапевтическая сила пиковых переживаний: воплощение старой идеи Маслоу // Телесная психотерапия. Бодинамика: [Пер. с англ.] / Эрик Ярлес, Жозет ванн Лойтелла. – М. – 2010. – с. 214-239.

5. Алиев, Х.М. Защита от стресса. Как сохранить и реализовать себя в современных условиях /Х.М. Алиев. – М., 1996. – 270 с.

6. Дальке, Р. Легкость парения. Как научиться жить легко, избавившись от неудач, проблем и болезней /Р. Дальке. – 2008. – 208 с.

7. Бенсон, Г. Как стать гением /Г. Бенсон, У. Проктор. – М., 2004. – 380 с.

8. Психологические исследования творческой деятельности / под. ред. О.К. Тихомирова. М., 1975. – с. 143-204.



GISAP – is an international scientific analytical project under the auspices of the International Academy of Science and Higher Education (London, UK).

The project unites scientists from around the world with a purpose of advancing the international level of ideas, theories and concepts in all areas of scientific thought, as well as maintaining public interest to contemporary issues and achievements of academic science.

The project aims are achieved through championships and conferences in scientific analytics, which take place several times a month online.

INTERNATIONAL SCIENTIFIC ANALYTICAL PROJECT

If you wish to take part in the project, please visit:
<http://gisap.eu>
 phone: +44 (20) 32899949
 e-mail: office@gisap.eu

Сыраев Д.,
соискатель
Кемеровский
государственный
университет культуры и
искусств, Россия

Участник конференции,
Национального первенства
по научной аналитике

КАРКАСНЫЙ ПОДХОД В РАССМОТРЕНИИ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В СВОЕЙ СРЕДЕ

Пересмотр культурного наследия в пользу его расширения принимает теперь масштабный характер во всем мире. Начинают наследоваться и музеефицироваться целые территории, исторические города, культурные ландшафты, образуются уникальные историко-культурные территории. Новое видение этого направления: каркасные элементы культурного наследия, при помощи которых территорию можно рассмотреть локально, целостно через этапы исторического процесса.

Revision of the cultural heritage for the purpose of its widening takes the amplitudinous tone all over the world. Whole terrains, historical cities, cultural landscapes are starting to be heritagized and museumified; unique historical and cultural territories are forming. The new vision of this vector: framework elements of cultural heritage, which allow to study the terrain locally, unparted through the historical process stages.

1. Экологическая концепция музея как изменение представлений понимания культурного наследия

Произошедший после Второй мировой войны существенный пересмотр системы ценностей привел к бурному развитию низовой (альтернативной) культуры или культуры повседневности. Обращение к рядовому человеку как личности, его интересам и нуждам в музейной сфере нашло воплощение в зарождении движения за «новую музеологию», что проявилось в создании принципиально нового музея – антропологического, или экомuzeя [4].

Французские музеологи Жорж Анри Ривьер и Юг Де Варин создали новый тип музея, базируемого в пределах местных сообществ в частично индустриальной, частично сельскохозяйственной зоне во Франции вокруг городов Ле-Крезо и Монсо. На территории этого региона горнодобывающей промышленности располагались: замок, угольная шахта, средневековый монастырь, школа, канал, городская застройка. Новшеством также стали: музеологические курсы для местного населения, привлечение жителей к сбору, хранению, интерпретации объектов наследия, тем самым обеспечив теснейшую связь музея с местным сообществом и решив проблему занятости населения. Данный подход дал толчок для развития экомuzeев по всему миру, став идеальной триединой моделью «музея времени, музея пространства, музея деятельности чело-

века» [14]. Поворотным моментом музееведческого направления явилась Квебекская декларация, утвержденная в 1984 г. в Квебеке. Создание Декларации подтвердило значение социальной миссии экомuzeя по сравнению с функциями музея «традиционного».

Сегодня много «новых музеев», сознательно и успешно разработали методы, где основные средства обращены на сообщество и развитие наследия, обеспечивающего осознание и личную ответственность в: *сохранении и сбалансированном использовании окружающей среды и природных ресурсов; сохранении, передаче и постоянном обогащении культурного наследия, основы идентичности и творческого потенциала.* [12].

Общее понимание различий между «традиционным» музеем и экомuzeем кратко показаны через пару уравнений, разработанных Юг де Варинем [13]:

– «Традиционный Музей» = здание + коллекции + общество

– Экомuzeй = территория + на-

следие + население (или сообщество)

Следует отметить, традиционный музей дистанцировался от окружающей среды, с которой он работал, собирая (или извлекая) коллекции, чтобы сохранять их. Традиционные подходы музея привели к дистанцированию между музеем и определенными сообществами, или группами в пределах общества. В связи с этим музеи, которые следуют более традиционным подходам к деятельности музея и управлению наследием, часто внедряют новые программы, что называется, «превышают» свои цели: привлекают новые «аудитории», увеличивают доступ, обращают внимание к музеем-сообществам, ведут борьбу с социальным отчуждением [10].

Тем не менее, несмотря на эти программы, и довольно положительные результаты в разработке новых аудиторий и посетителей влияние музеев все еще довольно ограничено с точки зрения долгосрочного привлечения новых аудиторий. Чтобы помочь в демократизации музееведения, считает Дже-

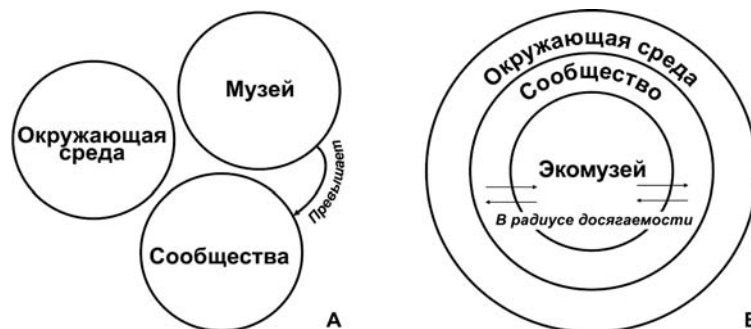


Рис. 1. Отличие «традиционного» музея от экомuzeя

рард Корсэне, было бы уместно рассматривать музейные учреждения «в радиусе досягаемости», где они могут быть выделены как более централизованные в пределах сообщества и окружающей среды, как это представлено в экомузеях (см. рис 1). Когда это будет сделано, люди смогут быть более заинтересованными и вовлеченными в процесс деятельности музея и управления наследием, тем самым позволяя учреждениям достигать в обществе расширения прав и возможностей. Это принципы идеального экомuzeя, музееведческого сообщества и «целостного» музееведения, как считает Джерард Корсэне. Там, где были приняты эти позиции, – например, экомузей Хираночо (Япония), это помогло в деятельности музея и управлении наследием [10].

Под тремя понятиями *экомuzeя, сообщества, окружающая среда*, находящимися в «радиусе досягаемости», мы можем иметь ввиду сам экомuzeя как триединое целое:

– *Экомuzeя – учреждение, наследие, традиции*, те самые элементы, которые памятны сообществу и обществу в целом, которые сохраняются, оцениваются, интерпретируются при постоянном обогащении.

– *Сообщества* – составная часть экомuzeя: местное население, (внутренний аспект) также заинтересованные лица в развитии экомuzeя – местная власть, ученые и даже туристы, население (внешний аспект);

– *Окружающая среда* – природа (естественные), а также социальные, культурные, творческие и политические образования и отношения между ними.

Таким образом, отличия экомuzeев и «традиционных» музеев друг от друга в физической форме и в философии коллекции. «Экомuzeя расположен в определенной географической области с неограниченным количеством зданий, коллекции рассматриваются с намного более широких точек зрения, они организованы вокруг взаимосвязей сообщества, культурной и физической (окружающей) средой» [11].

2. Расширение понятия культурного наследия от объекта до «уникальных историко-культурных

территорий»

Очередной вклад в изменение статуса и структуры музейной науки внесли проблемы, связанные с надвигающимся экологическим кризисом и необходимостью его разрешения. Вследствие чего, объекты культурного наследия становятся подвержены основным формам негативного воздействия внешней среды: естественным и антропогенно обусловленным. В этих условиях музеи берут на свои плечи еще одну социальную миссию – формирование основ экологической культуры, взяв за основу экологическую концепцию. Тем самым, понятие культурного наследия начинает рассматриваться шире и изучаться неразрывно от среды его бытования. Происходит музеефикация наследия целых комплексов, территорий, ландшафтов.

Итогом многолетних коллективных усилий специалистов разных стран по уяснению сути и масштабов культурного достояния человечества, которое является, с одной стороны, основой благосостояния и развития народов мира, а с другой стороны, подвергается уничтожению именно в процессе их развития, явилось принятие в 1972 г. международной «Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия» [9]. В статье 1 под культурным наследием понимаются: *памятники, группы зданий (построек), достопримечательные места (объекты)*. В этом трехчастном определении, приведенном наряду с определением природного наследия, наглядно зафиксирована эволюция формирования понятия «культурное наследие». Оно отражает постепенный переход от выделения единичного объекта-памятника к комплексу, ансамблю объектов, достопримечательному месту, городу, обширному участку ландшафта

и, наконец, к стыку с природной средой, на основе которой культурное наследие в значительной мере формировалось и продолжает создаваться ныне, чтобы послужить в свою очередь [1].

В результате чего в музеологии меняется представление о наследии, включившее, наряду с феноменами культуры и истории, *природу* в двух ее ипостасях: как *самостоятельный феномен* и как *исторический ландшафт, среда бытования памятника*. Музеефикация *природы как среды бытования памятников культуры* (прилегающий культурный (исторический ландшафт) привела к формированию широкой сети учреждений музейного типа, получившей известность как «уникальные историко-культурные территории» (УИКТ). [4]. Как правило, УИКТ составляют каркас региональных систем наследия. В большинстве стран мира основу этого каркаса составляют природные резерваты, исторические города, крупные историко-культурные музеи-заповедники, но чаще всего – региональные и национальные парки, сочетающие элементы природного и культурного наследия [3]. Если в «традиционном» музееведении сохранность ассоциировалась исключительно с консервацией и реставрацией памятника, то в УИКТе она обеспечивается и определенным режимом бытования памятника, в частности, через возвращение ему прежних функций с одновременным воссозданием среды его бытования (в частности культурного (исторического) ландшафта) [4].

Итак, в УИКТе, как и в экомузее, реализована принципиально новая модель музея как социокультурного института, которая представляет собой воссоздание многоаспектного невербального образа прошлых и современных феноменов жизни и культуры об-

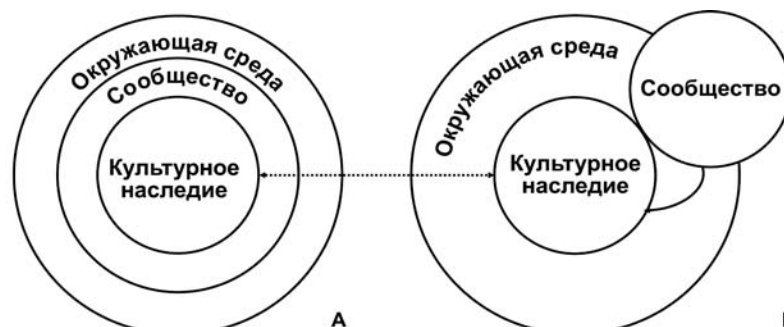


Рис. 2. Экомuzeя и «Уникальные историко-культурные территории»

щества. Культурное наследие является объединяющим элементом для экомузеев и УИКТ. Отличием в данной связи является сообщество. Эти различия можно показать через пару уравнений:

$$\begin{aligned}
 & \text{Экомузеи} = \text{культурное наследие} \\
 & + \text{сообщество} + \text{окружающая среда} \\
 & \text{УИКТ} = \text{культурное наследие} + \\
 & \text{окружающая среда} \quad (\text{см. рис. 2})
 \end{aligned}$$

Таким образом, активная социальная миссия современных музеев, ориентированных на развитие человека, привела к исключительному расширению типового и видового их разнообразия от классических музеев коллекционного типа до музеефикации целых территорий. В различных музеях широко задействован инструментарий естественных, гуманитарных и точных наук, что позволяет рассматривать музеологию как междисциплинарное направление в современном познании [4].

3. Каркасные элементы объектов культурного наследия в своей среде

Европейским Сообществом принято понятие «экологический каркас». В это понятие входят природные районы, которые необходимо сохранить с целью обеспечения экологической чистоты лесов, рек, воздушного бассейна и сохранения природного наследия. Подобное представление об «историко-культурном каркасе страны» необходимо ввести и для культурного наследия. Это важно и в связи с тем, что сейчас практически не существует представления о ценных исторических территориях как целостных пространственных объектах, а тем более объектах единого хозяйственного и правового регулирования [8]. К примеру, Шульгин П.М. выделяет следующие типы историко-культурных территорий: исторические города, исторические сельские поселения и сельские территории, монастырские комплексы, усадебные комплексы, этноэкологические районы проживания малочисленных народов, поля сражений, исторические производственные территории, исторические пути и дороги, археологические территории.

Тенденция каркасного подхода к изучению историко-культурного на-

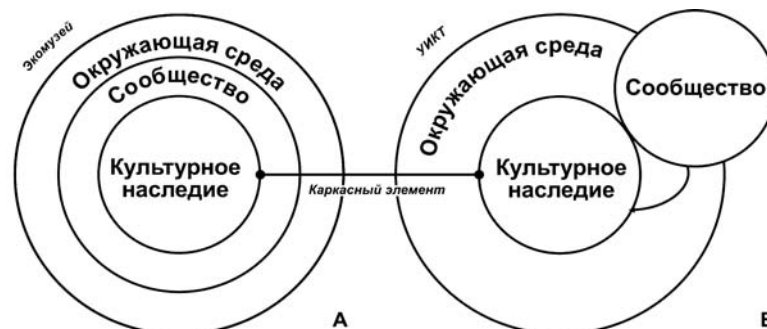
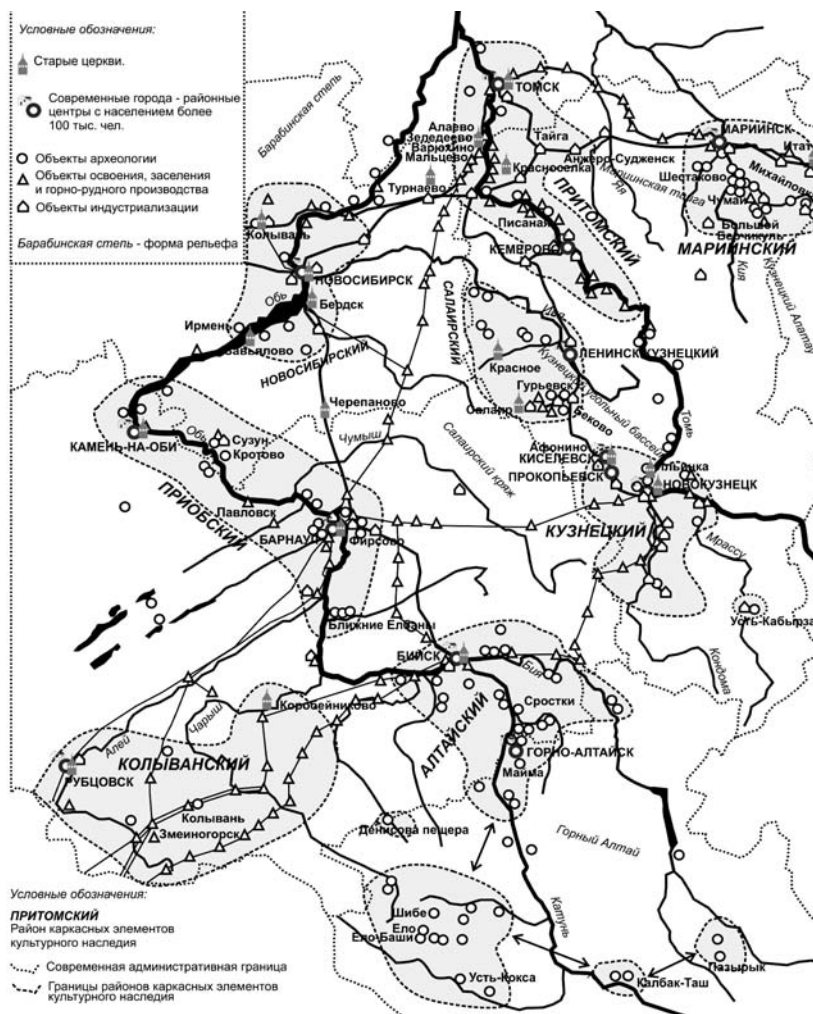


Рис. 3. Каркасный элемент культурного наследия

следия, оценки его потенциала можно выделять через его каркасные элементы, считает Е.Ю. Колбовский, сосредоточивая усилия на выявлении следующего: 1. Каркасных элементов наследия: древние водные пути, старинные тракты; локусы зарождения цивилизации, исторические центры городов, монастырские «углы»; центры зарождения и развития ремесел. 2. Анализе конкретных объектов, оценке их потенциальной функцио-

нальной роли в сфере развития туризма: архитектурные центры старинные села деревни, храмы, помещичьи усадьбы и памятные парки, археологические комплексы в ландшафте [2]. Аналогичный подход к изучению историко-культурного наследия на примере Вытегорского района Вологодской области представлен О.В. Титовой и И.В. Калинкиной. Основными элементами историко-культурного каркаса, авторами взяты,



Приложение 1. Районы каркасных элементов объектов культурного наследия Обь-Томского междуречья

как линейные формы (оси) и зоны их пересечения (узлы), которые в зависимости от степени их значимости могут иметь статус региональных и локальных [7].

Наш подход ориентирован на выявлении цельного, комплексного рассмотрения культурного наследия территории, через этапы исторического процесса. Каркасный элемент выступает географической коммуникативной линией (река, дорога, тракт, граница) и географическими местами бытовых и производственных отношений населения (аграрные территории, территории полезных ископаемых и промышленности) в данном регионе, где шло освоение и развитие этноса, народа или группы людей (См. рис 3).

Итак, необходимым условием каркасных элементов является материальная форма наследия – объекты культурного наследия – результат жизнедеятельности человека, их охрана, использование, освоение и обогащение. Сюда также входят как уникальные, так и не особо ценные, но наиболее типичные для данного региона объекты культурного наследия, характеризующие причастность к местной истории, специфике и традициям. Составляющими каркасного элемента наследия является сообщество – местное население с определенным жизненным укладом, традициями, и окружающая среда – ландшафт, а также социальные, культурные, творческие и политические образования и отношения между ними.

Исходя из сказанного, **каркасный элемент культурного наследия** – это онтологическая коммуникативная локальная целостная система территории, формирующаяся на базе природных, культурных и экономических связей.

Следует отметить, что данное видение развития территории – моделирование каркасных элементов объектов культурного наследия – исследовано и применено нами на территориях Кемеровской области в 2008 году [5] и Обь-Томского междуречья в 2010 году [6]. На основе системно-исторического метода и метода картографического моделирования объектов культурного наследия тер-

ритории Обь-Томского междуречья нами составлены три географических карты каркасных элементов объектов культурного наследия, которые отражают разные по своей сути исторические эпохи: 1) Каркасные элементы археологических культур от палеолита до XVI в. н.э.: каменный век: кузнецко-алтайская, верхнеобская неолитическая археологические культуры; бронзовый век: афанасьевская, самусьская, андроновская, ирменская археологические культуры; железный век: тагарская, большереченская, (каменная, староалейская и быстринская), пазырыкская, таштыкская археологические культуры; раннее Средневековье: сrostкинская культура, саратовская и шандинская археологические культуры. 2) Каркасные элементы объектов земледельческого освоения и горно-рудного производства XVII–XIX вв.: водные пути и земледельческие станы по рекам Обь и Томь, Колыванские оборонительные линии, Московско-Сибирский тракт, Колыванское и Салаирское горно-рудное производство, Мартайга. 3) Каркасные элементы объектов индустриального периода 1880-1940 гг.: Транссибирская магистраль, Кузбасский угольный бассейн, места добычи золота и меди.

Из трех географических карт методом совмещения нами была составлена основная карта «Районы каркасных элементов объектов культурного наследия Обь-Томского междуречья» (см. прил. 1)

Литература:

1. Базарова Э.Л. К вопросу о культурных ценностях и культурном наследии // Вопросы охраны и использования памятников истории культуры. – М., 1994. – 312 с.
2. Колбовский Е.Ю. Экологический туризм и экология туризма. – М.: издательский центр «Академия», 2006. – 256 с.
3. Мазуров Ю.Л. Уникальные территории: концептуальный подход к выявлению, охране и использованию. // Уникальные территории в культурном и природном наследии регионов. М., 1994. С. 31-40.
4. Сотникова С.И. Музеология как междисциплинарное знание //

Музейные фонды и экспозиции в научно-образовательном процессе: Материалы Всероссийской научной конференции. – Томск, 18-20 марта 2002 г./– Томск: Изд-во Том.ун-та, 2002. – 420 с.

5. Сыраев Д.Г. Предпосылки для развития культурного туризма на территории Кемеровской области // Вестник Томского государственного университета. Общенаучный периодический журнал. – 2008 – № 310 май. – С. 88-90.

6. Сыраев Д.Г. Возможности использования объектов культурного наследия Обь-Томского междуречья в рекреационно-туристских целях // Сервис-plus: научный журнал, №4 – 2010 – 96–104 с.

7. Титова О. В., Калинин И. В. Каркасный подход к изучению историко-культурного наследия на примере административного района // Успехи современного естествознания. – 2010. № 8 – С. 19.

8. Шульгин П.М. Историко-культурное наследие как особый ресурс региона и фактор его социально-экономического развития // Мир России. – 2004. Т. XIII. № 2. – С. 115-133.

9. Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, 1972, URL: <http://www.unesco.org> (Дата обращения: 05. 2007).

10. Corsane G. From «outreach» to «inreach»:how ecomuseum principles encourage community participation in museum processes // Communication and Exploration – 2006. – P. 111-127.

11. Fuller N. The Museum as Vehicle for Community Empowerment in Museums and Communities: The Politics of Public Culture. Ivan Karp, Christine Muller Kraemer and Steven Levine (eds). Smithsonian Institution Press. USA Fuller, 1992: – P. 330.

12. Varine H. Ecomuseology and sustainable development // Communication and Exploration – 2006. – P. 61-65.

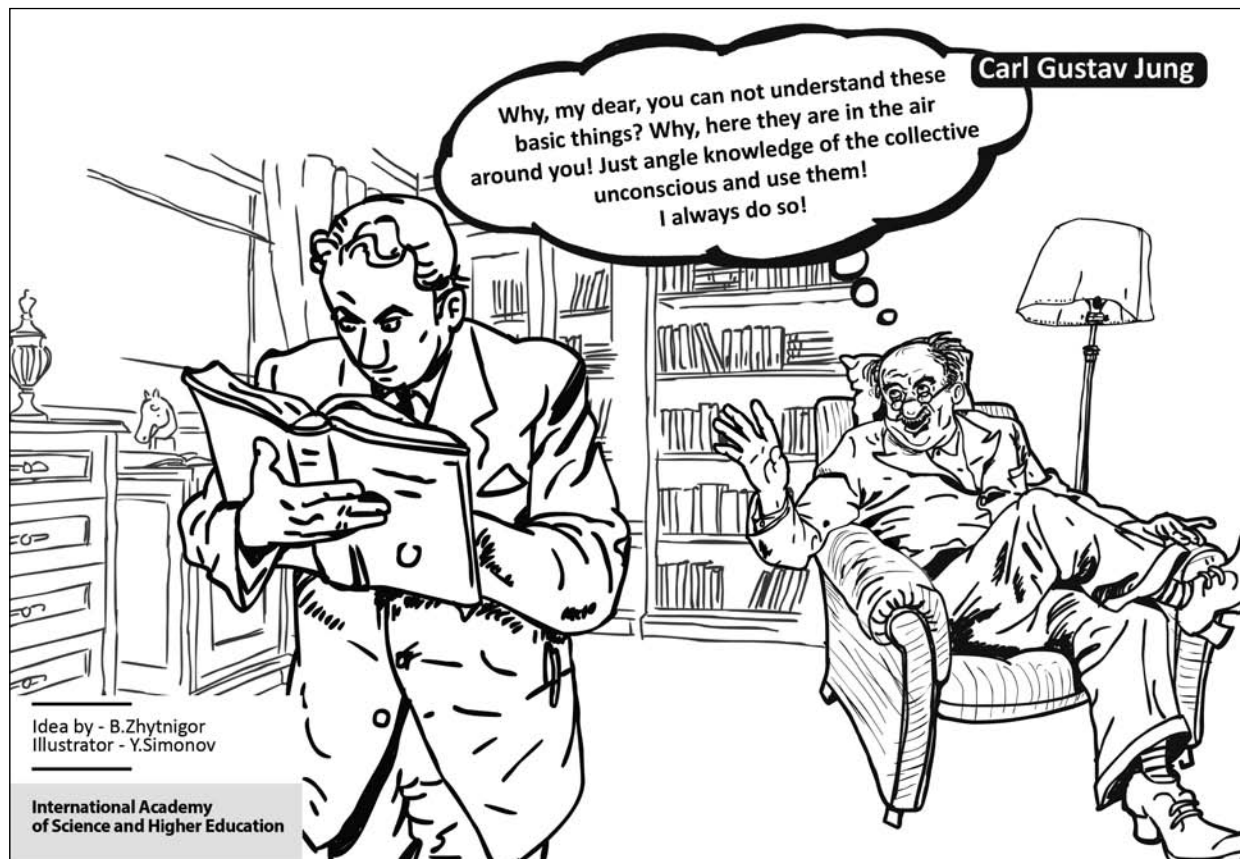
13. Varine H. New museology and the de-Europeanization of museology // Communication and Exploration – 2006. – P. 59-61.

14. Riviere G.H. The ecomuseum-an evolutive definition // Museum. Images of the ecomuseum – 1985. – № 148 – P. 2-4.

TOP ARTICLES OF 2012

in the field of Culturology, Sports and Art History

Pavel Starikov	СТРУКТУРА ОПЫТА ВДОХНОВЕНИЯ
Tamara Stepanskaya	ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА В ПРОЦЕССЕ ИНТЕГРАЦИИ КУЛЬТУР
Tetyana Voropayeva	ФОРМИРОВАНИЕ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ГРАЖДАН УКРАИНЫ: ЦЕННОСТНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
Sadybek Beisenbayev	СИСТЕМАТИКА ТИПОВ ПРОСТРАНСТВЕННОГО ПОСТРОЕНИЯ В КАРТИНАХ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ КАЗАХСТАНА
Oksana Lagoda	«КРАСНОРЕЧИВОСТЬ» И «КОСНОЯЗЫЧНОСТЬ» ПРОЯВЛЕНИЙ МОДЫ: НАРРАТОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
Anastasiya Mogilnaya	РЕКЛАМА НА БИЛБОРДАХ В КАЗАХСТАНЕ. ОПЫТ, ПЕРСПЕКТИВЫ
Yelena Lichman	ВОПЛОЩЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ XX ВЕКА
Tatyana Lugovaya	РОЛЬ КАЗАЧЕСТВА В ФОРМИРОВАНИИ УКРАИНСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ И ЕГО ОСОЗНАНИЕ В УКРАИНСКОМ ВЕРТЕПНОМ ТЕАТРЕ
Veronika Arestova	ПОДГОТОВКА ЭТНОТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЕКТА СО ШКОЛЬНИКАМИ: ОТ ЗАМЫСЛА К РЕЗУЛЬТАТУ
Olga Soldatenkova	СИНЕРГИЯ КАК ВАЖНЕЙШИЙ ПРИНЦИП ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ
Sadybek Beisenbayev	СОВРЕМЕННАЯ ЖИВОПИСЬ КАЗАХСТАНА И НАЦИОНАЛЬНАЯ ЗНАКОВАЯ



GISAP Championships and Conferences

September - December 2013

Branch of science	Dates	Stage	Event name
SEPTEMBER			
Pedagogical Sciences	26.09-01.10	III	Forming and qualitative development of modern educational systems
Economics, Law and Management	26.09-01.10	III	The state, corporation and individual: correlation of rights, economic interests and ways of their realization
OCTOBER			
Culturology, sports and art history	10.10-15.10	III	Place of the cultural heritage, art and conception thinking in the modern information-oriented society
Historical and philosophical sciences	10.10-15.10	III	Yesterday-today-tomorrow: historical and philosophical comprehension as the basis of the scientific world view
Biological, veterinary and agricultural sciences	24.10-29.10	III	Issues of conservation and reproduction of the consumed biological resources
Medicine and pharmaceuticals	24.10-29.10	III	Medical and pharmacological resources and a healthy life-style as means of the quality and length of human life increasing
NOVEMBER			
Philological Sciences	07.11-12.11	III	Language means of preservation and development of cultural values
Psychological Sciences	07.11-12.11	III	Development of modern psychology in a conditions of a permanent social crisis
Sociological, Political and Military Sciences	21.11-26.11	III	The necessity, admissibility and adequacy of measures for overcoming socio-political crises of modern society
DECEMBER			
Technical sciences, Construction, Architecture	05.12-10.12	III	The development of technical sciences, building sciences and architecture in the context of the needs of society alteration
Earth and Space Sciences	19.12-24.12	III	A particular case in conditions of limitlessness: Earth in the vast Universe
Physics, Mathematics, Chemistry	19.12-24.12	III	From the lever to the Higgs boson: dynamics of development and actual issues of Physics, Mathematics and Chemistry



International Academy of Science and Higher Education (IASHE)

1 Kings Avenue, London, N21 1PQ, United Kingdom

Phone: +442032899949

E-mail: office@gisap.eu

Web: <http://gisap.eu>