

Министерство образования и науки Российской Федерации
Министерство образования и науки Самарской области
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Поволжская государственная социально-гуманитарная академия»
Факультет психологии
Российское психологическое общество
Самарское культурологическое общество
Российский фонд фундаментальных исследований

**Художественное сознание:
консолидация
естественнонаучного
и гуманитарного подходов**

*Материалы
всероссийской научной конференции
с международным участием,
посвященной 200-летию
со дня рождения М.Ю. Лермонтова*

Самара, 12–14 марта 2014 года

УДК 159.9
ББК 88
Х 98

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Поволжской государственной социально-гуманитарной академии*

Организационный комитет:

Г.В. Акопов, доктор психологических наук, профессор;
Е.В. Бакиштова, кандидат психологических наук, доцент;
В.В. Шарапов, кандидат исторических наук, доцент;
В.И. Ионесов, доктор культурологических наук, профессор;
Е.В. Павлова, ассистент; *К.Г. Репина*, ассистент

Программный комитет:

Г.В. Акопов, доктор психологических наук, профессор;
О.М. Буранок, доктор филологических наук, профессор;
Т.А. Кольшиева, доктор педагогических наук, профессор;
А.В. Молько, кандидат филологических наук, доцент

Редакционная коллегия:

Г.В. Акопов, доктор психологических наук, профессор
(ответственный редактор);
В.В. Шарапов, кандидат исторических наук, доцент
(заместитель ответственного редактора);
О.И. Сердюкова, кандидат филологических наук, доцент;
Е.В. Явкина, старший преподаватель

Х 98 **Художественное сознание: консолидация естественно-научного и гуманитарного подходов** : материалы всероссийской научной конференции с международным участием, посвященной 200-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова. Самара, 12–14 марта 2014 года / под ред. Г.В. Акопова. – Самара : ПГСГА, 2014. – 328 с.

ISBN 978-5-8428-1024-6

В книге представлены материалы всероссийской конференции «Художественное сознание: консолидация естественнонаучного и гуманитарного подходов», посвященной 200-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова, – статьи и тезисы выступлений, связанные с проблемой художественного сознания. Рассматриваются возможности и ограничения естественнонаучных подходов и их комплексирования с гуманитарными; представлены исследования расширенной тематики, связанные с творчеством М.Ю. Лермонтова, а также затрагивающие практику просвещения и образования.

Издание предназначено для специалистов в области психологии, филологии и художественного образования.

ISBN 978-5-8428-1024-6

*Издание осуществлено при поддержке Российского фонда
фундаментальных исследований (РФФИ), грант № 13-06-06219*

УДК 159.9
ББК 88

© Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, 2014

Содержание

Художественное сознание в парадигмах естественных и гуманитарных наук

<i>Акопов Г.В.</i> Сознание в просторах гуманитарных и тисках естественных наук	7
<i>Белкин А.И.</i> Социально-психологические особенности авторов граффити эстетической формации	15
<i>Васильева Д.Г.</i> Художественный вкус в современной социокультурной ситуации	19
<i>Венгранович М.А.</i> Фольклорное сознание как особый тип художественного освоения действительности	25
<i>Войскунский А.Е., Ермолова Т.Д.</i> Информационная среда и творчество: перспективы психологических исследований	30
<i>Знаков В.В.</i> Понимание как когнитивная и экзистенциальная проблема	40
<i>Иванян Е.П.</i> Естественнонаучный и гуманитарный подходы в лингвистическом анализе художественного текста	56
<i>Ионесов В.И.</i> Об антропологических и эстетических основаниях культуры	64
<i>Ихсанов Р.Ф.</i> Негэнтропийная активность: ценность процессуальности	70
<i>Мазилев В.А.</i> Поэзия: творчество, психология, философия	73
<i>Мельченко Н.И.</i> Когда сатана правит бал (психоаналитический разбор рассказа М.И. Цветаевой «Черт»)	81
<i>Моргунова А.Н.</i> Современные математические, статистические методы и IT-технологии в исследовании художественного текста	84
<i>Ощепкова О.В.</i> Основные закономерности влияния красоты на психику человека	84
<i>Павлова Е.В.</i> Особенности цветовой картины мира у студентов	93
<i>Репина К.Г.</i> Психосемантика различных типов изобразительного пространства картины	102

<i>Рошупкина Е.И.</i> Психологические особенности восприятия трехмерных изображений ...	107
<i>Семенов В.Е.</i> Ценностно-ментальные типы деятелей искусства в контексте концепции российской полиментальности	110
<i>Сохранов-Преображенский В.В.</i> Культура смыслообразования как фактор реализации творческого сознания	114
<i>Шарапов В.В.</i> Оптимальное соотношение авто- и гетеростереотипов населения России как результат фундаментального гуманитарного образования	118

Художественное сознание и многообразие искусств

<i>Белкин А.И., Белкин И.А.</i> Психология художественного творчества: воображение как фактор культуры	127
<i>Доброзракова Г.А.</i> Время и его герои в изображении С.Д. Довлатова (на примере публицистики и прозы таллиннского периода)	131
<i>Дубовый Л.М.</i> Влияние произведений искусства на психофизиологическое состояние человека	139
<i>Журчева О.В., Гусев А.В.</i> Элементы «театра абсурда» в пьесе Нины Садур «Памяти Печорина»	144
<i>Кислова Н.Н.</i> Проблемы поэтики романа Б. Садовского «Пшеница и плевелы»	149
<i>Некрасова И.В.</i> Проблема «героя времени» в современной русской литературе	157
<i>Океанский В.П.</i> Рождение культурологии в России (на примерах из поэтического наследия А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова)	163
<i>Полякова Е.Н.</i> Проблема номинаций любовно-эротических отношений в русских художественных текстах 20-х гг. XX в.	170
<i>Степанова М.А.</i> Театральное искусство как источник научной психологии	178
<i>Стояхина Н.Ю.</i> Литература как источник психологического познания исторической реальности: психотехника в литературе	184

<i>Сухинина Е.С.</i> Специфика употребления литературных прагматонимов – названий конфет	192
<i>Токарева Г.В.</i> Имплицитные эмоциональные предпочтения музыкантов-исполнителей	195
<i>Шайхуллова Р.Р.</i> Характеристика коннотативных онимов, обозначающих захолустье в русской художественной литературе	201

Сознание и литературно-художественный мир М.Ю. Лермонтова

<i>Акопова А., Норин Л.</i> М.Ю. Лермонтов: поэтическое сотворчество в переводах зарубежных авторов	206
<i>Бакалов А.С.</i> Батальная поэзия у М.Ю. Лермонтова и А. Дросте-Хюльсхоф	211
<i>Белкина Ю.А.</i> Характерологический признак бледности в тексте романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» как фактор познания внутреннего мира героев	219
<i>Буранок О. М.</i> Ранний М.Ю. Лермонтов и русская поэзия XVIII в.	222
<i>Долгова Е.Ю.</i> Специфика описаний мужского и женского миров в прозе М.Ю. Лермонтова	229
<i>Ипполитова А.Г.</i> М.Ю. Лермонтов, XXI век: герой нашего времени (<i>научное эссе</i>)	232
<i>Кабачек О.Л.</i> Персонаж против Автора (<i>эссе</i>)	238
<i>Карпова Н.Л.</i> Поэзия Лермонтова в контексте современных проблем чтения	242
<i>Рулина Т.К.</i> Трансреальность лермонтовской феноменологии	248
<i>Фоломеев С.Н.</i> Художественные образы прошлого в зеркале современности: идеи гражданственности в творчестве М.Ю. Лермонтова и его современников	253

Искусство и образование

<i>Борисова Е.С.</i> Психосемантика художественного сознания учащейся молодежи в современном пространстве музыкальной культуры	257
<i>Жданова Л.Г., Арнгольд С.А.</i> Проявления художественной эмпатии у современных студентов	262
<i>Коршикова Л.В.</i> Интеграция российского образования в область русского зарубежья (на примере русских образовательных учреждений в славянских республиках)	268
<i>Миронова К.В.</i> Беседы о лирике на страницах учебной книги «Я – другой. М.Ю. Лермонтов»	273
<i>Неелова Н.А.</i> К вопросу об изучении лермонтовского текста в современной школе ...	276
<i>Павлова Л.А.</i> Идеал в системе эстетического сознания старшего дошкольника, обучающегося в музыкальной школе	281
<i>Пронин С.П.</i> Роль семейной социализации в формировании ментора как профессионала	288
<i>Русков С.П.</i> Технология оценки студенческих дигитальных аранжировок	292
<i>Рускова Я.П.</i> Профессиональное самоопределение будущих учителей музыки	300
<i>Смирнова С.С.</i> Интерпретация в деятельности творческого коллектива	308
<i>Харитонова Т.В.</i> Психолого-педагогические условия формирования профессионального мышления будущего учителя музыки	312
<i>Цепков А.Ю.</i> Перспективы использования принципа функциональной дополнителности в социально-психологических исследованиях педагогической деятельности	318
<i>Чернышова Е.Л., Сапожникова Л.А.</i> Влияние произведений искусства на самочувствие, активность, настроение студентов	323

Художественное сознание в парадигмах естественных и гуманитарных наук

Сознание в просторах гуманитарных и тисках естественных наук¹

Г.В. Акопов

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
info-psy@rambler.ru

Констатируется широкий интерес к проблеме сознания в современной нейронауке и психологии, многомерность сознания, ограниченность унитарных (естественнонаучных подходов) к исследованию сознания. На примере концепта «художественное сознание» показаны возможности: комплексирования естественнонаучных и гуманитарных программ исследования; применения органично взаимосвязанных качественных и количественных методов; интеграции языковых моделей в междисциплинарном пространстве филологии, лингвистики, психологии, физиологии; совмещения структурного и количественного анализа на материале лирической поэзии М.Ю. Лермонтова. Определена и обоснована качественно новая, созерцательная характеристика лирико-поэтической индивидуальности поэта.

Ключевые слова: сознание; естественнонаучные подходы; многомерность; художественное сознание; лирика М.Ю. Лермонтова; поэтические смысловые сгущения (ПСС); «взор»; «звуки»; психосемантические структуры; репрезентативные системы; созерцание.

*Мы иссушили ум наукою бесплодной.
М.Ю. Лермонтов*

Особый статус темы сознания в современной науке обусловлен целым рядом обстоятельств. К первому из них можно отнести значительный рост количества научных публикаций, включая монографические исследования, в последней четверти XX-го – начале XXI в.; возникли тематически новые периодические издания печатного и электронного характера по проблеме сознания (The Journal of Consciousness Studies; Consciousness and Cognition и др.). С 1990-х гг. действуют Центр изучения сознания (Center for Consciousness Studies. Tucson, Arizona) и Ассоциация изучения сознания (Association for the Scientific Studies of Consciousness), а также другие центры (например, Самарский научный

¹ Исследование поддержано грантом РГНФ, проект № 12-06-00595.

центр психологии сознания – sncps.ru); проведено множество масштабных конференций по сознанию [Обзор см.: Акопов, 2006]. В частности, в Самаре состоялись две всероссийские научные конференции «Психология сознания: современное состояние и перспективы» (29 июня – 1 августа и 29 сентября – 1 октября 2011 г.) [Психология сознания..., 2007, 2011].

Новый всплеск интереса ученых к проблеме сознания, значительно превосходящий все предыдущие [Акопов, 2010], во многом объясняется переходом современного общества от постиндустриальной фазы к информационной, а также новейшей философией, новой научной идеологией (проблемы рациональности, логики, мышления и др.), идеями постмодернизма и т.д. Возникли новые интегрированные области знаний, такие как нейронаука, когнитивная наука, наука сознания.

В практическом плане следует констатировать все более активное и масштабное целенаправленное вмешательство человека в процессы физического, биологического и социального мира и не всегда отчетливое осознание долгосрочных последствий такого вмешательства. Поверхностно «осознанный вектор движения» [Аллахвердов, 2003] редко сопровождается глубинно осознанным вектором «обратной связи». В этом плане можно согласиться с тезисом А.В. Карпова о сензитивности проблемы сознания к крупным открытиям и достижениям, а также к новым подходам в науке: с этих позиций сознание раскрывается в новом свете [Карпов, 2007].

Другой характерной особенностью проблемы сознания является невозможность отнесения этой темы к какой-то одной области науки или к какому-то одному психологическому направлению, так как, включая в себя человеческое мышление, сознание включено в любую сферу активности и деятельности человека и так или иначе представлено во всех психологических платформах и направлениях – от бихевиоризма с его отрицанием сознания к гуманистической психологии с ее доведенной до крайности, утилитарной (западноцентрической) установкой сознания.

В гуманитарном и социальном дискурсах устойчиво воспроизводятся многочисленные словосочетания, связывающие сознание с разнообразными сферами жизнедеятельности человека и общества: языковое сознание, моральное сознание, нравственное сознание, экономическое сознание, правовое сознание, политическое сознание, историческое сознание, художественное сознание и др. Вместе с тем в актуальном времени соответствующие сферы знаний не нагружены серьезным образом современной проблематикой сознания. Сложившаяся в психологии система знаний, включая концепцию устойчивых (стабильных) психологических свойств личности (диспозиционизм) или концепцию си-

туационных факторов, также не определяет объяснительных схем и тем более прогностических признаков, к примеру, явления «одиноких стрелков» – студентов и школьников, расстреливающих своих сверстников без видимых причин, связанных с личностной сферой. Объяснение, скорее, можно найти в сфере сознания. Однако естественнонаучные подходы и решения (квантово-волновая теория сознания, биофизика, биохимия и физиология сознания, нейрология сознания) не дают решения проблем социальной регуляции, в частности, радикально-политического, религиозно-экстремистского, информационно-компьютерного поведения и других форм – порождений группового и массового сознания, с одной стороны, и индуцируют иллюзию действующего мозга, с другой – в научных текстах можно встретить выражения: сознание (мозг) мотивирует, мозг принимает решения и т.д.

При всей «мощи» и пиететности в отношении к естественнонаучным методам унитарность естественных подходов вряд ли позволит существенно продвинуться в рассматриваемой области (сознание как проблема). Сложность в значительной мере возрастает также в связи с неоднородностью или многомерностью соответствующего явления – сознания [Петренко, 2010].

Рассмотрим двойственную природу явления «художественное сознание», исследуя данный концепт в «пространстве» проблематики сознания, то есть как одно из проявлений или составную часть, определенный тип сознания. В этом случае палитра решений будет определяться достижениями физической, биологической, психологической, нейро-когнитивной, информационно-компьютерной и других концепций сознания в отношении художественной специфики сознания.

В ином, искусствоведческом, «пространстве» художественная проблематика выходит на первый план как внешняя по отношению к сознанию реальность с конвенционально принятыми и периодически обновляемыми критериями художественности. В этом направлении уже накоплен определенный опыт использования базовых категорий естественных наук, таких как пространство, время, энергия, информация [Куликов, 2013], в количественно-качественных исследованиях художественных явлений (В.М. Петров, Б.В. Раушенбах, В.Е. Семенов, К. Мартиндейл, Р. Арнхейм, А. Моль и др.).

В ином аспекте («третий путь»), а именно в органическом единстве гуманитарного, в частности, литературно-языкового и естественнонаучного сознания, рассматривает проблему Ю.М. Лотман. В логике семиотического подхода к явлениям культуры, социальной жизни, творчества и поведения человека утверждается ошибочность противопоставления риторического мышления «как специфически художественного» научному. Как заключает Ю.М. Лотман, «риторика свой-

ственно научному сознанию в такой же мере, как и художественному» [Лотман, 2010, с. 186]. Уместно заметить, что в другой работе Ю.М. Лотман отмечает возможную близость воззрений М.Ю. Лермонтова к тому «весьма широкому движению в европейской литературе, которое склонно было сближать литературу и науку» [Лотман, 1988].

Двойственный, или многомерный, концепт, каковым является сознание [Петренко, 2010] в исследовательской практике предполагает использование фиксированной логики постановки задачи, привлекаемых методов, планирования изыскательских процедур, систем обработки данных, правил аргументации в аналитической, понимающей, постигающей работе и др. Осознанно избираемый исследователем (группой) логический императив (тип мышления) является составной частью методологического обеспечения исследования и подчиняет частные (составные) логики (способы аргументации) объединяемых направлений междисциплинарного или комплексного исследований. Системное или синергетическое исследования определяют свои характерные логические императивы.

В отличие от обозначенных выше подходов, логика унитарного исследования не предполагает выхода за пределы определенных традицией рамок научной дисциплины, и в этом случае современным методологическим дополнением к парадигмальной логике рассматривается логика синтагмы [Гарбер, 2013].

Во всех случаях, то есть независимо от методологических подходов или логических императивов объединяющей (консолидирующей) основой того или иного исследования являются специфические языковые (понятийные) единицы, принятые и активизируемые исследователем – будь то в междисциплинарном (различные аспекты проблемы) или комплексном (решение общей задачи) и других исследованиях.

В качестве примера рассмотрим возможность качественно-количественного анализа корпуса лирических сочинений М.Ю. Лермонтова с привлечением комплексного литературно-психологического понятия «поэтические смысловые сгущения». Этим понятием мы обозначаем слова с высокой частотой используемые поэтом и наделенные разнообразными смысловыми характеристиками, что в целом выражает определенную структурную схематизацию, возможно, не осознаваемую автором. К таким поэтическим сгущениям можно, в частности, отнести лермонтовские слова «взор» и «звук(и)», с высокой частотой встречающиеся в лирике М.Ю. Лермонтова: «Взгляни как мой спокоен взор»; «Жилец не взором, но душой» (*Мой дом*); «Я звук нашел дотолле неизвестный» (*Встреча. Из Шиллера*); «Мерный звук твоих могучих слов» (*Поэт*); «Что за звуки! неподвижен внемлю сладким я... Забываю вечность, небо, землю, самого себя!» (*Звуки*); «Спокоен твой лазурный

взор...» (*К Деве Небесной*), «Принимают образ эти звуки, образ милый мне» и др. Поэтическое сгущение «взор» встречается в лирических сочинениях М.Ю. Лермонтова более 40 раз. Как отмечает Ю.М. Лотман (ссылаясь также на Ю.Н. Тынянова: «теснота поэтического ряда»), отдельные слова, «входя в риторическое целое, не только “сдвигаются” в смысловом отношении ... но и сливаются, смыслы их интегрируются» [Лотман, 2010, с. 189]. Смысловая группировка семантического многообразия слова основана на тех или иных прямых (редко косвенных) характеристиках, придаваемых автором слову «взор» и весьма близка к трем известным категориям семантического дифференциала, по Ч. Осгуду. В качестве первой категории выделяется модус оценки – *взор несравненный, прелестный, милый, сладкий, живой* и т.д.

Другая категория – модус действия (изменения, динамика): *взор смотрит, видит, блещет, блистает, горит, играет, отуманит, язвит* и др.

Третья смысловая категория может быть выражена в модусе качественной определенности поэтически сгущаемого слова. Причем в лермонтовской лирике разнообразие качественных характеристик слова «взор» приближается к антиномичной дихотомии, расширяя дуализм творческой доминанты поэта («земля» и «небо») [Акопов, 2013]. Так, противоположными определяющими *взор* оттенками могут быть: *пламенный – без огня, блистающий – холодный, страстный – надменный, ясный – задумчивый, быстрый – недвижимый, спокойный – изумленный, как небеса – взор без цели* и др.

Несколько чаще (более 60) в лирической поэзии Лермонтова встречается слово «звук(и)». Структура данного поэтического сгущения эквивалентна рассмотренной выше, то есть можно выделить: модус оценки, представляющий сопоставление звуков с категориями небес, «языка богов»; а также с такими эпитетами, как: *высокие – рабские, волшебные – живые* и др.; модус действия (изменение, динамика) определяется словосочетаниями: *звуки льются, бродят, тают, дрожат, пугают, борются, кипят на сердце* и т.д.; модус качественной определенности для такого поэтического смыслового сгущения, как *звук(и)*, как и в случае *взор*, в совокупности словосочетаний может быть разделен в целом на две антиномичные группы, то есть не по отдельным выделяемым поэтом значениям, а по контекстно определяемым смыслам. К условно позитивной группе характеристик можно отнести следующее множество определений – *звуки (голос): сладкие, нежные, ласковые, звонкие, радостные, томные, стройные* и др. К противоположной группе мы отнесли – *звуки (голос): страшный, тяжелый, противный, ложный, предательский, роковой, дикий, грешный, безумный*. В промежуточную или эмоци-

онально нейтральную группу можно отнести словосочетания: *звуки обыкновенные, знакомые, тихие, чужие, невнятные, неизвестные.*

Следует отметить, что в значительном количестве отдельных лирических стихотворений М.Ю. Лермонтова поэтические сгущения «взор» и «звуки» в рамках одного сочинения сочетаются, дополняют друг друга, сопоставляются, объединяются в разнообразных контекстах. По-видимому, можно говорить об осознанной контаминационной позиции автора, например, в стихотворении «Звуки и взор» или в других произведениях: «... милый голос и пламенный взор» (*К*** (Не ты, но судьба виновата была...)*); «Я буду только звук в твоих устах, // Лишь тень в воображении твоём...» (*Арфа*); «Твой чудный взор и острота речей» (*Благодарю. Из записок В.А. Сушковой*); «...и звуки чередой, // Как слезы тихо льются, льются... // ... и слезы из очей, // как звуки друг за другом льются» (*Сосед*) и др. Согласно Ю.И. Айхенвальду, «звук – это зов» [Айхенвальд, 1917, с. 85]. В таком случае взгляд и звук представляют инверсированные образы, и их поэтическое объединение становится понятным и оправданным.

Устойчивая контаминация рассматриваемых смысловых сгущений, на наш взгляд, подтверждает эквивалентность их структур и внутреннее (не выраженное явно) богатство различных сопоставлений отмеченных выше составных элементов этих структур – оценочной, динамической (действие) и качественной семантической актуализаций поэтической интенции автора. Достаточно устойчивое противопоставление или консолидация визуальных («взор») и аудиальных («звук») поэтических образов в творчестве М.Ю. Лермонтова может идентифицироваться как индивидуально-психологическая особенность (предпосылка) художественного своеобразия поэта. Количественное доминирование смысловых сгущений «взор» и «звук(и)» в сравнении с другими можно соотносить с выраженностью живописных способностей М.Ю. Лермонтова, а также весьма богатым интонационным разнообразием, высокой музыкальностью лирики поэта.

Если обратиться к используемому в психологии понятию «репрезентативные системы» психологической активности человека, то можно заключить, что в соответствующем перечне (визуальная, аудиальная, сенсорно-кинестетическая (телесная) и дигитальная (абстрактно-логическая) репрезентативные системы) в поэтической лирике М.Ю. Лермонтова доминируют первые две («взор» и «звуки») при весьма малой представленности двух последних. В сравнительном плане интересно сопоставить эту художественно-индивидуальную особенность с релевантными проявлениями, к примеру, в художественном творчестве авторов, осознанно актуализирующих тему созерцания – одну из самых ярких в лирике М.Ю. Лермонтова. Известен тезис о возможном влиянии поэзии В. Гюго

на раннего Лермонтова. Масштабный цикл стихотворений В. Гюго объединен общим названием – «Созерцания». Циклу предпослано короткое, проникновенное и очень глубокое по содержанию введение. Прочтение цикла в логике представленности тех или иных репрезентативных систем акцентирует впечатление доминирования сенсорной и цифровой систем. В ином литературно-жанровом измерении короткие прозаические сюжеты Ф. Кафки [Кафка, 2009] носят главным образом визуально-перцептивный характер. В этом же плане сравнение лирики М.Ю. Лермонтова с творчеством сопоставимой по биографии, характеру, социальной изоляции и внутренней поэтической конфликтности личности Ш. Бодлера проявляет иную индивидуально-психологическую основу поэтических созерцаний. Как отмечает Г.К. Косиков во вступительной статье к собранию стихотворений «одного из самых загадочных ... поэтов», в поэзии Ш. Бодлера «волны чувственности бушуют в гранитных берегах беспощадной логики» [Косиков, 1993], то есть и здесь мы усматриваем иную конфигурацию репрезентативных систем – чувственно-телесной и абстрактно-логической.

В дополнение к художественно-созерцательным проектам названных выдающихся мастеров слова М.Ю. Лермонтов создал внутренне динамическую лирико-поэтическую систему образно-звуковых («земных») и зрительно-образных («небесных») созерцаний. Проницательный В. Иванов отмечает у М.Ю. Лермонтова «необычный дар созерцать и осознавать мир» [Иванов, 1987].

Мы не затронули новые возможности вычислительных, в особенности компьютерных методов анализа текстов, требующих иной, значительно более регламентированной аргументации [Брутян, 1992] и логики мышления. Единство человеческого осознания не только позволяет, но и предполагает консолидированное сознание целостного произведения из составляющих естественнонаучного и гуманитарного знания.

Литература

Айхенвальд Ю.И. Лермонтов // Силуэты русских писателей / Ю.И. Айхенвальд. М. : Издание товарищества «Мир», 1917. Вып. 1. С. 82–100.

Акопов Г.В. Неизмеримость гения: пространство, время и духовный мир в поэзии М.Ю. Лермонтова // Сознание и время: апология ментальности и поэтического сознания. Изд. 2-е, испр. и доп. Самара : Век#21, 2013. С. 83–100.

Акопов Г.В. Проблема сознания в современной психологии: зарубежные подходы. Самара : СГПУ, 2006.

Акопов Г.В. Психология сознания: вопросы методологии, теории и прикладных исследований. М. : Ин-т психологии РАН, 2010.

Аллахвердов В.М. Методологическое путешествие по океану бессознательного к таинственному острову сознания. СПб. : Речь, 2003.

Брутян Г. Очерк теории аргументации. Ереван : АН Армении, 1992.

Гарбер И.Е. Трансформация психологического знания в условиях информационного общества : автореф. дис. ... д-ра психол. наук. Томск, 2013.

Гюго В. Созерцания // Собрание сочинений. В 15 т. М. : Гослитиздат, 1953–1956. Т. 12. Стихотворения. С. 281–410.

Иванов Вяч. Лермонтов // Собр. соч. В 4 т. / под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель : Foyer Oriental Chretien, 1971–1987. Т. IV. С. 367–383.

Карпов А.В. Проблема сознания с позиций метасистемного подхода // Психология сознания: современное состояние и перспективы : материалы I всерос. конф. 29 июня – 1 августа 2007 г. Самара : Научно-технический центр, 2007. С. 48–61.

Кафка Ф. Созерцание. Письма к Макс Броду. М. : Азбука – классика, 2009. URL: <http://lib.aldebaran.ru/sries/sozercanie>.

Косиков Г.К. Шарль Бодлер между «Восторгом жизни» и «Ужасом жизни» // Цветы зла. Стихотворения в прозе / Ш. Бодлер ; сост., вступ. ст. Г.К. Косикова ; коммент. А.Н. Гривенко, Е.В. Баевской, Г.К. Косикова. М. : Высшая школа, 1933. С. 5–40.

Куликов Л.В. Общенаучные категории в отечественной психологии. СПб. : Санкт-Петербургский ун-т, 2013.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера / Ю.М. Лотман. СПб. : Искусство – СПб., 2010. С. 149–390.

Лотман Ю.М. Лермонтов // В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь : кн. для учителя / Ю.М. Лотман. М. : Просвещение, 1988. С. 206–234.

Петренко В.Ф. Многомерное сознание: Психосемантическая парадигма. М. : Новый хронограф, 2010.

Психология сознания: современное состояние и перспективы : материалы I всерос. конф. 29 июня – 1 июля 2007 г., Самара. Самара : Научно-технический центр, 2007.

Психология сознания: современное состояние и перспективы : материалы II всерос. науч. конф. 29 сентября – 1 октября 2011 г., Самара. Самара : ПГСГА, 2011.

Социально-психологические особенности авторов граффити эстетической формации

А.И. Белкин

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
rotati@mail.ru

Статья посвящена анализу социально-психологических особенностей авторов граффити эстетической формации. Рисунки-граффити составляют вторую по численности формацию граффити, в то время как эстетизация граффити в целом отражает гегемонию информационной культуры и виртуализацию девиантного поведения современной молодежи в целом, и, в частности, авторов граффити. Авторы граффити обладают рядом специфических социально-психологических особенностей в сферах межличностных отношений, ценностей, поведения в конфликтных ситуациях.

Ключевые слова: *граффити; авторы граффити; эстетизация; пост-модернизм; хронотоп.*

Данная статья посвящена теоретическому и эмпирическому анализу социально-психологических особенностей авторов граффити и феномена эстетизации современных граффити. По введенному нами в науку определению, граффити – «это любое изображение, выполненное от руки на объектах частной и общественной собственности, неинституциональное по своему характеру, которое является продуктом процесса индивидуального или группового самовыражения и представляет собой субкультурный феномен» [Белкин, 2012, с. 16–17].

Весь массив граффити образует четыре формации: дискурсивную, изобразительную (эстетическую), символическую и числовую. В основном составляющие их граффити образуют отдельные анклавные, хотя эпизодически встречаются взаимопереходы, которые, однако, статистически незначимы.

Изобразительная (эстетическая) формация включает в себя рисунки и различные геометрические изображения. В основном изобразительные граффити, так же как символы и числа, расположены отдельно от других граффити. В некоторых случаях встречаются дорисованные изображения (например, к нарисованному одним автором изображению человеческого лица другим автором граффити подрисованы брови, уши), которые отличаются по цвету, смыслу и стилю изображения. Среди изобразительных граффити практически не встречаются многофигурные композиции людей. Часть изобразительных граффити представляет собой рисунки геометрических фигур – треугольника, квадрата, круга, которые иногда занимают значительное пространство, а чаще являются очень маленькими по размеру. В первом случае эти

граффити часто служат своеобразным фоном для нанесения надписей и рисунков другими авторами. Среди исследуемых изобразительных граффити встречается очень мало рисунков, выполненных с помощью фломастера или цветных карандашей, мела. В основном они выполнены ручкой или простым карандашом, отличаются схематизмом.

Можно выделить два основных типа изобразительных граффити.

1. Изобразительные идентификационные граффити – это рисунки, которые представляют собой изображения животных, персонажей (сказочных, художественных, мультипликационных). К этому типу также относятся портретные рисунки.

2. Эстетические изобразительные граффити делятся на декоративные (цветы, снежинки, узоры), телесные (рука, глаз, обнаженное тело), геометрические (линии, фигуры) и небольшую группу предметных граффити (подкова, кувшин, меч, очки, самолет, свеча и т.д.) [Белкин, 2008]. По степени распространенности граффити изобразительной формации занимают второе место после дискурсивных граффити.

Отметим, что граффити как социально-психологическое явление реализуют ряд функций, среди которых в число основных входит эстетическая функция. Эстетика – это «наука о прекрасном в обществе и природе в его конкретно-чувственных формах и о его роли в человеческой жизни» [Тимофеев, 1974, с. 477]. Эстетическая функция представляет собой область выражения эстетического отношения – отношения к прекрасному. Последнее проявляется в видимой, доступной наблюдению художественной форме. Поэтому критерием эстетической функции служит наличие художественной формы. Не только изобразительные, но и символические граффити реализуют эстетическую функцию чаще всего в качестве дополнительной по отношению к другим функциям, так как не представляют собой попытки собственно художественного изображения. Подавляющее большинство из них являются схематизированными изображениями, которые тем не менее обладают художественной формой. Ее наличие и определяет реализацию данной функции в контексте всей системы граффити. На наш взгляд, к важнейшим характеристикам эстетической функции относятся качество исполнения, роль художественно-выразительного момента наравне с информационно-содержательным.

В постсовременном мире эстетизация граффити становится весьма распространенным явлением, она начинает затрагивать художественную формацию. Эстетизация позволяет оформлять пространство, наделять смыслом знаки, надписи, создавая особые хронотопы, которые представляют собой точки пересечения пространства, времени и смысла [Бахтин, 1975].

Формации граффити сами по себе являются особыми дискурсивными анклавами, задающими определенные формы высказываний. Тем не менее особенностью граффити является особый психологический синкретизм, так как в них в единстве слиты культурно-историческое содержание, знаковая форма и мотивационно-поведенческий план. Это позволяет сформулировать гипотезу о том, что знаковая форма граффити коррелирует с социально-психологическими особенностями их авторов. Нами было проведено эмпирическое исследование, направленное на проверку данной гипотезы и изучение социально-психологических особенностей авторов граффити. Общий объем экспериментальной выборки составили 2054 респондента. В сравнительном анализе участвовали следующие категории респондентов: 48% учащихся учебных заведений начального и высшего профессионального образования технического профиля и 52% – гуманитарного профиля; 84,4% студентов и 15,6% учащихся учебных заведений начального профессионального образования; 49% юношей и 51% девушек. Были использованы следующие методики: методика изучения инструментальных и терминальных ценностей М. Рокича, методика диагностики межличностных отношений Т. Лири, методика диагностики поведения личности в конфликте К. Томаса, опросник «Направленность граффити» А.И. Белкина.

Изучение социально-психологических особенностей авторов граффити с различными культурно-историческими маркерами их изобразительной деятельности показало, что для авторов граффити различных формаций характерен ряд социально-психологических особенностей.

Результаты исследования инструментальных ценностей показали, что у авторов изобразительных граффити в низкой степени выражена ценность рационализма (4,8). По терминальным ценностям оказалось, что у них в высокой степени выражены ценности здоровья (13,4), свободы (12,2), счастливой семейной жизни (12,8), в низкой степени представлены ценности продуктивной жизни (5,4), уверенности в себе (4,7).

Статистический анализ показал, что для авторов изобразительных граффити по сравнению с авторами числовых граффити менее значима образованность ($p < 0,05$) и более значима ценность красоты природы и искусства ($p < 0,05$). По сравнению с авторами символических граффити для них более значимы ценности эффективности в делах ($p < 0,01$) и жизненной мудрости ($p < 0,05$), менее значима ценность счастья других ($p < 0,05$). По сравнению с авторами дискурсивных граффити для них менее значимы ценности воспитанности, честности и рационализма ($p < 0,05$), более важны ценности ответственности ($p < 0,05$) и красоты природы и искусства ($p < 0,01$).

По методике диагностики межличностных отношений Т. Лири получены следующие результаты: эгоистический ($M = 5,7$) и подозрительный ($M = 4,6$) типы межличностных отношений у авторов изобраа-

зительных граффити выражены в меньшей степени, чем у авторов граффити других формаций, в наибольшей степени представлен дружелюбный тип межличностных отношений ($M = 9,6$).

Статистический анализ межличностных отношений показал, что эгоистический тип межличностных отношений у авторов изобразительных граффити выражен в меньшей степени по сравнению с авторами символических ($p < 0,05$) и дискурсивных граффити ($p < 0,05$). В меньшей степени по сравнению с авторами дискурсивных граффити у них выражены такие типы межличностных отношений, как подозрительный ($p < 0,01$) и альтруистический ($p < 0,05$), однако в большей степени – зависимый тип межличностных отношений ($p < 0,05$).

По методике диагностики поведения личности в конфликте К. Томаса оказалось, что у авторов изобразительных граффити в высокой степени выражен стиль поведения в конфликте «компромисс» ($M = 8,4$). Статистический анализ стилей поведения в конфликте показал, что у них в меньшей степени, чем у авторов числовых ($p < 0,05$), символических ($p < 0,05$) и дискурсивных граффити ($p < 0,05$) выражен стиль поведения в конфликте «соперничество» и в большей степени по сравнению с авторами символических ($p < 0,01$) и дискурсивных граффити ($p < 0,01$) выражен стиль поведения в конфликте «компромисс». Кроме того, по сравнению с авторами дискурсивных граффити у них в большей степени выражены такие стили поведения в конфликте, как «избегание» ($p < 0,01$) и «приспособление» ($p < 0,05$).

Следовательно, в целом для авторов граффити изобразительной формации характерны специфические социально-психологические особенности. Для них в большей степени важна ценность красоты природы и искусства, менее значима ценность рационализма, они по сравнению с авторами граффити других формаций менее эгоистичны, склонны избегать соперничества и стремиться к достижению компромисса в процессе социальной интеракции. В постсовременном мире происходит эстетизация граффити, отражающая процесс их виртуализации и создания различных хронотопических точек.

Литература

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. М. : Художественная литература, 1975. С. 234–407.

Белкин А.И. Ментальность и социально-психологические особенности авторов граффити : автореф. дис. д-ра психол. наук. Казань, 2012.

Белкин А.И. Настенные надписи Самары. Самара : Самарский научный центр РАН, 2008.

Тимофеев Л. Эстетика // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М. : Просвещение, 1974. С. 477–480.

Художественный вкус в современной социокультурной ситуации

Д.Г. Васильева

Шуменский университет
им. Епископа Константина Преславского, Шумен (Болгария)
lms_varna@abv.bg

Статья посвящена вопросу соотношения различных видов вкусов публики, поскольку они являются ориентиром в вопросе о традициях, доминирующих при осуществлении социального функционирования, воспринимания, интерпретирования и воздействия искусства. В центре исследования – конкретные проявления этих закономерностей в специфических условиях Болгарии в годы после демократических перемен в конце XX в. За это время особую популярность приобретает музыкальный стиль «чалга» (этно-поп, поп-фольк). Основные черты чалги свидетельствуют об очередной актуализации стереотипов восприятия, присущих самым ранним культурным слоям, – архетипов, посредством которых выявляется коллективное бессознательное в культуре. Они превращаются в «цензора» при общении с произведениями, созданными на более позднем этапе художественного развития. Из этого вытекает необходимость критического переосмысления путей широкого приобщения к серьезному искусству.

Ключевые слова: художественный вкус; социальное функционирование искусства; чалга; коллективное бессознательное.

Опыт выявления характерных сторон художественного вкуса в современных условиях порождает определенные трудности, которые находят отражение в разнообразных определениях: консервативный, эклектический, агрессивный, толерантный и т.п. Несмотря на парадоксальность подобного совмещения, все они в какой-то мере верны. Само разнообразие является закономерным результатом социально-культурной неоднородности в условиях современного города и в то же время – ситуации неограниченного и нерегламентированного множества художественных ценностей в отличие от общепринятого минимума, присущего традиционной культуре. Это обстоятельство требует, хотя и в общем плане, изъяснения соотношения между различными вкусами, поскольку они являются индикатором традиций, в соответствии с которыми осуществляется социальное функционирование, восприятие, интерпретирование и воздействие искусства. Исследования показывают, что эти процессы протекают на основе множества традиций различного происхождения. Весьма важно в данном случае, что на каждом этапе развития художественной культуры обновляются и оказывают существенное воздействие те традиции, представители которых участвуют в массовых культурно-художественных процессах [Хренов, 1988, с. 68].

Вопреки вкусовым различиям, объединяющим оказывается зрелищное начало. Оно – носитель единства в многообразии. Зрелище оказывает влияние на различные формы функционирования незрелищных видов искусства. Ярким примером в этом отношении является популярная музыка 80-х гг. XX в., воспроизводимая при помощи активного повседневного употребления личных визуальных технических средств. Распространяемая ими музыка уже воспринималась не только на слух, но и визуально.

Лидирующая позиция зрелищного начала является естественным следствием массовизации культурно-художественных процессов. В них резко возрастает число представителей традиций сельской культуры, в которой, как известно, центральное место отводится обрядово-зрелищным формам. В результате активизирования ранних традиций художественного восприятия и связанных с ними предпочтений наступает качественное изменение в самих процессах. При встрече с произведениями, возникшими на более позднем этапе художественного развития, стереотипы, возникшие в условиях традиционной сельской культуры, превращаются в какой-то «цензор». Следствием замедленного протекания культурной адаптации является универсальный механизм художественного восприятия – эффект запоздания массовой реакции на художественные ценности по сравнению с динамикой и логикой развития самого искусства [Хренов, 1988, с. 60–61]. В современной ситуации дифференцированных предпочтений очевидно доминируют те из них, которые связаны с ранними традициями художественного развития.

В наши дни городская культура предлагает множество развлекательных мероприятий на досуге, но лишь небольшая часть из них привлекает к себе внимание. Анализ чаще всего вскрывает отсутствие интереса со стороны публики, нежелание, недостаточную подготовку... Возникает, однако, основательный вопрос, насколько различные слои населения в состоянии воспользоваться существующими возможностями и не является ли доминирующей сегодня агрессивность вкуса в той или иной мере следствием невозможности быстрой перемены старых стереотипов, нежели сопротивления приобщению к некоторым видам культурных мероприятий, и в частности – к отдельным видам искусств. По всей вероятности причины неблагополучия в массовом приобщении к искусству более глубоки, и различные недостатки организационного порядка их вовсе не исчерпывают.

В болгарских условиях «эффект задержки» оказывает существенное влияние на массовые культурно-художественные процессы. В силу специфических историко-культурных обстоятельств в Болгарии надолго сохранилась фольклорная традиция. Процесс постепенного нарушения ее целостности уходит корнями во времена Национального возрождения, к

начальному этапу развития городов, хотя до второй четверти XIX в. не существовало особых различий в образе жизни городского и сельского населения. Запоздавшее и неравномерное развитие капиталистических отношений и сохранившаяся структура патриархального быта выявили фольклор как элемент первостепенного значения в народной культуре и в начале XX в. Буржуазно-капиталистическое развитие Болгарии не способствовало окончательной ликвидации фольклорной региональности художественного процесса. Долгое время широкие слои населения удовлетворяли свои эстетические потребности на образцах фольклора, а «воспитавшийся только в системе фольклора не способен воспринимать чужую фольклорную культуру ... с трудом воспринимает профессиональное вмешательство в свое искусство и еще труднее – искусство, которое является результатом чужой художественной системы» [Живков, 1981, с. 312–320]. Из всего сказанного логично предположить, что небольшая историческая перспектива никак не успевает вытеснить фольклорный тип восприятия и по сей день.

В наши дни мы наблюдаем серьезное дистанцирование новых поколений от классики. Невозможно не задаться вопросом, в какой мере старшие поколения Болгарии были причастны к ней. Результаты социологических опросов не дают нам оснований для положительного ответа. Более того, специалисты расценивают художественное образование этих поколений недостаточным, не учитывая, что это образование просто другого типа – фольклорного [Живков, 1981, с. 319]. К середине прошлого века ранние традиции художественного восприятия не могли оказать существенного влияния на социальное функционирование искусства в Болгарии. Культурно-художественные процессы к тому времени еще не приобрели какую-нибудь массовость. Начало актуализации этих традиций восходит к 1960-м гг. В 1970-е гг. социологические опросы регистрируют их «давление», сказывающееся в обратном влиянии – публики на искусство. Художественные запросы в основном приобретают бытовой характер. Подавляющая часть публики увлекается таким видом искусства, «который является незыблемой частью живой жизни, который пропитан атмосферой повседневности, который – динамический структурный элемент среды и окружающего человека мира» [Стефанов, 1985, с. 7].

В этих характерных особенностях отношения массовой публики к искусству сказываются отголоски традиций, формировавшихся во времена, когда художественная культура являлась «неотъемлемой частью общественной жизни, художественная деятельность – частью “языка настоящей жизни”, формой отображения и осуществлением социальных отношений» [Живков, 1981, с. 27]. Вот почему так называемое «среднее искусство» можно рассматривать как следствие актуали-

зации ранних традиций художественного восприятия. Оно зиждется главным образом на ранее испытанных, устоявшихся и утвердившихся художественных формах и образцах, но «ухитряется» придать им более или менее злободневный, актуальный смысл и значение [Стефанов, 1988]. Возрастание его количественного присутствия и разнообразия говорит о весьма широком воздействии ранних традиций на общие процессы культурного развития.

Ранние традиции художественного восприятия трудно поддаются упрощенной характеристике. Когда идет речь о ранних традициях, о фольклорном типе восприятия, необходимо учитывать неправомерность их однозначного причисления к фольклору. Доказательством тому служит обстоятельство, что они порой актуализируются и в периоды, когда само фольклорное искусство становится частью «непредпочтительных» массами художественных ценностей. Понятие «фольклорное восприятие» должно включать в себя и восприятие некоторых жанров, заполняющих появившийся следствием вытеснения фольклора вакуум. Это допустимо настолько, насколько новые жанры развиваются на основе фольклорной традиции, а точнее – по принципу модели-штампа.

Даже восприняв мнение об ограничении роли фольклора в современной культуре, не следовало бы ожидать непрямого ограничения роли фольклорного восприятия. Иерархия видов искусств показывает, что лидирующую позицию в современных условиях занимают те из них, которые в какой-то мере реабилитируют синкретизм как основную характеристику фольклорного восприятия. В этом отношении внимание к себе привлекает функционирование чалги (поп-фольк, этно-поп) – музыкального стиля, который приобрел особую популярность за последние годы XX в., точнее – после демократических перемен в Болгарии. Согласно официальному опросу Национального центра изучения общественного мнения (НЦИОМ) на тему «Молодежь Болгарии – 2013» молодые люди увлекаются прежде всего чалгой: с 15 до 18 лет – 47,5%; с 19 до 25 лет – 45%; с 25 до 30 лет – 40%; старше 30 лет – 33%. Уменьшается число тех, кто слушает болгарскую народную музыку – от 19% в 2005-м до 6% в 2013 г. (<http://www.svobodnoslovo.eu/2013/08/20/>). Результаты опроса недвусмысленно доказывают, что вопреки выявляющейся тенденции к какому-то обогащению вкусов посредством определения к другим жанрам – главным образом к року и рэпу, чалга сохраняет за собой лидирующую позицию.

Почему столь привлекательна для публики и что собой представляет чалга?

Современное явление уходит корнями в Османскую империю и времена Национального возрождения Болгарии. Не вдаваясь в по-

дробности, я упомяну лишь некоторые из основных сторон чалги, выявившиеся еще в те времена:

– популярная развлекательная музыка, неотъемлемая часть разнообразных празднеств на зрелищной основе – от свадеб до сельских ярмарок;

– стиль, испытавший на себе сильное влияние болгарских, сербских, турецких, арабских, греческих и цыганских низменных музыкальных образцов, следствие взаимных влияний в стратегической зоне распутья Востока и Запада;

– музыкальное строение по принципу модели-штампа с вариантными формами конкретных проявлений – выражение той изменчивой однородности, которая и по сей день наблюдается в различных общностях на Балканах;

– репертуар музыкальных коллективов заметно эклектичен: от балканской фольклорной музыки до популярных миниатюр и песен, характерных для городской общности (<http://bg.wikipedia.org/>).

Не вскрывает ли все это очередную актуализацию присущих самым ранним культурным слоям стереотипов восприятия – архетипов, манифестирующих коллективное бессознательное в культуре?

У нас есть все основания утверждать, что современная чалга позволяет глубочайшему слою коллективного бессознательного – слою больших социальных групп, объединенных общим прошлым, выявить себя. Довольно трудно однозначно расценить подобное состояние. Хорошо то, что «простые болгары» как будто заново обнаруживают в этой музыке силу балканской интонации [Леви, 2002, с. 83]. Однако выдвинутые ею стереотипы в то же время чаще всего превращаются в активную «цензуру» при общении с произведениями, созданными на более позднем этапе художественного развития [Хренов, 1988, с. 60–61].

Современная ситуация позволяет себя понимать в более раздвинутых рамках – как повторение ситуации 1980-х гг. Мы вновь становимся свидетелями стремления широких кругов публики – выразителей определенных общественных настроений – переживать свои эмоции в музыке. Это повторение представляет собой полный крутых противоречий усложненный вариант.

Причины тому состоянию различны. В более крупном плане явление «демократизация культуры», порожденное гуманной поначалу волей любого либерального и демократического общества сделать ее общедоступной, ведет к «потере высокой культуры ... к массовизации самого представления о культуре. Сегодня, как отмечает Марио Варгас Льюса в своей замечательной работе «Цивилизация зрелища», культура сводится исключительно к смыслу этого понятия в антропологическом дискурсе. Сводя представление о культуре к подобной амальгаме, мы

непрерывно начнем ее воспринимать как приятный способ времяпрепровождения. Конечно, культура может быть и этим, но если в конце концов ограничить ее только этим, она потеряет свой облик и обесценится путем выравнивания и унифицирования всех ее элементов [Варгас Льюса, 2013].

При такой неблагоприятной тенденции становится весьма очевидной необходимость критического переосмысления технологий, причастных к более широкому общению с серьезным искусством. Нам важно помнить, что мероприятия 1980-х гг. не соответствовали стихийным процессам. Меры по «очищению» интонационной среды в Болгарии, частью которых был и запрет чалги, оказались неэффективными. Логика ясна: степень воздействия извне, нашедшего выражение в мероприятиях по приобщению, зависит от активности внутренних условий, иначе говоря – от художественного вкуса, из чего совсем не следует, что эти мероприятия призваны обслуживать художественные запросы бытового характера.

На самом деле полное пренебрежение вкусами широких кругов публики ведет к разрыву с рядовым адресатом художественного продукта. В этом смысле даже лучшие намерения раздвинуть его эстетические горизонты – дело невыполнимое.

Литература

Българската младеж масово слуша чалга. URL: <http://www.svobodnoslovo.eu/2013/08/20/>.

Варгас Льюса М. Цивилизация на зрелището. София : Колибри, 2013.

Живков Т. Ив. Фолклор и съвременност. София : Наука и изкуство, 1981.

Леви К.С. Свой сред чужди, чужд сред свои: етномузика и идентичност // Проблемът за Другия: културнохудожествени, антропологически и социално-психологически аспекти. Варна : Славена, 2002.

Стефанов И.И. Естетическото възпитание – проблеми и перспективи // Ново време. София, 1988. № 2.

Стефанов И.И. Някои тенденции в развитието на интереса към изкуството // Проблеми на пропагандата. София, 1985.

Хренов Н.А. Процесите на художествено възприемане в културологичен аспект // Проблеми на културата. София, 1988. № 6.

Чалга. URL: <http://bg.wikipedia.org/>.

Фольклорное сознание как особый тип художественного освоения действительности

М.А. Венгранович

Тольяттинский государственный университет, Тольятти
wmaphil@mail.ru

В статье рассматривается специфика фольклорного типа сознания (в сопоставлении с художественным сознанием). Автор, выявляя стадийные особенности в развитии фольклорного сознания, отмечает мировоззренческий синкретизм в качестве его доминирующей черты.

Ключевые слова: художественное сознание; фольклорное сознание; мировоззренческий синкретизм.

Общеизвестно, что мышление человека как субъективная форма отражения мира «представляет собой абстрактную форму познания, находящую свое выражение в соответствующей и специально приспособленной для этого форме отображения мира в виде языкового знака, сочетающего в себе признаки как материальной субстанции, так и свойства идеальной сущности» [Колшанский, 1984, с. 30]. Если животная реакция на окружающую природу может быть обозначена как рефлекторная, то взаимодействие человека с действительностью строится на основе абстрактного отражения предметов в сознании человека, превращающего поведение человека из рефлекторного в управляемый процесс теоретического и практического овладения сущностью самих вещей. Таким образом, мышление человека в тот или иной период знаменует определенный этап в познании мира и требует особой формы языкового знака для отображения мира, одновременно предопределяя и функциональную сущность этого языкового знака. Поскольку процесс общения в человеческом обществе главным образом протекает в языковой форме, языковой знак одновременно обслуживает индивидуум и коллектив и по этой причине включает в себя результаты не только индивидуального сознания, но и общественного сознания, аккумулируя таким образом в себе индивидуально-общественный опыт познания мира. Основной формой материального воплощения определенного типа общественного сознания и базовой единицей коммуникации является текст: «Микросистемой, способной воплощать в себе отображаемые в человеческом знании системные знания мира, является текст, который и функционирует в обществе в качестве основной языковой единицы» [Колшанский, 1984, с. 35]. На стилевую характерность фольклорного текста определяющее влияние имело фольклорное сознание, специфика которого трансформировалась в функционально-стилевые особенности фольклорного текста. Анализируя специфику данного типа сознания

в гносеологическом аспекте, О.И. Шабалина определяет фольклорное сознание как «идеальную систему, порождающую, направляющую культуротворческую (фольклорную) деятельность человека, а также способствующую духовно-практическому освоению мира и утверждению человека в нем» [Шабалина, 2000, с. 19]. Как специфический тип эстетического освоения человеком действительности фольклорное сознание сближается с художественным сознанием, обнаруживая при этом особенные черты.

Основопологающей, отличительной чертой художественного сознания, как считают исследователи, является особый способ познания действительности – конкретно-образный, диалектически сочетающий элементы конкретно-чувственного восприятия действительности и логического, «понятийного». При этом «образное мышление подчинено общим закономерностям познавательного процесса... В образном мышлении процесс начинается с живого созерцания, протекает как сложный процесс отвлечения и обобщения. Специфическим для образного мышления является то, что процесс обобщения не приводит к исчезновению конкретно-чувственных образов предметов и явлений действительности» [Кубланов, 1958, с. 9]. Искусство не просто воссоздает действительность, а как бы отраженно перевоссоздает ее, открывает вторую образную действительность в действительности реальной на основе заключенных в ее глубинах и познанных художником сущностных признаков закономерностей жизни, выделяя, актуализируя, сгущая их.

Фольклору свойственны иные способы концептуализирования действительности. Фольклор как исторически сложившаяся культуротворческая деятельность человека направлен на гармонизацию отношений человека со средой посредством ее духовно-практического освоения. Соответственно, фольклорное сознание выступает как идеальная система, призванная примирить реальный мир, каким он дан вне и независимо от человека, с миром желаний, устремлений человека посредством конструирования неких идеальных образов и в результате гармонизировать отношения человека с действительностью. При этом фольклорное сознание конструирует действительность из собственных категорий, образуя абсолютную эстетическую действительность, которая и находит отражение в фольклорных текстах. Основным итогом моделирующей работы фольклорного сознания можно считать формирование фольклорной традиции – сложной, многоуровневой категории, обладающей своей особой реальностью в виде «идеальных центров», где устанавливаются межтекстовые отношения. Поэтому в качестве единственной реальной действительности фольклор имеет традицию. В этом смысле фольклорное сознание дореалистично, по мнению Б.Н. Путилова, а «поскольку

оно продолжает творчески действовать и в условиях, когда реализм уже открыт как метод искусства, – и нереалистично» [Путилов, 1975, с. 16].

Если процесс развития художественного мышления сопровождается последовательной сменой художественных методов, включающих и индивидуальную художественную систему творца, то творческий метод фольклора на всем протяжении его развития остается единым и всеобщим (и в этом следует согласиться с В.П. Аникиным). Фольклор – это искусство художественных сублимаций, столь широких обобщений, «которые стоят выше тех, к которым обязывают образное правдоподобие и его реальные формы» [Аникин, 1996, с. 171]. О предельно обобщенном взгляде на вещи и явления как доминирующем признаке фольклорного сознания говорит и В.В. Мильков. Таким образом, художественное сознание перевоссоздает действительность в художественных образах, имеющих как обобщенно-типические черты, так и индивидуально-неповторимое своеобразие, сохраняющее конкретно-чувственные черты предметов и явлений действительности; фольклорное (художественное по своей природе) сознание отражает в текстах идеальную действительность – традицию – в устойчивых условно-художественных формах, обнаруживающих абсолютную слитность формы и содержания.

В процессе концептуализирования вторичной, образной действительности художник (индивидуальный творец) руководствуется как общими мировоззренческими принципами, характерными для данного этапа развития человеческого сознания, так и собственной системой авторских представлений и понятий. «В индивидуально творимом искусстве, как правило, необычайно высока степень осознания функциональности разных способов отражения реальности и общего назначения искусства» [Аникин, 1975, с. 31]. Поэтому, объективно отражая интересы, взгляды, вкусы, идеалы определенных классов, художник слова преломляет их сквозь призму индивидуального восприятия. В произведениях профессионального искусства особо ценится то неповторимое, характерное, что вызвано особым углом зрения, под которым художник отразил общественные взгляды своего времени. Общее здесь познается не просто через отдельное, а через особенное и вне особенного теряет значительную долю своей общественной ценности. Эта принципиальная установка на новизну является отличительной чертой творческого мышления в любой функциональной области. Об этом пишет и Б. Мейлах: «Одной из особенностей творческого мышления, важных для открытий и в науке, и в искусстве, является способность, усваивая унаследованный опыт, вместе с тем разрывать со старыми представлениями, обнаруживать новые тенденции в жизни, увидеть привычное, при-

мелькавшееся в новых, неожиданных ракурсах, словно впервые, образовывать неожиданные “сцепления” мыслей» [Мейлах, 1969, с. 50].

Психологическим стимулом фольклорного (коллективного) творчества оказывается прежде всего стремление самого коллектива выразить свое состояние, свои коллективные эмоции, проявляющиеся в определенные моменты жизни, когда люди сообща трудятся и отдыхают, испытывают общую радость и общее горе, когда они движимы одним общим порывом. Здесь личное, отдельное (как правило, не индивидуализированное, не дифференцированное до степени особенного) познается через общее. Поэтому произведение коллективного творчества представляет общественную ценность не в силу его индивидуальной неповторимости, а, напротив, потому, что в нем синтезированы и приобрели выражение мысли, чувства и настроения многих людей.

Таким образом, формы художественного мышления, находящие отражение в произведениях профессионального (индивидуального) искусства обусловлены принципиальной установкой на новизну (эвристическим художественным принципом) и познанием общего через особенное, в то время как фольклорное художественное мышление мотивировано установкой на сохранение традиции и, соответственно, познанием личного, отдельного через общее. Отсюда и различие эстетических принципов, определяющих специфику фольклорного и литературно-художественного текстов. Если фольклорный текст, прошедший предварительную цензуру коллектива и отразивший в своих отобранных традиционных средствах художественное сознание коллектива, соответствует эстетическому принципу «узнавания» (Г.И. Мальцев), то письменный художественный текст, носящий отпечаток авторского, личностного восприятия мира, соответствует эстетическому принципу «познавания».

С первыми двумя особенностями фольклорного сознания соотносится и третья его характерная черта – активность. В фольклоре нет активного творца и пассивной аудитории. В кругу патриархального цикла фольклора не существует разницы между активными и пассивными формами художественного сознания. Традиция равно дана всем. Поэтому, пока жива традиция, фольклорное слово «ответчиво», а формула – вокативна. Формульный метод обусловлен актуальной потребностью аудитории и самого певца обратиться к заветному, приобщиться к высоким образцам.

Фольклорное сознание, нашедшее отражение в фольклорных текстах, обладает чертами стадильности, обусловленной стадильным развитием фольклора как части славянской культуры. Условно можно выделить три этапа в развитии фольклорного сознания, нашедшего воплощение в текстах русского фольклора: 1) архаический период, кото-

рый характеризуется доминированием мифологического мышления (А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, Е.М. Мелетинский) (в терминологии других исследователей – ритуальное, обрядовое, первобытное мышление); 2) средневековый период, характеризующийся «двоеверием» (синтезом язычества и христианства); 3) поздний период, отмеченный проникновением реалистического метода в осмысление действительности.

Однако фольклорное сознание, руководствуясь общими, традиционными в своей основе принципами типизирования действительности, сохраняет в синкретичном виде рудименты всех стадийальных изменений: дуалистичность мышления, образность и чувственность представлений, дологический характер и диффузность сознания, проявляющиеся в идее изоморфизма и тождества сопряченных друг другу объектов действительности, элементы антропоморфизма – от архаической (мифологической) стадии; условную отвлеченность средневековых идей, целостность религиозно-мифологических представлений (народное православие), элементы десакрализации и появление относительно сознательной выдумки (от верований – к художественной условности, от космического – к социальному, индивидуальному), развитие категории отличительности, расширение мира в восприятии человека – от средневековой стадии; объективирование мира в собственном сознании и появление элементов дескриптивного мышления – предреалистического, а затем и условно реалистического методов в осмыслении действительности вследствие изменений как объекта отражения действительности (меняется социальная структура образа жизни и места индивида в обществе), так и самого субъекта (возрастание роли индивидуальности в жизни общества, влияние письменной художественной культуры) – от более позднего, третьего этапа в развитии фольклора, который продолжается и в настоящее время. Все эти мировоззренческие трансформации, возникшие в результате стадийальных изменений фольклорного сознания, в соответствии с законами канонического искусства отложились в структуре фольклорного текста, образовав специфическую (гетерогенную по своей природе) речевую системность.

Таким образом, фольклорное сознание (в отличие от художественного) характеризуется мировоззренческим синкретизмом, отразившим в устойчивой системе мировоззренческих значимостей собственные стадийальные изменения, что и поддерживает единство фольклора на всех этапах его развития.

Литература

Аникин В.П. Теория фольклора : курс лекций. М. : МГУ, 1996.

Венгранович М.А. Экстралингвистическая обусловленность лингвистической специфики фольклорного текста : монография. Петрозаводск : ПетрГУ, 2004.

Колшанский Г.В. Коммуникативная функция и структура языка. М. : Наука, 1984.

Кубланов Б.Г. Гносеологическая природа литературы и искусства. Львов : Львовский ун-т, 1958.

Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской необрядовой лирики (К изучению эстетики устнопоэтического канона) // Русский фольклор. Л. : Наука, 1981. XXI. Поэтика русского фольклора. С. 13–38.

Мейлах Б.С. Талант писателя и процессы творчества. Л. : Советский писатель, 1969.

Милюков В.В. Синкретизм в древнерусской мысли // Отечественная общественная мысль эпохи средневековья (историко-философские мысли) : сб. науч. тр. Киев : Наукова думка, 1988. С. 46–56.

Путилов Б.Н. Историко-фольклорный процесс и эстетика фольклора // Проблемы фольклора. М. : Наука, 1975. С. 12–21.

Шабалина О.И. Фольклорное сознание как способ духовно-практического освоения действительности : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Магнитогорск, 2000.

Информационная среда и творчество: перспективы психологических исследований¹

А.Е. Войскунский, Т.Д. Ермолова

Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова, Москва

На основе анализа значительного числа психологических исследований выделены основные вопросы, связанные с влиянием современных информационных технологий на творческую деятельность и развитие творческих способностей личности.

Ключевые слова: творческая деятельность; компьютер; Интернет; архитектура; живопись; фотография; креативность (индивидуальная и групповая).

На сегодняшний день компьютеры стали немаловажным инструментом творческой деятельности, а умение пользоваться базовыми программами ПК является необходимым атрибутом подготовки профессионала. Компьютеризация профессиональной деятельности, с одной стороны, привела к автоматизированию исполнительской ее части. Так, художник-мультипликатор может в несколько раз быстрее готовить кадры анимационного фильма, используя соответствующее программное обеспечение, благодаря чему имеет возможность уделить большее время творческой части: воображению, фантазированию, составлению предва-

¹ Выполнено при поддержке РГНФ, проект 14-06-00740.

рительных эскизов и т.п. С другой стороны, появились новые творческие профессии, напрямую связанные с использованием компьютера: системный администратор, программист, агент по рекламе в Интернете, блоггер и т.д. То, чем раньше люди занимались ради удовольствия, становится профессиональной деятельностью, и, вероятно, в ближайшее время появятся новые творческие профессии, связанные с использованием компьютера. Информационные технологии, опосредствуя творческую деятельность, выступают ее орудием и служат средством овладения психической деятельностью. Ее инструментальный характер выражается в форме знакового опосредствования. В качестве средства овладения знак является основой перестройки психических функций [Выготский, 1982]. Таким образом, происходит преобразование всякой деятельности, включая творческую, поэтому возникает вопрос о видоизменении творческих процессов в связи с развитием информационных технологий.

В отечественной психологии в научной школе О.К. Тихомирова тщательно изучались особенности мыслительной (и в том числе творческой) деятельности человека, находящегося за монитором компьютера [Человек и ЭВМ, 1973 ; Психологические проблемы..., 1987]. Так, в работах, выполненных О.К. Тихомировым совместно с Т.В. Корниловой, показано, что компьютерное опосредствование воздействует на мыслительную деятельность, обогащая ее. В работах А.Е. Войскунского показано влияние ПК на общение людей. Связанные с информатизацией изменения мотивационной сферы и защитных механизмов личности исследовали Э.Д. Телегина, Н.Б. Березанская. Ю.Д. Бабаевой показаны изменения характеристик целеполагания за экраном монитора. В.В. Знаков исследовал процессы понимания в диалоге с компьютером. В ряде исследований было показано, что во взаимодействии с компьютером появляются новые виды мотивации, такие как мотивация «соревнования с компьютером», что способствует повышению эффективности мыслительной деятельности. При этом в недавнем исследовании, посвященном изучению креативности, было показано, что при компьютерном опосредствовании креативность у испытуемых падает, вероятно, потому что не возникает мотивов, свойственных межличностному общению [Яголковский, 2007]. Таким образом, вопрос о влиянии информационных технологий на мотивационную сферу человека остается малоизученным и временами противоречивым.

То же самое может быть сказано относительно всех психических процессов и функций, поскольку воздействие Интернета на современного человека является поистине глобальным. Так, если ограничиться культурно-исторической концепцией развития психики, становится ясно, что скорейшего изучения требуют процессы экстернизации (не только «внешней памяти», но и «внешних средств внимания») или таких

же мыслительных и перцептивных действий), переопосредствования деятельности новыми знаковыми системами, перспектив участия компьютерных программ (и роботов, причем не обязательно антропоморфных) в ситуациях «зоны ближайшего развития» [Войскунский, 2010]. Однако наряду с множеством позитивных аспектов воздействия не следует забывать, что деятельность в виртуальном пространстве провоцирует также и негативные стороны деятельности – коммуникативной, мнемической, мыслительной и др. Так, легкость в приобретении новых знаний ведет к обеднению применяемых способов самостоятельного познания [Бабаева, Войскунский, 1998], так как получить ответ в Интернете гораздо проще. Информатизация отразилась также на умениях устного счета: арифметические вычисления были переданы ПК, отчего наблюдается их инволюция у людей. Специального внимания требует изучение особенностей творческой деятельности, опосредствованной применением информационных технологий, – это особенно характерно для представителей новых поколений [Бабаева, Войскунский, 2003].

Интернет являются мощной платформой для самовыражения и выстраивания репутационного капитала. Уверенное владение информационными технологиями, тем более одаренность в их применении способствует росту самооценки детей и подростков [Бабаева, Войскунский, 2003 ; Войскунский, 2010]. Каждому доступны такие действия, как ведение блога, конструирование своего образа (имиджа) и репутации в социальных сетях и в компьютерных играх. Развитие YouTube и систем фотохостинга стимулирует всех желающих делиться фотографиями, снимать видеоролики, создавать юмористические картины (так называемые «фотожабы») и карикатуры, развивая свои таланты и подкрепляя репутацию за счет отзывов друзей («френдов») и последователей («фолловеров»). Согласно наблюдениям, все чаще имеет место перенос способов выполнения перцептивной или мыслительной деятельности, характерных для работы за монитором компьютера, в обычную жизнь, то есть в реальность; это происходит, к примеру, посредством психологических механизмов аналогии или уподобления [Бабаева, Войскунский, 1998]. В ряде случаев пользователи говорят о «четкой, эффективной, не требующей лишних слов работе», которой они научились за монитором компьютера. Как было зафиксировано на заре компьютерной эры [Бабаева, Войскунский, 1998], способы применения компьютеров во многом отражают «второе Я» ребенка и подростка, от которого зависят многие личностные характеристики [Turkle, 1984].

В ряде эмпирических исследований показано, что деятельность в виртуальном пространстве связана с переживанием особого эмоционального состояния – «потока» [Войскунский, 2010]. Опыт потока соотносится автором данного термина и цельной концепции «потока» по-

зитивным психологом М. Чиксентмихайи с внутренней процессуальной мотивацией, чувством подконтрольности происходящего, особыми формами протекания когнитивных процессов (таких как внимание), а также с незабываемым переживанием вдохновения, зачастую связанным с творческой деятельностью, ибо «поток» делает переживания насыщенными и понимается как спутник творческой деятельности [Чиксентмихайи, 2013]. Имеется множество доказательств, что опыт потока сопровождает поиск информации в Интернете или знакомые многим людям периоды интернет-творчества, о состоянии потока сообщают пользователи самых разных интернет-сервисов, в том числе игроки в компьютерные игры (геймеры) и хакеры [Войскунский, 2010].

Известно немало попыток опосредствования новыми технологиями методов организации групповых форм творческой деятельности, таких как «мозговой штурм», синектика или ТРИЗ. Среди таких попыток имеются как удачные, так и малоудачные. По С.Р. Яголковскому, существует ряд преимуществ использования компьютеров в методике «мозговой штурм». Во-первых, в электронном «мозговом штурме» участники могут не ждать своей очереди, как это бывает в групповом обсуждении. Во-вторых, компьютер позволяет сделать группу более гибкой, зачастую избегать нежелательных коммуникаций с участниками группы – тем самым испытуемые могут не бояться получить негативную оценку или неодобрение собеседников. В-третьих, электронный «мозговой штурм» обеспечивает анонимность высказываний, благодаря чему можно сгладить негативные последствия оценки и сравнения своих высказываний с чужими. С учетом перечисленных преимуществ следует ожидать интенсификации попыток применения таких методов поиска творческих решений. В недавних исследованиях не только проводится сопоставление индивидуальных и групповых творческих решений, опосредствованных информационными технологиями, но и высказывается предположение о перспективности фиксации и изучения так называемого показателя «сетевое интеллекта» [Evidence for a Collective Intelligence Factor..., 2010]. Аргументы как в пользу такого предложения, так и с отрицанием полезности такой работы, подробно рассмотрены в статье А.Е. Войскунского и М.Б. Игнатъева [Войскунский, Игнатъев, 2013].

Остановимся на рассмотрении конкретных исследований, направленных на организацию творческой деятельности с применением специализированных компьютерных систем.

Особое место информационные технологии занимают в архитектуре, искусстве фотографии и анимации. «Компьютерное искусство» – так называется направление, в котором произведения создаются с помощью цифровых программ. Начало этого процесса относится к перио-

ду, когда все нынешнее богатство информационных технологий было ограничено лишь компьютерами ранних поколений – уже тогда рассматривались перспективы применения компьютеров в эстетической деятельности, прежде всего музыкальной и изобразительной [Зарипов, 1971 ; Моль, Фукс, Касслер, 1975 ; Семиотика и искусствометрия, 1972]. В дизайне компьютерные программы используются, начиная с 1991 г., а уже с 1997 г. информационные технологии внедрились в образовательный процесс [Abdelhameed, 2013]. Студенты – архитекторы и дизайнеры – осваивают графические программы-редакторы и обучаются конструированию, обработке графической информации, моделированию. В настоящее время для этого широко используются программы 3D-моделирования, обеспечивающие выполнение интерактивных трехмерных моделей. Имея возможность визуализировать задуманный проект, студенты-архитекторы могут его корректировать и изменять с учетом эстетических требований и ограничений, связанных с технологией строительства. В итоге можно утверждать, что образовалось новое направление в психологии, названное “architectural cybertheory” («архитектурная кибертеория»), призванное изучать влияние информатизации творческого процесса на архитектурную деятельность [Kuloglu, Asasoglu, 2010].

В искусстве фотографии, в рекламе, дизайне и кинематографе компьютерные программы существенно преобразили творческий процесс, порождая новые дискуссии о том, можно ли считать искусством фотографию, отредактированную в графическом редакторе. В живописи и фотографии появились новые направления: «цифровая живопись», где рисунок с начала и до конца создается автором с применением программ компьютерной графики; фотография инсталляций, сделанных в виртуальном пространстве; искусство создания демотиваторов и картинок с остроумными подписями; гипертекстовая литература. Системы порождения виртуальной реальности применяются в театральных постановках (например, в Александринском театре в Санкт-Петербурге), заменяя декорации и способствуя развитию действия. Последней разработкой в этой области является «компьютерное искусство»: снабженные специальными алгоритмами компьютеры создают произведения машинного искусства. Конечно, остается открытым вопрос о том, можно ли считать подобные произведения искусством, однако многие из них заслуживают внимания.

Изучением проблем творчества в виртуальном пространстве занимается ряд авторов. Так, предложена методика Web.2.0 для оценки креативности блога [O'Reilly, 2007]. Автор предложил выделить в блоге четыре базовых паттерна – параметра, по которым можно оценить креативность текста. Таким образом появился инструмент для оценки твор-

ческой продукции в Интернете, а значит, появилась возможность проводить исследования в этой области. Данная методика была адаптирована к видеороликам на сайте YouTube, было выделено 12 паттернов – элементов для оценки креативности видеоролика [Courtois, Mechant, De Marez, 2012]. В указанной работе для всех видеороликов выделены три уровня креативности: 1) с высокой собственной креативностью, где представлены оригинальные видеозаписи; 2) с «креативностью-ремикс», где пользователи выкладывают пародийные выступления, которые сделали сами; 3) некреативные видеоролики – с записью концертов популярных звезд. Полученный вывод свидетельствует, что пользователи выкладывают видеоролики с разными целями: видеозаписи уровня высокой собственной креативности выкладывают для узкого круга друзей и родственников, а видеозаписи уровня «креативность-ремикс» выкладываются для широкой аудитории единомышленников, имеющих схожие интересы. В той же статье, пользуясь материалами интернет-профиля авторов видеороликов, была сделана попытка определить их личностные черты по тестам «Большой Пятерки». У всех опрошенных респондентов, выкладывающих видеоролики на сайте, наблюдалась минимальная величина экстраверсии, а черта личности «готовность к новому опыту» является, согласно полученным результатам, предиктором высокого рейтинга видеоролика.

Ряд авторов говорят о блогах как о новой подростковой субкультуре, где пользователи и блоггеры могут обмениваться мыслями, где формируется определенные ценности и мировоззрение [Chang, Liu, 2011]. По данным проведенного исследования блог создает для подростков пространство для самовыражения, здесь нет учителей и родителей, так что блоггеры-подростки выражают свои мысли, не опасаясь критики. Для блоггеров оказалась важной возможность общения с другими людьми: все респонденты ответили, что используют блог для самопознания.

При обсуждении проблематики творчества в виртуальной среде возникает вопрос о влиянии компьютерного опосредствования на собственно творческую деятельность. Проведено исследование, где студенты-архитекторы на протяжении семестрового курса осваивали графический 3D-редактор «3D Max» и с его помощью проектировали дома [Abdelhameed, 2013]. С помощью метода опроса было изучено мнение студентов о том, как влияет программа на творческий процесс. По мнению респондентов, осваивающих новую программу, графический 3D-редактор существенно воздействует на конструкторскую деятельность: программа определяет выбор элементов здания из перечня возможных в программе, благодаря возможности визуализации проекта и освоению интерфейса влияет на решения о месте стыковок элементов конструкторской

ции, в целом изменяет планирование строительного процесса. Анализ проектов показал при этом, что итоговый строительный проект, который студенты приносят на защиту, является усовершенствованной модификацией одного из предыдущих проектов.

Не только специальные программы, но и некоторые компьютерные игры создают возможности для творчества в Интернете. Одна из таких игр – “Second Life” (SL). Она представляет собой гибрид социальной сети и игры типа MUVE: игроки создают свой персонаж, выбирают цвет кожи, тело, одежду; в игре нет определенно заданной цели, нет заданий и квестов, нет возможности поднять свой уровень. Игроки заходят в игру для самовыражения, общения, могут играть выбранные роли и главное – создавать из доступных в игре элементов виртуальные постройки, средства передвижения, сконструированные пространства, в конечном счете – целые миры. Пространство SL создается самими пользователями, а не группой разработчиков, как в традиционных компьютерных играх, виртуальное пространство постоянно меняется, вместе с новыми игроками появляются их творения – новые застроенные острова, новые товары в виртуальных магазинах, новые растения, рыбы и животные. Имея в качестве ресурса фантазию всех игроков, удалось кумулятивными усилиями создать удивительно красочный мир с необычными лесами, строениями, фан-клубами, предметами разных эпох. Среди пользователей игры довольно много инвалидов, не имеющих возможности передвигаться самостоятельно, для них SL выступает мощным ресурсом познания, общения, адаптации.

Творчество в SL начинается с подбора собственного образа. Здесь регулярно проводятся конкурсы фотографии, скульптуры, костюма, танцевальные конкурсы. Пользователи получают возможность создать целый уникальный мир, воплотить фантазии в реальность, например, сконструировать парк Юрского периода или Лондон начала XIX века. В SL в полной мере представлены возможности для воплощения фантазий; способность фантазировать всегда ценилась в людях, в век научно-технических достижений слегка редуцировалась, а теперь возвращается посредством развития и внедрения информационных технологий [Бабаева, Войскунский, 1998]. В программы SL включен собственный графический редактор, благодаря чему любой пользователь может создать свой дом или бытовой предмет. В игре собираются тематические игроки для проведения ролевых игр, здесь часто ставят пьесы и играют в виртуальный театр, иногда самостоятельно придумывают собственные сюжеты, снимают кино. Программу можно использовать и для самостоятельного обучения самым разным академическим и внеакадемическим предметам, можно посетить виртуальные выставки, галереи и музеи или

библиотеки и получить информационную справку, можно принять участие в конкурсе скульптур, можно создать тематический остров.

Архитектура в SL содержит в себе такие элементы, которые невозможно создать в реальности, поэтому она чрезвычайно разнообразна и необычна. К примеру, можно встретить «избушку на курьих ножках», парящий в воздухе замок или здание необычной формы. SL отчасти способствует отходу от шаблонных представлений об архитектуре и живописи, что позволяет допустить полет фантазии. Таким образом нивелируется «феномен структурированного воображения» [Ward, 1994], который заключается в том, что люди развивают новые идеи объектов, находясь в пределах определенной знаемой концептуальной области, и их создаваемые идеи обычно имеют тенденцию быть структурированными возможностями существующих объектов. Например, если попросить придумать любых животных с другой планеты, большинство респондентов рисуют животных, напоминающих земных [Ward, 1994]. Соответственно задачам, выполняемым организаторами ряда разнообразных тренингов креативности, работа в SL сама собой частично способствует отходу от стандартов мышления.

Исследователи описывают опыт использования в SL программы для создания рассказов. Аватар, попадающий на остров, погружается в атмосферу, способствующую творчеству, где вся обстановка побуждает к оригинальности. Респонденты должны были придумать несколько рассказов, ссылаясь на обстановку острова, и они придумали много интересных историй с самыми необычными сюжетами [Ayiter, Dahslveen, 2013]. Данное исследование пересекается с работами по развитию нарративных умений у дошкольников в контексте перспектив применения компьютерных программ в ситуациях, близких к «зоне ближайшего развития» [Войскунский, 2010].

В силу чрезвычайной распространенности проекта “Second Life” многие университеты открыли в ней свои представительства и проводят научные исследования. SL успешно проявила себя как платформа для образовательного процесса, потому что способствует возникновению дополнительной игровой мотивации [Wang, Braman, 2009]. На примере обучения архитектуре, дизайну, маркетингу были разработаны практические SL-курсы, где студенты воплотили в реальность полученные знания, разработали собственные проекты: спланировали постройки туристического острова, создали и «раскрутили» торговый бренд [Deale, 2013 ; Essential knowledge..., 2014).

В SL происходит идентификация с каждым из своих персонажей [The psychological functions..., 2014]. Таким образом платформа становится мощным рычагом для поддержания самооценки [Individual motivation..., 2011], что позволяет пользоваться программой для «самотера-

пии», чтобы снять усталость и отвлечься. Имеется опыт успешного использования SL для коррекции проблем, связанных с социальной тревожностью и страхами общения [Thompson, 2012 ; Treatment of Social Anxiety..., 2013], а также в качестве диагностического материала для определения степени сохранности областей мозга, ответственных за моторную активность [Martins, Cunha, Morgado, 2012].

В игре SL представлена возможность для конструкторской деятельности и развития конструкторского мышления. Термин «конструкторское мышление» (design thinking) в англоязычной литературе преимущественно связывается с тремя областями: графический дизайн, конструирование общения и конструирование в инженерной деятельности. При этом особое значение приобретает наглядно-образное мышление, необходимое для проектирования. В последнее время, правда, термин все чаще используется в значении «принятие решения в открытых проблемах» (“problem solving”), однако при этом отчасти имеет место подмена понятий, так что такое расширение термина представляется излишним. Под конструкторским мышлением мы понимаем разновидность творческой деятельности, связанную не только с изобретением проекта, но и с его воплощением. Конструкторское мышление понимается шире, чем инновационный процесс, скорее, как процесс, представленный в различных областях: в собственно инженерной (либо экономической, биохимической и т.п.) инновации, в менеджменте и пиаре, в организационном сопровождении процесса и т.д. Таким образом, SL как платформа-модулятор физических и социальных отношений представляет очевидный интерес для психологического исследования конструкторской деятельности в виртуальной среде.

Следует подчеркнуть, что современные информационные технологии не отменяют известные ранее методы, способы, процедуры и процессы осуществления творческой деятельности. Описанные технологии все более включаются в такие процессы и в качестве промежуточного, и в качестве вспомогательного, и в качестве ключевого звена. Кроме того, применение информационных технологий открывает ряд новых, еще не вполне отрефлектированных психологическим сообществом перспектив развития креативности (индивидуальной и групповой) и осуществления творческой деятельности.

Литература

Бабаева Ю.Д., Войскунский А.Е. Одаренный ребенок за компьютером. М. : Сканрус, 2003.

Бабаева Ю.Д., Войскунский А.Е. Психологические последствия информатизации // Психологический журнал. 1998. Т. 19, № 1. С. 89–100.

Войскунский А.Е. Психология и Интернет. М. : Акрополь, 2010.

Войсункский А.Е., Игнатъев М.Б. Перспективы развития сетевого интеллекта // Рождение коллективного разума: О новых законах сетевого социума и сетевой экономики и об их влиянии на поведение человека / под ред. Б.Б. Славина. М. : ЛЕНАНД, 2013. С. 263–283.

Выготский Л.С. Мышление и речь // Собрание сочинений / Л.С. Выготский. М. : Педагогика, 1982. Т. 2. С. 6–293.

Зарипов Р.Х. Кибернетика и музыка. М. : Наука, 1971.

Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. М. : Мир, 1975.

Психологические проблемы автоматизации научно-исследовательских работ / под. ред. М.Г. Ярошевского, О.К. Тихомирова. М. : Наука, 1987.

Семиотика и искусствоведение / под ред. Ю.М. Лотмана. М. : Мир, 1972.

Человек и ЭВМ / под ред. О.К. Тихомирова. М. : Экономика, 1973.

Чиксентмихайи М. Креативность. Поток и психология открытий и изобретений. М. : Карьера Пресс, 2013.

Яголковский С.Р. Психология креативности и инноваций. М. : ГУВШЭ, 2007.

Abdelhameed W.A. Virtual Reality Use in Architectural Design Studios: A case of studying structure and construction // *Procedia Computer Science*. 2013. 25.

Ayiter E., Dahslveen H. ‘The tower and the Quest’: A storytelling space for avatars // *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*. 2013. V. 11.

Chang Y.-F., Liu E. Z.-F. Investigating Adolescent Bloggers from the Perspective of creative Subculture // *International Journal of Online Pedagogy and Course Design*. 2011. 1(2).

Courtois C., Mechant M.A., L. De Marez. Communicating Creativity on YouTube: What and for Whom? // *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*. 2012.

Deale C.S. Incorporating Second Life into online hospitality and tourism education: A case study // *Journal of Hospitality, Leisure, Sport & Tourism Education*. 2013. 13. P. 154–160.

Essential knowledge for academic performance: Educating in the virtual world to promote active learning / G. Noteborn et al // *Teaching and Teacher Education*. 2014. 37. P. 217–234.

Evidence for a Collective Intelligence Factor in the Performance of Human Groups / A.W. Woolley et al // *Science*. 2010. V. 330. P. 686–688.

Individual motivation and demographic in social virtual world users: an exploratory investigation in Second Life / Z. Zhou et al // *International Journal of Information Management*. 2011. 31. P. 261–271.

Kuloglu N., Asasoglu A.O. Indirect expression as an approach to improving creativity in design Education // *Procedia Social and Behavioral Sciences* 2010. 9. P. 1674–1686.

Martins M., Cunha A., Morgado L. Usability test of 3Dconnexion 3D mice versus keyboard+mouse in Second Life undertaken by people with motor disabilities due to medullary lesions // *Procedia Computer Science*. 2012. 14. P. 119–127.

O'Reilly T. What is web 2.0: design patterns and business models for the next generation of software // Communications and Strategies. 2007. 65.

The psychological functions of avatars and alt(s): A qualitative study / R. Gilbert et al // Computers in Human Behavior. 2014. V. 32, Mar. P. 1–8.

Thompson L. Delivering Bad News: Improving Communication Skills Training of Medical Students and Residents Through the Use of Second Life Technology (755) // Journal of Pain and Symptom Management. 2012. V. 43, Issue 2, Feb. P. 452–453.

Treatment of Social Anxiety Disorder Using Online Virtual Environments in Second Life / J.D. Herbert et al // Behavior Therapy. 2013. 44. P. 51–61.

Turkle Sh. The Second Self: Computers and the Human Spirit. N.Y. : Simon and Schuster, 1984.

Wang Y., Braman J. Extending the classroom through Second Life // Journal of Information Systems Education. 2009. V. 20(2), 235.

Ward T.B. Structured imagination: The role of category structure in exemplar generation // Cognitive Psychology. 1994. 27.

Понимание как когнитивная и экзистенциальная проблема¹

В.В. Знаков

Институт психологии Российской академии наук, Москва
znakov50@yandex.ru

Анализируются когнитивные и опытные основания понимания субъектом фактов, событий, ситуаций в разных реальностях многомерного мира человека. Показано, что согласно теориям двойственности процессов рассуждений (dual-process theories of human thinking) у человека есть две отличные, но взаимодействующие системы для обработки информации. Одна система ориентирована на эвристики, приводящие к интуитивным ответам, в то время как другая основана на аналитической обработке. Их описания соответствуют представлениям психологов о когнитивно-опытной теории личности (CEST) С. Эпштейна и двух познавательных стилях – рациональном и интуитивном. Обосновано, что экзистенциальную реальность субъект не познает, а постигает. Соответственно экзистенциальный опыт субъекта закономерно включает не только бессознательные знания и переживания, но и непостижимое и таинственное. Непостижимость реальности – это один из атрибутов бытия, она не означает принципиальной невозможности понимания. Постижение представляет собой такой тип понимания, который направлен на явления и объекты мира, требующие для своего понимания незаурядных усилий. Постижение – это такое схватывание целого, части которого субъект по тем или иным причинам не может познать и детально описать. Проанализирована тайна как научный психологический, а не мистический и фантастический феномен. Определение

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ (грант 13-06-00526).

тайны дано на основе психологии мышления, в которой различаются проблемная ситуация и задача.

Ключевые слова: понимание; постижение; знание; опыт; непостижимое; тайна.

Одним из важных направлений развития современной психологии являются психологические исследования двойственности обработки информации в человеческом мышлении, основанной иногда на интуитивном опыте, иногда на логически обоснованном знании. Такой подход имеет серьезную методологическую основу в современном социогуманитарном познании. Большой вклад в теоретическое обоснование этой исследовательской позиции внес М. Фуко [Фуко, 2007]. Он различал «познавательное» знание и «духовное». В эмпирической реальности мира человека субъект понимает факты по типу понимания-знания. Такое понимание возникает у субъекта тогда, когда оно основано преимущественно на оценках истинности знаний, представленных в суждениях о фактах. Для психологов принципиальное значение имеют качественные характеристики, особенности знания, играющие ключевую роль в понимании фактов эмпирической реальности. В этом случае знание о реальности дает возможность понимающему субъекту только отличать истинные высказывания от ложных. Однако он не может ответить на более сложные вопросы, ответы на которые требуют рефлексии, обращения внутрь себя, соотнесения понимаемого с личностным знанием: почему существует истинное и ложное и как можно отличить одно от другого. Такое знание, адекватно отражающее эмпирическую реальность, но ничего не изменяющее в познающем ее субъекте и из которого он ничего не может извлечь для собственного преобразования, М. Фуко называл «познавательным» [Фуко, 2007]. Он считал, что истинное знание недоступно такому субъекту, каков он есть. Истина не дается человеку простым актом познания: для ее достижения нельзя ограничиться гносеологическим анализом, необходимо учитывать и онтологию существования субъекта, его экзистенциальные изменения во времени. Иначе говоря, для этой цели субъект должен измениться, преобразоваться, стать отличным от самого себя. В результате он становится способным получать другое знание, основанное на глубинных взаимосвязях познающего и познаваемого. В них проявляются духовные усилия субъекта, направленные не только на достижение истины, но и на преобразование себя. Такое знание М. Фуко называет «духовным» [Фуко, 2007].

Таким образом, понимание-знание основано на «познавательном» знании, одинаковом для всех людей значении высказываний. Именно поэтому оно не зависит от индивидуально-психологических характери-

стик понимающего субъекта. И в этом – залог взаимопонимания при обсуждении очевидных, легко проверяемых фактов.

В экзистенциальной реальности мира человека понимание чаще всего происходит по типу понимания-постижения. Основания понимания – переживание и опыт – в этом случае можно интегрировать, непротиворечиво теоретически объединить во введенном и проанализированном М. Фуко понятии и, соответственно, феномене «духовного знания» [Фуко, 2007]. М. Фуко полагал, что без обращения взгляда субъекта вовнутрь, без постижения себя, без духовных усилий, направленных на собственное преобразование, возможно получение только познавательного (когнитивного) знания. Познанию внешнего мира теоретически противостоит духовное знание, которое является пониманием человека, его души, внутреннего мира. Главное, что нужно для его возникновения, – это изменение, перемещение взгляда: на мир и на себя. Смещение взгляда позволяет увидеть вещи иначе и одновременно оценить их. Кроме того, духовное знание построено на таком самонаблюдении и самопонимании, в котором субъект становится способным «уловить себя самого в своей реальности», увидеть себя как он есть на самом деле. Духовное знание – атрибут не познания, а бытия человека в мире: «субъект не только открывает для себя свою свободу, но и находит в ней форму существования, приносящую ему все счастье и совершенство, на которые он способен» [Фуко, 2007, с. 335].

Цель статьи – обосновать закономерность и необходимость существования когнитивных, рациональных и опытных, духовных оснований понимания субъектом фактов, событий, ситуаций в разных реальностях многомерного мира человека.

Два психологических механизма мышления. Одной из важнейших тенденций развития методологии психологической науки в последние три десятилетия является анализ двойственности механизмов обработки информации в человеческом мышлении. Двойственность мышления, с одной стороны, отражает многомерность мира человека, принципиальные различия в типах проблем, которые субъект должен решать в эмпирической, социокультурной и экзистенциальной реальностях [Знаков, 2012]. С другой стороны, в названной тенденции развития методологии психологической науки как в имплицитном, так и эксплицитном виде выражено соотношение сознательных и бессознательных, логических и интуитивных компонентов человеческих рассуждений. Пожалуй, в наиболее ясном и обоснованном виде континуум, неразрывная связь рационального и иррационального представлена в когнитивно-опытной теории личности (CEST) С. Эпштейна [Epstein, 2003]. В когнитивно-опытной теории влияние опытной системы на рациональную напоминает взаимодействие бессознательного и сознания в психоана-

лизе, однако в CEST их взаимоотношения описываются в контексте, уже более согласующемся с современными данными эволюционизма и когнитивизма. С этой позиции можно объяснить и обратный процесс: как рациональная система может способствовать коррекции проблем, порожденных опытной системой. Для меня эта теория важна как возможное и вполне вероятное объяснение функционирования понимания на разных уровнях человеческого бытия – от осознаваемого, описываемого в категориях вербальных логически достоверных знаний до бессознательного, связанного с опытом и постижением.

Закономерность и оправданность существования теорий двойственности процессов рассуждений (*dual-process theories of human thinking*) представлена в публикациях зарубежных и российских ученых.

С.А. Сломэн выделяет две системы мышления – ассоциативную и основанную на правилах. Первая система ассоциативна потому, что ее функционирование направлено на отражение подобных структур и отношений пространственно-временной смежности. Вторая система основана на правилах, она оперирует символическими структурами, содержание и свойства которых обеспечивают логически правильные рассуждения. Две системы анализируются автором как обладающие взаимодополняющими функциями, обеспечивающими мыслящему субъекту возможность одновременно осуществлять разные варианты решения задачи [Sloman, 1996].

Многие психологи выделяют два типа познавательных процессов: осуществляемых быстро при незначительном участии сознания и более рефлексивных, но протекающих медленнее. К.Е. Станович и Р.Ф. Уэст назвали их процессами «Системы 1» и «Системы 2» [Stanovich, West, 2000]. Процессы Системы 1 возникают спонтанно и не требуют большого количества ресурсов внимания. Распознавание того, является ли входящий в аудиторию человек вашим учителем по математике, задействует процессы Системы 1. Узнавание этого человека осуществляется мгновенно, без приложения усилий и не зависит от интеллекта, мотивации или сложности решаемой задачи. Вычисление без калькулятора квадратного корня из числа 19163 задействует процессы Системы 2 – ментальные операции, требующие усилий, мотивации, концентрации внимания и следования ранее выученным правилам. При вычислении квадратного корня Система 1 не играет никакой роли, потому что эта задача не предполагает интуитивного решения. Только человек достаточно мотивированный и знающий алгоритм может получить правильный ответ [Frederick, 2005].

Итак, согласно теориям двойственности процессов рассуждений, у человека есть две отличные, но взаимодействующие системы для обработки информации. Одна (Система 1) ориентирована на эвристики,

приводящие к интуитивным ответам, в то время как другая (Система 2) основана на аналитической обработке. Обе системы могут время от времени функционировать параллельно. Однако когда доступны познавательные ресурсы и активированы аналитические цели, Система 2 обычно доминирует и закрывает познающему субъекту вход в Систему 1 [Gervais, Norenzayan, 2012]. Удовлетворительное объяснение этого феномена можно найти в представлениях Ж. Пиаже о существовании аффективного бессознательного и когнитивного бессознательного [Пиаже, 1996]. Ж. Пиаже пишет о том, что познающий субъект обычно не осознает структур или функций внутренних механизмов, направляющих его мышление, – ему ясны лишь результаты. Именно эти внутренние механизмы Ж. Пиаже называет когнитивным бессознательным. Основопологающим понятиями для объяснения структуры и функций когнитивного бессознательного в концепции Ж. Пиаже являются «сенсомоторные схемы» и «операциональные схемы». Он пишет: «Следовательно, проблема может быть сформулирована следующим образом: почему некоторые сенсомоторные схемы становятся осознанными (то есть принимают репрезентативную, в частности, вербальную, форму), в то время как другие остаются бессознательными? Причина этого лежит, по-видимому, в том, что некоторые схемы действий противоречат идеям, которые субъект сознательно уже сформулировал. Эти идеи занимают более высокое место, чем схемы действия, и таким образом блокируют их интеграцию в сознательное мышление. Ситуацию можно сравнить с аффективным вытеснением: когда чувство или побуждение противоречит эмоции или тенденции более высокого порядка (например, идущей от Суперэго), они устраняются сознательным или бессознательным вытеснением. Таким образом в познании можно наблюдать механизм, аналогичный бессознательному вытеснению» [Пиаже, 1996, с. 128]. По мнению Ж. Пиаже, осознание – это следствие реконструкции на высшем – сознательном – уровне элементов, которые до этого уже были организованы иным образом на низшем – бессознательном – уровне.

Дж.С.Б.Т. Эванс предпринял интересную попытку систематизировать отличительные признаки двух систем мышления, представленные в статьях разных психологов. Систему 1 характеризуют: автоматичность, эвристичность, эмпирический опыт, имплицитное неявное знание, ассоциативность, интуитивность, бессознательность, импульсивность, холистичность. Такой стиль мышления отличается интуитивностью принимаемых решений, высокой скоростью мыслительных процессов при минимальной их осознанности. Система 2, наоборот, во время мышления проявляется в контролируемости, систематичности, рациональности, эксплицитности знания, логичности, осознанности,

рефлексивности, аналитичности. Реализующее Систему 2 мышление оказывается целенаправленным, логически обоснованным и осознанным [Evans, 2008].

В современной науке убедительные подтверждения двойственности психологических механизмов человеческого мышления можно найти в исследованиях аналитического и холистического типов мышления [Choi, Koo, Choi, 2007 ; Pierce, 2007 ; Mei-Hua, 2008 ; Gervais, Norenzayan, 2012 ; Знаков, 2013].

Фактор аналитической переработки информации взаимосвязан с фактором общего интеллекта, в то время как фактор холистической переработки – с эмоциональным интеллектом. В исследовании С.С. Беловой с соавторами не было выявлено связи аналитичности и холистичности с креативностью [Аналитические и творческие способности..., 2012]. Вместе с тем в целом ряде других работ утверждается, что креативные субъекты явно предпочитают холистический стиль мышления и способ решения задач [Zhang, 2002]. Фрэйм двойственности когнитивной обработки предсказывает, что стратегия аналитического мышления может являться источником религиозного неверия. Искренне верующие люди проявляют больше положительных эмоций в ситуациях, актуализирующих естественный для человека страх смерти. При обсуждении проблем, связанных с религиозными убеждениями (в частности, эвтаназии, аборт и др.), они обнаруживают меньшую когнитивную сложность, чем атеисты. Однако при решении иных проблем (пример – охрана окружающей среды) когнитивная сложность рассуждений холистов становится такой же, как у аналитиков [Friedman, 2008].

Современные научные представления об аналитичности/холистичности обобщены в теоретической модели, разработанной Р.Е. Нисбетом с коллегами [Culture and systems of thought..., 2001]. Модель включает четыре основных признака аналитического и холистического типов мышления и понимания субъектом мира: фокус внимания, отношение к противоречиям, восприятие изменений и каузальная атрибуция.

При оценке социальных ситуаций холисты обычно прежде всего обращают внимание на целостный контекст: отношения между объектами и областью, которой они принадлежат. Напротив, аналитический стиль мышления способствует направленности внимания, скорее, на сами объекты, чем на область, которой они принадлежат. Холисты более полезависимы, чем аналитики, им труднее отделить объект от области, в которую он включен. Зато холисты лучше, чем аналитики, справляются с обнаружением отношений среди объектов на фоне поля.

В неоднозначных социальных ситуациях и спорах холисты обычно более толерантны к противоречиям и пытаются достичь компромисса.

Они основываются на предположении, что противоположные суждения могут быть верными одновременно и что каждое в конечном счете может быть преобразовано в свою противоположность. Напротив, формальный логический подход аналитиков проявляется в их направленности на решение противоречий путем выбора одного из двух противоположных суждений.

Холисты полагают, что в природном и социальном мире все связано друг с другом. Они рассматривают объекты, явления как нестатичные и ожидают, что из-за сложных паттернов взаимодействий элементов существует состояние постоянного изменения. Аналитики, напротив, воспринимают большинство объектов как независимые. Из этого следует, что, по их мнению, сущность объектов не изменяется в течение долгого времени, потому что она не подвержена влиянию других факторов.

Каузальная атрибуция: интерпретируя причины поведения других, люди обычно сводят объяснения либо к ситуативным факторам, либо к диспозициональным (чертам личности, предрасположенности реагировать сходным образом в различных ситуациях). Аналитики нацелены преимущественно на поиск диспозициональных причин, в то время как холисты включают в объяснение также и ситуативные факторы. Прежде чем сделать заключение, холисты рассматривают большее количество информации, чем аналитики. В результате они реже совершают фундаментальные ошибки каузальной атрибуции [Choi, Koo, Choi, 2007 ; Meihua, 2008 ; Pierce, 2007].

Гораздо раньше западных психологов к глубоким и содержательным выводам о двойственной природе человеческого мышления пришел отечественный психолог Я.А. Пономарев. Исследуя мышление и творчество, он различал логический и интуитивный опыт. Сознательный логический опыт всегда связан с целями мыслительной деятельности (предвосхищаемыми результатами действий, которые субъект может высказать словами). Интуитивный опыт, основанный на бессознательном знании, формируется вне и независимо от целей. Соответственно, мыслящий субъект не осознает такое знание и потому бессмысленно спрашивать его о характеристиках и свойствах интуитивного опыта. По Я.А. Пономареву, превращение бессознательного знания в осознанное возможно только с помощью действий: чтобы реализовать в мышлении интуитивный опыт, субъект должен осуществить определенные умственные действия [Пономарев, 1983]. Д.В. Ушаков, развивая эти идеи, уточняет: «Люди могут функционировать в различных режимах. В хорошо осознанном логическом режиме они не имеют доступа к своему интуитивному опыту. Если же в своих действиях они опираются на интуитивный опыт, то тогда они не могут осуществлять созна-

тельный контроль и рефлексию своих действий» [Ушаков, 2006, с. 37]. Очевидно, что здесь уже отчетливо просматривается попытка осмысления психологических механизмов двойственности мышления, анализа сфер реализации Системы 1 и Системы 2.

Продолжающими и углубляющими современные представления о двойственной природе человеческого ума являются исследования Т.В. Корниловой с соавторами. В одном из них изучалось соотношение дискурсивных и интуитивных компонентов в построении вербальных прогнозов. Обнаружены «инструментальный» и «личностный» эффекты в динамике прогнозирования, свидетельствующие об открытости иерархии процессов психологической регуляции принятия решения, незаданности познавательной стратегии формирования прогнозов и необходимости проведения индентификации процессов, опосредствующих различные этапы принятия решения [Корнилова, Степаносова, Григоренко, 2006].

От знания – к опыту. В наше время обращение многих психологов к категории опыта происходит не случайно. С одной стороны, интерес к этому феномену органично вытекает из описанных выше психологических исследований двойственности мышления, функционирование которого происходит при опоре как на достоверные знания, так и на интуитивный опыт. С другой стороны, такой поворот в научном мировоззрении ученых соответствует методологическим тенденциям развития современного социогуманитарного познания. Сегодня в психологии происходит становление нового этапа познания, на котором во многих исследованиях ключевую роль начинает играть анализ не сознания, познания и знания, а интегративного феномена опыта – индивидуального и надличностного. В научном исследовании знание соотносится главным образом с предметно-содержательными характеристиками событий и ситуаций. Опыт шире, он является порождением не только познавательных структур, но и ценностно-смысловых образований личности, неразрывно связанных с эмоциональными, трудно вербализуемыми переживаниями.

В методологии гуманитарных наук необходимость постановки во главу угла опыта, а не истины, ясно и четко сформулирована Ф. Анкерсмитом [Анкерсмит, 2007]. Большинство сущностей и явлений, с которыми имеют дело психологи, таковы, что их описания не могут быть референтными, прямо отнесенными к психическим образованиям. Например, что считать референтом духовности или здоровья? Никто не сомневается, что в онтологическом смысле названные феномены существуют. Вместе с тем научные дискуссии о них ведутся на естественном языке, на котором можно сформулировать множество теорий. Научные теории – это не референты, а репрезентации, они не непосредственно соотносятся с исследуемыми феноменами, а как бы замещают их в со-

знании ученых. Однако репрезентации включают не только отражение реальности, но и правила ее познания и языкового описания.

В истории психологии сначала произошел сдвиг от когнитивизма с его идеей истинности знания к конструктивистской психологии, представители которой фактически отказались от истинности и провозгласили доминирующую роль языка – не только описывающего мир, но и определяющего познавательные схемы субъекта. Поскольку языковые конструкции всегда многозначны, то вряд ли уместно говорить об истинности выраженных языковым способом теорий [Gergen, 1985]. Сейчас мы становимся свидетелями и участниками следующего шага в развитии методологии социогуманитарных наук, в том числе психологии: происходит сдвиг от языка к опыту. При этом основной проблемой становится не то, как нам удастся репрезентировать реальность, а то, каким образом мы приобретаем опыт реальности [Анкерсмит, 2007]. Если в научном знании ключевую роль играет истинность, то для опыта она фактически не важна, значимы его субъективная ценность и личностный смысл. Особую роль в человеческом бытии играет такой вид опыта, как экзистенциальный. Он направляет весь ход жизни человека, в частности, осуществляет ценностно-смысловую регуляцию тезаурусного и нарративного понимания субъектом себя и мира.

Разумеется, все многообразие психологических исследований нельзя сводить только к изучению экзистенциальных сторон человеческого бытия. В современной психологии существуют три традиции психологического исследования (когнитивная, герменевтическая, экзистенциальная), в каждой из которых при описании исследователем проблем, целей, результатов ключевую роль играют, соответственно, понимание-знание, понимание-интерпретация, понимание-постижение [Знаков, 2009]. Однако основной целью этой статьи является научный анализ осмысления и понимания человеком событий и ситуаций, возникающих в экзистенциальной реальности человеческого бытия [Знаков, 2012].

Экзистенциальный опыт и понимание-постижение событий и ситуаций. В современной психологической литературе представлено шесть основных составляющих экзистенциального опыта, которые находятся в фокусе внимания ученых. Это его трехкомпонентная структура, метасистемная организация, переживание как субъективная ценность, свое и чужое в опыте человека, понимание-постижение и непостижимое, а также тайна как атрибут опыта.

С позиций психологии человеческого бытия принципиально важным является различие экзистенциального и обыденного, повседневного видов опыта субъекта. Экзистенциальные события представляют собой такие осмысленные, понятые, оцененные субъектом факты и яв-

ления человеческого бытия, к которым он не может остаться равнодушным. Неудивительно, что экзистенциальными для субъекта становятся далеко не все повседневные события и ситуации. Экзистенциальные – это только события, оказавшие на человека сильное влияние, в процессе понимания и переживания которых изменился его внутренний мир. Экзистенциальный опыт представляет собой совокупность бессознательных знаний и переживаний субъекта.

Экзистенциальный опыт неизбежно включает в себя постижение. В современном дискурсе употребление прилагательного «постижимый» возможно только тогда, когда речь идет о глубоком понимании сути характеризуемого объекта, о проникновении в его основные, наиболее существенные свойства. Понимать можно и простое и сложное, а постигать – только сложное. Например, в 2001 г. для миллионов людей всего мира очевидным, когнитивно понятным, но экзистенциально непостижимым, почти «апокалиптическим» событием стала неоднократно повторявшаяся по телевизору картина крушения манхэттенских небоскребов-близнецов.

В социогуманитарных науках постижение бытия человеком рассматривается как такая система, в которой отдельные типы сознания и знания анализируются как формы развивающейся духовной культуры. Согласно С.А. Хмелевской и Н.И. Яблоковой, «постижение бытия осуществляется в определенных устойчивых формах (философия, наука, религия и пр.), которые образуют постижение-систему» [Хмелевская, Яблокова, 2013, с. 74]. В социокультурном контексте постижение – это «культурно-историческое получение знания, в котором различные типы сознания и знания (обыденное, мифологическое, религиозное, эстетическое, научное, философское) предстают как формы единой, органически развивающейся духовной культуры» [Там же].

В психологии постижение трактуется в более узком значении. Постижение представляет собой такой тип понимания, который, во-первых, направлен не на простое, а на сложное: явления и объекты мира, требующие для своего понимания незаурядных усилий. «Употребление прилагательного “постижимый” возможно только в том случае, когда речь идет о глубоком понимании сути характеризуемого объекта, о проникновении в его основные, наиболее существенные свойства. Такое понимание может быть достигнуто в результате серьезных творческих усилий, глубокой интуиции, озарения, божественного откровения. Для него недостаточно готовых знаний или чужих объяснений» [Новый объяснительный словарь синонимов..., 1997, с. 259–260]. Во-вторых, постижение – это такое схватывание целого, части которого мы по тем или иным причинам не можем познать и детально описать. Например, директор атомной электростанции ни при каких обстоятельствах не

сможет знать всех процессов, происходящих в данный момент в ядерном реакторе.

Следовательно, необходимость в постижении возникает тогда, когда невозможно познание, когда у нас нет возможности описать понимаемое с помощью логически обоснованных знаний.

Решения, принимаемые нами в трудных жизненных ситуациях, основаны как на разуме, рациональных рассуждениях, так и на интуитивном непонятном постижении. Экзистенциальный опыт объединяет в себе и то, что мы можем выразить, описать вербальными средствами, и то неосознаваемое, в существовании чего мы почему-то уверены, но о чем можем только строить интуитивные догадки и понимать на уровне понимания-постижения. Вместе с тем экзистенциальный опыт как компонент человеческого бытия включает и объективно непостижимые для субъекта области.

Непостижимое и тайна – проблемы психологии понимания. Непостижимое является одной из объективных характеристик бытия. Человеческое бытие всегда есть нечто большее и иное, чем все мыслимое и тем более описываемое в понятиях. Бытие, условно говоря, больше мышления потому, что существует немало событий и ситуаций, количество сведений о которых явно превышает возможности оперативной памяти и мышления познающего мир субъекта. Например, мэр мегаполиса не может иметь достоверной информации о техническом состоянии всех коммуникаций в городе. Таким образом, непостижимость самой реальности – это один из атрибутов бытия.

Необходимо уточнить: непостижимость не означает принципиальной невозможности понимания. Непостижимость человеком некоторых событий и ситуаций возникает вследствие трудностей концептуализации, другими словами, объединения частей в целостную схему, структуру осознаваемых и неосознаваемых, но все-таки интуитивно понятных категориальных знаний о понимаемом. Ведь понимание – это всегда соотнесение нового с известным, включение предмета понимания в структуру личностного знания понимающего субъекта.

Важной частью экзистенциального опыта является не только непостижимое, но и тайна. Психологи должны осознавать, что некоторые стороны экзистенциального опыта являются объективно таинственными. Они таинственны не вследствие слабости нашего познания, а потому, что их невозможно представить в понятийном знании. Разумное понимание тайны как атрибута экзистенциального опыта заключается в осознании бессмысленности усилий, направленных на ее раскрытие, разоблачение.

Что такое тайна как научный психологический, а не мистический и фантастический феномен? Содержательно тайна раскрывается в опи-

саниях событий, хотя и иррациональных, но реальных. Я имею в виду то, что есть, бывает, но необъяснимо. Например, в рассказе И.С. Тургенева «Собака», когда герой выключал свет и ложился спать, у него под кроватью начинала ворочаться и издавать характерные звуки не существующая у него собака. При включении света собака пропадала. Это можно было бы приписать слуховым галлюцинациям героя, но когда он пригласил к себе переночевать приятеля, тот услышал то же самое.

Вполне удовлетворительное определение тайны можно дать, опираясь на данные современной психологии мышления, в которой различаются проблемная ситуация и задача (загадка). А.В. Брушлинский писал: «Необходимо различать проблемную ситуацию и задачу. Проблемная ситуация – это довольно смутное, еще не очень ясное и мало осознанное впечатление, как бы сигнализирующее: “что-то не так”, “что-то не то”. Например, летчик начинает замечать, что с мотором происходит нечто непонятное, однако он пока не уяснил, что именно происходит, в какой части мотора, по какой причине, и тем более летчик еще не знает, какие действия надо предпринять, чтобы избежать возможной опасности. В такого рода проблемных ситуациях и берет свое начало процесс мышления. Он начинается с анализа самой этой проблемной ситуации. В результате ее анализа возникает, формулируется задача, проблема в собственном смысле слова. Возникновение задачи – в отличие от проблемной ситуации – означает, что теперь удалось хотя бы предварительно и приблизительно расчленив данное (известное) и неизвестное (искомое). Это расчленение выступает в словесной формулировке задачи» [Брушлинский, 1998, с. 444–445]. По А.Н. Леонтьеву, задача – это цель, данная в определенных условиях.

С психологической точки зрения тайна обладает, по меньшей мере, четырьмя признаками.

1. Тайна – это такая проблемная ситуация, которую субъект не может преобразовать в задачу. Столкнувшись с чем-то непонятным и неразрешимым, на каком-то этапе осмысления проблемы человек понимает, что у него нет необходимых знаний, умений, навыков и потому сознательно отказывается от ее решения.

2. Человек оценивает проблемную ситуацию как жизненно значимую для себя: проблема превращается в незабываемое экзистенциально ценностное событие.

3. Таинственными для нас становятся не все проблемные ситуации, а только редкие, вероятность наступления которых очень мала. Если у меня сломается телевизор и я не смогу его починить, то буду рассматривать эту ситуацию не как тайну, а как отсутствие у меня знаний, которые есть у радиомеханика. Вместе с тем, увидев в небе объект, похожий на НЛО, мы начинаем думать о возможном оптическом обмане,

атмосферных явлениях или испытаниях оружия на соседнем военном полигоне. Однако различные гипотезы, хотя и будут способствовать запуску мышления, но вряд ли приведут к удовлетворительному формулированию условий задачи, превращению тайны в пока неразгаданную загадку.

4. Таинственные явления оставляют неудовлетворенной познавательную мотивацию субъекта, вызывают в его сознании что-то, похожее на «эффект Зейгарник»: они будят воображение, дают волю фантазии, но не приводят к рациональному объяснению произошедшего.

Приведу типичный пример. В Самаре у меня есть знакомый профессор психологии. Он много лет профессионально занимается психологией характера, написал немало трудов по этой проблематике. Однажды ему показали астрологический прогноз его внучки, и он был поражен почти полным совпадением суждений астролога с его собственными представлениями о характере девочки. Будучи ученым, он начал рассуждать о возможностях доказательства неслучайности совпадения. Могут ли обладать одинаковым психологическим складом люди, родившиеся в один день? Однако, наверное, надо учитывать точное время рождения, место, может быть, национальность и т.п. Постепенно становится очевидным, что все условия формулировки этой задачи учесть практически невозможно. Вывод: не пытаться отгадать загадку точности астрологического прогноза, а принять отраженную в нем характеристику как единичный факт. Этот факт (психологическая характеристика родного человека) не может быть абстрактно-безразличным, он явно обладает личностной экзистенциальной ценностью для профессора.

Тайна есть неустранимый и непроблемный контекст действительности, ее не только нельзя осознать, но обычно и не нужно осознавать. Подлинно экзистенциальное понимание заключается в том, что к непостижимому и таинственному не следует подходить так же, как к анализу решения познавательной задачи, проблемы. Познавательную задачу мы решаем до тех пор, пока аналитическим способом не только находим, но и устраняем скрытое в ее условиях противоречие. В таинственном не может быть противоречий, потому что экзистенциальная тайна бытия по своей природе не аналитична, а холистична. Это значит, что хотя и на уровне бессознательного, но тайна включает представления субъекта о том, что противоречивые компоненты экзистенциальной ситуации все же неотделимы от нее как целого. Более того, можно найти угол зрения, при котором противоречия не только не устраняются, но и превращаются в свою противоположность.

В человеческом бытии есть немало тайн, в которые люди непосредственно вовлечены и которые следует рассматривать только в контексте экзистенциальных ситуаций. Для всех нас тайной является не

только дата собственной смерти, но и то, что с нами будет после нее. Люди не могут предсказывать время смерти, они лишь по-разному оценивают, относятся к этому событию. Для одних это безусловная трагедия, неприятные мысли о которой они стараются отодвигать на задний план сознания; для других – размышления об итогах, что удалось сделать, а что нет; у третьих преобладает тревога по поводу семьи. Применительно к таким содержащим тайну экзистенциальным ситуациям невозможно и бессмысленно формулировать конкретные причинные вопросы (Почему? Зачем? Из-за чего?). Например, на протяжении нескольких столетий для человечества тайной является улыбка леонардовской Джоконды, но какие небанальные вопросы здесь уместны, о чем тут спрашивать?

В основании экзистенциальной тайны лежит не познавательное стремление к решению задачи. Наоборот, при ее появлении важен осознанный человеком отказ от разгадывания, принятие ее как субъективной ценности. Это такие тайны, которые не внутри нас, а те, в которые мы вовлечены как субъекты человеческого бытия. Экзистенциальная тайна – это атрибут и опыта субъекта, и ситуации, в которую он попадает. Приобщение к таким тайнам позволяет субъекту включиться в какой-то иной, условно говоря, более глубокий и одновременно более возвышенный уровень бытия. Экзистенциальные тайны более значительны, чем неразгаданные загадки внешних событий жизни.

Когнитивно тайна непознаваема. В экзистенциально-герменевтическом контексте в ней проявляется плюралистичность мира, множественность ответов на вопросы (в частности, что скрывает в себе улыбка Джоконды). Многообразие ответов и вариантов интерпретации таинственного – это не что иное, как разные способы понимания.

Следовательно, тайна – это проблема психологии понимания.

Итак, анализ методологических тенденций развития современной психологии показал следующее. Из двойственности психологических механизмов мышления следует, что изучение роли экзистенциального опыта (а не только логически обоснованных и осознанных субъектом знаний) – это, безусловно, перспективное направление психологических исследований. Изучение опыта расширяет горизонты исследовательского поля, позволяет психологам фокусировать внимание на анализе принципиально новых проблемных ситуаций – постижения, непостижимого, тайны и др.

Кроме того, такой анализ углубляет содержательные представления ученых о существенных различиях в осмыслении субъектом характерных особенностей эмпирической, социокультурной и экзистенциальной реальностей. В эмпирической реальности мы решаем предметные задачи, результатом решения которых является новое знание о ми-

ре. Вслед за А.В. Брушлинским можно утверждать, что при обращении психологов к анализу макрокатегорий, не имеющих референтов в эмпирической реальности («духовность», «гуманизм», «справедливость» и др.), решающее значение приобретает способ их интерпретации. Исследуя решение нравственных задач, он писал: «Решением считался не какой-либо определенный ответ (как это принято в предметных задачах), а любой обоснованный и подробно обсужденный испытуемым способ решения» [Брушлинский, 2006, с. 562]. Фактически это означает, что при переходе от микросемантического метода решения задач к макроаналитическому изменяются наши представления о соотношении мышления и понимания. В психологии мышления акцент делается на результате, получении мыслящим субъектом новых знаний о мире. В отличие от мышления понимание прямо не направлено на поиск нового, его главная функция – порождение смысла знания. Понимание всегда поливариативно, его полнота определяется степенью разнообразия вариантов интерпретации понимаемого. С позиции психологии понимания, интерпретация – это конкретный, один из возможных способов понимания. В частности, способы решения нравственных задач, по А.В. Брушлинскому, есть не что иное, как различные интерпретации содержания понимаемой нравственной ситуации.

Следовательно, концентрация внимания психологов даже только на одной из методологических тенденций, связанной с интуитивным мышлением и экзистенциальным опытом способствует не только углублению научных знаний об известных феноменах, но и развитию новых взглядов на содержательное соотношение между разными областями психологической науки. Вместе с тем безусловно, что с методологической точки зрения использование при анализе понимания категорий «познавательное» и «духовное» знание расширяет горизонты анализа проблемы понимания. Точно так же в контексте конкретно-психологического исследования когнитивной и экзистенциальной сущности этого феномена перспективным является рассмотрение понимания с позиций когнитивно-опытной теории личности.

Литература

Аналитические и творческие способности в социальной сфере / С.С. Белова и др. // Психология образования в поликультурном пространстве. 2012. № 4. С. 91–97.

Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. М. : Европа, 2007.

Брушлинский А.В. Избранные психологические труды. М. : Ин-т психологии РАН, 2006.

Брушлинский А.В. Интеллектуальные процессы: мышление // Психология : учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений / А.В. Петровский, М.Г. Ярошевский. М. : Академия, 1998. С. 430–475.

Знаков В.В. Аналитичность и холистичность во взглядах А.В. Брушлинского и О.К. Тихомирова // Вопросы психологии. 2013. № 4. С. 135–146.

Знаков В.В. Многомерный мир человека: типы реальности, понимания и социального знания // Вестник Моск. ун-та. Сер. 14. Психология. 2012. № 3. С. 18–29.

Знаков В.В. Три традиции психологических исследований – три типа понимания // Вопросы психологии. 2009. № 4. С. 14–23.

Корнилова Т.В., Степаносова О.В., Григоренко Е.Л. Интуиция и рациональность в уровне регуляции вербальных прогнозов при принятии решений // Вопросы психологии. 2006. № 2. С. 126–137.

Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. Вып. 1 / Ю.Д. Апресян и др. ; под общ. рук. Ю.Д. Апресяна. М. : Школа «Языки русской культуры», 1997.

Пиаже Ж. Аффективное бессознательное и когнитивное бессознательное // Вопросы психологии. 1996. № 6. С. 125–131.

Пономарев Я.А. Методологическое введение в психологию. М. : Наука, 1983.

Ушаков Д.В. Языки психологии творчества: Яков Александрович Пономарев и его научная школа // Психология творчества: школа Я.А. Пономарева / под ред. Д.В. Ушакова. М. : Ин-т психологии РАН, 2006. С. 19–142.

Фуко М. Герменевтика субъекта : курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981–1982 учебном году. СПб. : Наука, 2007.

Хмелевская С.А., Яблокова Н.И. Система форм постижения бытия в контексте современной культуры // Вестник МГОУ. Серия «Философские науки». 2013. № 2. С. 74–78.

Choi I., Koo M., Choi J.A. Individual differences in analytic versus holistic thinking // Pers. Soc. Psychol. Bull. 2007. V. 33, № 5. P. 691–705.

Culture and systems of thought: Holistic versus analytic cognition / R.E. Nisbett et al // Psychol. Rev. 2001. V. 108, № 2. P. 291–310.

Epstein S. Cognitive-Experiential Self-Theory of Personality // Handbook of Psychology. New Jersey : John Wiley & Sons, Inc. 2003. V. 5. Personality and Social Psychology / ed. by I.B. Weiner. P. 159–184.

Evans J.S.B.T. Dual-processing accounts of reasoning, judgment, and social cognition // Annu. Rev. Psychol. 2008. V. 59. P. 255–278.

Frederick S. Cognitive Reflection and Decision Making // Journal of Economic Perspectives. 2005. V. 19, № 4. P. 25–42.

Friedman M. Religious Fundamentalism and Responses to Mortality Salience: A Quantitative Text Analysis // The International Journal for the Psychology of Religion. 2008. V. 18. P. 216–237.

Gergen K.J. The social constructionist movement in modern psychology // American psychologist. 1985. № 40. P. 266–275.

Gervais W.M., Norenzayan A. Analytic Thinking Promotes Religious Disbelief // Science. 2012. Vol. 336, № 27. P. 493–496.

Mei-Hua L. Analytic-holistic thinking, information use, and sensemaking during unfolding events // A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Wright State University, 2008.

Pierce M.E. Individual and holistic information processing // Thesis submitted to the Faculty of the Virginia Polytechnic Institute and State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Science. May 24, 2007. Blacksburg, VA. P. 1–24.

Sloman S.A. The Empirical Case for Two Systems of Reasoning // Psychological Bulletin. 1996. Vol. 119, № I. P. 3–22.

Stanovich K.E., West R.F. Individual Differences in Reasoning: Implications for the Rationality Debate? // Behavioral and Brain Sciences. 2000. V. 22, № 5. P. 645–726.

Zhang L.F. Thinking styles: their relationships with modes of thinking and academic performance // Educat. Psychol. 2002. V. 22, № 3. P. 331–348.

Естественнонаучный и гуманитарный подходы в лингвистическом анализе художественного текста

Е.П. Иванян

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
elogos@rambler.ru

В исследовании предлагается лингвистический анализ художественного текста с учетом естественнонаучного и гуманитарного подходов; показана перспективность сочетания названных подходов в современных лингвистических изысканиях на материале текстов классиков и современников русской литературы.

Ключевые слова: лингвистический анализ текста; творчество Татьяны Толстой, Наринэ Абгарян.

Традиция взаимодействия естественнонаучного и гуманитарного подходов в современной науке идет от работ Платона. В своих сочинениях Платон умело сочетал глубину и основательность научно-исследовательского поиска с эмоционально-эстетической составляющей художественного текста. В дальнейшем произошло отделение науки от искусства, выявление особого предмета разных наук, выделение философии как методологии науки.

В XX в. осуществилось новое объединение наук, возникли исследования на стыке наук, в частности, гуманитарных и естественных. В XXI в. философы констатируют, что на смену дисциплинарности приходят не просто междисциплинарные изыскания, но уже интердисциплинарные. Речь идет о такой сложности явлений, которая раскрывается в их принципиальной неразложимости на составляющие аспекты, относящиеся к той или иной предметной области. Научное знание приобретает новое единство: полидисциплинарный синтез [Москалев, 2005, с. 208 ; ср.: Иванян, Белкина, 2013].

Современный лингвистический анализ художественного текста как часть более широкого исследовательского направления – филологического – сочетает в себе различные методики и подходы, в их числе актуально необходим естественнонаучный подход с его математическими, статистическими методами. Покажем это на примере лингвистического анализа литературных антропонимов.

Как известно, лингвистический анализ художественного текста осуществляется либо от текста как совокупности средств выразительности, либо от самого средства выразительности, свойственного совокупностям текстов. Наша работа строится в соответствии со вторым подходом. Мы дадим лингвистическую характеристику литературным антропонимам (ЛА) *Наф-Наф*, *Ниф-Ниф* и *Нуф-Нуф*, определим сферу их бытования в современном русском дискурсе как свидетельство художественной удачи С. Михалкова.

Известно, что С. Михалков в стихотворной форме изложил сюжет английской народной сказки, при этом безымянные поросята в русской версии получили похожие по форме редуцированные (повторяющиеся в основе) имена. Именно этот факт способствовал широкому распространению названных ЛА в русском языке. Как показывает собранный материал, характеризуемые ЛА широко представлены в современном русском дискурсе, функционируют в различных сферах употребления: педагогическом дискурсе, сценическом, учебно-методическом (логическом, математическом), в сфере рекламы строительных компаний, в интернет-коммуникациях (например, на форумах), в политических текстах, наконец, в языке художественной литературы. Например:

[Рецепт на кулинарном сайте] Эскалоп «Ниф-ниф, Нуф-нуф и Наф-наф» (с ветчиной). Требуется: 500 г нежирной говядины, 200 г ветчины, 10 листочков шалфея, 100 г сливочного масла, 1 стакан грибного бульона из кубиков, 1/2 стакана белого вина, соль (...) Любовь Поливалина – 2013 (books.google.ru/books?isbn=5457498514).

[Реклама легкости настройки сенсоров] Три поросенка Snort: «Ниф-Ниф», «Нуф-Нуф» и «Наф-Наф». Настройка нескольких сенсоров Snort с помощью SnortCenter ПАВЕЛ ЗАКЛЯКОВ (<http://samag.ru/archive/article/257>).

[Логическая задача] Жили-были на свете три поросенка, три брата: Ниф-Ниф, Наф-Наф, Нуф-Нуф. Построили они три домика: соломенный, деревянный и кирпичный. Все три брата выращивали возле своих домиков цветы: розы, ромашки и тюльпаны. Известно, что Ниф-Ниф живет не в соломенном домике, а Наф-Наф – не в деревянном; возле соломенного домика растут не розы, а тот, у кого деревянный домик, выращивает ромашки. У Наф-Наф аллергия на тюльпаны, поэтому он не выращивает их. Узнайте, кто в каком домике живет и какие цветы выращивает (http://logika.vobrazovanie.ru/index.php?link=res_h_kto_04.html&&a=kto_est_kto.html).

Говоря о ЛА, заметим, что разделяем точку зрения М.В. Карпенко, понимающую под ЛА только собственные имена, созданные автором, и исключаящую собственные имена реальных исторических лиц, используемых в художественных произведениях в качестве личных имен персонажей [Карпенко, 1970, с. 24]. Будучи искусственно придуманным мастером художественного слова, ЛА выполняет эстетическую функцию в художественном тексте. Удачные ЛА закрепляются в сфере народного языка, приобретают те или иные коннотации.

В настоящее время ученые признают, что коннотативные онимы с вторично развившимися созначениями следует отнести к ономастическим универсалиям, присущим словарному составу большинства языков мира [Отин, 2006, с. 11]. Каждый национальный язык в разные периоды истории имеет набор такого рода слов – его коннотонию. Так, источники XVIII века показывают заметное увеличение русской коннотонимии за счет так называемых «культурных слов»: Геркулес, Цицерон, Голиаф, Парнас, широко используемых в языке панегирической литературы. При этом один и тот же оним может являться носителем нескольких коннотаций понятийного плана [Отин, 2006, с. 15]. Е.С. Отиным составлен «Словарь коннотативных собственных имен», в котором, в частности, фиксируются и ЛА.

Однако в «Словаре коннотативных собственных имен» Е.С. Отина нет ЛА *Наф-Наф*, *Ниф-Ниф* и *Нуф-Нуф*. Между тем, как показывает языковой материал, эти ЛА являются носителями нескольких коннотаций понятийного плана. Назовем последние.

1. ЛА в прямом значении, отсутствие оценки, это значение ‘литературный персонаж, поросенок по имени Наф-Наф’, ‘поросенок по имени Ниф-Ниф’, ‘поросенок по имени Нуф-Нуф’. Названный лексико-семантический вариант актуализируется при том или ином пересказе сказки, в частности, в педагогическом дискурсе (математические, логические задачи).

2. Коннотоним с отрицательной оценкой, значение – ‘лицо с порицаемым поведением’. Значение фиксируется в такой функциональной разновидности русского языка, как публицистика, особенно часто в политических текстах, а также в пародиях, сатире, современных художественных произведениях.

3. Коннотоним со слабопорицаемым поведением, эвфемистическое значение, синонимичное коннотониму *Хавронья*. Попутно заметим, что интересны метаморфозы коннотативного онима *Хавронья*. На первую метаморфозу данного онима указал немецкий лексикограф М. Фасмер: апеллятив ‘свинья’ образован из древнерусского личного имени Ховрония < греч. Феврония [Фасмер, 1973, с. 215]. Е.С. Отин вносит уточнения, указывая на два промежуточных состояния этого слова. Апеллятив

возник вследствие деонимизации зоонима *Хавронья*, который, в свою очередь, пришел из коннотативного женского имени, то есть осуществились следующие метаморфозы: антропоним *Хавронья* → коннотоним *Хавронья* → зооним *Хавронья* → отзоонимный апеллатив *хавронья* ‘свинья’ [Отин, 2006, с. 395].

Е.С. Отин выделяет два лексико-семантических варианта коннотонима: 1. Домашняя свинья. ...Как хавронья мил и чист, / Даровит – как Тредьяковский, / Столько ж важен и речист (Н. Некрасов. Эпиграмма на Ф.В. Булгарина). 2. Грязная, неухоженная домашняя свинья. Этот человек, запирая ее в тесном хлеву и не считая нужным вовремя ее чистить, делает из свиньи достойную насмешек хавронью (В. Песков. Потомки вепря) [Отин, 2006, с. 394–395]. Как показывает лексикографическая практика, в настоящее время названный коннотоним снижает частотность употребления. Малочастотные употребления обнаруживают и новое эвфемистическое значение – это коннотоним со слабопорицаемым поведением, подробнее смотри в нашем словаре [Сеничкина, 2008, с. 441].

Возвращаясь к ЛА *Наф-Наф*, *Нуф-Нуф* и *Нуф-Нуф*, заметим, что эти имена похожи, как похожи и персонажи-поросята (это братцы), но есть ли какая-то закономерность в выборе трех имен – ЛА? Или С. Михалков придумал имена произвольно, наобум? Если верно первое утверждение, следует предположить: если такая закономерность есть, она должна проявляться как внутри самого художественного текста, так и раскрываться при том или ином способе лингвистического анализа. Более того, при функционировании этих ЛА в текстах современного русского национального языка обусловленная закономерность также должна выявляться при том или ином способе лингвистического анализа.

Предварительный просмотр языкового материала выявил полный разброс в употреблении названных трех ЛА. В современном русском дискурсе в одних контекстах имеет место противопоставление (оппозиция) названных ЛА с опорой на образ положительного персонажа поросенка и противостоящих ему отрицательных. В других контекстах происходит нейтрализация оппозиции: все три ЛА выступают как синонимы: а) с отрицательной оценкой (‘грязные свиньи’, ‘лица с порицаемым поведением’; б) с положительной оценкой (‘строители’); в) со слабопорицаемой оценкой, эвфемизация порицания (‘милые, склонные к неряшеству существа’, например, в шутливой подписи фотографий своих детей, перепачканных во время игры), синоним коннотониму *хавронья*.

Приведем пример а) лексико-семантического варианта коннотонима из политического текста. Порицаемая деятельность провокаторов Украины – «майдановцев», автор статьи на одном из сайтов называет их именами этих ЛА. Далее поочередно автор характеризует неблагоприятные, преступные деяния одного за другим «евромайдановцев». При этом текст сопровождается их фотографиями, рисунками. В итоге текст

становится большой протяженности. И автор статьи, порицая того или иного «евромайдановца», различных людей называет одним и тем же ЛА – *Ниф-Ниф*. Следовательно, два других имени ЛА, за исключением первого высказывания, не называются.

В художественных текстах в качестве коннотонимов представлено разное количество персонажей и, соответственно, ЛА. Так, в романе Наринэ Абгарян «Манюня» в сравнительной конструкции употребляются ЛА *Ниф-Ниф* и *Нуф-Нуф*:

Мы тихонечко пробрались по коридору к ванной комнате и тщательно закрыли дверь на засов. «Как Ниф-Ниф и Нуф-Нуф», – захихикала Манька.

Героини книги для семейного чтения Н. Абгарян «Манюня» – младшие школьницы. Они решают без ведома взрослых самостоятельно «вывести блошек», а именно утопить их в воде. Как известно, персонажей С. Михалкова «Три поросенка» было три. В повести Н. Абгарян две девочки. С какими поросятами они себя сравнивают? Как известно, два поросенка были беспечны и вели себя безответственно, за что чуть не поплатились жизнью, а третий был ответственный и рассудительный, он и спас всю семью братцев-поросят от волка. Очевидно, что, совершая безответственный поступок, девочки сравнивают себя с безответственными поросятами Ниф-Нифом и Нуф-Нуфом. Только вот имена сказочных персонажей очень похожи и отличаются только на одну гласную. Не путают ли девочки имена поросят? Ведь в других эпизодах повести автор приводит примеры неправильного употребления девочками того или иного иноязычного слова как способ отражения детского видения мира.

Сопоставим сказанное с текстом романа Д. Донцовой «Вынос дела»:

[Дети предлагают авторизованной рассказчице Даше на маскарад надеть костюм поросенка]

– Пусть оденется поросенком Наф-Нафом, – предложила Машка. – Возьмет в руки ведерко, мастерок, и маска не потребуется, мордой прикроется с пяточком.

– А зачем ведро с мастерком? – изумилась я.

– Так он каменный дом строил, – пояснила Манюня, – самый разумный из всех оказался. Роль как раз для тебя, мулечка.

– Чего-чего, а разумности у нашей матери нет и в помине, – тяжело вздохнул Кеша, – только каменные хоромы мастерил Ниф-Ниф.

– А вот и нет, – ошетибилась Маня, – Наф-Наф.

– Ниф-Ниф, – настаивал брат.

– Наф-Наф, – не успокаивалась сестрица.

– Ниф-Ниф...

– Ну, прекратите немедленно, – не выдержала Ольга. – Кеша, как тебе не стыдно, споришь с глупым ребенком. Какая разница – Ниф-Ниф или Наф-Наф?

– Никакой, – успокоился Кеша, – пусть будет по-твоему, Маня.

– Не надо мне уступать, – заорала Маша, – сейчас точно узнаем! – ...И с ужасающим топотом дочь понеслась в библиотеку...

– Ага, – раздалось из коридора, и торжествующая Маруся влетела в гостиную, размахивая толстой книгой. – Ага!.. – Никто не угадал, – возвестила сестрица. – Имечко ему Нуф-Нуф!

– Вот и славненько, – сказала Зайка, – оба плохо знаете литературу, а спорите.

Итак, факты из романа Д. Донцовой дают иные результаты, чем в романе Н. Абгарян «Манюня»: рассудительного поросенка звали Нуф-Нуф! При этом информация подтверждается обращением персонажа к книге (!).

Продолжим «литературное расследование» и обратимся к тексту Т. Толстой:

Сны сродни литературе. У них, конечно, общий источник, а кроме того, они порождают друг друга, наслаиваются, сонное повествование перепутывается с литературным, и все, кто писал о Петербурге, – Пушкин, Гоголь, Достоевский, Белый, Блок, – развесили свои сны по всему городу, как тонкую морозящую паутину, сетчатые дождевые покрывала...

Непреренно, непременно куплю себе квартиру в Питере, слеплю себе гнездо из пуха, слюны, разбитых скорлуп своих прежних жизней, построю хижину из палочек, как второй поросенок Нуф-Нуф. Натаскаю туда всякой домашней дряни, чашек и занавесок, горшков с белыми флоксами, сяду к окну и буду смотреть чужие сны (Т. Толстая. Чужие сны).

В процитированном рассказе ЛА *Нуф-Нуф* – имя нерассудительного поросенка, поскольку персонаж построил хижину из палочек.

Очевидно, что кто-то из авторов современной художественной литературы ошибается, выдвигая тезис о произвольности выбора языкового знака в художественном тексте. Данные лингвистического анализа текста свидетельствуют, что в добротном художественном тексте не бывает случайностей, значимо все, поскольку в творчестве на первый план выдвигается эстетическая функция языка, языковые единицы служат средством выражения искусства.

Сказанное подтверждают и данные относительно новой лингвистической науки – фоносемантики, изучающей звукопись языковых единиц. Теория содержательности звуковой формы в языке базируется на солидных результатах статистических подсчетов. На основе специальных формул определяется фонетическая значимость слов. При этом фонетическая значимость создает некий туманный, расплывчатый ореол вокруг признаковой оболочки слова. (Признаковая оболочка – ас-

пект значения, который можно охарактеризовать путем перечисления признаков [Журавлев, 1991, с. 29].)

Хотя ЛА *Наф-Наф*, *Ниф-Ниф* и *Нуф-Нуф* являются неологизмами, придуманы С. Михалковым и по шкалам «хороший – плохой», «активный – пассивный», «светлый – темный» обладают фонетической значимостью соответственно «плохой», «пассивный», «темный», имеет смысл сопоставить между собой эти три ЛА. Подсчет по книге А.П. Журавлева «Звук и смысл» показал, что фонетическая значимость ЛА *Наф-Наф* по сравнению с *Ниф-Ниф* и *Нуф-Нуф* по всем трем шкалам ближе к значениям «хороший», «активный», «светлый».

На обоснованность выбора ЛА *Ниф-Ниф*, *Нуф-Нуф* и *Наф-Наф* для персонажей сказки «Три поросенка» указывает и Т.А. Гридина, подчеркивая важность фоносемантического аспекта восприятия звуковой формы слова [Гридина, 1996].

Сходные замечания высказывает О.И. Федотов, иллюстрируя понятие звукосимволизма. Ученый указывает, что в сказке С. Михалкова «Три поросенка» каждый из трех братьев имеет явно «подходящее» для него имя: *Наф-Наф* – самый основательный и надежный, *Ниф-Ниф* – поросенок, средних достоинств, *Нуф-Нуф* – самый беспечный и легкомысленный. О.И. Федотов отмечает: «Звук “а” – широкий, низкий, звук “и” – высокий и узкий, звук “у” – еще уже и задвинут внутрь. Они косвенным образом определяют парадигму характеров трех поросят...» [Федотов, 2003, с. 246]. Следовательно, помимо новой лингвистической теории звукосимволизма (фоносемантики), основанной на статистическом анализе, О.И. Федотов предлагает обратить внимание исследователей на акустическую сторону названных ЛА.

Артикуляционная характеристика гласных [а], [и], [у] значительно различается. Именно при производстве гласного [а] происходит наибольшее раскрытие рта, нижняя челюсть максимально опущена, поэтому звук [а] называют широким. Широкому [а] противостоят узкие гласные [и], [у] – нижняя челюсть опущена минимально, усилий для этого прилагается меньше, что соответствует характерам персонажей: трудолюбивый *Наф-Наф* и ленивые *Ниф-Ниф* и *Нуф-Нуф*. Кроме того, из трех гласных звуков только [у] является лабиализованным (огубленным). В лингвистическом анализе текста подмечено, что отрицательные характеристики, пейоративные оценки передаются преимущественно при помощи слов, содержащих названный звук (сравни пренебрежительное «Тьфу!»), передающее на письме порицание при помощи плевка).

Теперь, возвращаясь к примеру из романа Д. Донцовой, заметим, что персонажи этого романа обнаруживают фонетическую глухоту, автор допускает фактическую неточность, которая усугубляется ссылкой на то, что персонаж «смотрит в книгу» (!).

Напротив, в текстах Н. Абгарян и Т. Толстой анализируемые ЛА названы верно, при этом они усиливают художественную выразительность текста, поскольку актуализируют значение коннотативных онимов. В целом верное/неверное употребление характеризуемых ЛА является лакмусовой бумажкой на художественную состоятельность современных авторов, их языковую чуткость/глухоту.

Теперь следует сказать несколько слов о закономерностях функционирования названных ЛА в разных функциональных разновидностях русского языка. Более внимательный анализ представленности ЛА *Наф-Наф*, *Ниф-Ниф* и *Нуф-Нуф* показал: а) путаницы в именах на качественно выполненных сайтах нет; б) в педагогическом дискурсе решение, как звали поросят, находится математически или логически; в) представленность всех трех имен персонажей в рамках одного высказывания актуализирует лексико-семантический вариант коннотонима – ‘поросята’.

Таким образом, использование в лингвистическом анализе естественнонаучного подхода, статистических методов, коими располагает современная фоносемантика (следует оговориться, что услуги выявления фоносемантики слова, предлагаемые некоторыми сайтами, не обладают необходимым инструментарием и бесполезны для лингвистов) актуально и необходимо во втором десятилетии XXI в. Сочетание естественнонаучного и гуманитарного подходов в лингвистическом анализе художественного текста позволяет обнаружить «лингвистическую зоркость/близорукость» современных мастеров художественного слова; выявить новые коннотативные онимы в русском дискурсе; определить их лексико-семантические варианты, что будет полезным в лексикографической практике и в разработке теории коннотонимии.

Литература

Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. Екатеринбург : УралГПИ, 1996.

Журавлев А.П. Звук и смысл. М. : Просвещение, 1991.

Иванян Е.П., Белкина Ю.А. Научная коммуникация как способ организации и презентации региональной науки в виртуальном пространстве // Известия Самарского научного центра РАН. Самара : СНЦ РАН, 2013. № 4. С. 23–24.

Карпенко М.В. Русская антропонимика. Одесса : Одесский гос. ун-т, 1970.

Москалев Е. Сети научных коммуникаций: междисциплинарный подход // Философия науки. М. : ИФ РАН, 2005. Вып. 11. С. 196–211.

Отин Е.С. Словарь коннотативных собственных имен. М. ; Донецк : Высшая школа, 2006.

Сеничкина Е.П. Словарь эвфемизмов русского языка. М. : Флинта : Наука, 2008.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т. 4. М. : Прогресс, 1973.

Федотов О.И. Основы теории литературы. В 2 ч. Ч. 1. Литературное творчество и литературное произведение. М. : Владос, 2003.

Об антропологических и эстетических основаниях культуры

В.И. Ионесов

Самарская государственная
академия культуры и искусств, Самара
ionosov@mail.ru

Неудержимость художественной силы культуры поражает. Стремление и порыв к эстетической полноте мира обусловили процесс сопротивления и взаимопроникновения культур. В центре этого драматического процесса сам человек – его онтологическая недостаточность и имагинативная избыточность. Многообразие культур (стилей, жанров, вкусов, красок и форм) часто приводит к признанию их относительности. Но мир обретает свое единство через красоту и художественное творчество. Эстетические императивы культуры следует рассматривать как стратегию выживания и жизнедеятельности человека и социума. Настоящая статья посвящена обоснованию некоторых эстетических и антропологических оснований меняющейся культуры.

Ключевые слова: культура; человек; красота; преобразование; образование; искусство.

*И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.*

М.Ю. Лермонтов. «Дума»

Сегодня мы все отчетливее понимаем, что судьба человека всецело связана с судьбой человечества. Человек жаждет гармонии с миром, но всякий раз вызывает сопротивление культур. В основе этого сопротивления – кризис идентичности и ущемленные интересы культурных сущностей. Гармония мира не может быть без самовыражения культур и наций, составляющих человечество. Ведь всякая гармония в красоте есть разнообразие в единстве. Не может быть красоты без разнообразия. Монотонность, одинаковость губят культуру, порождают скуку и депрессию, а порою вызывают ненависть и провоцируют конфликты. Достоянная жизнь основана на деятельностном разнообразии, многоголосии культур, гуманистической этике и демократизации прекрасного. Эпохи и культуры утверждают себя в мире на основе и при посредстве прекрасного. Мы знаем, что архаика опиралась на красоту природы, античность – на красоту тела, средневековье – на красоту духа, Возрож-

дение – на красоту индивидуальности. Новый мир открыл личность человека как идеал красоты.

«Мировая история – величайшая поэтесса» (Ф. Энгельс). Действительно, что может быть красивее исторического пути человечества? Красота притягивает друг к другу людей, культуры и даже эпохи. Так, эпоха Ренессанса черпала свои силы, помимо всего прочего, в античной эстетике. История неустанно расширяла возможности и формы общения людей. Как замечает А. Камю, «первой потребностью духа, стремящегося к единству, является возможность поделиться этим единством с другими» [Камю, 1990, с. 329]. Но притяжение прекрасным не лишено драматизма и ожесточенной борьбы. Именно в этой непреодолимой борьбе за красоту рождаются истинные достижения человеческой культуры. По своей сути эти достижения всегда являются плодом диалога и сотворчества культур, поскольку красота не может проявить себя в однородном пространстве. Одинаковость и одномерность губительны для красоты, красота – это согласование различных форм, или гармония «единства и инаковости». Каждая культура пытается обрести свое лицо и стать узнаваемой в мире через красоту. Только через красоту разнообразных традиций, жизненных стилей, ценностей культура каждой нации обретает свое место под солнцем и тем самым приобщается ко всему человечеству.

Красота в своем конечном проявлении всегда неповторима, тогда как безобразие – безлико. В нем нет единства и цельности. Так же как свет позволяет нам различать вещи между собой, фиксируя их различия, а тьма сводит это различие к нулю, к отсутствию формы, то есть к безобразию. Следовательно, культура, явленная в красоте, всегда утверждает свою самобытность, формирует ее цвет и орнамент в красочной палитре человеческого разнообразия. Всякое различие постигается путем сопоставления. Следовательно, нельзя развивать красоту культуры, ее национальный колорит и притягательную силу без ее открытости миру, без культурного диалога и сопоставления.

Жизнь людей в культуре протекает между двумя экзистенциальными полюсами – биологической недостаточностью (когда человеку чего-то не хватает) и имагинативной избыточностью (когда человеку что-то мешает). Иначе говоря, человек все время пребывает в эпицентре противостояния двух сил – императивов природы и социума. В этом смысле он глубоко одинокое существо.

Пожалуй, лучше всего тема родовой человеческой отчужденности и одиночества выражена в знаменитых поэтических строчках М.Ю. Лермонтова:

*Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом!
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?*

Антропологические образы и художественные сюжеты одиночества, мятежа, страсти, боли, страдания, отчаяния, отчуждения и преодоления пронизывают все творчество великого поэта. По М.Ю. Лермонтову, человек подобен страннику, изгнаннику, беглецу, тому, кто томим непреодолимой жаждой вернуться в родной дом, обрести родину. Тому, кто «душой дитя, судьбой монах». В иных художественных проекциях человек уподобляется узнику, погруженному в давящую и пугающую тишину безысходности. Вспоминаются такие строчки из стихотворения «Узник»:

*Одинок я – нет отрады:
Стены голые кругом,
Тускло светит луч лампы
Умирающим огнем;
Только слышно за дверями
Звучно-мерными шагами
Ходит в тишине ночной
Безответный часовой.*

Антропологическая (родовая) недостаточность человека проявляется в его изначальной биологической неспециализированности, то есть в отличие от животных у него нет своего «места под солнцем». Это место еще необходимо найти и обустроить. Вот почему культуру часто определяют как способ упорядочивания природы и «собирания человека» (Г.С. Померанц).

Известно, что первоначальной формой культурного упорядочивания природы была мысль/воображение, воплощенная в мифе и ритуале. Миф снимал противоречия, ритуал укрощал хаос, а все вместе они создавали в онтологически расколоте для человека действительности гармонию и миропорядок. Этот процесс перманентного наведения порядка осуществлялся с помощью символизации и имажинативной экранизации окружающего мира [Голосовкер, 1987]. Однако в этой ситуации человек не принадлежал себе, он жил по правилам своей общины и рода, и его действия всецело регламентировались жесткой структурой ритуализированного социального пространства. Ритуал формировал внутренний закон перехода от одного символического действия к другому в цепи многочисленных социальных и эстетических превращений. Цивилизация в значительной мере освободила человека от власти общины, оставив его один на один с суровой и беспощадной социальной

реальностью. Но это освобождение принесло индивидууму новый вызов. Вызов одиночества и отчужденности.

Как не потерять себя, остаться самим собой и преодолеть свою индивидуальную отчужденность от непрерывно давящей на человека социальной и природной среды и нарастающих вызовов турбулентного мира? Найти себя означает обрести свою индивидуальную часть и в то же время найти возможность объединиться с другими частями многокомпонентного социального мира. Индивидуальность понимается как нераздельность (от лат. *in-divido*) и заявляет себя в культурном пространстве социума в качестве манифестации оформленности, целостности, то есть всего того, что обеспечивает здоровый образ жизни. Как точно отмечает французский мыслитель Ален, «всякое существо прекрасно в той мере, в какой оно является самим собой» [Ален, 2000, с. 332]. Обретение, форматирование самого себя есть необходимое условие обустройства согласованного миропорядка как внутри индивидуума, так и за его пределами. Только в этом случае человек способен говорить в культуре на свойственном ему языке, а не бормотать на чужом наречии [Ален, 2000, с. 158].

Согласованное существование человека возможно лишь при адекватном соотношении себя с другими. Радость жизни не может испытывать неупорядоченный, рассогласованный человек, ибо радость проистекает из порядка и восприятия прекрасного. Там, где порядок, там красота, полнота жизни и здоровье. «Радость, – полагает Ален, – является явным признаком положительного состояния организма ... все мысли, ведущие к радости, предрасполагают также и к здоровью. Так, значит, надо радоваться, когда болен? [Приятные] мысли, очень укрепляют организм. Радость, идущая изнутри, помогает лучше самого умелого врача, исчезает страх заболеть, который и вызывает осложнения. Говорят, были одинокие люди, ожидавшие смерти как милости божьей; я не удивлюсь, если они умерли столетними стариками», – заключает мыслитель [Ален, 2000, с. 172–173]. Настрой на лучшее, радостное, счастливое и складное поистине имеет терапевтическое значение, ибо все эти внутренние установки сориентированы на собирательный порядок, благочестивое настроение, умиротворенное самочувствие, гармонию духа, мысли и тела.

Показательно, что понятия «радость», «лад», «настроение», «счастье», «наряд», «обряд» происходят от одного этимологического корня – «ряд», «порядок», «мир», «склад», «строй», «благоустройство» [Шанский, Иванов, Шанская, 1971, с. 231, 300]. Тогда как «раз-лад», «рас-строй», «не-с-частье» фиксируют состояние разъединения, неупорядоченности и расстройств. В этой связи историко-этимологическое значение слова «счастье» в культурологическом анализе выражается нарративом «своя часть, соединенная с другими», то есть мы видим все ту же ориентацию

на упорядочивание и собирательный настрой. По утверждению Алена, «счастье – лучшее оружие в борьбе с болезнью» [Ален, 2000, с. 172].

Стоит также обратить внимание на антропологические и эстетические основания образования как образа жизни. Всякая культура так или иначе настроена на частоту восприятия прекрасного, и человек спасается красотой от ужаса неоформленной жизни. Через восприятие красоты мир человеку становится понятнее и роднее. В красоте мир собирается, образовывается в гармонию. Следовательно, красота – путь выздоровления и умиротворения культуры. Как отмечает замечательный русский философ Н.И. Надеждин, любовь к изящному есть заветное достояние человеческой нашей природы [Надеждин, 2000]. Поскольку без-образное есть отсутствие образа, формы, именно художественное форматирование/кадрирование реальности служит онтологическим императивом выживания и преобразования культуры. Преобразование выступает здесь как образование, оформленность, и завершенность. При этом преобразование предполагает различимость того, что меняется. Другими словами, преобразование осуществляется как управление разнообразием.

Ничто так не способствует различимости и узнаваемости мира как искусство. Через красоту человек очеловечивается, то есть совершенствуется, доопределяется, индивидуализируется. Образование – это постепенное возведение действительности к совершенству через прояснение в ней идеи, составляющей ее основание. Оно есть существенное условие всякой жизни, или, всякая жизнь есть не что иное, как непрерывное самообразование, стремление к совершенству. Идеал эстетического образования есть сдружение жизни нашей с красотой. Красота, составляющая начало и конец эстетического образования, есть не что иное, как высочайшая гармония жизни. Эстетическое образование приучает нас открывать благо в красоте и красоту в благе [Надеждин, 2000].

Однако истинная гармония жизни есть еще и выражение состояния наивысшей свободы, где актуализируется и воплощается «максимальная свобода частей при максимальном единстве целого» (В.С. Соловьев). Человек как в значительной мере освобожденное от природы существо (поскольку в человеке наличествует лишь часть природы) пребывает в состоянии перманентной онтологической недостаточности. Недостаточность делает мир предельно осознаваемым, но порождает мучительную боль и страдания. Сознанию в этом мире «узко и больно» (М. Гелфтер). Там, где есть недостаточность, там есть незавершенность. Недостаточность проистекает из незавершенности. Незавершенность проистекает из открытости человека. Открытость есть следствие освобожденности человека от тотальной власти природы. Будучи освобожденным, человек лишается внешних границ, и вступает в мир безграничной изменчивости стихии.

«Выйдя» за пределы своего чисто природного существования, индивидуум столкнулся с суровой и неформленной действительностью, где все для него было зыбко и переменчиво. Мир предстал для человека открытым, незаполненным, незавершенным. Но в состоянии незавершенности и открытости человек пребывает в зависимости от несвободы. Именно экзистенциальная незавершенность/открытость человека предопределяет его сопротивление миру, мятеж, отчаянный поиск лучшей доли.

*А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!*

Только в состоянии несвободы можно жаждать свободы так же, как только в негармонии жаждешь гармонии. «Ресурсы нашей бытийной несвободы, – отмечает М. Гефтер, – поистине безграничны. Все спрятано в простоте невозможности для человека впасть в нормальную нормальность... С двух сторон – Конец. Это и есть ПОРОГ» [Гефтер, 2004, с. 26, 68].

В этом смысле человек есть пограничное существо. Но быть на границе означает не иметь границ. Онтологическая граница человеческого бытия проходит через самого человека, через его биосоциальную природу. Лишенный границ своей природной защищенности (прикрепленности к природе и спасительной зависимости от нее), индивидуум оказался в состоянии «независимости» (освобожденности) от своей природной «зависимости». Это обстоятельство предопределило человека к экзистенциальной открытости и биологической неспециализированности. Окружающий человека мир не специфицирован, то есть онтологически не прочерчен, не оформлен. Эстетические механизмы защиты необходимы человеку в борьбе за свое выживание не меньше, чем материальные блага. И когда культура испытывает человека, бросая его в объятья стихии, только красота остается его последним пристанищем. Кризисный социум ищет спасения в воображении, художественном мифотворчестве, искусстве. Только искусство способно сотворить для человека островки рая даже в условиях беспрестанного и беспросветного хаоса.

*Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!
Вот арфа золотая:
Пускай персты твои, промчавшись по ней,
Пробудят в струнах звуки рая.*

Таким образом, «незавершаемое человечество – капкан идей и провокация действий» [Гефтер, 2004, с. 22]. Эстетические и духовно-нравственные искания культуры выражают опыт и переживания всей человеческой истории. Культура как способ надбиологической организации социальной жизни задает эстетическим и духовно-нравственным

ориентациям вполне определенную онтологическую направленность. Принуждение и испытание красотой образуют в культуре социума единый и нерасторжимый комплекс онтологических ценностей, без которых нельзя представить сколь-нибудь конструктивного и устойчивого развития общества. В известном смысле именно на основе этих ценностей может формироваться генеральная стратегия культурных преобразований и социального выживания.

Литература

Ален. Суждения. М. : Республика, 2000.

Гефтер М.Я. Там, где сознанию узко и больно... М. : КДУ, 2004.

Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М. : Наука, 1987.

Камю А. Бунтующий человек. М. : Политическая литература, 1990.

Надеждин Н.И. Сочинения : в 2 т. Эстетика. Философия. СПб. : РХГИ, 2000.

Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В. Краткий этимологический словарь русского языка : пособие для учителей. М. : Просвещение, 1971.

Негэнтропийная активность: ценность процессуальности

Р.Ф. Ихсанов

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
radii2008@mail.ru

Статья посвящена бытийному процессу как витальной ценности. Предпринята попытка объединить облигатно негэнтропийный модуль существования с процессуальностью.

Ключевые слова: негэнтропия; активность; приоритет бытийной процессуальности.

Одно из приложений человеческой активности – ментальное постижение бытия, поиск смысла жизни, который должен организовать существование человека как бесконечно сложной субстанции, привести в порядок и тело и душу.

Если рассматривать наш организм как самоорганизующуюся систему, то ее ведущей характеристикой, согласно основоположнику синергетики Г. Хакену, является самопроизвольный переход от неупорядоченного состояния к упорядоченному за счет согласованного действия всех ее составляющих структур.

Знаменитое второе начало термодинамики в формулировке немецкого физика Р. Клаузиуса гласит, что теплота не переходит самопроизвольно от холодного тела к более к горячему. Подобная однонаправлен-

ность перераспределения энергии в системах подчеркивает второе начало. Для отражения этого процесса в термодинамику было введено новое понятие – энтропия. Под энтропией стали понимать меру беспорядка системы. Поэтому формулировка второго начала термодинамики может выглядеть следующим образом: при самопроизвольных процессах в системах, имеющих постоянную энергию, энтропия всегда возрастает.

Физический смысл энтропии сводится к тому, что состоящая из некоторого множества частиц изолированная (с постоянной энергией) система стремится перейти в состояние с наименьшей упорядоченностью движения частиц. Это последнее, наиболее простое состояние системы, или состояние термодинамического равновесия, и характеризуется хаотичным движением частиц. Максимальная энтропия означает полное термодинамическое равновесие, что эквивалентно полному хаосу, иными словами – смерти системы.

В биологическом понимании той же цели направлен онтогенетический вектор любой единичной живой системы: от рождения до смерти. В известном смысле жизнь можно отслеживать как процесс умирания. Сомнительным утешением для отдельно взятого организма является то обстоятельство, что специфика его активности не только в том, что он индивидуально приспосабливается к окружающей среде и что его признаки содержат информацию об условиях среды, а и в том, что он кодирует эту информацию и записывает ее на специальный носитель – геном, который может содержательно обмениваться с другими живыми существами внутри вида. Благодаря этому информация не утрачивается с гибелью отдельной особи, она накапливается, совершенствуется и распространяется, повышая популяционную приспособленность вида. В широком смысле информационный обмен можно считать для живого организма главным видом спонтанной активности, а сам организм из средства в значительной степени превращается в цель. (Курица – это способ, посредством которого одно яйцо производит на свет другое?) Таким образом, информационный обмен можно считать коррелятом, например, репродуктивной, социальной, игровой и прочей активности человека, наиболее удачные паттерны которой используются в онтогенезе, а также наследственно закрепляются и направлены на выживаемость последующих поколений. Активность при этом является самодостаточной ценностью, ибо реализует заданные природные драйверы (потребности). Сам же носитель активности – темпорально конечный организм (как и любое другое живое существо) – не более чем средство, флэш-карта, информационный посредник в попытке природы усовершенствоваться, обессмертить человечество (в данном случае) как вид в бесконечном ряду смены поколений.

С этой «объективной» точки зрения, отдельный организм, индивид, подчиняясь общевидовым закономерностям и целям, представляет собой весьма относительную ценность как индивидуальное достояние (что находит свое воплощение в утрате многими людьми смысла жизни, в депрессивном состоянии и прочем как результатах наших аксиологических усилий в таком направлении). Однако не подлежит сомнению, что жизнь каждого человека – высшая ценность, переживаемая отдельным субъектом и заявляемая цивилизованными сообществами...

Таким образом, на первый взгляд очевидно противоречие между естественнонаучным и гуманитарным пониманием смысла жизни, отмеченным положениями Г. Хакена, с одной стороны, и Р. Клазиуса – с другой.

Ясно, что каждый организм, подобно популяции в целом, стремится к выживанию, утверждая тем самым негэнтропийный жизнеутверждающий модус существования. Каждой особи необходимо доказать свое право на свое достойное место в сообществе себе подобных и оставить собственное потомство. Однако неизбежное «целенаправленное» индивидуальное старение и смерть (как, впрочем, и целых видов) с очевидностью показывают отрицательную величину термодинамической движущей силы, то есть разницу между притоком и оттоком энтропии, иначе – рост меры хаоса, разрушения. Фатальность конечности организма, по существу, – главного «результата» наших витальных усилий делает спорными некоторые ментальные смыслообразующие ориентиры человека, например, в координатах терминальных ценностей. Любое завершение, итог какой-либо деятельности – «маленькая смерть». Характеристика бытийности в таком понимании – дискретность цепи результирующих событий. Жизнь в целом лишается смысла, ибо приводит к смерти, а безудержное стремление к результатам, превращает ее в «гонку за целями». Активность же как процесс остается «за кадром», играя вторичную по отношению к целям роль.

Если же рассматривать жизнь человека как континуальность, то его аксиологические координаты должны ориентироваться на ее процессуальность. В самом деле, если рассматривать жизнь как непрерывное течение, как естественный созидательный негэнтропийный процесс, креативную функцию организма, то жизнь приобретает динамический смысл.

Используя стержневую идею второго закона термодинамики, обнаруживаем, что жизнь – обреченный процесс борьбы с энтропией с неизбежными результатами: болезни, старение, порождение познанием скорби и т.д. и т.п. Однако сам негэнтропийный, созидательный процесс конструктивной деятельности организма оптимистичен по своей естественной сущности. И в контексте наших рассуждений упомянутая преопределенность, фатальность преодолевается смыслообразую-

щим вектором человеческих установок, ориентированных на активность как таковую (пусть сопутствующую и «эволюционно-адаптационным» и «революционно-катастрофическим» этапам жизни), которая, по существу, является основной витальной характеристикой и ценностью всего живого.

В частности, одним из воплощений активности человека (и животных) является поисковое креативное поведение – активное поведение в условиях афферентной, эфферентной прогностической неопределенности, поиск неизведанного, нового, необычного, часто потенциально опасного. Проще не искать, но, согласно, к примеру, исследованиям В.С. Ротенберга, отказ от поиска снижает сопротивляемость организма, затормаживает его физическое и психическое развитие.

Формула «из праха – в прах» (из хаоса – в хаос, из небытия – в небытие) должна выпадать из длинника жизни, трансцендируя за ее пределы, уступая место жизненному качеству как гегелевской «тождественной бытию определенности» единому и неделимому движению, которое и должно составить экзистенциальный смысл жизнеспособного и оптимистичного человека.

Поэзия: творчество, психология, философия

В.А. Мазилев

Ярославский государственный педагогический университет
им. К.Д. Ушинского, Ярославль
v.mazilov@yspu.org

В статье констатируется, что в настоящее время психология не располагает приемлемой теорией поэтического творчества. Более того, утверждается, что даже научное творчество в психологии рассматривается поверхностно, психология не уделяет необходимого внимания анализу его интимных механизмов, в частности, соотношению мышления и знания. В результате упускается, что главная трудность творческого процесса состоит не в открытии нового, а в преодолении заблуждения, препятствующего этому открытию. Предложена типология трудностей в творчестве. Утверждается, что в разработке этой проблематики чрезвычайно перспективным представляется подход, который представлен в новой книге В.Д. Шадрикова «Мысль и познание». В рамках этого подхода содержится возможность соотнесения мысли, образа, символа, что важно для описания и понимания поэтического творчества. В статье отмечается, что для изменения существующего неблагоприятного положения в психологии, зафиксированного выше, необходимы определенные шаги. Необходимо разрабатывать философию психологии как верхний уровень методологии психологии. Полагаем, что разработки этого уровня помогут научной психологии выстроить необходимые мосты, которые позволили бы соединить в психо-

логическом исследовании пока что плохо соединимое (например, дать психологическую теорию поэтического творчества).

Ключевые слова: поэзия; психология; творчество; творческое мышление; философия; философия психологии.

Греческое слово *Poiesis*, как хорошо известно, многозначно. Оно означает и творчество, и творение, и созидание, и делание, и построение, и сочинение стихотворений. Немецкий философ Петер Козловский, анализируя различные типы философии, приходит к выводу, что можно говорить о поэтической философии: «Для тех типов философии, которые можно назвать поэтическими или “пойетическими”, в центре философского понимания действительности стоит *Poiesis*, созидание. Способы созидания в этом типе философии могут быть двойными: рождение и изготовление, *generatio* и *factio*. Стихотворчество, или поэзия в “пойетической” философии есть высшая форма пойесис» [Козловский, 2000, с. 37]. «От “пойетической” философии следует отличать философию, сочиняющую фикции (*dichtende oder fiktionale Philosophie*). В ней момент пойесис в конституции действительности уступает по своему значению моменту фиктивного и работе идеи. Прототипом этого рода философии может служить система Гегеля. Для Гегеля не созидание, а логическая работа понятия, диалектическое самоопределение и самовырабатывание идеи вообще в определенную идею становится принципом действительности. Платой за вытеснение пойесис, принципа рождения, творчества, делания и поэзии, становится сочинение философской системы, измышляющей некий великий эпос работы понятия. Сочиняющая философия Гегеля вытесняет из философии пойесис и поэзию ради логики и работы понятия и в то же время измышляет великий диалектический эпос, в котором теогония и космогония, история абсолюта и мировая история, история человека и природы сливаются в логический эпос отчуждения идеи в природу и снятия их обеих в определенном понятии. Парадоксальным образом вытеснение из философии пойесис и поэзии приводит к тому, что философия становится сочинительством, созданием фикций» [Там же]. П. Козловский делает чрезвычайно важное замечание: «Поэтична не только та философия, которая ставит пойесис в центр своего миропонимания, но и та, которая пытается объединить средства поэзии, эпоса и романа и дневника со средствами философского анализа эпохи и теории» [Там же, с. 37–38].

На наш взгляд, это полностью можно отнести и к психологии. Автор должен предупредить: ни о каком противопоставлении «пойетической» и «академической» (научной) психологии речь не идет. Более того, как это следует из приведенного выше замечания П. Козловски, при определенных условиях возможны «объединения» средств поэзии и анализа теории. Поэтому пойетическая и научная психологии сосуществуют, по-

сколькx к постижению психического много путей. Когда-то один из создателей психологии – науки о Душе – области человеческого знания «о возвышенном и удивительном» (Аристотель) З. Фрейд проницательно заметил: «Поэты всегда все знали». Это высказывание можно интерпретировать по-разному. Нам кажется, что наука – лишь одна из присущих человечеству форм знания. Искусство – другая форма. Поэтому иногда интуитивные постижения поэтов обосновываются научно спустя многие десятилетия. Не случайно у психологии много корней.

В настоящее время не только творчество и духовность представляют объект для психологического исследования (что естественно и тривиально), но и творчество (и особенно духовность) представляют собой существенную проблему для психологии, причем такую проблему, которую в современных условиях решить чрезвычайно непросто: на самом деле в рамках традиционной общей психологии для духовности «места» вообще не предусмотрено, а творчество сводится чаще всего к элементарной «нетривиальности» в принятии того или иного решения. О том, что психологические механизмы творчества вряд ли всегда едины и универсальны, вспоминают также нечасто. На наш взгляд, это означает, в первую очередь, слабость современной общей психологии. Общая психология должна обеспечивать «рабочие пространства» для изучения основных психологических проблем. И если, скажем, духовность вообще не предусмотрена в качестве «измерения» психических явлений, то это, в первую очередь, проблема того учения, которое выступает в качестве общей психологии, то есть той концепции, которая создает исследовательские пространства и способы понимания психического в целом и его отдельных проявлений в частности.

Впрочем, оставим общую психологию и обратимся непосредственно к психологии творчества и психологии творческой личности. Здесь тоже ощущается явное неблагополучие. И проявляется оно, на наш взгляд, в том, что в психологических исследованиях моделируется не творчество как таковое, а нечто «похожее». В результате получается продукт класса *light*, то есть своего рода концепция *creativity light*. Если в сфере кулинарии это просто похоже на настоящий продукт, но не так вкусно, то в науке это, конечно, тоже похоже, но, к сожалению, критически приближается к другому слову, также обозначающему «облегченность», – *lightweight*. Это слово имеет обидный, как представляется, и плохо совместимый со статусом научности вариант перевода на русский язык как «поверхностный», «несерьезный». Тем не менее слово найдено. Итак, мы утверждаем, что существующая психологическая трактовка творчества поверхностна и не очень серьезна.

Творчество как таковое в психологии изучают чрезвычайно редко. Заметим, кстати, что в этих редких случаях получают удивительные

результаты. К обсуждению этих результатов мы еще вернемся, а пока обратим внимание на то, что в качестве модели, на которой исследуется в психологии творческое мышление, выступают так называемые задачи «на соображение», «на догадку». «Аналогия» с настоящим творчеством, конечно, очевидна: и случай Архимеда, и случай Ньютона это как будто подтверждают: решение приходит внезапно путем инсайта. Если выразиться предельно просто, ситуация выглядит так: решение всегда элементарно, надо только догадаться. Догадаться – значит, решить. Однако зададимся вопросом: неужели в творчестве все так просто? Где место «мукам творчества», если счастливая догадка приводит к успеху моментально?

Итак, упрощенный подход к творческому мышлению проявляется в том, что творчество часто рассматривают поверхностно, полагая, что «творческий» означает «нестандартный, нетривиальный, необычный». Действительно, внешняя сторона творческого поведения может быть описана таким образом, но не следует упускать из виду, что существуют внутренние психологические механизмы творческого поведения, которые также должны быть раскрыты. Нельзя же всерьез считать творческим подход к деятельности человека, не овладевшего еще как следует нормативным способом деятельности, но желающего проявлять «творческую» индивидуальность...

На наш взгляд, принципиально важным моментом при изучении психологии творчества, при его моделировании и особенно при проектировании обучающих программ является указание на то, что центральным звеном в творческом процессе является преодоление заблуждения, неадекватного исходного знания (часто неявного), то есть в той или иной форме корректировка структур субъективного опыта [Мазилов, 1979, 1983]. Это утверждение нуждается в дополнительном пояснении.

Считается, что адекватной моделью творчества является решение задач-головоломок, так называемых «малых творческих задач», задач на соображение. Психологические исследования показывают, что наиболее существенная трудность в творческом мыслительном процессе заключается не в нахождении правильной гипотезы, идеи решения, как часто полагают, а именно в преодолении заблуждения, зафиксированного в исходном неявном знании, в структурах субъективного опыта. Поскольку самой существенной трудностью в творческом процессе является преодоление заблуждения, корректировка структур субъективного опыта, то при обучении творчеству акцент должен быть сделан именно на этом. При проектировании обучающих программ полезно учесть, что возможно построение типологии трудностей, проблем в творческом процессе, связанной со структурами субъективного опыта, которые по своему про-

исхождению могут быть индивидуальными (то есть сформированными в результате опыта взаимодействия индивида с окружающим миром) и «коллективными» (сформированными в результате усвоения общественного опыта).

Представляется целесообразным выделить следующих типов трудностей в творческом процессе. Наиболее простыми (первый тип) окажутся трудности, связанные с актуализацией нерелевантных ситуаций структур субъективного опыта. Проблема в этом случае с легкостью может быть разрешена, когда субъект актуализирует структуры опыта, соответствующие ситуации. Многие задачи-головоломки представляют для решающего именно такую трудность.

Второй тип трудностей: неадекватны (содержат элемент заблуждения) актуализируемые субъектом структуры опыта, но на другом уровне структур субъективного опыта решающий задачу располагает адекватным знанием и таким образом корректировка структур опыта, преодоление заблуждения и как следствие – решение проблемы достигается за счет происходящего по ходу мыслительного процесса взаимодействия структур субъективного опыта разного уровня.

Третий тип трудностей можно наблюдать в тех случаях, когда адекватными структурами субъект не располагает вовсе, поэтому корректировка структур опыта может произойти лишь в результате продуктивного мыслительного процесса (творческое мышление в точном смысле этого слова).

Наконец, четвертый тип: адекватных структур опыта не существует вообще (ни для субъекта, решающего задачу, ни для социума), поэтому происходящая в продуктивном процессе корректировка структур опыта приводит к преодолению заблуждения и формированию нового знания как для субъекта, так и для общества (так называемое «большое творчество»). Здесь становится понятно, что этот процесс порой может занимать годы, уходящие не на бесплодные поиски идеи, а на преодоление тех представлений, которые делают невозможным формулировку нужной гипотезы...

Обещанный выше пример изучения собственно творчества можно найти у классика психологии XX столетия скандинавского ученого Л. Секея, который предпринимает попытку соединить традиции гештальтпсихологии с положениями психоанализа и генетическими концепциями Ж. Пиаже и Дж. Брунера. При этом сохраняется традиционная проблематика гештальтпсихологии. Ставится задача объяснить переорганизацию мыслительного содержания, в результате которого достигается решение задачи. Наиболее интересной представляется работа Л. Секея «Творческая пауза» (1968), посвященная выяснению центрального момента в творческом мышлении – зарождения новой идеи, приво-

дящей к открытию, нахождению решения задачи. По Л. Секею, во время творческой паузы актуализируется различный опыт и анализируется в общем мыслительном поле, не связанные между собой по времени и по смыслу мысли и впечатления приводятся в соприкосновение [Szekely, 1976, s. 149]. Процесс мышления во время творческой паузы протекает на другом уровне организации по сравнению с сознательным процессом. Вместо недостаточно определенного понятия «прошлый опыт» используется понятие «репрезентация», заимствованное у Дж. Брунера. Репрезентация, по Л. Секею, – гипотетическая структура, с помощью которой человек организует опыт для будущего употребления. Это структуры, которые организуются и строятся в раннем детстве на основе впечатлений об окружающем мире и соматических ощущений. Во время сознательной работы с проблемой зона поиска способа решения определяется через знания о причинно-следственных структурах действительности, во время паузы учет рациональных возможностей отступает на задний план, зона поиска меняется на инфантильные области репрезентации [Szekely, 1976, s. 167]. Изучение мыслительного процесса во время творческой паузы происходит с помощью сеансов психоанализа, на которых, в частности, проводится аналитическое толкование сновидений.

В случае с инженером Тэта, работающим над кристаллографической проблемой (который подробно анализируется в цитируемой статье), нахождению решения препятствуют инфантильные конфликты. Мышление оказывается втянутым в сферу инфантильных конфликтов, и лишь психоаналитическая проработка конфликта приводит к тому, что мышление освобождается и становится способным двигаться дальше [Szekely, 1976, s. 167].

Таким образом, творческое мышление, согласно Л. Секею, не только включает действия и операции субъекта, но представляет собой интимно-личностный процесс, непосредственно связанный с разрешением личностных конфликтов, имеющий сознательные и бессознательные фазы и протекающий на различных уровнях. Заметим, что фактически мышление, по Л. Секею, включает в себя и рефлексивные компоненты (хотя сам термин автор не использует). Вероятно, можно считать, что гештальтпсихология (в лице Л. Секея), ассимилировав достижения психоанализа и генетических концепций Ж. Пиаже и Дж. Брунера, перестала существовать как самостоятельное научное направление. Показательно, что сам Л. Секей в последних работах причисляет себя к сторонникам когнитивной психологии [Szekely, 1976, s. 167].

И снова о психологии поэзии, поэтического творчества. Как нам представляется, перспективный для разработки этого направления подход содержится в новой книге В.Д. Шадрикова «Мысль и познание» [Шадриков, 2014]. Новизна подхода связана с тем, что автор использует

в качестве основного понятия, анализируемого в настоящей книге, концепт «мысль». Как ни удивительно, приходится констатировать, что слово «мысль» используется в лексиконе современной психологии и философии не столь часто. Заметим, что в последнее время и о мышлении как таковом пишут очень мало, хотя не подлежит сомнению, что это важнейший познавательный процесс. Подход, реализованный в книге, оказался перспективным и удивительно продуктивным, так как автору удалось по-новому решить ряд проблем. Для нашего рассуждения важно то, что в книге В.Д. Шадрикова раскрыта структура мысли и образа, представления и воображения, проанализирован процесс выражения мысли в слове и понятии. А это означает, что возникает возможность их сопряженного рассмотрения и анализа. Помимо того, что в книге дается новая и убедительная трактовка понимания мысли, в ней содержится явное приближение к осуществлению мечты Л.С. Выготского о единстве интеллекта и аффекта. Кроме того, «мысль» удивительным образом сближается с «действием», в котором тоже могут быть выделены сходные компоненты.

Представляется, что для изменения существующего положения в психологии, зафиксированного выше, необходимы определенные шаги. По нашему мнению, необходимо разрабатывать философию психологии как верхний уровень методологии психологии. Полагаем, что разработки этого уровня помогут научной психологии выстроить необходимые мосты, которые позволили бы соединить в психологическом исследовании пока что плохо соединимое (например, дать психологическую теорию поэтического творчества).

Нам уже приходилось писать о важности философской психологии для разработки методологических вопросов психологии. Дадим самую общую и чрезвычайно сжатую характеристику философии психологии как уровня когнитивной методологии.

1. Этот уровень имеет дело с идеями. Используя терминологию К. Поппера, можно сказать, что философия психологии имеет дело с «третьим миром».

2. Это основная зона ближайшего развития и психологии, и ее методологии.

3. Вписывает психическое в научную картину мира.

4. Философия психологии вырабатывает понимание предмета

5. Конструирует предметное пространство психологии.

6. Определяет ориентиры и магистральные задачи.

7. Обнаруживает перспективы для междисциплинарных исследований.

8. Обеспечивает единство психологии.

9. Обеспечивает интеграцию различных потоков психологического знания. В данном пункте требуются хотя бы минимальные пояснения. Дадим их. Речь, в частности, о том, что кроме «академической», научной психологии существуют другие потоки психологического знания в культуре. Это и трансперсональная психология, и гуманистическая, и различные варианты практической психологии и психопрактики, и литература, и искусство, которые тоже по-своему раскрывают психическую жизнь человека.

10. Философия психологии производит учет и интеграцию всего психологического знания (во всяком случае на уровне идей).

11. Философия психологии является основным фактором, определяющим стратегию историко-психологические исследования. Тезис также нуждается в пояснении. Автор, описывая какое-то историческое событие, в качестве позиции для выбора оценки реально использует позицию «из будущего» (не из сегодняшнего дня). Именно поэтому категория философии психологии так важна для истории психологии.

12. И последнее, может быть самое важное. Философия психологии, как мы ее представили в настоящем тексте, существует реально, только, к сожалению, в силу разных причин, к настоящему времени недостаточно разработана. И особенно удивительным представляется то, что в психологии совершенно не исследованы представления о философии психологии реальных психологов-исследователей, делающих науку сегодня. Вряд ли стоит разьяснять, что от этих представлений (в разной степени осознанных и отрефлексированных) в значительной степени зависит эффективность собственных научно-психологических исследований. Предполагаем осуществление цикла эмпирических исследований содержания и структуры философии психологии как раздела психологии. Как можно полагать, разработка философии психологии как раздела психологии, а не философии науки, будет способствовать дальнейшему развитию психологической науки. Обратим внимание на то, что такая разработка существенно увеличит прогностические возможности в определении перспектив развития науки.

Литература

Козловский П. Философские эпопеи. Об универсальных синтезах метафизики, поэзии и мифологии в гегельянстве, гностицизме и романтизме // Вопросы философии. 2000. № 4. С. 37–52.

Мазилев В.А. Исследование локаций ограничений в решении творческих задач // Категории, принципы и методы психологии: Психические процессы : тез. науч. сообщений советских психологов к VI Всесоюзному съезду Общества психологов СССР. М. : Наука, 1983. Ч. 2. С. 311–312.

Мазилев В.А. Проблема творческого мышления в гештальтпсихологии: эволюция подходов // Психология интеллекта и творчества: Традиции и инновации. М. : Ин-т психологии РАН, 2010. С. 46–54.

Мазилев В.А. Решение творческих мыслительных задач: соотношение знания и мышления // Психологические исследования интеллекта и творчества. М. : Ин-т психологии РАН, 2010. С. 30–32.

Мазилев В.А. Структуры субъективного опыта и решение задач // Психологические проблемы рационализации деятельности. Ярославль : ЯрГУ, 1979. С. 15–27.

Шадриков В.Д. Мысль и познание. М. : Логос, 2014.

Szekely L. Die Schöpferische Pause // Denkverlaufs, Einsamkeit und Angst: Experimentelle und Psychoanalytische Untersuchungen über das Kreative Denken / L. Szekely. Bern u.a. : Hüber, 1976. S. 140–170.

Когда сатана правит бал
(психоаналитический разбор рассказа
М.И. Цветаевой «Черт»)

Н.И. Мельченко

Самарский государственный медицинский университет, Самара

Рассказ осмыслен как акт самоанализа поэтессы, направленный на освобождение от детского комплекса влечения/вины (смешение черта и Бога, земного и небесного) с целью восстановления внутренней гармонии и личностной целостности.

Ключевые слова: *страх; страсть; фантазии; сексуальные образы; добро; зло; свобода выбора.*

В прозе М.И. Цветаевой тема сексуальных фантазий, запрета и «тайны» представлена в рассказе «Черт», где автор проводит частичный художественный анализ собственных детских сексуальных переживаний. Черт в ее изображении – гермафродит. В нем объединены и мужское, и женское начало, причем женского больше в стати – «рязанская баба в позе неизбежного терпения», тело «львицыно», а по масти – «догово»: «гладкое, из стали вылитое, выбритое», главное – глаза, серые и беспощадные. Вполне прозрачно мужская сексуальная символика звучит в описании хвоста: «большой, сильный, гладкий и живой, многократно перевитый вокруг лап». Образом – заменителем черта в рассказе является печь – символ женский и горячий. К черту героиня рассказа (маленькая Марина) прижималась щекой, когда тот выступал в образе печки, а кульминационным моментом общения с ним был животный страх, который вызывали шаги матери за дверью, ловившие ребенка на чем-то тайном, запретном. Черт удовлетворял, по выражению автора, «страсть страха» – запретное сексуальное влечение, сопровож-

давшееся «сладостным страхом», который исчезал в сексуальных сновидениях. Здесь черт выступал как спасение: страха нет, а есть «взлет», «любовь», тактильное прикосновение – «я жмусь к нему (черту-спасителю, несущему ее через реку), обняв за шею по праву всякого утопающего». Черт снисходительно обещает «пожениться». Обещание пожениться сопровождается фразой «черт возьми», которая смакуется и вызывает тактильное ощущение, «ожигавшее до глубины живота». Женские персонажи арьерсцены выступают в роли подстрекательниц-завывал, заманивая девочку на свидание с чертом, среди них есть няня «со странной фамилией Сумбул», которая легко расшифровывается как сомнамбул, то есть речь идет о сомнамбулических грезах-мечтаниях. Обычно все «сомнамбулические» образы возникают в «красной комнате» старшей сестры Валерии, «где все пропитано любовью». Черт во время воображаемых эротических сцен сидит «на красной кровати», здесь же находится «дерево познания», которое стоит, «обернувшись книжным шкафом», а сама семилетняя Марина жадно поглощает «запретные плоды» – взрослые книги Валерии. «Черт пришел на готовое место, – пишет автор, – моего преступления – материнского запрета». Вся комната, в которой происходит действие, «пропахла любовью» семнадцатилетней Валерии: бархатки, накладные ресницы, вычесанные волосы, бумажные цветы и т.п. Но самое главное – серебряные бусины-пилюли, которые Валерия тайком от мачехи принимает, «надеясь сладкого ядовитого серебра» – маленький поэтический мазок: прием сладостного яда в комнате любви. Марина также испытывает ревность к опытной красавице и задается вопросом, а не приходит ли ее «Мышастый» к Валерии, но тут же разубеждает себя, что именно она, а не Валерия, «его тайная красная девочка в столбняке любви». Гораздо позже, когда детская игра-фантазия переросла себя, фетишами – заменителями черта ранних детских фантазий стали две карты, используемые в карточных играх: «Питер» – пиковый валет и пиковый туз «с занесенным, вверх глядящим сердцем на конце алебарды». М. Цветаева описывает радость тайного обладания и ликования, когда, удерживая «тайную карту» вместо того, чтобы быстрее от нее избавиться согласно правилам игры, проигрывала своим партнерам, «так как настоящая игра была внутри». Далее происходит «святотатственное» замещение черта Богом (которое отразилось в реальной жизни взрослого человека – М.И. Цветаевой), когда после слова «черт» она неожиданно добавила «Бог», получив словосочетание «черт-бог»: «О, если бы я тогда вместо кощунственного “Бог” догадалась сказать “дог”, от скольких терзаний я была бы избавлена». Вот такая агглютинация «добра» и «зла» в одном образе произошла, вероятно, не случайно, а была обусловлена потребностью испытать сладость «запретного страха» и сладость наказания за этот

грех. Показательно, что в этом фрагменте текста М. Цветаева употребляет много неологизмов, называя случившееся «отрожденной поэтовой сопоставительностью» черного и белого образов и при этом подчеркивает, что Бог чужой, а черт – родной, Бог – холод, а черт – жар, признаваясь в своем бунтарстве по отношению к высшей власти. И не из-за этого ли переживаемого тогда «страха: не принять небесного за земного» принимала всю жизнь земных за небесных «все включающим и всех исключаящим кругом своего одиночества».

Позволим себе сделать некоторые предварительные выводы, основанные не только на цитируемом источнике, но и на других публикациях М.И. Цветаевой.

1. Сексуальный образ-объект детских сексуальных фантазий может иметь признаки гермафродитизма.

2. В дальнейшем происходит выбор замещающих сексуальных фантазийных образов по гетеросексуальному принципу.

3. Фигура матери, появляющаяся на арьерсцене в момент кульминации фантазийного действия, препятствует разрядке сексуальной активности в фантазии и способствует формированию вины, которая объясняется постоянным общением с чертом, доставляющим и платоническое, и физическое удовольствие. К тому же дьявол выступает в непривычной роли спасителя. Все это формирует «оральную» навязчивость: стоит лишь подумать про черта, и тут же возникает навязчивое повторение словосочетания «бог-черт». Подтверждением тому, что речь идет о комплексе, является его фиксация: он не изжит вплоть до взрослого возраста, и даже художественно выразительный самоанализ, проведенный автором в представленном рассказе, ничего не меняет, не восстанавливает нарушенное личностное единство, несмотря на весь авторский рациональный панегирик «свободе выбора». Этот комплекс расколот на две части: сознательную и неосознаваемую – и пропитан глубокой ностальгией по «утерянному раю» собственной идентичности. Бунтующее женское начало этого комплекса «ответственно» за происходящее в реальной жизни поэтессы, проявляясь в своеобразном выборе сексуального объекта, во влечении к «любви-смерти», в поиске символических знаков особого, абсолютного, эксклюзивного, идеального понимания себя партнером, не имеющим пола. Она как бы говорит: «Если я найду себя в тебе, безразлично кто ты – мужчина или женщина – я стану целостной». К сожалению, самоанализ, такой блестящий с художественной точки зрения, был недостаточным для освобождения от комплекса в реальной жизни.

Литература

Цветаева М. Черт // Наследие Марины Цветаевой : сайт о великом русском поэте XX века. URL: http://www.tsvetayeva.com/prose/pr_chert.php.

Современные математические, статистические методы и IT-технологии в исследовании художественного текста

А.Н. Моргунова

Самарский медико-технический лицей, Самара
a595282@rambler.ru

В статье характеризуется Национальный корпус русского языка; определяются возможности использования его материалов в лингвистических исследованиях.

Ключевые слова: *IT-технологии; Национальный корпус русского языка; основные потребители Национального корпуса русского языка; современные письменные тексты (середина XX-го – начало XXI в.); ранние письменные тексты (середина XVIII-го – середина XX в.); исследователи-филологи.*

Активное развитие современных IT-технологий в начале XXI в. помогает решить ряд проблем, которые возникают у лингвистов-исследователей, предметом научного интереса которых являются конкретные уровни языка или творчество конкретных авторов. Один из продуктов современных IT-технологий, заслуживающий особого внимания лингвистов, – Национальный корпус русского языка, который предназначен для научных исследований лексики и грамматики языка. Корпус – это информационно-справочная система, основанная на собрании текстов на некотором языке в электронной форме. Современные компьютерные технологии многократно ускоряют и упрощают процедуры лингвистической обработки больших массивов текстов. Еще десятилетие назад исследователь мог лишь кропотливо просматривать тексты и вручную выписывать из них нужные примеры. Эта неизбежная предварительная работа была очень трудоемкой и не позволяла обрабатывать большие объемы материала. Развитие IT-технологий практически сняло ограничения на объем анализируемого материала и скорость поиска информации в нем, предоставило в распоряжение современного исследователя колоссальные массивы текстов самого разного уровня, дало возможность массовой, в том числе статистической, их обработки.

Национальный корпус русского языка создается лингвистами (специалистами по так называемой корпусной лингвистике – быстро развивающейся современной области языкознания) для научных исследований и обучения языку. Крупные языки мира уже имеют свои национальные корпуса, различающиеся по полноте и уровню обработки текстов. В частности, общепризнанным образцом является Британский национальный корпус (BNC). Чешский национальный корпус, созданный в Карловом университете Праги, выделяется среди корпусов славянских языков.

Национальный корпус русского языка имеет две важные особенности.

1. Представительность и сбалансированный состав. Корпус содержит по возможности все типы письменных и устных текстов, представленные в русском языке (художественные разных жанров, публицистические, научные, деловые, разговорные, диалектные и т.п.) Все эти тексты входят в корпус по возможности пропорционально их доле в языке соответствующего периода. Хорошая представительность достигается значительным объемом корпуса (десятки и сотни миллионов словоупотреблений).

2. Дополнительная информация о свойствах входящих в корпус текстов (так называемая разметка, или аннотация) – главная характеристика корпуса, которая выгодно отличает его от простых коллекций (или «библиотек») текстов, в изобилии представленных в Интернете. Эти библиотеки содержат необработанные тексты, что делает их лишь ограниченно пригодными для научных исследований. В Национальном корпусе русского языка в настоящее время используется пять типов разметки: метатекстовая, морфологическая (словоизменяемая), синтаксическая, акцентная и семантическая.

Основными потребителями Национального корпуса русского языка являются, безусловно, исследователи-лингвисты разного профиля. Однако круг пользователей этого ресурса вовсе не ограничивается профессиональными исследователями языка. Надежные статистические данные о языке определенной эпохи или определенного автора могут интересовать литературоведов, историков и представителей других областей гуманитарного знания. Быстро и эффективно проверить с помощью корпуса особенности употребления незнакомого слова или грамматической формы у авторитетных авторов может и иностранец, и учитель, и школьник, и журналист, и редактор, и писатель. Таким образом, Национальный корпус обращен ко всем, кто в силу своей профессии, по чрезвычайной необходимости или из простой любознательности ищет ответы на вопросы об устройстве и функционировании русского языка.

С точки зрения состава и структуры Национальный корпус русского языка включает подкорпуса.

Основной корпус – тексты, представляющие современный русский язык. Основной корпус можно подразделить на два главных массива, имеющих свои особенности: современные письменные тексты (середина XX-го – начало XXI в.) и ранние тексты (середина XVIII-го – середина XX в.). По умолчанию поиск по этим массивам ведется одновременно, задать хронологический диапазон можно на странице поиска. Подкорпус современных письменных текстов является основным и самым объемным из подкорпусов, в него входят различные типы текстов, представляющие современный русский литературный язык: современная художественная проза разных жанров и направлений, современная

драматургия, мемуарно-биографическая литература, журнальная публицистика и литературная критика, газетная публицистика и новости, научные, научно-популярные и учебные тексты, религиозные и религиозно-философские трактаты, производственно-технические трактаты, официально-деловые и юридические тексты. Тексты, написанные до 1918 г., даются в послереформенной орфографии.

Синтаксический (глубоко аннотированный) *корпус*, в котором для каждого предложения построена полная морфологическая и синтаксическая структура (дерево зависимостей). Такое представление о синтаксической структуре предложения восходит к лингвистической модели «смысл – текст» И.А. Мельчука и А.К. Жолковского [Мельчук, 2012, с. 102].

Газетный корпус (корпус современных СМИ, открыт в 2010 г.) – статьи средств массовой информации 1990–2000-х гг. Значительные объемы текстов СМИ, доступные в электронном виде и представляющие большой интерес для изучения языковых изменений, не могут быть полностью включены в основной корпус, поскольку нарушили бы его как тематическую, так и хронологическую репрезентативность. В корпус газетных СМИ примерно в равном объеме включены тексты семи СМИ: печатных газет «Известия», «Советский спорт», «Труд», «Комсомольская правда» и электронных агентств РИА «Новости», РБК, «Новый регион».

Параллельные корпуса, в которых представлено все для перевода определенного слова или словосочетания на русский язык или с русского языка.

Корпус диалектных текстов (открыт в 2005 г.) – записи диалектной речи (в орфографии, приближенной к стандартной) из различных регионов России с сохранением их грамматической специфики [Летучий, 2009, с. 220].

Корпус поэтических текстов (открыт в 2006 г.) включает стихотворные произведения. В нем возможен поиск по специфическим для стиха признакам (поиск определенного сочетания в сонетах, эпиграмах, стихотворениях, написанных амфибрахием, с определенным типом рифмовки и т.п.).

Обучающий корпус русского языка (открыт в 2007 г.) – небольшой корпус со снятой омонимией, разметка которого ориентирована на школьную программу русского языка.

Корпус устной речи (как самостоятельный корпус существует с 2007 г.) включает расшифровки магнитофонных записей публичной и частной устной речи, а также транскрипты кинофильмов [Гришина, 2009, с. 209].

Акцентологический корпус (корпус истории русского ударения, открыт в 2008 г.) – тексты, несущие информацию об истории русского ударения (все тексты поэтического корпуса и акцентуированные записи устной речи, в том числе кинофильмов). Эти тексты доступны для поиска по месту ударения и просодической структуре слова.

Мультимедийный корпус (открыт в декабре 2010 г.) включает фрагменты кинофильмов 1930–2000-х гг., представленных в виде параллельных видеоряда, аудиоряда и текстовой расшифровки звучащей речи, а также наблюдаемых в кадре жестов. Возможен поиск не только по произносительному тексту, но и по жестам (кивание головой, похлопывание по плечу и т.п.) и типу речевого действия (согласие, ирония и т.п.).

Объем корпуса неизменно увеличивается, структура его меняется, все больше облегчая труд исследователей. Показательны количественные результаты колоссального труда работников ресурса: в январе 2014 г. акцентологический корпус пополнен до 15 млн словоупотреблений. Объем устного корпуса возрос до 11 млн словоупотреблений. В параллельный корпус добавлены двуязычные армянский, болгарский и латышский корпуса. В поэтический корпус включены произведения советских и эмигрантских поэтов второй половины XX в., общий объем его составляет теперь 9,6 млн словоупотреблений. Мультимедийный корпус пополнен до 4 млн словоупотреблений.

Даже краткий обзор характеристик Национального корпуса русского языка показывает его неограниченную помощь в гуманитарных исследованиях, в частности, в лингвистических изысканиях.

Так, изучая функционирование местоименного субстантивата «оно» в русском дискурсе, мы выявили в Национальном корпусе русского языка 16 тыс. случаев употребления местоимения «оно», пронумерованных для удобства последующего обращения к ним.

В корпусе на каждой странице помещено по 10 примеров, что значительно упрощает вторичный поиск нужного примера для уточнения значения, коррекции проводимого исследования. Среди данных корпуса выявлялись случаи функционирования слова «оно» как субстантивата. В собранной на основе корпуса собственной картотеке нами указывался и порядковый номер, и номер страницы с примером функционирования местоименного субстантивата. Искомая лексема выделена на сайте в приводимых отрывках полужирным и оранжевым цветом, что визуально упрощает поиск необходимого слова. После каждого отрывка указан автор, название произведения, СМИ или интернет-ресурса, год издания книги или дата публикации, фиксирования в устной речи. Каждый из отрывков текстов прочитывался, оценивался с точки зрения семантики слова «оно», его субстантивации. При недостаточном объе-

ме контекста Национальный корпус давал возможность через ссылку расширить при необходимости текст, в котором употреблено слово.

Совершенно очевидно, что Национальный корпус русского языка открывает перспективы для разностороннего анализа функционирования местоименного субстантивата «оно»: в художественном дискурсе, а именно в текстах того или иного мастера слова; в текстах по половой принадлежности мастера слова; в художественных текстах того или иного временного периода; в прозе или поэзии; в текстах того или иного типа или жанра.

Так, заданная в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина необычность употребления субстантивата «оно» была продолжена русскими писателями XX в., в частности, Л.М. Леоновым. В конце XX в. у субстантивата «оно» в русском художественном дискурсе формируются новые оттенки значения: оттенок, который приближается к значению «опасность» («У Андрюхи был принцип, по которому он жил, служил в армии и работал: “Оно, может, взорвется, а может, и нет!”») (*Ковшуля Д. Три дня из жизни бензовоза // Звезда. 2003. № 1*); оттенок, который описательно характеризуется как «глубинная имманентная часть Я» («И если меня любят за мою рассудительность, за мою память – любят ли меня? Где же оно, это я, если оно ни в теле, ни в душе?») (*Першин М. Учебный процесс в анатомичке: что допустимо? // Альфа и Омега. 2001. № 29*)) и др.

В целом научную, методическую, финансовую и организационную поддержку функционирования Национального корпуса русского языка оказывают Институт русского языка РАН, Компания Яндекс, Государственный университет – Высшая школа экономики, Федеральное агентство по образованию, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет (Москва). Для сообщений, пожеланий, обсуждения опыта использования данных корпуса, информации о возможных ошибках на сайте корпуса открыт форум.

Таким образом, IT-технологии начала XXI в. помогают исследователям-филологам работать с большими объемами текстов различной стилистической принадлежности. Ученые в зависимости от поставленных целей могут варьировать параметры поиска нужных явлений языка, что значительно упрощает начальный этап работы сбора материала.

Литература

Гришина Е.А. Два новых проекта для Национального корпуса: мультимедийный подкорпус и подкорпус названий // Национальный корпус русского языка: 2003–2005. М. : Индрик, 2005. С. 233–250.

Гришина Е.А. Мультимедийный русский корпус (МУРКО): проблемы аннотации // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. СПб. : Нестор-История, 2009. С. 175–214.

Гришина Е.А. Устная речь в Национальном корпусе русского языка // Национальный корпус русского языка: 2003–2005. М. : Индрик, 2005. С. 94–110.

Гришина Е.А., Савчук С.О. Корпус устных текстов в НКРЯ: состав и структура // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. СПб. : Нестор-История, 2009. С. 129–149.

Дич Н.Л. О текстах XIX века в Национальном корпусе русского языка // Национальный корпус русского языка: 2003–2005. М. : Индрик, 2005. С. 89–93.

Добровольский Д.О., Кретов А.А., Шаров С.А. Корпус параллельных текстов: архитектура и возможности использования // Национальный корпус русского языка: 2003–2005. М. : Индрик, 2005. С. 263–296.

Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Математика и искусство. М. : Знание, 1976.

Летучий А.Б. Диалектный корпус: состав и особенности разметки // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. СПб. : Нестор-История, 2009. С. 114–128.

Летучий А.Б. Корпус диалектных текстов: задачи и проблемы // Национальный корпус русского языка: 2003–2005. М. : Индрик, 2005. С. 215–232.

Мельчук И.А. Язык: от смысла к тексту. М. : Языки славянских культур, 2012.

Оскольская С.А. Корпус письменных текстов XIX века: сферы употребления и жанровое разнообразие // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. СПб. : Нестор-История, 2009. С. 46–51.

Савчук С.О. Корпус текстов первой половины XX века: текущее состояние и перспективы // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. СПб. : Нестор-История, 2009. С. 27–45.

Савчук С.О., Сичинава Д.В. Корпус русских текстов XVIII века в составе НКРЯ: проблемы и перспективы // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. СПб. : Нестор-История, 2009. С. 52–70.

Савчук С.О., Сичинава Д.В. Обучающий корпус русского языка и его использование в преподавательской практике // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. СПб. : Нестор-История, 2009. С. 317–334.

Синтаксически и семантически аннотированный корпус русского языка: современное состояние и перспективы / Ю.Д. Апресян и др. // Национальный корпус русского языка: 2003–2005. М. : Индрик, 2005. С. 193–214.

URL: www.ruscorpora.ru.

Основные закономерности влияния красоты на психику человека

О.В. Ощепкова

Самарский юридический институт
Федеральной службы исполнения наказаний России, Самара
oshepkova1959@mail.ru

В статье рассматривается общее и особенное в художественном и эстетическом сознании человека, обосновываются основные закономерности воздействия красоты как универсальной категории эстетики.

Ключевые слова: художественное сознание; эстетическое сознание; красота; искусство.

Феномен художественного сознания человека издавна привлекал внимание ученых. Наиболее широкое распространение получила точка зрения, что отличие эстетического сознания от художественного заключается в том, что первое является замкнутой и самодовлеющей системой, где переживание каких-либо явлений осуществляется во имя самого этого переживания. Художественное же сознание есть система открытая, имеющая цель вне себя. Эта цель заключается не только в восприятии какого-либо явления, но в его переработке и объективизации, а также в потребности сообщить другим людям созданную образную модель данного факта (явления) действительности, что связано с созданием (или воссозданием в исполнительских видах искусства) художественного произведения искусства.

Художественная деятельность представляет собой синкретический вид деятельности, в котором все другие сливаются воедино и отождествляются. Именно синкретичность искусства дает для эстетики основания рассматривать художественное творчество на протяжении веков и как род познания, и как род созидания, и как особый язык, и как специфическое самовыражение. Художественно-творческий акт, являясь синкретическим в своей основе, востребует различные сферы личности – то сферу воображения, то эмоционально-образную, то интеллектуальную, то другие [Каган, 1975]. Искусство в данном контексте выступает как способ адаптации, учит творческому восприятию мира, помогает понять человеку его место в окружающей действительности, гармонизировать внутреннюю психическую сферу.

Данная особенность обусловлена тем, что тесный контакт человека с искусством – это требование естественных закономерностей развития и саморазвития личности. Об этом свидетельствуют и психофизиологические исследования. В частности, особое направление в исследовании природы высшей психической деятельности, непосредственно проявляющей себя в процессе создания или восприятия как научного знания, так

и художественной реальности, представляют работы, изучающие феномен бифункциональной асимметрии головного мозга. В научном исследовании данного феномена находит разрешение вопрос о природе художественного и научного творчества, его психофизиологических основах. Работы Р. Сперри, Дж. Боугена и М. Газзанига показали, что каждое из полушарий головного мозга по-разному обрабатывает информацию и имеет свои области специализации, позволяющие человеку рассматривать мир с двух различных точек зрения, познавать его объекты, пользуясь не только словесной логикой, но и интуицией с ее пространственно-образным подходом к явлениям и моментальным охватом целого. Таким образом, одну и ту же задачу оба полушария решают с разных точек зрения, создавая основу двух основных способов познания для формирования картины мира: научного и художественно-эстетического.

Общей для эстетического и художественного сознания человека является основная, универсальная категория – красота, поскольку художественно-эстетическое сознание выражается в способности человека воспринимать, чувствовать, оценивать прекрасное, трагическое, комическое, безобразное в жизни и искусстве, жить и творить по законам красоты [Лихачев, 1998]. Потребность в красоте есть естественное стремление человека к гармонии, целостности, равновесию и порядку.

Красота по своей сути есть всеохватывающая, универсальная способность. Это характеристика только человеческого поведения, позволяющая воспринимать предмет или явление окружающего мира в полноте его данности и связи с окружением. Каковы же основные закономерности влияния красоты на психику человека?

Современные исследования показали, что красота сама по себе является психологическим фактором, оказывающим существенное влияние на здоровье человека, на его самочувствие и мироощущение. Например, специалисты утверждают, что красота эстетически оформленного помещения способна повысить производительность труда на 2%. При этом сам цвет может иметь прямое психологическое воздействие на производительность труда и на поведение человека. Так, из психологических исследований известно, что яркий красный цвет напрягает и возбуждает нервную систему; зеленый – успокаивает. Соответствующим образом воздействуют на психику человека и другие цвета.

В определенном смысле красота является в том числе и экономической категорией, поскольку в красивой вещи есть некое объективное, вневременное начало. В некрасивой же продукции нет той гармонии и соразмерности, которая выхватывает этот объект из временного континуума и ставит его над ним; некрасивое может иметь хождение только лишь в силу капризной сиюминутной моды, то есть преходяще. Некачественная, некрасивая продукция есть перевод материала и труда,

ибо не только не имеет спроса, но и раньше устаревают, выходят из строя, перестают работать, функционировать и т.д.

Категория красоты, являясь универсальной, способна помогать сохранению и поддержанию здоровья человека и общества в целом. А здоровье каждого человека – достояние общества, залог богатства народа. С давних пор утверждалось, что в здоровом теле – здоровый дух. Однако правомерно и обратное утверждение: здоровый дух – в здоровом теле. Человек здоров, пока в порядке его внутренний мир, пока он в согласии и гармонии с самим собой, пока существует устойчивая и справедливая иерархия ценностей в его понимании мира. Дисгармония внутреннего мира личности, преобладание отрицательных эмоций способны вызвать упадок сил, депрессию. Недаром уныние в Библии расценивается как тяжкий грех, а сама болезнь – как следствие извращенного образа мышления, нарушение гармонии во внутренней сфере человека.

Искусство, в сфере которого сконцентрирована гармония звуков, цвета, соразмерность форм – все то, что мы называем красотой, – способно выполнять функцию восстановления нарушенной гармонии и красоты внутреннего мира личности. Об этом знали еще древние греки, считавшие, что определенные мелодии и ритмы способны воздействовать на гармонизацию внутренней сферы личности. Современные исследования достоверно утверждают, что звуки (являющиеся волнами в определенном частотном диапазоне) могут исполнять роль «переключателя» мозга на иной режим работы, вызывая те или иные особенности поведения человека. Механизм этого переключения заключается в том, что в процессе восприятия музыкального ритма биоритмы мозга невольно настраиваются на его частоту. При этом наиболее сильные переживания могут возникнуть в момент резонанса – совпадения доминирующего биоритма с частотой музыкально-ритмической пульсации. Существует даже развивающийся раздел психологии, изучающий возможности оказания терапевтического воздействия музыки в лечебных целях и содержащий указания, какую музыку и при каких недугах применять.

Механизм воздействия искусства на психику человека можно объяснить тем, что восприятие красоты, являющейся образцом гармонии и совершенства, лежит в основе чувства художественно-эстетического наслаждения, возвышающего душу, очищающего ее от «шлаков», отрицательных эмоций, обрывков навязчивых мыслей и переживаний. Красота захватывает всего человека, выпрямляет его, организует полноту жизневосприятия и этим способна влиять на сами основы формирования мироощущения, гармонизировать мировоззрение [Современные концепции..., 1998]. Цель любого общества – здоровая, нравственная, духовная личность – недостижима без эстетического и художественного воспитания, воспитания красотой, гармонией, добром.

Литература

Каган М.С. Художественно-творческая способность как синкретический механизм психики // Проблемы этики и эстетики. Л. : Педагогика, 1975. Вып. 2. С. 134–138.

Лихачев Б.Т. Педагогика : курс лекций : учеб. пособие. М. : Прометей : Юрайт, 1998.

Современные концепции эстетического воспитания / отв. ред. Н.И. Киященко. М. : ИФ РАН, 1998.

Особенности цветовой картины мира у студентов

Е.В. Павлова

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
bazarova005@mail.ru

В статье рассмотрены особенности цветовой картины мира у студентов разных специальностей, особенности цветовых выборов студентов при создании картины мира. Согласно результатам нашего исследования структура картины мира взаимосвязана с цветовыми выборами, соответственно, по данным критериям возможно изучение личности автора. Приведены результаты обработки данных педагогического эксперимента по выявлению цветовых предпочтений студентов и корреляций цветовых выборов с предпочитаемым типом картины мира.

Ключевые слова: *цветовая картина мира; педагогический эксперимент; корреляционная зависимость цвета; искусство; композиция картины мира; колористическое видение; эмоциональный интеллект; цвет характера.*

Картина мира, картина реальности не универсальна, а сугубо индивидуальна. Особенно интересен и мало изучен психологический характер построения и изменения структуры индивидуальной цветовой картины мира. Ю.А. Аксенова указывает на то, что не только каждая личность, но и искусство в целом является «целостной системой представлений о мире» [Аксенова, 2000, с. 9]. В.М. Аллахвердов в своих научных работах рассматривает противоречивость и парадоксальность искусства. В его исследованиях подробно рассмотрена работа сознания в процессе создания поэтического и художественного образов [Аллахвердов, 2001, с. 8–34]. В.М. Петров систематизирует инструменты познания структуры произведения искусства при помощи количественных методов [Петров, 2004]. В.С. Жидков и К.Б. Соколов выделили в своей работе «Искусство и картина мира» расширенный перечень качественных признаков, которые отделяют один тип картины мира от другого. В данной работе подробно рассмотрены социальные, культу-

рологические и этические причины изменения структуры картины мира отдельной личности и в целом общества.

Искусство является своеобразным посредником между творцом и зрителем, творцом и другим творческим обществом, которое его будет «рассматривать, слушать, трогать». Как следствие – творец является «архитектором среды» и особого взгляда на мир, создателем картины мира не только в своем сознании, но и в сознании зрителя. Искусство – это способ коммуникации с большим числом зрителей, причем не только в настоящем времени, но и в будущем. Задача обучения студентов художественно-графических специальностей в вузе – это формирование целостного, композиционного видения реальных предметов окружающей действительности. Приобретение умения общаться посредством искусства с окружающим миром, часто изменять этот мир и отношение к нему является важнейшей задачей высшего образования, самой главной особенностью самостоятельной творческой деятельности. Наше предположение состоит в том, что успешное творческое становление возможно через становление индивидуальной цветовой картины мира посредством развития колористического видения элементов действительности. Мало изучены эмоциональный, личностный компонент зарождения индивидуальной цветовой картины мира, ее цветовые характеристики в зависимости от предпочитаемого типа картины мира и изменение структуры картины мира. На практике в процессе обучения студентов творческих специальностей большее внимание уделяется приобретению практических навыков для создания художественного образа материалами на плоскости. Однако не менее важно сформировать умение создавать этот образ, постигать окружающую действительность и использовать эффективные психолого-педагогические приемы по формированию этого образа [Программы дисциплин..., 2000]. Природой изменения и становления цветового зрения, понимания теории цвета, колористикой, психосемантикой цвета, психофизиологией цветового зрения занимались психологи Н.З. Алиева, Б.А. Базыма, П.В. Яншин, Р.М. Фрумкина, Е.Ф. Бажин, А.М. Эдкинд, И. Иттен, Ч.А. Измайлов, Е.Н. Соколов, С.В. Кравков; художники-исследователи Леонардо да Винчи («Трактат о живописи»), Ф.О. Рунге (цветовой шар), И.В. Гете («Трактат о цвете»), М. Шеврель («Наука о цвете»), В. Кандинский («О духовном в искусстве»), П. Сезанн, А. Матисс («Заметки живописца»), К.С. Малевич («О новых системах в искусстве»), С. Дали. Химики изучают молекулярный состав красок и характер химических соединений цвета; физиологи рассматривают и изучают особенности воздействий света и цвета на глаза и мозг, а также их связи и функциональные взаимодействия; психологи активно интересуются проблемами влияния цвета на психику, символики цвета, отношения личности

к цвету, субъективного восприятия цвета [Иттен, 2011, с. 15–20]. Продукт любой творческой деятельности – «вторая реальность», переработанная в плоскость, цвет, звук, объем. Д.В. Люсин, Э.Л. Носенко, Н.В. Коврига, Н.В. Рождественская, Г.В. Юсупова рассматривают понятие «эмоциональный интеллект» [Носенко, 2003 ; Рождественская, 2012]. Н.В. Рождественская рассматривает данное понятие во взаимосвязи с художественным творчеством и выделяет важные структурные компоненты творческого процесса, такие как мотивационный, интеллектуальный, коммуникативный, мировоззренческий, нравственный, эстетический [Рождественская, 2012, с. 9]. В любом творчестве идут последовательно определенные психические процессы: восприятие → чувства → рождение замысла → аналитическое переосмысление увиденного → работа образного мышления → продукт творчества. А.Н. Леонтьев говорит о «личном смысле», о том, что мышление и эмоции едины [Леонтьев, 1968, с. 137–140]. По теории С.Л. Рубинштейна, эмоции и интеллект взаимно стимулируют и регулируют друг друга [Рубинштейн, 2012]. Формирование собственного взгляда на мир, становление творческого художника, не ремесленника, возможно, если личность занимает активную коммуникативную позицию, если у личности сформирован «эмоциональный интеллект», если творец при помощи цвета, света и формы может отразить свое отношение к действительности посредством творчества. Переработка действительности становится не простым фотографированием предметов реального мира только тогда, когда происходит внутреннее осмысление явлений внешнего и внутреннего, наличие в продукте творчества духовного мира человека, когда отражается эмоциональное отношение автора к миру, происходит создание иной реальности, своей картины мира. Только тогда его педагогическая или творческая деятельность будет полезна обществу и интересна зрителю. Актуальность данного исследования заключается в том, что изучена теория цвета, природа цветового выбора, психологические характеристики основных цветов, отличительные характеристики разных картин мира и причины их формирования, но при этом мало изучена структура цветовой картины мира, особенности процесса ее формирования и выбора определенного цвета для обозначения определенного типа картины мира. Цель нашего исследования – рассмотреть качественные и количественные связи между выбором цвета и типом картины мира, который создает студент для отражения своего отношения к миру. А.Н. Леонтьев отметил, что не менее, чем знание средств и причин деятельности, ее качественных характеристик, интересен сам результат этого процесса, продукт, образ мира; «что» и «как» интересно в равной степени [Артемьева, 1987, с. 2].

Гипотезой, подтвержденной экспериментальным исследованием, является предположение о наличии взаимосвязи предпочитаемой структуры картины мира и цветовых выборов, предпочтения определенных цветов. Для проведения эксперимента были выбраны студенты-художники и студенты других специальностей. В группу студентов-художников вошли студенты Самарской государственной академии культуры и искусств (кафедра декоративно-прикладного творчества), студенты Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (кафедра изобразительного и декоративно-прикладного искусства). В группу студентов других специальностей вошли студенты ПГСГА (профили «Начальное образование» и «Информатика», «Психология и социальная педагогика»), а также учащиеся Самарского государственного технического университета (инженерно-экономический факультет).

Методика. Для проведения эксперимента был выбран восьмицветовой тест М. Люшера и проективная рисуночная методика «Нарисуйте “картину мира”, то есть мир, его образ, как вы его представляете» [Базыма, 2007, с. 149–164 ; Шапарь, 2010, с. 7 ; Люшер, 1996]. Изучение зависимости выбора цвета от типа картины мира проводилось среди студентов с I-го по V-й курсы вузов. Для статистической обработки результатов эксперимента нами использовалась компьютерная программа пакета SPSS 10.00. Изучены результаты тестирования студентов всех специальностей и выявлена зависимость выбора картины мира от цветовых предпочтений личности. Анализ полученных данных обрабатывался при помощи коэффициента корреляции Спирмена (r). Для определения статистически значимых различий между двумя сравниваемыми группами использовался критерий В. Вольфовица (Z).

Исследование проводилось в три этапа. *Первый этап* – исследование вне зависимости от специализации студентов. В процессе анализа результатов исследования рассматривались цвета, которые студенты ставят на первое место, и тип картины мира, который они выбирают. Анализ полученных данных проводился при помощи коэффициента корреляции Спирмена (r). Особый интерес представляет использование доминирующего цвета в создании того или иного типа картины мира. Масштабность картины мира прямо пропорционально соотносится с выбором зеленого цвета ($r = 0,20$ при $p = 0,01$) и обратно коррелирует с выбором красного цвета ($r = -0,23$ при $p = 0,01$). Абстрактность образа мира обратно зависит от выбора желтого цвета ($r = -0,23$ при $p = 0,01$). Обособленность человеческого образа от среды, выявление Я-образа прямо коррелирует с выбором зеленого цвета ($r = 0,24$ при $p = 0,01$). Образ семьи также прямо коррелирует с преобладанием зеленого цвета в картине мира ($r = 0,19$ при $p = 0,01$). Данный тип картины мира прямо

пропорционален выбору коричневого цвета ($r = 0,22$ при $p = 0,01$). Выбор знаковой, схематичной, символической картины мира и серого цвета находятся в прямой зависимости ($r = 0,20$ при $p = 0,01$). Растительные мотивы и пейзажность в картине мира ($r = 0,28$ при $p = 0,01$) прямо коррелируют с желтым цветом и обратно коррелируют с серым цветом ($r = -0,25$ при $p = 0,01$). Композиционная гармоничность обратно коррелирует с выбором желтого ($r = -0,20$ при $p = 0,01$). Техногенно-экологические признаки картины мира обратно зависимы от выбора коричневого ($r = -0,20$ при $p = 0,01$). Вышеперечисленные показатели указывают на то, что красный и желтый, коричневый, серый цвет в картине мира являются своеобразными «маркерами», которые в большей или меньшей степени используются в той или иной картине мира и являются их определяющим фактором, количественное присутствие цвета влияет на определение типа картины мира. Если рассматривать особенности цвета по теории М. Люшера, выявляются следующие закономерности: 1) выбор зеленого цвета интерпретируется как жажда признания, высокие запросы, грандиозные планы на будущее, говорит о целеустремленности и энергичности личности, что прямо соответствует масштабной картине мира и выявлению в среде своего Я, собственной идентификации [Базыма, 2007, с. 164]; 2) выбор желтого цвета интерпретируется как время перемен, знакомство с новыми горизонтами, «перед вами веер возможностей» [Чуднова, 2011, с. 25], желтый – цвет интересующейся и творческой личности, отвержение этого цвета говорит о разочаровании в чем-то и поиске нового пути, желтый цвет находится в прямой и обратной зависимости с абстрактным образом картины мира, в прямой зависимости с растительными и пейзажными образами, в обратной зависимости с композиционной гармоничностью картины мира; 3) коричневый цвет указывает на бегство личности от проблем, потребность в комфорте, уступчивость, зависимость, характеризуется как «стандартное» и «прозаическое» [Сафуанова, 1994], что, в свою очередь, объясняет прямую корреляцию техногенно-экологических структурных компонентов картины мира и образа семьи; 4) серый цвет рассматривается учеными как неуверенный, вялый, несамостоятельный, слабый [Эткинд, 1987, с. 221–227] и означает отгороженность личности от мира, отсутствие целей, безразличие к жизни; личность, выбирающая данный цвет, может соединить несовместимое [Чуднова, 2011, с. 15–16], что объясняет корреляцию со схематичной картиной мира и обратную зависимость от пейзажной картины мира. Выявлено, что чем выше показатели невротизма, тем меньше личность выбирает красный цвет ($r = -0,20$ при $p = 0,01$), при этом существует прямая корреляция с выбором коричневого ($r = 0,25$ при $p = 0,01$). Чем более экстравертирована личность, тем чаще она выбирает красный цвет ($r = 0,21$ при $p = 0,01$). Показатель по шкале «оцен-

ка» в личностном дифференциале напрямую взаимосвязан с выбором желтого ($r = 0,28$ при $p = 0,01$) и малинового ($r = 0,21$ при $p = 0,01$) и обратно коррелирует с выбором синего ($r = -0,24$ при $p = 0,01$).

Второй этап – исследование динамического развития студентов творческих специальностей с I-го по V-й курс. Данное исследование выявило не только взаимозависимое изменение предпочитаемого типа картины мира от предпочитаемого цвета, а также ранговое распределение предпочитаемых цветов в зависимости от курса. Для статистической обработки результатов эксперимента нами использовались компьютерная программа пакета SPSS 10.00 (модуль «Непараметрические данные») и критерий В. Вольфовица (Z) для определения статистически значимых различий между двумя сравниваемыми группами. Все студенты были разделены на группы – группа учащихся I-го и II-го курсов, II-го и III-го курсов, III-го и IV-го курсов, IV-го и V-го курсов.

Группа учащихся I-го и II-го курсов. Выявлено, что студенты I-го курса относительно студентов II-го предпочитают синий цвет (1,74 при $p = 0,08$ Z). Следует отметить, что этот же цвет часто используется в доминирующем предметном типе картины мира (при этом студентами I-го курса чаще, чем II-го (2,47 при $p = 0,01$)), которая характеризуется четкостью элементов. Предпочтение синего цвета по концепции «структуры» цвета М. Люшера указывает на движение личности внутрь себя, внутренний покой, удовлетворенность и может восприниматься как пассивность, что прямо соответствует тому, что такая личность выбирает предметную картину мира, которая содержит в себе общепринятые символы мира (голубь, земной шар, человеческие руки, птица и др.).

Группа учащихся II-го и III-го курсов. Выбор фиолетового цвета на II-м курсе чаще, чем на III-м (1,76 при $p = 0,08$ Z), а выбор коричневого цвета чаще на III-м курсе, чем на II-м (-2,87 при $p = 0,01$ Z). Данные цветовые предпочтения напрямую коррелируют с преобладанием на II-м курсе относительно III-го схематичной, символичной, знаково-условной картины мира [Павлова, 2013]. Следует отметить, что, по теории интерпретации цветов М. Люшера, выбор фиолетового цвета указывает на то, что личность стремится очаровать, на ее чувственность, стремление к порядку, что прямо соответствует упорядоченности, точности, знаковости в предметной картине мира студентов II-го курса. Коричневый цвет, по теории М. Люшера, указывает на регресс в сторону физических потребностей, бегство от проблем [Базыма, 2007, с. 156–176]. Данный цветовой выбор студентов III-го курса подтверждает, что студенты в наибольшей степени напряжены и сконцентрированы, так как по большинству неспециальных предметов проходят итоговые экзамены и необходима наивысшая степень концентрации. Цветовая пара «фиолетовый – коричневый» указывает на оригинальность и предпо-

чтение физических удовольствий, выявляет усталость личности [Чудинова, 2011, с. 74–75].

Группа учащихся III-го и IV-го курсов. Выбор зеленого цвета чаще происходит на III-м курсе, чем на IV-м (1,89 при $p = 0,06 Z$), выбор коричневого – на III-м курсе чаще, чем на IV-м (2,12 при $p = 0,03 Z$). По теории М. Люшера о цветовом типе личности, выбор зеленого означает самоутверждение, тщеславие, самоопределение, коричневого – потребность в комфорте, физическом удовлетворении, уступчивость, зависимость от обстоятельств [Базыма, 2007, с. 165–171]. По семантическому дифференциалу П.В. Яншина коричневый цвет выбирает личность, которая находится в конфликтной ситуации, зеленый цвет указывает на гармоничное психическое состояние, недемонстративность поведения, склонность к вытеснению эмоционально значимых символов, личность находится в состоянии размышления, решает некую задачу [Яншин, 2006, с. 354]. Цветовая пара «коричневый – зеленый» означает «необходимость релаксации», созерцательный характер деятельности [Чудинова, 2011, с. 98]. Данные цветовые выборы у студентов III-го курса напрямую коррелируют с выбором картины мира «Семья» (2,63 при $p = 0,01 Z$), «Предопределенность становления мира, религиозные мотивы» (2,65 при $p = 0,01 Z$), становление образа мира через образы рук (2,63 при $p = 0,01 Z$). Отмечена высокая композиционная заполненность картины мира у студентов IV-го курса относительно студентов III-го курса (-2,09 при $p = 0,01 Z$). Полученные результаты указывают на то, что на III-м курсе относительно IV-го высока динамика физического и профессионального развития, что подтверждается выбором зеленого и коричневого цвета. На IV-м курсе происходит приобретение большего арсенала профессиональных инструментов, поэтому картина мира на IV-м курсе относительно студентов других курсов более композиционно заполнена, используются символические и абстрактные образы для отражения замысла.

Группа учащихся IV-го и V-го курсов. На IV-м и V-м курсах не выявлена динамика изменений предпочтений в выбираемом типе картины мира и изменений цветовых предпочтений.

На третьем этапе исследование включало в себя сравнительный анализ взаимозависимостей цветовых предпочтений и типа картины мира у студентов-художников (первая группа) и студентов других специальностей (вторая группа). Выявлено приоритетное использование зеленого цвета у студентов-художников относительно студентов других специальностей (1,78 при $p = 0,07 Z$). Желтый цвет ставится на первое место студентами других специальностей активнее, чем художниками (-2,56 при $p = 0,01 Z$). Серый цвет является наиболее приятным для художников, чем для студентов других специальностей (1,97 при $p = 0,01 Z$). Ранее рассматривалась проблема выбора картины мира у художников и студентов

других специальностей и было выявлено, что у студентов-художников относительно студентов других специальностей более масштабные представления о мире, они выбирают для отображения своей картины мира космическую, планетарную модель мира (3,78 при $p = 0,01 Z$). Абстрактные и беспредметные образы чаще встречаются у студентов-художников чем у студентов других специальностей (2,36 при $p = 0,02 Z$). У художников относительно студентов других специальностей выше цветовая контрастность образа (2,91 при $p = 0,01 Z$), более композиционно гармонична плоскость листа (3,01 при $p = 0,01 Z$); безграничность пространства отличает образы мира студентов-художников от образов мира других студентов (2,77 при $p = 0,01 Z$) [Павлова, 2014, с. 689–693]. Данные статистические результаты указывают на то, что у студентов выбор зеленого, желтого и серого как более приятного цвета взаимосвязан с выбором масштабной картины мира; возможны абстрактные образы при создании картины мира; цветовая контрастность, композиционная гармоничность и безграничное пространство преобладает в их картинах мира.

Выводы. 1. Результаты исследования свидетельствуют о связи между предпочтением определенного цвета и выбираемым типом картины мира. **2.** Предпочтение или отвержение люшеровского зеленого или красного цветов связано с масштабной картиной мира; предпочтение желтого цвета связано с абстрактной картиной мира; предпочтение зеленого и коричневого цветов связано с выявлением Я-образа в картине мира; появление образа семьи, предпочтение серого цвета взаимосвязано со знаковой картиной мира; предпочтение или отвержение серого и желтого связано с выбором пейзажной и символической картины мира, композиционной гармоничностью. **3.** Проведено исследование динамики цветовых выборов у студентов-художников с I-го по V-й курс, в результате выявлено, что на I-м курсе относительно II-го синий и фиолетовый цвет коррелируют с предметной картиной мира; на II-м курсе выбор коричневого цвета взаимосвязан со знаковой картиной мира, коричневый и зеленый цвета – с картиной мира «Семья», наличием в образах предопределенности становления мира, религиозной картины мира; на IV-м и V-м курсах не выявлены изменения в цветовых предпочтениях.

Из приведенного анализа взаимосвязей цветовых предпочтений и типа картин мира сделан вывод о том, что формирование личной цветовой картины мира, усложнение структуры картины мира возможно через воздействие на цветовосприятие личности. Изучение основ теории цвета, психологии цвета и психологии искусства позволяет расширять и усложнять структуру цветовой картины мира. Мыслительный процесс в познании окружающего мира переходит из предметной плоскости в размышления над цветом, образом и создание своих синтезированных предметов и композиций, которые будут отражать индивидуальное от-

ношение студента к миру и формировать активно мыслящую, имеющую творческую позицию личность. Можно предположить, что определенный тип картины мира выбирает личность с определенным «цветовым темпераментом». П.В. Яншин предложил классификацию темпераментов во взаимосвязи с цветом, который они выбирают [Яншин, 2006, с. 114–124, 349–359]. Иначе говоря, если меняются цветовые предпочтения, способность воспринимать цвет и способность воспроизводить сложную цветовую палитру на плоскости, меняется и цветовая картина мира личности. Если цветовые предпочтения указывают на определенный «цветовой тип личности», то при знании предпочитаемого типа картины мира мы можем корректировать внутреннее восприятие мира, а выбор цвета дополнительно указывает на характер картины мира, дает дополнительную возможность для изучения личности художника.

Литература

Аксенова Ю.А. Символы мироустройства в сознании детей. Екатеринбург : Деловая книга, 2000.

Аллахвердов В.М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. СПб. : ДНК, 2001.

Артемяева Е.Ю. Психология субъективной семантики : автореф. дис. д-ра психол. наук. М., 1987.

Базыма Б.А. Психология цвета: теория и практика. СПб. : Речь, 2007.

Иттен И. Искусство цвета : пер. с нем. 7-е изд. / предисл. Л. Монаховой. М. : Д. Аронов, 2011.

Леонтьев А.Н. Деятельность и сознание // Вопросы философии. 1968. № 2. С. 137–140.

Люшер М. Сигналы личности. Воронеж : Модек, 1993.

Люшер М. Цвет вашего характера. М. : Вече, 1997.

Носенко Е.Л., Коврига Н.В. Емоційний інтелект: концептуалізація феномену, основні функції : монографія. Київ : Вища школа, 2003.

Павлова Е.В. Динамика картины мира студентов-художников в процессе профессионального обучения в вузе // Теория и практика современного образования : материалы V междунар. науч.-практ. конф. 12–13 ноября 2013 г., г. Санкт-Петербург. СПб. : Айсинг, 2013. С. 72–76.

Павлова Е.В. Психологические и художественные особенности картины мира у студентов-художников и студентов других специальностей // Молодой ученый. 2014. № 2. С. 689–693.

Петров В.М. Количественные методы в искусствоведении: Учебное пособие в искусствоведении : учеб. пособие для высш. шк. М. : Академический проект : Фонд «Мир», 2004.

Программы дисциплин предметной подготовки по специальности 030800 Изобразительное искусство и черчение: Для педагогических университетов и институтов. М. : Флинта : Наука, 2000.

Рождественская Н.В. Художественное творчество и эмоциональный интеллект. СПб. : СПбГАТИ, 2012.

Рубинштейн С.Л. Бытие и сознание. СПб. : Питер, 2012.

Сафуанова О.В. Формы репрезентации цвета в субъективном опыте : дис. ... канд. психол. наук. М., 1994.

Чуднова А. Карточки Люшера – ключ к тайным пластам подсознания человека. Как узнать все о себе и своих близких и помочь себе – быстро и надежно. М. : АСТ, 2011.

Шапарь В.Б. Практическая психология: тесты, методики, диагностика. Ростов н/Д : Феникс, 2010.

Эткинд А. Цветовой тест отношений // Общая психодиагностика: Основы психодиагностики, немедицинской психотерапии и психологического консультирования / под ред. А.А. Бодалева и В.В. Столина. М. : МГУ, 1987. С. 5–13.

Янин П.В. Психосемантика цвета. СПб. : Речь, 2006.

Психосемантика различных типов изобразительного пространства картины

К.Г. Репина

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
repinakg@yandex.ru

В статье представлены результаты психосемантического исследования типов изобразительного пространства картины. Определена специфика психосемантической оценки изобразительного пространства студентами на разных этапах обучения. Выявлены психологические характеристики различных типов изобразительного пространства картины.

Ключевые слова: *психосемантика; типология изобразительного пространства.*

В рамках исследования особенностей пространственного построения картины было проведено исследование на выявление психологических характеристик каждого типа пространства, то есть ассоциаций, эмоций, вызывающих у студентов (как творцов, так и реципиентов) тот или иной способ пространственного построения. В основе исследования лежит методика семантического дифференциала, разработанная Ч. Осгудом и заключающаяся в построении семантического пространства объекта. С помощью факторного анализа психолог выделил три шкалы (оценка, сила и активность), в которые входят биполярные прилагательные (антонимы) [Osgood, Susi, Tannenbaum, 1957 ; Osgood, 1962]. Исследование направлено на изучение психологических характеристик расширенной (двухуровневой – по видам и типам входящих

в них) классификации изобразительного пространства картины. В основе первостепенного деления пространства лежит перспектива (или отсутствие перспективы), то есть «пространство картины можно построить за счет четырех проекций – ортогональные, с использованием параллельной перспективы, обратной перспективы или прямой перспективы. Различные сочетания второстепенных факторов дают еще несколько типов пространств. В системе ортогональных проекций могут быть построены абстрактное (где одним из важных факторов построения может быть цвет) и хаотичное пространства; на основе параллельной перспективы могут быть выстроены хаотичное и открытое пространства; обратная перспектива дает возможность образовать открытое и камерное пространства; при прямой перспективе возможно построение камерного, направленного, кулисного и лабиринтного пространств» [Репина, 2012, с. 549]. Для нашего исследования были использованы семь наиболее различных по построению типов пространства: открытое, камерное, направленное, кулисное, лабиринтное, хаотичное и абстрактное [Зотова, 2011].

В исследовании приняли участие 3 преподавателя, 33 студента 1-го (начальный этап обучения), 3-го (этап субъектного включения в профессиональную подготовку) и 5-го (завершающий этап получения образования) курсов. В качестве шкал семантического дифференциала Ч. Осгуда использовались расширенные шкалы, объединенные по семи факторам (оценка, активность, упорядоченность-стабильность, сложность, сила, комфортность, частота встречаемости), предложенные В.М. Петренко [Петренко, 2005]. Студентам были представлены репродукции картин, соответствующие типам пространства [Репина, 2012] и бланки с факторами семантического дифференциала. Далее были получены среднеарифметические значения для каждого курса по каждому из прилагательных, входящих в состав семи факторов.

Выделив в каждом факторе прилагательные, получившие наибольшие баллы, мы заключили: **открытое пространство** воспринимается студентами 1-го и 3-го курсов как пессимистичное, холодное, но привлекательное, в то время как студенты 5-го курса дают ему характеристику теплого и оптимистичного. По *фактору активности* студенты 1-го и 3-го курсов считают открытое пространство медленным и плавным, а студенты 5-го курса определяют его как активное (быстрое и порывистое). По *фактору упорядоченности* студенты 1-го и 5-го курсов считают открытое пространство изменчивым, а студенты 3-го курса – устойчивым. По *фактору сложности* студенты 1-го и 3-го курсов определяют его как неосознанное, таинственное, а студенты 5-го курса – как осознанное и конкретное. По *фактору силы* представления сошлись на том, что открытое пространство сильное. Для студентов 1-го

курса открытое пространство дискомфортное, в то время как студенты 3-го и 5-го курсов описывают его как комфортное. По *частоте встречаемости* мнения студентов сошлись на том, что открытое пространство редкое.

Камерное пространство всеми курсами по *фактору оценки* определено как красивое и приятное. По *фактору активности* студенты 1-го и 3-го курсов определили камерное пространство как быстрое, активное, а студенты 5-го – как плавное, медленное. По *фактору упорядоченности* студенты 1-го и 3-го курсов называют камерное пространство изменчивым, а студенты 5-го – упорядоченным, устойчивым. По *факторам сложности, силы, комфортности и частоте встречаемости* мнения студентов схожи: камерное пространство осознанное и конкретное, сильное, комфортное и часто встречающееся.

Направленное пространство по *фактору оценки* у всех курсов получило характеристику живого, приятного и красивого пространства. По *фактору активности* студенты 1-го курса определили его как плавное, а 3-го и 5-го – как активное, быстрое. По *факторам упорядоченности, сложности и силы* мнения студентов сошлись: направленное пространство упорядоченное, длительное, конкретное, осознанное и сильное. По *фактору комфортности* студенты 1-го и 5-го курсов считают направленное пространство безопасным, уютным, а студенты 3-го курса – опасным. По *частоте встречаемости* студенты 1-го и 5-го курсов считают его часто встречающимся, а студенты 3-го курса – редким.

Кулисное пространство получило *оценку* красивого, теплого и живого пространства у студентов всех курсов. По *факторам активности, упорядоченности и сложности*, по мнению студентов всех курсов, пространство является плавным, стабильным, таинственным и осознанным. Студенты 1-го и 5-го курсов считают кулисное пространство сильным, в то время как студенты 3-го курса считают его слабым. Студенты всех курсов сходятся во мнении, что это пространство комфортное. Студенты 1-го и 3-го курсов считают кулисное пространство часто встречающимся, а 5-го – редким.

Лабиринтное пространство, по мнению студентов, – темное и красивое. По *фактору активности* студенты 1-го и 3-го курсов определили его как тусклое, 5-го – как активное, быстрое. По *фактору устойчивости* студенты 1-го и 3-го курсов считают лабиринтное пространство длительным, а 5-го курса – изменчивым. По *факторам сложности, силы, комфортности и частоте встречаемости* мнения схожи: лабиринтное пространство таинственное, сложное, сильное, контрастное, опасное и редко встречающееся.

Хаотичное пространство. Схожие мнения по *факторам оценки, активности, упорядоченности, сложности и частоте встречаемости*:

оптимистичное, живое, возбужденное, быстрое, изменчивое, дискретное (нестабильное), сложное, несобранное и часто встречающееся. Студенты 1-го курса считают его уютным, а студенты 3-го и 5-го – дискомфортным и опасным.

Абстрактное пространство. Схожие мнения по *факторам оценки, активности, упорядоченности, сложности, силы*: студенты считают абстрактное пространство светлым, теплым, оптимистичным, возбужденным, ярким, хаотичным, изменчивым, сложным, абстрактным, неосознанным, свободным, сильным. Студенты 1-го и 5-го курсов считают его повторяющимся, а 3-го – редким.

Результаты исследования были подвергнуты статистической обработке по критерию Манна – Уитни для выявления достоверности различий в оценке пространства между студентами разных курсов. Достоверными были признаны изменения в оценке направленного пространства: студенты 1-го курса считают его более комфортным, чем студенты 3-го курса ($z = 3,27$ при $p = 0,001$). Кулисное пространство, по мнению студентов 3-го курса, является более обычным (часто встречающимся), чем для студентов 5-го курса ($z = 2,26$ при $p = 0,02$). Абстрактное пространство, по мнению студентов 3-го курса, более сложное ($z = -1,97$ при $p = 0,04$) и упорядоченное ($z = -1,96$ при $p = 0,04$), чем по представлению студентов 1-го курса.

Выявив изменения психологических ассоциаций студентов об изобразительном пространстве от 1-го к 5-му курсу, мы приняли решение найти особенности в психологических характеристиках, описывающих каждый тип пространства. Для этого были посчитаны среднеарифметические значения по каждому прилагательному всех семи факторов семантического дифференциала. Наибольшие среднеарифметические показатели позволили нам выделить по одному прилагательному в каждом из семи факторов, то есть каждое пространство получило семь характеристик.

Проанализировав вышеизложенное, остановимся на особенностях каждого типа пространства. Итак, открытое пространство имеет следующие характеристики: светлое, плавное, длительное, свободное, мягкое, безопасное, единичное. Камерное пространство – красивое, возбужденное, упорядоченное, осознанное, сильное, уютное, часто встречающееся. Направленное – живое, активное, длительное, осознанное, сильное, уютное, часто встречающееся. Кулисное – красивое, плавное, упорядоченное, осознанное, мягкое, уютное, единичное (редко встречающееся). Лабиринтное – темное, тусклое, длительное, сложное, сильное, опасное, редкое. Хаотичное – живое, возбужденное, хаотичное, свободное, сильное, опасное, повторяющееся. Абстрактное – светлое,

возбужденное, изменчивое, абстрактное, сильное, наслаждающееся, повторяющееся.

Преподаватели-художники анализировали типы пространства не по иллюстрациям-репродукциям, а по общему понятию (типу построения пространства). В их понимании типы пространства имеют следующие характеристики:

- открытое: светлое (холодное), медленное, длительное, неограниченное, нюансное, безопасное, редкое;

- камерное: теплое, плавное (тусклое), упорядоченное (устойчивое), замкнутое, сильное (тяжелое), уютное, повторяющееся;

- направленное: пессимистичное, плавное, длительное, структурированное, сильное, уютное, часто встречающееся;

- кулисное: красивое (теплое), пассивное (медленное, плавное), упорядоченное (длительное), конкретное (структурированное, замкнутое), твердое (легкое), безопасное, редко встречающееся (единичное);

- лабиринтное: пессимистичное (безжизненное), пассивное (медленное, плавное, тусклое), хаотичное, сложное, контрастное, опасное, редко встречающееся;

- хаотичное: неприятное, возбужденное, хаотичное, сложное (неограниченное), контрастное, дискомфортное, повторяющееся;

- абстрактное: безжизненное, активное (возбужденное), упорядоченное (устойчивое, длительное), абстрактное, твердое, дискомфортное, часто встречающееся (повторяющееся).

Результаты данного исследования необходимы для проведения учебно-творческой работы со студентами. Общая характеристика каждого типа пространства дает нам возможность предугадывать эмоции и реакцию зрителя на картины, в основе которых лежит тот или иной тип пространственного построения, и использовать эти знания при создании студентами творческих работ. Изучение динамики изменения оценки студентами картин с определенным типом пространства позволяет нам корректировать творческую работу студентов, предлагая им более доступные и комфортные типы построения пространства в тот или иной период обучения.

Литература

Зотова К.Г. (Ретина) Виды художественного пространства и их влияние на образный строй картины // Проблемы современного художественно-графического образования : сб. материалов II междунар. науч.-практ. конф., посв. 50-летию художественно-графического факультета Смоленского государственного университета (3–4 декабря 2010 года). Смоленск : СмолГУ, 2011. С. 97–102.

Петренко В.Ф. Основы психосемантики. 2-е изд., доп. СПб. : Питер, 2005.

Ретина К.Г. Обзор научных подходов к исследованию проблемы художественного пространства картины: определение, классификация и особенности восприятия // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. Т. 14, № 2(2). С. 547–551.

Osgood Ch. Studies on generality of affective meaning system // American Psychology. 1962. V. 17.

Osgood Ch., Susi C.J., Tannenbaum P.H. The measurement of Meaning. Urbana, 1957.

Психологические особенности восприятия трехмерных изображений

Е.И. Рощупкина

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
E-IRos@yandex.ru

В статье рассмотрена проблема восприятия трехмерных изображений в условиях предъявления двухмерных изображений, отмечены психологические особенности перцептивно успешных и неуспешных испытуемых.

Ключевые слова: адаптация; зрительное восприятие; трехмерные изображения; стереоскопическое зрение; сознательная регуляция.

Все филогенетическое развитие чувствительности свидетельствует о том, что определяющим в процессе развития чувствительности по отношению к тому или иному раздражителю является его витальная значимость, то есть связь с жизнедеятельностью, поведением, приспособлением к среде [Рубинштейн, 2002, с. 225]. Зрение пчелы, слух лягушки, обоняние собаки дифференцируют более слабые по сравнению с человеком, но биологически значимые, связанные с их жизнедеятельностью раздражители, не реагируя на раздражители более сильные, но не актуальные. Среди раздражителей внешней среды для человека огромную роль играют зрительные. Большая часть наших сведений о внешнем мире связана со зрением. Именно зрительное восприятие способствует различению окружающих нас предметов, движения живых и неживых тел, графических и цветовых сигналов (буквы, цифры, портреты и т.п.). Особое значение имеет то, что человек живет в трехмерном пространстве, что требует определенных инструментальных механизмов для адекватной ориентировки. Наряду с другими видами чувствительности только зрение как ее высшая эпикритическая форма участвует в отражении пространственных отношений между предметами.

Механизмы пространственного зрения являются врожденными. Это относится прежде всего к физиологическим механизмам фузии,

лежащим в основе бинокулярного зрения. Под фузией понимают объединение в единый образ изображений, проецирующихся на различные сетчатки. Бинокулярное зрение – это сложный процесс, осуществляемый совместной работой обоих глаз, глазодвигательных мышц, зрительных путей и коры головного мозга. Благодаря бинокулярному зрению обеспечивается стереоскопическое (объемное) восприятие объектов и точное определение их взаимного расположения в трехмерном пространстве [Рок, 1980]. Стереоскопическое зрение – важнейшее эволюционное приобретение, обеспечивающее индивиду во многом успешную ориентировку в трехмерном пространстве и в конечном счете адаптацию в среде. Апперцепционные способности человека позволяют ему использовать опыт объемного изображения даже в тех случаях, когда он видит двухмерное изображение (по крайней мере, некоторых визуальных стимулов), субъективно трансформируя его в трехмерное. Такого рода пластичность (конвергенция, дивергенция зрительных осей, связанные с работой цилиарных мышц, меняющих кривизну хрусталика) может носить как произвольный, так и непроизвольный характер. Первый случай (непроизвольный) может привести к дезориентировке. Сознательная же регуляция позволяет целенаправленно расширить диапазон перцептивных стимулов, то есть реципиент произвольно может увидеть скрытые перцептивные объекты. Итак, мы поставили себе следующую цель: исследовать особенности восприятия трехмерных изображений в условиях предъявления двухмерных.

Мы предполагали, что время, затраченное на преобразование двухмерного изображения в трехмерное, будет отличаться у лиц с различными психическими свойствами: нейропсихическая лабильность, экстраверсия/интроверсия, психотизм.

Исследование проводилось в октябре 2013 г. среди студентов ПГСГА. В эксперименте приняли участие 19 человек. Для оценки способности к восприятию объемного изображения мы использовали стереоскопические картинки. Для выяснения психологических параметров мы воспользовались опросником PEN, который измеряет такие психические свойства, как нейропсихическая лабильность, экстраверсия, психотизм.

Учитывая значение мотивации к участию в исследовании для получения достоверных результатов, мы заинтересовали испытуемых:

- после обработки данных каждый реципиент получил возможность ознакомиться с результатами – кратким комментарием-интерпретацией);

- участие в исследовании было анонимным (указывались только инициалы испытуемых или псевдоним).

Исследование проводилось в несколько этапов.

Первый этап: реципиенту предъявлялись стереоскопические картинки с подробной инструкцией.

Второй этап: опросник PEN.

Выбранные нами исследования – индивидуальные процедуры. Испытуемые получали стимульные материалы и бланки ответов к тестам. Так как инструкция не содержала временных ограничений, испытуемым предоставлялась возможность ответить на вопросы самостоятельно.

Третий этап: анализ полученных данных, формулирование выводов.

Уже на первом этапе исследования мы получили данные, которые несколько расходятся с вышеизложенными умозаключениями: «механизмы пространственного зрения являются врожденными» [Грегори, 1970]. В условиях неочевидного предъявления стимула не все испытуемые способны к распознаванию трехмерных изображений, некоторые из них обнаруживают дефицит сознательной регуляции перцептивного поведения. Лишь 5 из 19 испытуемых увидели объемность изображения. По этой причине выборка естественным образом разделилась на две неравные группы: группа № 1, воспринимающая объемность (5 человек) и группа № 2, не воспринимающая объемность стимульных изображений (14 человек). Уже этот первичный результат показывает, что далеко не каждый способен к восприятию объемности изображения. Получив такие противоречивые данные, мы продолжили наше исследование, предложив испытуемым пройти опросник PEN. Возможно, испытуемые различаются по уровню произвольной регуляции, особенностям зрительного восприятия, по своему психическому состоянию, особенностям психических процессов, особенностям протекания нервных процессов и т.д. Нами были выбраны для сравнения следующие характеристики испытуемых: нейротизм, психотизм, экстраверсия/интроверсия. Кроме того, мы предложили испытуемым опросник Бруннера «Диагностика типа мышления» с целью выяснить, имеет ли, например, наглядно-образное мышление отношение к способности распознавания скрытых объемных изображений. Искомые различия мы попытались обнаружить, используя статистическую процедуру, а именно вычисления U-критерия Манна – Уитни (оценка различий между двумя независимыми выборками по уровню какого-либо признака, измеренного количественно). В результате по подавляющему большинству количественных данных различий не обнаружено. Исключение составляет такой психологический параметр, как словесно-логическое мышление. Это дает основание полагать, что выраженность этого признака является специфичной для лиц, способных воспринимать в определенной экспериментальной ситуации трехмерное изображение. Мы просчитали средние значения остальных исследуемых нами психологических параметров. Оказалось, что группа испытуемых № 2 обладает более высо-

кими показателями по уровню экстраверсии/интроверсии и психотизма, а группа № 1, в свою очередь, обладает более высоким показателем по шкале нейротизма. Весьма интересными стали различия в определенных типах мышления: по всем типам мышления показатели в группе № 1 выше, чем в группе № 2. Показатели группы № 1: уровень психотизма (30,4); уровень нейротизма (64,8); уровень экстраверсии/интроверсии (72,8); предметно-действенное мышление (60); абстрактно-символическое (42,5); словесно-логическое (70); наглядно-образное (82,7); креативное (70). Показатели группы 2: уровень психотизма (32,7); уровень нейротизма (55,5); уровень экстраверсии/интроверсии (73,1); предметно-действенное мышление (56,2); абстрактно-символическое (24,1); словесно-логическое (41); наглядно-образное (59,8); креативное (49,1). Однако эти различия не подтверждает математическая статистика. Итак, нами не обнаружено значимых различий между людьми по следующим признакам: уровень психотизма, уровень нейротизма, экстраверсия/интроверсия, предметно-действенное мышление, абстрактно-символическое, наглядно-образное, креативное.

Наша гипотеза подтвердилась частично. Работа требует дальнейшего детального исследования по иным параметрам, например, особенностям протекания высшей нервной деятельности, параметрам психических состояний, специфичности стимульного материала, выборки и т.д.

Литература

Грегори Р.Л. Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия / под ред. А.Р. Лурия и В.П. Зинченко ; пер. с англ. Е.Д. Хомской. М. : Прогресс, 1970.

Рок И. Введение в зрительное восприятие : пер. с англ. М. : Педагогика, 1980.

Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. СПб. : Питер, 2002.

Ценностно-ментальные типы деятелей искусства в контексте концепции российской полиментальности

В.Е. Семенов

Санкт-Петербургский государственный
университет, Санкт-Петербург
niiksi@niiksi.spbu.ru

В статье в соответствии с авторской концепцией российской полиментальности дается ценностно-ментальная типология представителей российского искусства, а также характеризуются катарсическое и антикатарсическое состояния российского искусства в исторические периоды духовно-нравственного подъема и кризиса общества.

Ключевые слова: полиментальность; менталитет, социальные ценности, искусство катарсическое и антикатарсическое.

В контексте авторской концепции российской полиментальности, подразумевающей множественность менталитетов в обществе, и в соответствии с типологией базовых менталитетов [Семенов, 1997, 2008] российских деятелей искусства можно типологизировать следующим образом:

– представители православно-христианского менталитета, начиная с первых русских церковных архитекторов и иконописцев и до современных писателей, поэтов, живописцев, музыкантов (Барма и Постник, Андрей Рублев, Г. Державин, А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Иванов, М. Глинка, М. Мусоргский, К. Тон, Ф. Достоевский, И. Крамской, И. Шмелев, М. Нестеров, А. Ахматова, С. Рахманинов, К. Петров-Водкин, Г. Свиридов, И. Глазунов, В. Клыков, В. Распутин, иеромонах Роман, Ж. Бичевская, Н. Бурляев и многие другие);

– представители коллективистско-социалистического менталитета, выражающие ценности труда на благо общества, социальной справедливости, коллективизма, вождизма и т.д. (В. Маяковский, М. Шолохов, А. Твардовский, Д. Шостакович, И. Дунаевский, А. Дейнека, В. Мухина, С. Эйзенштейн, Г. Александров, А. Пластов и многие другие). В наше время творчество в русле этой ментальности продолжается слабо, но преемственность прослеживается в виде современного «левого» оппозиционного искусства (А. Проханов, Э. Лимонов, «красные барды» и «красный рок»);

– представители индивидуалистско-капиталистического (буржуазно-либерального) менталитета, который выражается в XX в. до социалистической революции и особенно в постперестроечное, время (М. Арцыбашев, И. Северянин, З. Гиппиус, В. Набоков, И. Бродский, В. Ерофеев, Н. Сафронов, весь так называемый «шоу-бизнес», «творцы» ТВ-сериалов вроде «Моей прекрасной няни», эротического искусства и прочего масс-культы);

– девиантно-криминальный менталитет, который также имеет широкое представительство в настоящее время, например, в форме так называемого уголовного мелоса или «русского шансона» (М. Шуфутинский, С. Шнуров, А. Розенбаум, Г. Сукачев, Г. Лепс и т.п.); происходит героизация и мифологизация уголовного мира и мафии в беллетристике, кинематографе, телесериалах, тиражируются самые патологические «чернушно-порнушные» произведения (В. Сорокин как «вершина» жанра).

Следует обратить внимание на то, что некоторые талантливые, поистине народные художники в своей жизни и творчестве выступают своеобразными «полименталами», выразителями всех основных российских менталитетов. Таков Сергей Есенин, совершивший эволюцию: деревенский богомолец – «большевик» – городской щеголь в цилиндре

и лайковых перчатках – хулиган, завсегда «Москвы кабацкой». Так же полиментален был в своих песнях и ролях Владимир Высоцкий. Более сложным художественным языком российскую полиментальность выразил Андрей Тарковский.

В конце XX-го – начале XXI в. российская полиментальность в сфере искусства смещается в сторону нового декаданса, неоавангардизма и постмодернизма, которые, по сути, уже изживают искусство, превращая его в пародию, блеф и мистификацию. С другой стороны, в современной России продолжается разгул «чернушного» и «кабацкого» масскульта. Анализ показывает, что сейчас российское искусство находится в антикатарсическом периоде, который выражает современный духовно-нравственный кризис и общее социальное неблагополучие в мире.

Однако история русской литературы и искусства знала и периоды, отмеченные взлетами нравственности, духовности и художественного мастерства. Так, в период подготовки к отмене крепостного права и после его отмены в России одновременно творили писатели Ф. Достоевский, Л. Толстой, И. Тургенев, И. Гончаров, Н. Лесков, драматург А. Островский, поэты Ф. Тютчев, Н. Некрасов, А. Фет, композиторы М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, А. Бородин, П. Чайковский, живописцы И. Крамской, В. Перов, Н. Ге, И. Шишкин, И. Айвазовский, И. Репин и многие другие выдающиеся представители русского, в сущности, православного по духу искусства. Тогда же появились такие плодотворные коллективные художественные объединения, как «Могучая кучка» (содружество композиторов во главе с М. Балакиревым) и «Товарищество передвижных выставок» (группа живописцев во главе с И. Крамским).

Другим, наиболее близким к нашему времени периодом подъема духовности, нравственности и уровня мастерства в отечественной художественной культуре был период второй половины 50-х – первой половины 60-х гг. XX в. Он отмечен небывалым ростом популярности поэзии и авторской песни, созданием целого ряда шедевров в кинематографе («Гамлет» Г. Козинцева, «Идиот» И. Пырьева, «Девять дней одного года» М. Ромма, «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Живет такой парень» В. Шукшина и др.), развитием театрального искусства (спектакли БДТ и театра им. Пушкина в Ленинграде, «Современника» и «Театра на Таганке» в Москве и др.), расцветом военной, «деревенской» и молодежной прозы, содержательностью и разнообразием стилей в изобразительном искусстве, общей тягой молодежи к духовности, что выражалось в необыкновенной популярности органной музыки, интеллектуальной литературы, в «открытии» древнерусской иконописи и церковного зодчества. Данный период связан с социально-психологическим климатом надежды

и творчества в обществе, вызванным преодолением так называемого «культы личности», породившим достижения в науке и технике (космический полет Гагарина!), политике и спорте, рост благосостояния в стране.

Подобные периоды развития искусства можно назвать «катарсическими» (очищающими, вдохновляющими). Современный же затянувшийся период с конца 1970-х и особенно с конца 1980-х гг. является «антикатарсическим» (духовно-нравственный кризис, настроения и эмоции апатии, низкопробного гедонизма, вседозволенности, общая аморализация искусства, тотальная непопулярность поэзии, упадок театра, засилье прежде всего западных масскультовских и постмодернистских кинематографа, беллетристики и музыки и т.п.).

Сумеет ли наша художественная культура преодолеть этот антикатарсический кризис? Конечно, это зависит от самого общества. Сумеет ли оно прийти к спасительным извечным ценностям веры, надежды и любви, труда, справедливости и ответственности, истины, добра и красоты? Возможно, именно художники должны сделать первый шаг на этом пути, ведь искусство в силу своей образной эмоциональной природы особенно сильно воздействует на настроения и эмоциональное состояние людей. Именно искусство создает общие наглядные образы-представления, которые управляют психикой и поведением миллионов, становятся эталонами и моделями для сознательного и неосознанного подражания. Хватит ли у российского общества пассионарности, чтобы остаться самобытным, жить своей ментальностью (как специфической полиментальной конфигурацией) и постепенно оздоровиться или оно и дальше пойдет по пути американизации, бездуховности и деинтеллектуализации, то есть социальной энтропии и конформистского растворения?

Литература

Семенов В.Е. Российская полиментальность и социально-психологическая динамика на перепутье эпох. СПб. : СПбГУ, 2008.

Семенов В.Е. Типология российских менталитетов и имманентная идеология России // Вестник СПбГУ. Сер. 6. 1997. Вып. 4. С. 59–67 (Социальная психология в трудах отечественных психологов : хрестоматия / ред.-сост. А.Л. Свенцицкий. СПб. : Питер, 2000. С. 485–492.

Культура смыслообразования как фактор реализации творческого сознания

В.В. Сохранов-Преображенский

Пензенский государственный университет, Пенза
prof_sochranov@mail.ru

В статье представлен анализ значимости культурного смыслообразования в развитии основ творческого сознания и механизма его реализации. Рассматриваются причины неполноты идентификации социального вызова общества и готовности личности к реализации творческого сознания.

Ключевые слова: культура; смысл; сознание; смыслообразование; творчество.

2014 год, объявленный годом культуры, является моментом пересечения различных знаменательных в истории человечества событий, коренным образом изменявших содержание и смысл жизнедеятельности как отдельного человека, так и человечества в целом. Среди многообразия дат, персон и событий выделим два знаменательных явления, которые при поверхностном рассмотрении далеки друг от друга: 200-летие со дня рождения М.Ю. Лермонтова и 100-летие начала первой мировой войны.

Углубленный сравнительно-сопоставительный анализ зарождения, развития, результатов деятельности и последующее влияние названных событий на ход мировой истории и развитие отдельной личности показывает смыслообразующий момент идентификации созидающего и разрушающего компонентов индивидуальной, групповой и массовой культуры. Культура, выступающая в образе «ценностей, норм и продуктов материального производства, характерных для данного общества» [Большой психологический словарь, 2003, с. 251] выступает в то же время в образе «знания, верований, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества» [Там же].

Обозначенный подход позволяет осознать культурно-историческую значимость выделенных событий; найти ответы на вопросы, связанные с поиском идентификационных механизмов традиционного адаптационного развития и реализации сознания личности XX в. и нравственного и социально-экономического вызова начала XXI в., побуждающего личность стать субъектом своего развития и проявлять готовность к творческому смыслообразованию «самости».

Культурный смыслообразующий анализ и вывод о качестве происходящего с человеком в современном мире основываются на преодолении смыслового барьера в осознании мотивации и постановки цели

действия, которые в том и другом событии идентичны независимо от разных уровней опредмечивания. Снятие смыслового барьера в построении личностной позиции и отношений к происходящему обусловлено у сегодняшнего человека его готовностью к обобщающему культурно-историческому выявлению созидающих и разрушительных основ зарождения и развития и самореализации как индивидуального культурного смысла, так и смыслообразующего культурного содержания массовых моральных, социально-политических и экономических явлений.

Реалии самоопределения современного человека раскрывают смысловое субъективно антагонистическое противоречие механизма традиционного адаптационного развития и реализации сознания личности и социальных потребностей общества в ее готовности к творческому самоопределению. Творчество «предполагает наличие у субъекта способностей, мотивов, знаний и умений, благодаря коим создается продукт, отличающийся новизной, оригинальностью, уникальностью» [Головин, 2007, с. 804]. Наличие обозначенных личностных характеристик является процессуальным актом, предполагающим готовность их источника и потребителя к построению и реализации развивающего механизма их развития и самореализации. В современных условиях жизнедеятельности личности явно недостаточно реализуется механизм системно-деятельностного осмысления культурно-исторического наследия. Превалирует момент субъективного толкования смысла происходивших явлений. Это обуславливается рядом обстоятельств. Во-первых, преобладанием адаптационных механизмов развития личности в семейно-бытовой и социальной культуре. Семья и отдельные социальные группы общества изменяют структуру и формы предъявления требований к культуре современного человека: совершен переход от культуры духовности к культуре полезности. Однако остается неизменной смысловая обусловленность взаимодействия общности и индивидуальности, проявляющаяся в необходимости реализации принципа «следуй за...». В результате внешняя мотивационная обусловленность самореализации выглядит более привлекательным механизмом и, как ни странно, более сочетается с совокупностью действий, обусловленных ситуативным смыслом, что характерно для личности с минимальным знанием о сущности происходившего в истории человечества и готовности соотносить имеющийся опыт социализации человечества с особенностями жизнедеятельности своего поколения в плане приумножения духовно-нравственных традиций, являющихся основой взаимосвязи с опытом жизнедеятельности будущих поколений.

Количественные характеристики неполноты знания современного человека, его интерес к субъективным информационным потокам до-

полняются противоречием между вербально-иллюстративным авторитарным воспроизведением знания и необходимостью интерактивного творческого взаимодействия источника и потребителя знания. Это противоречие углубляется стремлением сформировавшегося адаптивного сознания к линейному воспроизведению информационных алгоритмов поведения в процесс индивидуального саморазвития и самореализации.

Этому также способствует отсутствие ситуативно-ролевого, развивающего процесса игрового взаимодействия в условиях восприятия личностью семейно-бытовой и учебной культуры. Культура взрослых замечает детское осознание происходящего совокупностью сформированных стереотипов и алгоритмов самореализации. Культура взрослых, большая часть которых сформировала образ взаимодействия в условиях культуры духовности или переходного периода к культуре полезности, не обладает готовностью к тьютерской модели сопровождения развития личности. В результате новому поколению представляется механизм адаптированного поведения, что создает основу для недостаточного проектирования культурного опыта человечества на реалии сегодняшнего дня.

Культурное смыслообразующее развитие творческого сознания – процесс не только системный и деятельностный, а прежде всего непрерывный и целостный, что явно несоотносимо со скачкообразным вхождением личности в соответствующий возрасту, развитию и образованности вид культуры. Наблюдения и анализ современных научных источников позволяют выделить следующие определяющие процесс развития творческого сознания разрывы его непрерывности: рождение ребенка в условиях психофизиологической неподготовленности материнского организма и психики к сопровождению плода и ребенка первого года жизни; неадекватность материнской и семейно-бытовой культуры; противоречивость целеполагания, технологий и качества коммуникации семейно-бытовой и педагогической культуры в процессе образования личности; несоответствие квалиметрических основ определения качества деятельности личности в образовательной и профессиональной среде; противоречие смысловой идентификации отдельного человека, социальной группы и общества в целом.

Одним из условий преодоления избыточной скачкообразности развития творческого сознания является реализация механизма универсализации действий человека в процессе взаимодействия с различными видами культур. Наши исследования, проведенные в последние десятилетия, позволяют высказать следующее предположение.

В процессе развития личность взаимодействует с различными культурами, вступает в различные виды деятельности, выполняет достаточно разностороннюю совокупность ролевых позиций с разнооб-

разным функционалом. В каждом случае личность встречается с совокупностью своеобразных правил и норм самоопределения. Человек вынужден на основе интуиции, на уровне культурного осмысления приобретать «новый» опыт действия, отрицая тем самым (или соотнося) имеющийся опыт социализации. В этом случае в оболочке разнообразия социальных форм и образов исчезает внутреннее единство действия, заключающегося в необходимости понимания факта универсальности действия как движения от постановки цели на основе внутреннего мотивационного выбора к моделированию образа себя в определенной последовательности действий и самоконтролю и анализу получаемых результатов. Освоению личностью обозначенного механизма действия позволяет в достаточной мере проявить способности в любом культурно-смысловом взаимодействии. Наличие умений постановки цели, определения структуры и содержания действия, своевременной самокоррекции и самоанализа качества и результатов действия позволяют личности достичь более высокой степени идентификации имеющихся способностей и совокупности требований, предъявляемых к ней на конкретном витке культурно-исторического развития.

Литература

Большой психологический словарь / сост. и общ. ред. Б. Мещерякова, В. Зинченко. СПб. : Прайм-Еврознак, 2003. (Проект «Психологическая энциклопедия»).

Венилова С.А. История психологии : конспект лекций. М. : АСТ ; СПб. : Сова, 2005.

Головин С.Ю. Словарь психолога-практика. 2-е изд., перераб. и доп. Минск : Харвест, 2007. (Библиотека практической психологии).

Петровский А.В., Ярошевский М.Г. История и теория психологии. Т. 1. Ростов н/Д : Феникс, 1996.

Оптимальное соотношение авто- и гетеростереотипов населения России как результат фундаментального гуманитарного образования

В.В. Шаранов

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
Sharapov61@mail.ru

Благополучие современного многополярного и полиэтничного мира во многом определяется позитивным балансом системы авто- и гетеростереотипов. Существенную роль в данном направлении играет систематическое гуманитарное образование и просвещение наций и народов конкретных стран. Создание национальных средств массовой информации, межкультурное, гуманитарное взаимодействие этносов в значительной степени служат делу поступательного развития общества, его демократизации.

Ключевые слова: национальная идентификация; этнический стереотип; ассимиляция; интеграция; национальный характер.

Изучение национальных идентификаций не только представляет академический интерес, но и может объяснить некоторые аспекты самочувствования (социального комфорта) отдельных этносов в условиях проживания в гетеронациональной среде, как правило, с подавляющим количественным преобладанием русского этноса. С социально-психологической точки зрения этнический стереотип следует рассматривать как социальный продукт, детерминированный различными социальными процессами, внутригрупповой и межгрупповой активностью.

Ведущую роль в утверждении и трансформации этнических авто- и гетеростереотипов играют экономические, политические и другие причины. К ним относится весь комплекс экономических, политических и культурных взаимоотношений стереотипизируемой и стереотипизирующей групп. Под воздействием социально-экономических, политических и других причин этнические стереотипы могут трансформироваться в предрассудки и предубеждения. В данном отношении исключительно важную профилактическую роль играет фундаментальное гуманитарное образование населения конкретной страны.

Многие ученые отмечают исторически устойчивый характер содержания большинства этнических стереотипов, в первую очередь негативных, передающихся из поколения в поколение.

Содержание этнического стереотипа составляют черты и свойства, приписываемые обладателями стереотипа своей и чужой группам. В результате выделяются два взаимосвязанных в самосознании вида этнических стереотипов: автостереотип (совокупность атрибутивных пред-

ставлений о действительных и воображаемых специфических чертах собственной этнической группы) и гетеростереотип (совокупность атрибутивных признаков других этнических групп).

Образ чужой этнической группы в сознании народа определяется характером его собственных исторических взаимоотношений с этой группой. Там, где между двумя этническими группами складывались отношения сотрудничества, они вырабатывали в основном положительную установку друг к другу. Там, где отношения между группами не затрагивают жизненных интересов, люди относятся друг к другу без враждебности, но и без особой симпатии.

Представитель господствующей нации (группы) воспринимает зависимую народность сквозь призму своего главенствующего положения. Зависимые народы рассматриваются как низшие, неполноценные, нуждающиеся в опеке и руководстве.

Определенный стереотип складывается там, где меньшинство является соперником и конкурентом в экономической и социальной областях. Чем опаснее конкурент, тем большую враждебность он вызывает. Если поработанная и пассивная группа наделяется чертами наивности, интеллектуальной неполноценности и моральной безответственности, то стереотип группы конкурента связан с такими качествами, как агрессивность, безжалостность, эгоизм, жестокость, лицемерие и т.д. В зависимости от того, кто к какой («своей» или «чужой») группе принадлежит, тот и будет либо «хороший», либо «плохой». Таким образом, главным в этнических стереотипах являются не внутригрупповые, а межгрупповые измерения.

Важная особенность этнического стереотипа – его эмоциональная насыщенность. Отношение к своему и другим этносам характеризуется не только по линии разграничения «хороший/плохой», а ярко выраженным проявлением эмоций по этому поводу. Аффективная сторона этого проявления способствует неадекватности восприятия, особенно если речь идет о людях другой национальности.

В мире существуют государства с различными этнополитическими моделями. К одной группе относятся страны, среди которых прежде всего можно выделить Францию и Германию, где за основу в межэтнических взаимоотношениях взята модель, направленная на ассимиляцию некоренных и малочисленных этносов. В других странах, например, в Канаде и Новой Зеландии, в качестве модели межэтнического взаимодействия выступает идея интеграции различных наций и народов в единое национальное образование с учетом интересов всех составляющих его элементов. В нашей стране происходят одновременно оба процесса: интеграция всех этносов, проживающих на территории России, в единое образование «россиянин/россиянка» и ассимиляция многих народов.

На примере одного из наиболее полиэтничных регионов страны – Самарской области на основе объективного анализа структуры межэтнического и межкультурного взаимодействия двух крупнейших этносов Российской Федерации – русского и татарского – можно проследить роль фундаментального гуманитарного образования в складывании системы оптимального соотношения авто- и гетеростереотипов.

Этнографическая справка: «Исторические источники позволяют утверждать, что до середины семнадцатого века в этом районе, представлявшем собою окраину России, освоенную кочевниками – башкирами, калмыками, ногайцами, не существовало оседлого земледелия. Наибольшей массовостью отличались переселения русских в Самарское Заволжье с середины восемнадцатого века» [Лапкин, 1990, с. 27]. Движение в край русского населения осуществлялось одновременно с переселением сюда мордвы, татар, чувашей и других народов – этим объясняется возникновение в степном Заволжье смешанных селений, где русские проживали чересполосно с инонациональным населением.

Одинаковые условия хозяйствования и организации быта, чересполосное расселение, тесные контакты в процессе аграрного освоения края явились основой для выработки в традиционной культуре народов общих, интернациональных черт, нередко роднящих этнические группы Самарского края со всем населением Поволжско-Приуральского региона. В условиях тесного аграрного и культурного взаимодействия русские, чуваша, мордва, татары изменили свой первоначальный облик. Результатом взаимодействия следует считать инонациональные заимствования и выработку общих черт в культуре разнородных этнических групп.

Несмотря на территориальную оторванность от основного района расселения и значительные культурные заимствования от живущих в тесном контакте с татарами народов, волжские татары продолжают сохранять свой язык и культурные особенности, характерные для татарского этноса [Ведерникова, 1996].

Вместе с тем исторически обусловленные процессы ассимиляции и интеграции в Самарской области во многом способствовали формированию общности этнического самосознания русского и татарского этносов.

Как отмечает Е.Д. Львина, общность самосознания данных этносов выражается в высоком уровне этнического самосознания: в высокой оценке себя и своей национальности и противопоставлении своей национальности другим [Львина, 2000]. Наряду с этими нами были выявлены и другие общие черты двух этносов в таких сферах, как «желания», «страхи», «отношение к другим национальностям», «сфера про-

изводства и учебы», «нравственность», «сфера культуры», «религия», «сфера межличностных отношений».

На основании вышесказанного можно выдвинуть предположение об идентичности содержания авто- и гетеростереотипов русских и татар Самарского края, чему в значительной степени способствовало гуманитарное образование населения. Так, все народы Среднего Поволжья приобщаются в великой русской культуре еще в дошкольных, средних и высших учебных заведениях на основе использования мажоритарного русского языка. Сфера применения национальных миноритарных языков сужается. Изучение русской, российской истории и литературы безусловна определяет личностную этническую идентификацию населения Поволжья – «Мы волжане, россияне! Мы русские!» Данные нашего исследования показывают, что своим национальным языком владеет лишь одна треть из опрошенных волжан.

Вместе с тем рост национального самосознания, детерминируемый обучением нерусских учащихся на национальном языке, расширением вещания национальных СМИ, определил формирование диаметрально противоположной тенденции в сознании национальных меньшинств региона. Каждый четвертый представитель национальных меньшинств региона считает себя русским, в то же время каждый четвертый из данной категории населения хотел бы жить только среди представителей своего этноса.

Наряду с этим есть данные, свидетельствующие о различных этнокультурных установках и культурных ценностях, а также о степени осознания значимости этнической и конфессиональной принадлежности у представителей русского и татарского этносов [Гаюрова, 2002]. По мнению Ю.А. Гаюровой (исследование проводилось в Самаре), специфическими для русского и татарского этносов, вторыми по значимости вслед за общими для трех исследуемых групп респондентов (использовались данные, полученные при опросе контрольной группы чувашей) типами культурных ценностей стали: у русских – интеллектуальная автономия, у татар – консерватизм. Полученные данные также продемонстрировали присутствие более выраженной направленности на традиционализм в этнокультурных ориентациях татар, высокий уровень включенности татарских респондентов в свою традиционную этническую культуру. Показатели, которые свидетельствуют о стремлении к интеграции, приобщению к культуре этноса, Ю.А. Гаюровой были обозначены как этнокультурные установки. У русских показатели этнокультурных установок сочетались с социально-психологическими показателями, позволяющими фиксировать высокий уровень этнической толерантности по отношению к татарам. У татар были выявлены значимые взаимосвязи между показателями этнокультурных установок

и проявлениями социально-психологической дистанцированности как предпосылки невысокой степени этнической толерантности по отношению к русским.

В контексте существенных различий в численности этноконтактных групп проблема восприятия и освоения собственной культуры может иметь характерные отличия для этнического большинства и этнического меньшинства. Для этнического большинства влияние культур этнических меньшинств не представляет существенных оснований в плане активизации процессов аккультурации или ассимиляции. В свою очередь, у представителей этнического меньшинства, для которых собственная культура является значимой, напротив, в гораздо большей мере актуализирована позиция дистанцирования в этнокультурных и этносоциальных (межэтнические браки) контактах от представителей этнического большинства.

На основе факторного анализа были сделаны выводы относительно общего и особенного в социально-перцептивной сфере русских и татар как этнического большинства и этнического меньшинства данной этноконтактной зоны. Общим приоритетом у всех трех групп является фактор, описывающий тенденцию «этнического нигилизма», то есть минимизацию респондентами феномена этничности.

Особенным явилось наличие в содержании факторов, подтверждающих предположение о наличии в восприятии татар «защитных» компонентов, в частности, механизма социально-перцептивного «отдаления» (фактор, содержащий негативный образ русских в восприятии татар). В перцептивной сфере русских, в свою очередь, был выявлен фактор, содержащий позитивный образ татар.

Важнейшей отличительной особенностью русско-татарского взаимодействия, выявленной в ходе факторного анализа, является стремление татар к сохранению этнической самобытности в контакте с этническим большинством, сопровождающееся активизацией механизмов социально-психологической «защиты» от воздействия доминирующей культуры. У русских активизация механизма консолидации по этническому признаку не нашла своего проявления ни в одном из факторов.

В ходе анализа и интерпретации полученных данных были выявлены факты совпадения оценок респондентов каждой из этноконтактных групп с характером самооценки данной группы, в том числе некоторых авто- и гетеростереотипов. В частности, наиболее часто отмечаемой чертой русского народа стала доброта (добродушие, добросердечие). Татарами и чувашами в качестве одной из наиболее характерных была названа та же черта. Наряду с этим важнейшей чертой татар, по мнению русских респондентов, является их сплоченность, что совпадает с собственной характеристикой татар.

В рамках исследований, посвященных анализу этнического самосознания русских, был широко изучен автостереотип представителей данной национальности. Ранее изучение велось, скорее, на теоретическом уровне и основывалось главным образом на историко-этнографическом материале, теперь же произошел резкий сдвиг в сторону эмпирических исследований [Павленко, 1992 ; Дробижева, 1985]. Этот факт связан с изменением социально-политического статуса русского населения в республиках бывшего Советского Союза, когда в некоторых республиках русские превратились в этническое меньшинство (зачастую гонимое), что неизбежно повлекло за собой трансформацию их автостереотипа. Некоторые исследователи характеризуют эту трансформацию как состояние социокультурного шока [Солдатова, 1990], который заключается в крушении «державного» самовосприятия и соответствующей системы ценностей, определяющих автостереотипы и гетеростереотипы.

В исследовании Д. Пибоди, А.Г. Шмелева и других испытуемые русской национальности приписывали образу «типичного русского» много дезадаптивных черт и оценивали себя гораздо ближе к «европейскому стандарту русского», чем к «типичному русскому», каким он выглядит в их собственных глазах [Психосемантический анализ..., 1993].

Остановимся на данном исследовании подробнее. Д. Пибоди, А.Г. Шмелев решают задачу эмпирического исследования стереотипов национального характера, при этом исследователи делают акцент на национальном характере русских, так как на тот момент в социальной психологии существовали противоречивые данные и суждения. Главное из этих противоречий – расхождение между объективными наблюдениями, приписывающими русским низкий уровень «рационального самоконтроля» и «самоуверенности в поведении», и субъективными суждениями западных исследователей, отмечающих относительно высокий уровень по этим факторам. В настоящем исследовании впервые были получены данные о том, как русскоязычные испытуемые оценивают самих себя, причем с помощью методики, позволяющей производить формально-количественное сравнение этих результатов с результатами исследований, основанных на выборках западных исследований.

Результаты показали, что русские судят о русских как о людях с низким уровнем «рационального самоконтроля» и «самоуверенности», хотя при этом самим себе они приписывают данные черты в меньшей степени, чем стереотипизированному образу «типичного русского». Стереотип «русского» в представлении самих русских лежит ближе к представителям импульсивных народов, в стиле жизни которых сохранились элементы «деревенской», семейно-патриархальной культуры (итальянцы, грузины). Но сами испытуемые (главным обра-

зом представители городской интеллигенции), которые принимали участие в эксперименте, в большей степени приблизились к «городской» модели личности.

Использование четырехпозиционной модели личностной черты позволило подтвердить предположение о наличии противоречивых черт в национальном характере русских. Их происхождение исследователи связывают с особенностями социализации в советском и российском обществе, определившими отсутствие прочных навыков свободного этикетного поведения, излишнюю скованность и заторможенность в официальных ситуациях, и, наоборот, некую расторможенность в ситуациях неофициального общения, а также склонность к репрессивному подавлению инициативы и оптимистическую уверенность в успехе вследствие преобладания запретительных инструкций и отрицательных санкций.

Таким образом, исследователи, с одной стороны, утверждают, что существует особый склад «русского национального характера», проявляющийся в следующем автостереотипе: русский человек откровенный, щедрый, бесшабашный, прощающий, непрактичный, доверчивый, миролюбивый; с другой стороны, они отмечают, что на фоне перехода населения к стилю жизни, принятому во всех постиндустриальных обществах, происходит процесс прогрессирующей утраты этой специфики. Одним из психологических симптомов этого перехода является «отрицательная идентификация» – отвержение самими русскими черт своего национального характера как ведущих к социальной дезадаптации.

В связи с этим утверждением появляется дополнительный интерес для проведения аналогичного исследования, цель которого – выяснить, оправдался ли данный прогноз спустя десять лет. Следует подчеркнуть, что выявленные в данном исследовании характерологические черты представителей русской национальности в настоящий момент являются общепринятыми в этнопсихологии.

В процессе проведенного нами исследования этнического самознания русских и татар Самары и Новокуйбышевска были получены данные об автостереотипе русских. Эти данные подтвердили наличие в нем таких качеств характера, как миролюбие, сензитивность (чуткость) и щедрость. Наряду с этим испытуемые отнесли к «типичным» чертам своей национальности такие качества, как выносливость, талант, общительность и открытость.

На основе сравнительных исследований в рамках изучения стереотипов межнационального восприятия по выявлению черт характера представителей разных народов отечественными психологами и этнографами составлены характерологические портреты типичных предста-

вителей наций [Психосемантический анализ..., 1993 ; Крысько, Саранцев, 1996].

Вот как выглядит портрет типичного татарина: гордый, самоуверенный, сметливый, трудолюбивый, хитрый, вспыльчивый, отходчивый. Наше исследование, на данные которого мы ссылались ранее, выявило в автостереотипе татар следующие характеристики: трудолюбивый, выносливый, смысленый (это качество коррелирует с качеством «сметливый»), общительный, нравственный, решительный, смелый, остроумный. Был обнаружен общий компонент в автостереотипах русских и татар – это выносливость, общительность, остроумие и смысленность.

При исследовании национальных стереотипов мы предлагали испытуемым (представителям чувашской, мордовской, татарской, еврейской и украинской национальности) ответить на вопросы, характеризующие национальное большинство (русских) и свою этническую группу, проживающую в Самаре. Полученные результаты указывают на вполне сбалансированную, оптимальную структуру авто- и гетеростереотипов по всем национальным группам, охваченным исследованием, где по положительным характеристикам автостереотип должен несколько превышать гетеростереотип.

Специфика татаро-русского восприятия заключается в преобладании у татар автостереотипов над гетеростереотипами по таким свойствам характера, как «чувство собственного достоинства» (78,4–53,6%); «гостеприимность» (95–78,8%), «надежность, верность» (69,4–50,5%); «свободолюбие» (78,4–61,9%). Вместе с тем, как было отмечено в нашем исследовании, наиболее яркие различия в авто- и гетеростереотипе наблюдаются у представителей татарской и еврейской общин.

На основании полученных данных можно высказать следующее предположение: у представителей русского и татарского этносов Самарской области наблюдается оптимальный баланс в плане соотношения авто- и гетеростереотипов.

Обобщая вышеизложенное, можно сделать вывод, что в отечественной этнической психологии существует традиция изучения этнических стереотипов главным образом через изучение представлений испытуемых о типичных характерологических чертах своей и других национальностей с помощью психосемантических методов. В результате можно с полным основанием утверждать, что в Среднем Поволжье, как в целом в стране, сохраняются психологические перспективы для межэтнической и межкультурной интеграции населения. Основание для данного утверждения заключается в том, что в результате фундаментального гуманитарного образования населени, в регионе, как и в целом в стране, наблюдается существенное преобладание граждан, толерантных к иной культуре, что определяет их готовность к межэтническому

взаимодействию и сотрудничеству. У данной категории людей не популярен экстремизм; для них характерно позитивное восприятие прошлого советского опыта межэтнических контактов, что является перспективной психологической составляющей урегулирования межэтнических и межкультурных противоречий современной России.

Литература

Бороноев А.О., Павленко В.Н. Этническая психология. СПб. : СПбГБУ, 1994.

Бороноев А.О., Смирнов П.И. Россия и русские: Характер народа и судьба страны. СПб. : Лениздат, 1992.

Ведерникова Т.И. Культурно-этнографическая специфика Самарской Луки // Мир культуры. Человек, наука, искусство : тез. докладов междунар. науч. конф. Самара : СГАКИ, 1996. С. 36–37.

Гаюрова Ю.А. Социально-психологические особенности межэтнического взаимодействия русских и татар г. Самары : дис. ... канд. психол. наук. М., 2002.

Дробижева Л.М. Влияние этноконтактной среды на межнациональные отношения // Социальная психология и общественная практика. М. : Наука, 1985. С. 153–162.

Дробижева Л.М. Этническое самосознание русских в современных условиях: Идеология и практика // Советская этнография. 1991. № 1. С. 17–26.

Крысько В.Г., Саракуев Э.А. Введение в этнопсихологию : учеб.-метод. пособие. М. : Ин-т практической психологии, 1996.

Лапкин В.Н. Соблазны российского прогрессизма // Век XX и мир. 1990. № 7. С. 27.

Лихачев Д.С. Национальное самосознание Древней Руси: Очерки из области русской литературы XIX–XX вв. М. : АН СССР, 1945.

Львина Е.Д. Общее и особенное в этническом самосознании жителей Самары и Самарской области (на материале исследования русских, мордвы, татар и чувашей). Самара : СГПИ, 2000.

Психосемантический анализ стереотипов русского характера: кросс-культурный аспект / Д. Пибоди и др. // Вопросы психологии. 1993. № 3. С. 101–109.

Солдатова Г.У. Установочные образования в этноконтактной ситуации // Духовная культура и этническое самосознание. М. : Наука, 1990. Вып. 1. С. 221–240.

Шарапов В.В. Определение толерантности и этнические стереотипы населения г. Самары // Этническое самосознание и кросскультурное взаимодействие народов Поволжья. Казань : КГУ, 2003. С. 172–175.

Художественное сознание и многообразии искусств

Психология художественного творчества: воображение как фактор культуры

А.И. Белкин, И.А. Белкин

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
rotati@mail.ru

Статья посвящена анализу психологии художественного творчества. Воображение рассматривается как психический процесс и фактор конституирования культуры, описываются эвристические возможности воображения для совместной продуктивной деятельности и художественного творчества. Мифологизация действительности, культурная идентификация действий и высказываний находят закрепление в актах художественного творчества, объективируются и вновь возрождаются в новом творческом акте.

Ключевые слова: *творчество; воображение; культура; эвристика; творение.*

Воображение – явление не менее загадочное и реальное, чем культура. Если культура является продуктом и результатом творчества, то воображение представляет собой возможность творчества, создающую различные формы, которые культурой опосредуются, идентифицируются либо в традиционном понятийно-категориальном аппарате, либо же изменяют лицо культуры, выступая началом гегемонии новой парадигмальной системы.

Рассмотрим специфику воображения как психического процесса в контексте психологического знания. Воображение в психологии рассматривается как особая форма человеческой психики, занимающая промежуточное положение между памятью, восприятием и мышлением и одновременно стоящая отдельно от остальных психических процессов. Таким образом, воображение является психологическим конструктом, потому что анатомо-физиологическая основа данного психического процесса не определена, хотя и существует предположение, что его истоки находятся в гипоталамо-лимбической системе.

Воображение предполагает возникновение новых чувственных образов. Среди психических процессов воображение связано с мышлением, оно является основой наглядно-образного мышления, позволяющего человеку ориентироваться в ситуации и решать задачи без непосред-

ственного вмешательства практических действий. Воображение позволяет человеку опираться на представляемый результат труда при планировании и реализации деятельности. Построение образов воображения осуществляется прежде всего на основе процессов синтеза и аналогий, а к основным способам создания образов относят агглюцинацию, гиперболизацию, схематизацию, типизацию и акцентирование.

Воображение возникает в проблемной ситуации, на том этапе познания, когда неопределенность ситуации весьма велика. Чем более привычной и определенной становится ситуация, тем меньше простора она дает фантазии. В контексте мышления ценность воображения состоит в том, что оно позволяет принять решение и найти выход в проблемной ситуации при отсутствии полноты знаний, которые являются необходимыми для процессов мышления.

Образы воображения не обязательно отражают действительность, так как могут содержать элементы вымысла. Если воображение рисует сознанию картины, не имеющие аналога в действительности, его называют фантазией, если оно, кроме того, нацелено на будущее, его именуют мечтой.

Течение творческого процесса предполагает возникновение множества ассоциаций. Специфическая особенность творческого воображения заключается в том, что оно отклоняется от привычного хода ассоциаций, подчиняя его тем эмоциям и мыслям, которые преобладают в данный момент в психике творца.

Воображение полифункционально, оно позволяет реализовать ряд функций: формирование целостного образа деятельности, произвольная регуляция психических процессов и эмоциональная саморегуляция, планирование и программирование деятельности.

Классификация видов воображения осуществляется по критериям активности/пассивности и продуктивности/репродуктивности. Активное воображение подчиняется воле и желанию человека, пассивное действует как бы само по себе, в силу той или иной психической организации человека. Репродуктивное воображение позволяет воссоздать тот образ, который является как бы слепком с реальности, при продуктивном воображении действительность сознательно конструируется человеком [Немов, 1995]. Названные виды воображения являются условными, отражающими реально происходящие процессы сознания индивидуума, а не существующими отдельно сами по себе.

Рассмотрим роль воображения и психосоциальной типизации индивидуума. Исследование специфики психосоциального влияния культуры, ориентированное преимущественно на ее ценностно-нормативные аспекты и их влияние на социальную жизнедеятельность общества предполагает определение роли психокультурных влияний в формировании опреде-

ленных психотипов человека. Воображение – фактор индивидуации, однако можно по степени его представленности говорить о психосоциальной типизации в общем плане. Воображение, по сути, определяет степень зависимости или свободы от той или иной культурной системы или суперсистемы [Белкин, 2008].

Любая культура включает в себя типичных, атипичных и анти-типичных представителей. В постсовременном мире распространение получает массовая культура, противоположная элитарной культуре. Впервые сам термин «массовая культура» возник в 1944 г., когда в журнале «Политика» Д. Макдональдс ввел это понятие в научный оборот. Он говорил о том, что современная технология не связана ни с национальными рамками, ни с политическими системами, ни с характером экономического развития. Унифицированная технология порождает унифицированные потребности и вкусы. В этой связи другой известный исследователь, создатель коммуникативной теории развития общества Х. Маклюэн писал, что электронный век приводит к состоянию всеобщей включенности, возникает новая община – «глобальная деревня» [См. по: Хевеши, 2001, с. 8].

Другое понятие, неразрывно связанное с понятием «массовая культура», – это понятие массового общества, которое подробно разрабатывается в социально-психологическом ключе в работе известного испанского философа Х. Ортеги-и-Гассета «Восстание масс» (1930) и используется для обозначения общества, в котором власть захватывает особый социальный психотип человека – «человек-масса».

Понятие «человек-масса», по Х. Ортеге-и-Гассету, обозначает принадлежность индивида не к социальной группе, а к определенной общности людей, обладающих общими социально-психологическими характеристиками. Человек-масса – это «тот, кто не может оценить самого себя как с плохой, так и с хорошей стороны, это тот, кто чувствует себя “таким, как все” и отнюдь не переживает из-за этого» [Ортега-и-Гассет, 1991].

Таким образом, человеку-массе не хватает именно воображения, он не может посмотреть на себя с другой стороны, сформировать оригинальный взгляд, представить, например, идею о том, что действительность – всего лишь проекция его ума и ничего более. Человек-масса – это избалованный эгоистичный ребенок, который не ценит даров цивилизации, за счет паразитического потребления которых существует, а стремится исключительно к удовлетворению собственных материальных потребностей. Главная особенность нашего времени, по Х. Ортеге-и-Гассету, – «восстание масс»: масса, которая раньше понимала свою ограниченность и оставляла право принятия основных политических, экономических и других решений элите, теперь захватывает все

места, проникает во все сословия и эшелоны власти. Масса, не обладая необходимыми для этого способностями, стала управлять. Ценности массовой культуры – это ценности среднего человека, удовлетворенного своей посредственностью и не стремящегося ни к чему иному, кроме удовлетворения собственных потребностей. В противовес этому представители элитарной культуры или представители избранного меньшинства «выбирают жизнь, направленную на поиск и достижение идеала» [Ортега-и-Гассет, 1991, с. 89].

Негативное отношение к массовому человеку высказывает К. Ясперс, отмечая, что «массовое общество» – болезнь XX в., а масса – род существования и разложения человеческого бытия. Массовое общество, при котором происходит стандартизация всех форм общественной жизни, неизбежно порождает тоталитарный режим со «стадным существованием». Современную ситуацию характеризует ряд явлений, являющихся следствием распространения людей-масс: «распадение традиционных ценностей; мышление, основанное на идеологии; упрощение; жизнь, основанная на отрицании» [Ясперс, 1994, с. 343].

Говоря о процессах омассовления в постиндустриальном обществе, можно также выделить другую точку зрения. Так, С. Московичи считает, что современный мир представляет собой массовое общество, где индивидуальная душа порабощается коллективной. Для него масса – это «социальное животное, сорвавшееся с цепи» [Московичи, 1996, с. 27]. В отличие от Х. Ортеги-и-Гассета, С. Московичи понимает под массовизацией стирание и смешение социальных групп. На наш взгляд, более точным является определение массовизации как факта изменения содержания и структуры сознания под влиянием массовой культуры, в то время как стирание границ между социальными группами представляется проявлениями влияния более глубокого массового феномена, который и обуславливает эти процессы.

Таким образом, воображение выступает индивидуальной характеристикой личности, позволяющей идентифицировать индивидуума в контексте культуры на основе принципа массовости/элитарности и творчества/унифицированности. Именно воображение является основой осуществления творческих актов, создания нового, нахождения нестандартного решения в сложной проблемной ситуации с высокой степенью неопределенности.

Литература

Белкин А.И. Настенные надписи Самары. Самара : Самарский научный центр РАН, 2008.

Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс. М. : Смысл, 1996.

Немов Р.С. Психология. Кн. 1. М. : Просвещение, 1995.

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет. М. : Радуга, 1991. С. 40–228.

Хевеши М.А. Массовое общество в XX веке // Социологические исследования. 2001. № 7. С. 3–12.

Ясперс К. Смысл и назначение истории. М. : Республика, 1994.

Время и его герои в изображении С.Д. Довлатова (на примере публицистики и прозы таллиннского периода)

Г.А. Доброзракова

Поволжский государственный университет
телекоммуникаций и информатики, Самара
deva_roza@list.ru

Статья посвящена изображению времени и его героев в публицистике С.Д. Довлатова таллиннского периода и в повести «Компромисс». Рассматриваются приемы использования писателем газетных материалов для разоблачения ситуации двоемыслия, царившей в 1970-е гг. в советском обществе.

Ключевые слова: лермонтовская традиция; эпоха застоя; очерки Довлатова; амбивалентность изображения.

Как ни один другой писатель последней трети XX в., С.Д. Довлатов следовал традиции, заложенной М.Ю. Лермонтовым в романе «Герой нашего времени»: центральное место в довлатовской автопсихологической прозе занимает изображение образа времени и становление личности, напряженная и противоречивая внутренняя жизнь главного героя, обладавшего безусловными автобиографическими чертами. Произведения Довлатова дают потомкам возможность анализировать духовную историю советского общества 1960–1970-х гг. – эпохи так называемого застоя.

Термин «застой» вошел в обиход после выступления на XXVII съезде КПСС в 1986 г. М.С. Горбачева, отмечавшего проявления «застойных явлений» в экономической и социальной сферах общества. Этим термином обозначается период от середины 1960-х гг. до второй половины 1980-х гг. – от прихода к власти Л.И. Брежнева до начала перестройки. Эпоха застоя характеризуется отсутствием каких-либо серьезных потрясений в политической жизни страны, социальной стабильностью. С одной стороны, СССР занимал передовые позиции в освоении космоса, развитии авиации, атомной энергетики, фундаментальных и прикладных наук; определенные достижения наблюдались в образовании, медицине, системе социального обеспечения. С другой стороны, при отсутствии реформ

в экономике к середине 1970-х гг. значительно замедлился рост нересурсных секторов экономики, наметилось отставание в высокотехнологических областях. Характерными чертами социализма застойного времени были низкое качество продукции, дефицит товаров, неэффективное производство и низкий уровень производительности труда. Проблемы переживало сельское хозяйство, и страна тратила большие деньги для закупок продовольствия. Значительно выросла коррупция, инакомыслие преследовалось по закону. Инакомыслящими считались и писатели, произведения которых не укладывались в рамки соцреализма, господствовавшего в литературе и искусстве. Метод социалистического реализма, обоснованный советскими деятелями культуры под руководством И.В. Сталина в 1932 г., предполагал, что художник должен изображать жизнь в свете идеалов социализма, а его произведения должны использоваться в качестве инструмента для воспитания трудящихся в социалистическом духе. Основными принципами соцреализма провозглашались народность (герои произведений должны быть выходцами из народа – рабочими и крестьянами) и партийность (главное для автора – партийная правда, изображение героических поступков, поиска новой жизни, революционной борьбы за светлое будущее). Авторы, которые занимались «другой литературой», в том числе и Довлатов, могли познакомить читателей со своими произведениями только неофициальными способами, получившими распространение во второй половине XX в., – через «самиздат» или «тамиздат». Отношения с режимом, как точно выразился М. Липовецкий, складывались у писателей по-разному: «от прямой оппозиции до отшельничества, от капитуляции и циничной сервильности до лукавых компромиссов между государством и совестью» [Липовецкий, 1991, с. 232]. Довлатов называл свое время «казарменный социализм», «административно-командная система», характеризовал его как «нечто мрачное, беспросветное, лишенное каких бы то ни было светлых оттенков» [Довлатов, 2004, т. 4, с. 252] и отчетливо понимал, что в его собственном опыте, в опыте родных и друзей – «при всех вывихах, перепадах и вроде бы нелогичных поворотах – время говорило о себе с убедительностью и выразительностью совершенно исключительными» [Зверев, 2001, с. 351].

Именно на период застоя приходятся годы журналистской и писательской деятельности Довлатова в СССР – с 1965 г. (после увольнения из армии) по 1978 г. (до отъезда за границу); в автопсихологических произведениях, отредактированных и написанных писателем в эмиграции, также использовались материалы, факты, впечатления, связанные с советской действительностью того времени.

Одна из первых его повестей «Компромисс», скомпонованная из отдельных рассказов и вышедшая в США в 1981 г., как известно, создавалась на основе фактов таллиннской жизни автора (1972–1975 гг.), ко-

гда он, упорно занимаясь писательской деятельностью, не смог издать ни одной книги и вынужден был зарабатывать на жизнь журналистской работой.

Довлатову как работнику идеологического фронта (именно так называли тогда журналиста) приходилось создавать «образцы» соцреализма, писать очерки на «производственную тему», в которых по традициям советского времени жизнь человека трактовалась как движение от подвига к подвигу и персонажам придавались черты героичности. Так, в очерке «Высокое положение» автор рассказывает о Тамаре Ивановне Шевцовой, крановщице машиностроительного завода, депутате Таллинского (здесь сохранена орфография того времени) городского Совета, и ее сестре Ванде, которая тоже стала крановщицей и работала секретарем Республиканского комитета профсоюза машиностроителей, используя трафаретные фразы: «Их путь логичен, последователен, закономерен» (Советская Эстония (далее СЭ). 04.07.1973. С. 4). В качестве обрамления для очерка «“Пользуется авторитетом...”» о жестянщике Юрии Иванове Довлатов берет слова из характеристики героя: «Скромный, пользуется авторитетом» (СЭ. 11.08.1973. С. 4). Рассказывая о слесаре Таллиннского машиностроительного завода Анатолии Чернышеве в очерке «Судьба барабанщика», который впоследствии стал основой для довлатовского рассказа «Интервью», автор пытается показать преимущества социализма перед капитализмом: «Я полюбил завод, стал чувствовать ответственность за то, что делается на моих глазах. А это значит – быть хозяином. Мне еще отец говорил: “Научись работать – и ты научишься быть счастливым”... Не так давно на одном из советских заводов побывал шведский промышленник Эриксон. Он рассказывал о своих предприятиях. Условия труда хорошие, вентиляция, душ, чистота. И заработки высокие. А рабочие недовольны. Потому что человек на заводах Эриксона только рабочий и больше никто, механическая сила, инструмент. Между прочим, швед этого даже не скрывал. Победа техники куплена ценой моральной деградации. Человеку мало быть сытым. Он хочет творить, проявлять себя широко и разнообразно. Ему нужны музыка, книги, картины, ощущение собственной значимости. Без этого его жизнь будет уродливой и неполной» (Молодежь Эстонии (далее МЭ). 02.02.1973. С. 2).

Многие довлатовские материалы были подготовлены специально к знаменательным датам, к профессиональным праздникам: заметка о кондитере Эльмаре Рунге была написана ко Дню работников пищевой промышленности (СЭ. 15.10.1972. С. 3); репортаж «Вам письмо...» – о передовиках таллинской почты – посвящен «Неделе письма» в СССР (СЭ. 11.10.1973. С. 4); корреспонденция о многодетной семье – 30-летию со дня Указа Президиума Верховного Совета ССР об уста-

новлении почетного звания «Мать-героиня» (СЭ. 07.07.1974. С. 3); к 50-летию со дня учреждения ордена Красного Знамени СССР приурочен очерк о ветеране войны Григории Васильевиче Катунцевском (СЭ. 01.08.1974. С. 3); ко Дню железнодорожника – очерк о коммунисте Николае Даниловиче Тиукове, работнике Таллиннского вагонного депо (СЭ. 02.08.1974. С. 3).

Чаще всего для центральных таллиннских газет «Советская Эстония» и «Молодежь Эстонии» Довлатов писал об интеллигентах, о людях творческих профессий: о настройщиках роялей, работавших на фабрике, выпускавшей рояли «Эстония» (МЭ. 30.12.1972. С. 3); о заведующем кафедрой сценического мастерства при Таллиннской консерватории Вольдемаре Хансовиче Пансо (МЭ. 11.01.1973. С. 2); о молодом биологе Сергее Боговском, защитившем кандидатскую диссертацию (МЭ. 19.01.1973. С. 2); о руководителе театра «Марионетки» Харри Васаре (МЭ. 03.03.1973. С. 2); о художнике Яане Туулинге (МЭ. 19.05.1973. С. 3); о Валентине Гаврилове – художнике, занимавшемся интерьером завода и частных жилищ (Довлатов сам нарисовал и поместил рядом с очерком портрет героя) (МЭ. 25.05.1973. С. 4); о филологе Сергее Владимировиче Петрове (СЭ. 20.11.1973. С. 4) и других своих современниках.

В «Советской Эстонии» Довлатов вел рубрику «Человек и профессия». Героями его очерков и интервью стали люди разных специальностей: врач, музыкант, инженер, техник-конструктор, архитектор, экскурсовод, художник-пейзажист, астроном, регулировщик радиоаппаратуры, режиссер-оператор.

Довлатовым-журналистом были написаны десятки очерков и фельетонов, от которых он, как и от всего, что было создано им в Советском Союзе, впоследствии отказался, о чем свидетельствует завещание, оставшееся после смерти писателя и хранящееся в доме его вдовы Елены Довлатовой. Однако и эти ранние довлатовские газетные тексты достойны исследования по нескольким причинам.

1. Художественно-публицистические произведения Довлатова принесли ему заслуженную славу одного из лучших современных стилистов и стали образцом для начинающих авторов. Так, президент факультета журналистики МГУ им. Ломоносова Я.Н. Засурский отметил мастерство автора эссе «Семь нот в тишине» (СЭ. 17.11.1974. С. 4) о гастролях пианиста Оскара Питерсона [Засурский, Светлана-Толстая, 2006]. Лаконичность, точность, внимание к детали были свойственны и другим газетным материалам Довлатова. Например, одна из первых публикаций в рубрике «Человек и профессия» – очерк «Благодарите моего коня...» – о старшем тренере по конному спорту, в прошлом чемпионе СССР М.И. Фадееве, отвечает всем классическим требовани-

ям, предъявляемым к портретному очерку: дан и внешний, и внутренний – нравственный, интеллектуальный, творческий – портрет героя:

Михаил Иванович Фадеев выводит на манеж Мотобола, мгновенно оказывается в седле. И тут происходит чудо. Только что передо мной стоял пожилой усталый человек в неуклюжих высоких сапогах со шпорами и в потрепанной байковой куртке. Сейчас он юношески легок и щеголеват. Прямая спина, крепкие руки, острые внимательные глаза. Конь и человек – гармоническое, нервное, стремительное единство. Один – воплощение воли, внимания, строгости, другой – весь чуткая покорность, достоинство, доверие.

Неуловимое движение рук, и Мотобол, грациозно выгнув шею, скачет вдоль борта манежа. Еще один сигнал – конь пересекает манеж по диагонали. Изысканные сложные танцевальные па, без единого окрика, без тени принуждения – законченный и строгий хореографический номер.

Наездник все время что-то говорит коню, спокойно, вежливо, тихо (СЭ. 08.12.1972. С. 3).

Е.Г. Скульская, работавшая вместе с Довлатовым в редакции «Советской Эстонии», вспоминает: «Писал он великолепно. Едва ли не все его материалы отмечались на летучках, постоянно они висели на доске лучших» [Скульская, 1989, с. 36].

2. Опыт создания газетных юморесок и фельетонов не прошел даром: автор научился находить комическое и нелепое в самых обычных житейских мелочах. Героями сатирических миниатюр «Как я бросил пить» (СЭ. 11.02.1973. С. 4), «Сила убеждения» (СЭ. 07.01.1973. С. 4), «Заведу себе бар...» (Моряк Эстонии. 21.04.1973. С. 4), «Экономический эффект, или Рассказ о том, как Никеша Квакин пальтишко покупал» (СЭ. 09.12.1973. С. 4), «Баллада о синем троллейбусе» (МЭ. 30.05.1974. С. 2) и других были попавшие в абсурдную жизненную ситуацию любители алкоголя, появившиеся затем и на страницах довлатовской прозы.

3. Материалы газетной публицистики Довлатов талантливо использовал в повести «Компромисс», ставшей непревзойденной иллюстрацией к обыденной ситуации двоемыслия, которая царила в то время в обществе, и запечатлевшей амбивалентность как нравственное состояние целого народа. Писатель вскрывает лживость советской журналистики, показывая, как создавалась особая советская реальность, разоблачая социалистические ритуалы. Долгое время считалось, что набранные курсивом в начале каждой главы тексты-выдержки из таллиннских газет придуманы автором. Однако материалы газет «Советская Эстония», и «Молодежь Эстонии» свидетельствуют о том, что в большинстве случаев Довлатов использовал подлинные или незначительно переделанные тексты – свои и своих коллег. Зато о подлинности фактов, изло-

женных в главах-новеллах, говорить, конечно, нельзя: писатель во многих случаях доводил реальность до абсурда, использовал гротеск.

Двенадцать новелл, объединенных в единое целое, – это эпизоды из жизни автопсихологического героя, журналиста Довлатова. Несколько глав повести посвящены раскрытию базирующихся на коммунистической идеологии законов построения «советского» текста. В «Компромиссе первом» речь идет о том, что если при перечислении стран корреспондент нарушал заведенный ритуальный порядок, продиктованный классовым подходом (сначала должны называться социалистические страны, но не по алфавиту, а по степени их лояльности, затем нейтральные государства и в последнюю очередь – «участники блока»), то это расценивалось как «политическая близорукость», «нравственный инфантилизм» [Довлатов, 2004, т. 1, с. 232]. В «Компромиссе четвертом» показано: слова с отрицательной эмоциональной окраской нельзя было использовать в тексте, каким-либо образом касавшемся любой социалистической республики или проживавшего в ней народа. Стихи, которые сочинил журналист Довлатов для рубрики, предназначенной русским читателям-детям (стихи действительно были опубликованы в «Советской Эстонии» от 26.01.1975 г.): «У опушки в день ненастный / Повстречали зверя. / Мы ему сказали: “Здравствуй!” / Зверь ответил: “Тере!”», – инструктор ЦК партии назвал «шовинистической басней». «Зверь» не может говорить по-эстонски – «пусть говорит на языке одной из капиталистических стран» [Там же, с. 246]. В «Компромиссе пятом», посвященном созданию ритуала празднования юбилея освобождения Таллина (именно к этому дню в столице Эстонии по желанию городских партийных органов должен был родиться четырехсоттысячный житель), рассказывается о наставлениях главного редактора газеты: «Младенец должен быть публикабельным» [Там же, с. 249]. Это означало, что он должен был родиться в рабочей семье и родители обязаны были назвать его старинным эстонским именем Лембит. Глава написана на основе опубликованного в газете «Советская Эстония» от 25.10.1973 г. материала М. Гати «Здравствуй, четырехсоттысячный!»

Одной из главных проблем для советского журналиста был выбор героя. В «Компромиссе шестом» автор повествует, с каким трудом корреспондент радиопередачи «Встреча с интересным человеком» искала подходящего героя, который должен был заниматься чем-то «значимым в социальном отношении» [Там же, с. 271]. «Выбор героя – серьезное дело, чрезвычайно серьезное» [Там же, с. 288], – учил журналиста Довлатова редактор Туронок. В новеллах Довлатова-писателя разоблачаются все герои и героини, о которых он и его коллеги писали в газете. Никто из этих героев и героинь, по сути, не был достоин звания настоящего советского человека, которому предписано было иметь только

положительные черты. Так, в «Советской Эстонии» от 31.08.1973 г. под псевдонимом «С. Адер» была опубликована заметка Довлатова «Соперники ветра», посвященная 50-летию таллиннского ипподрома. В «Компромиссе втором» автор разоблачает своих героев: оказывается, спортсмены-наездники получали незаконный доход, помогая своим знакомым делать выгодные ставки на бегах. А молодой, подающий надежды Анатолий Иванов «сломал ногу и обе ключицы. Лошади тут ни при чем. Он выпал пьяный из такси. С ипподромом было покончено. Уже несколько лет “соперник ветра” работает барменом в Мюнди» [Довлатов, 2004, т. 1, с. 234]. В «Советской Эстонии» от 18.10.1973 г. был напечатан очерк Довлатова «Наряд для марсианина» о закройщице-модельере Русского драматического театра ЭССР Вольдемаре Сильде. В главе «Компромисс седьмой» обнаруживается, что безукоризненно работавший, творчески подходивший к своему делу портной служил в годы войны немцам, за что провел двенадцать лет в заключении. «Компромисс девятый» предваряет очерк Довлатова «Самая трудная дистанция», появившийся 14.06.1973 г. в газете «Советская Эстония», помещенный под псевдонимом «С. Адер». Героиня очерка – член КПСС, аспирантка, спортсменка Тийна Кару – предстает перед читателями повести личностью аморальной, решившей на практике изучить технологию секса; при этом довлатовская новелла опровергает утверждение, что в СССР секса не было.

«Компромиссу одиннадцатому» предшествует выделенное курсивом газетное сообщение о смерти и похоронах директора телестудии, Героя Социалистического Труда Хуберта Вольдемаровича Ильвеса. В тексте прослеживаются аллюзии на материалы газет «Молодежь Эстонии» от 05.03.1974 г. и «Вечерний Таллин» (далее ВТ) от 07.03.1974 г., где были опубликованы некрологи члену ЦК КП Эстонии, председателю Государственного комитета Совета Министров ЭССР по телевидению и радиовещанию Энделю-Иоганнесу Янимяги (вымышленным в «Компромиссе» остается только имя покойника). «Могильный холм утопает в многочисленных венках» (ВТ) – «Под звуки траурного марша видные представители общественности несут украшенный многочисленными венками гроб с телом покойного» [Довлатов, 2004, т. 1, с. 365]; «От имени коллег и боевых товарищей Энделя-Иоганнеса Янимяги прощальное слово произнес заместитель министра культуры ЭССР Р. Вийес» (ВТ) – «Над свежей могилой звучат торжественные слова прощания...» [Довлатов, 2004, т. 1, с. 365]; «Светлая память об Энделе-Иоганнесе Янимяги – верном сыне Коммунистической партии – навсегда сохранится в наших сердцах» (МЭ) – «Память о Хуберте Ильвесе будет вечно жить в наших сердцах» [Довлатов, 2004, т. 1, с. 365]. Торжественности и пафосности сообщения в начале главы противопоставлен весь ритуал похорон, вос-

произведенный писателем. Почтительное отношение к высокопоставленному советскому деятелю подвергается профанации, что проявляется в бесчисленных подменах и путанице, в циничных словах похоронной речи и в открытом признании: Ильвес обладал такими нравственными качествами, что от него «отвернулись родные и близкие», «откровенно говоря, его недолюбливали» [Довлатов, 2004, т. 1, с. 386].

Довлатов, на себе испытавший необходимость творить миф из обыденного, показывает обостренное чувство несвободы у журналистов, вынужденных идти на компромиссы ради публикации своих статей. Только у Буша, героя десятой новеллы, компромиссы вызывают протест; он не способен угождать начальству, из-за чего лишается работы. В конце последней главы журналист Довлатов тоже принимает однозначное решение: «Я прощаюсь с журналистикой. Хватит!» [Там же, с. 395]. Период работы в партийных изданиях стал для него годами «вранья и притворства» [Там же, с. 230]. Не случайно в «Компромиссе третьем» упоминается Хлестаков: все советские журналисты сродни гоголевскому персонажу. Буш полностью выдумывает интервью с капитаном торгового судна ФРГ. Довлатов дает положительную рецензию на неудавшийся спектакль по произведению Хемингуэя, публикует интервью с Аллой Мелешко, где нет ни слова правды. От имени передовой доярки Линды Пейпс, не умевшей говорить по-русски, он пишет рапорт о трудовых достижениях Л.И. Брежневу уже после того, как от Генерального секретаря пришел ответ на неполученный рапорт. («Компромисс восьмой» был создан на основе интервью, взятого у знатной доярки Лейды Пейпс В. Репецким и опубликованного в феврале 1975 г. в газете «Советская Эстония».)

Автопсихологический герой «Компромисса» отнюдь не циник, а человек рефлексирующий, мучающийся традиционными для русской литературы вопросами о неустроенности бытия, неясности будущего, неопределенности своих помыслов и чувств. Действие повести развивается на фоне беспробудного пьянства: пьют журналисты Довлатов и Буш, фотограф Жбанков, токарь Кузин, спортсмен Анатолий Иванов. И здесь писатель следовал правде жизни: привычка к пьянству, сопровождавшая духовный кризис, отчаяние, была в советское время распространена повсеместно. Не случайно одним из подобранных для себя псевдонимов, как сообщает Довлатов в письме к Скульской, был псевдоним «Михаил Юрьевич Вермутов» [Скульская, 1994, с. 152]. В нем – и скрытый намек на пагубное пристрастие к алкоголю, и аллюзия, отсылающая к М.Ю. Лермонтову и его раздумьям о своем времени. Главным сюжетом Довлатова, как отметил А. Зверев, тоже было время. «Довлатов своему времени принадлежал целиком и полностью, им был создан ... вызван им как писатель:

в таком писателе оно нуждалось, чтобы увидеть, а значит, осознать самое себя» [Зверев, 2001, с. 351].

Литература

Довлатов С. Компромисс // Собр. соч. В 4 т. / С. Довлатов. СПб. : Азбука-классика, 2004. Т. 1. С. 227–395.

Довлатов С. Мы начинали в эпоху застоя // Собр. соч. В 4 т. / С. Довлатов. СПб. : Азбука-классика, 2004. Т. 4. С. 252–262.

Засурский Я.Н., Светлана-Толстая С.В. Русский язык в массмедийном пространстве // Журналистика и культура русской речи. 2006. № 3. С. 5–9.

Зверев А. Записки случайного постояльца // Последняя книга. СПб. : Азбука-классика, 2001. С. 354–375.

Липовецкий М. Совок-блюз. Шестидесятники сегодня // Знамя. 1991. № 9. С. 226–237.

Скульская Е. Перекрестная рифма. Письма Сергея Довлатова // Звезда. 1994. № 3. С. 144–153.

Скульская Е. Предисловие // Марш одиноких. Голос / С. Довлатов // Радуга. 1989. № 5. С. 36–67.

Влияние произведений искусства на психофизиологическое состояние человека

Л.М. Дубовый

Пензенский государственный университет, Пенза
leo_200737@mail.ru

В статье представлены основные направления анализа механизма психофизиологического воздействия на человека произведений живописи.

Ключевые слова: *проблема «материя – сознание»; мозг; блок считывания информации; голографический приемник; человеческое сердце; информационное поле; гармоничный; эстетически совершенный; идея гармонического единства мира.*

Тема нашего исследования волнует умы человечества с незапамятных времен. Действительно, не вдаваясь в сущность механизма такого воздействия, практика констатирует его наличие, причем отличающееся по силе воздействия у разных индивидуумов. Это явление свойственно различным формам искусства. Остановимся на анализе механизма психофизиологического воздействия на человека произведений живописи.

Несмотря на успехи нейрофизиологических исследований, попытки физиков обратиться к квантовомеханическому пониманию сознания, всю убедительность практики Востока, направленной на регулирование сознания человека через тело, проблема «материя – сознание» остается

нерешенной. Эта проблема была поставлена еще в египетской «Книге мертвых». С тех пор прошло 3,5 тыс. лет без того, чтобы продвинуться достаточно глубоко в понимании связи материи и сознания. Если сознание есть функция высокоорганизованной материи, то где модель, раскрывающая механизм этого функционирования? Ответа нет до сих пор. Само сознание представляется (по В.В. Налимову), скорее, неким механизмом, оперирующим смыслами. Отдельные формы функционирования сознания, взятые сами по себе и оторванные от представления о смыслах, наверное, как-то могут быть объяснены на нейрофизиологической основе (например, память). Но как быть со смыслами? Как соотносить смыслы с материальным проявлением тела? Очевидно, смыслом надо дать право на самостоятельное существование. Это своя, особая реальность (А.Ю. Агафонов). Как утверждает В.В. Налимов, кажется достаточно правдоподобным, что пространственно-метрические представления о раскрытии смыслов можно будет связать с миром физических явлений, которые находят свое выражение через поля, то есть пространственные проявления [Налимов, 1989, с. 225].

Опираясь на систему герменевтических представлений, мы можем думать, что Мир во всех своих проявлениях – физическом, биологическом, психическом – устроен одинаковым образом. Его сердцевиной является малая, изначально заданная данность, раскрывающаяся через число. Нельзя сказать что-либо серьезное о сознании, не постулировав изначально существование непроявленной семантики.

Глобальный эволюционизм, задающий как развитие биосферы, так и ноосферы, оказался возможным потому, что на Земле и в Космосе в целом реализовались совершенно уникальные внешние условия, а в глубинах Мироздания оказались заложены потенциальные возможности семантической Природы, которые в этих условиях могли раскрываться через многообразие живых текстов. Человек стал выступать перед нами в удивительном единстве со всем Мирозданием, в отдельности от него.

Пространство приурочено к принятию вещей, оно воспринимает и дает им себя, уступая вещам форму и предлагая им взамен свой порядок, свои правила простиранья вещей в пространстве.

«Более того, вещи высветляют в пространстве особую, ими, вещами представленную парадигму и свой собственный порядок – синтагму, то есть некий текст. Этот “текст пространства” обладает смыслом...» [Топоров, 1983, с. 279–280]. Для понимания интеллектуальной деятельности человека во всей ее широте и полноте необходимо допустить, что все возможные смыслы изначально упакованы на неограниченном континууме, будучи спрессованы так, как спрессованы числа на действительной оси (В.В. Налимов). Мы именно потому и люди, а не автоматы, что можем спонтанно порождать фильтры, раскрывающие смыслы по-

новому. Смысл термина «спонтанность» может раскрыться через корреляционно связанную триаду «свобода – спонтанность – творчество». По своей природе спонтанность – это вселенское, космическое, нигде не реализованное начало. Хочется думать, что человек к нему просто подключается. Индивидуальность личности проявляется здесь, может быть, только в том, что она, подключившись к космическим вибрациям вселенной семантики, может услышать то, что не слышат другие. Метаэго человека, – может быть, не более, чем способность человека слышать. Эта способность вынесена куда-то в сферу космического сознания. Личность способна к непрестанному диалогу сама с собой, отщепляя от себя (через порождение соответствующих фильтров) своих корреляционно связанных двойников.

Стремление воспринимать мир как гармоничный, эстетически совершенный, полностью взаимосвязанный во всех своих чертах – изначальное свойство сознания, по мнению В.М. Аллахвердова. Именно такое описание мира выступает как желанный идеал для всех людей. Особенно заметно стремление к этому идеалу у людей творческих – ученых и художников [Аллахвердов, 2001]. И здесь наступает момент осознания того, что появляются два субъекта: один – создающий произведение искусства, например, картину, и другой, которому предстоит, созерцая этот шедевр, осознать замысел автора и эмоции, которые этим произведением вызваны. Как считает В.М. Аллахвердов, психологи всегда связывали эмоции с оценкой. Оценка – это результат сличения чего-то с чем-либо, например, ожидаемого с реальным. Эмоция – это качественный сигнал, предназначенный для того, чтобы сообщить сознанию о том, что сознание само не знает. Но зачем сознанию что-либо знать о процессах, которые оно все равно не осознает, которыми не управляет и на которые не влияет? Любое противоречие (даже между ожидаемым и реальным), любая двусмысленность включают в работу механизм сознания, работа которого в том и заключается, чтобы избавляться от возникающих противоречий. Как показывают исследования, в процессе сглаживания диссонанса люди способны на многое: они дают новые оценки другим людям, меняют свои вкусовые переживания и пр. И совершенно этого не осознают! Однако сглаживание противоречий не проходит бесследно. Люди, сглаживая непонятное или их не устраивающее, очень часто просто обесценивают противоречие. Обнаружение противоречий там, где субъект даже не предполагал их существования, – одно из самых ярких проявлений человеческого интеллекта.

Как создается живописная картина? У художника появляется замысел произведения, возможно, не всегда четко осознаваемый. Затем создаются эскизы сюжета и его фрагментов. В процессе их написания все отчетливее видится идеал сюжета. Делаются наброски окончатель-

ного варианта и начинаются муки творчества, в результате которых картина приближается к идеалу. Форма изображения и цветовое решение передают вибрационное содержание эмоционального состояния художника в процессе создания живописного полотна. Художник не регулирует частоту и силу вибраций своего творения – это происходит помимо его сознания. Тем не менее эти составляющие информационного поля навсегда запечатляются в его творении. Это схематическое описание процесса художественного творчества, которое необходимо нам для дальнейших рассуждений.

Для того чтобы зритель (Другой) смог понять язык художника, он должен отбросить логику своей культуры и попытаться уловить те вибрации, которые заложены в живописном полотне. Чаще всего нас влечет к произведениям частота вибраций, которая нас захватывает. При этом возможно возникновение биорезонанса, вызывающего у нас всплеск эмоций. Мы не можем понять причину их появления, но пытаемся найти им логическое объяснение, опираясь на предшествующий опыт в рамках своей культуры.

Можно сказать, что каждый человек в меру своего интеллектуального, прежде всего духовного, развития имеет тесный контакт с информационным полем своего уровня, который во многом определяет его мировую линию жизни, или, проще говоря, судьбу.

Наука на современном этапе своего развития уже приходит к пониманию того, что она рассматривает не мир в целом, а лишь его плоское сечение, что научное, да и вообще человеческое, мышление – двумерное, плоскостное (плюс – минус; инь – янь и т.п.). Для понимания живого не хватает фундаментального звена, позволяющего сделать шаг от плоскостного видения к объемному. Таким шагом является структурность мира, определяющая все многообразие пространственных форм. Мир взаимодействия масс есть частный случай взаимодействия форм. Структуры взаимодействуют на информационном уровне. Структуры связаны с аккумуляцией энергии из физического вакуума, и чем ближе структура или форма к законам мировой гармонии, тем сильнее воздействие на окружающий пространственно-временной мир. Таким образом, принцип гармонии оказывается мерой структурности всего сущего [Мартынов, 1989].

Если принять идею гармонического единства мира, то человек действительно создан по образу и подобию Божьему. Если поверить в божественный принцип гармонии и соответственно оценивать мировые процессы, решения властей, поступки людей, то начинаешь понимать, что в мире идут диалектически единые процессы движения материи из структуры в хаос, из хаоса в структуру. При этом внешние законы сохранения позволяют предположить, что сумма хаоса и структуры все-

гда равна некой единице. Возможно, движение к гармонии соответствует некой вселенской эволюции мира.

Потоки знаний находятся вне человека, но не вне человечества (которое формирует ноосферу). В данной связи представляется удивительно глубокой мысль Гераклита о том, что «сила мышления находится вне тела». Поэтому мозг можно рассматривать как блок считывания информации, хранящейся в биополевой системе.

В организме человека можно выделить центр, являющийся резонансным голографическим приемником информации высшей мерности. Этим центром является человеческое сердце. Если рассмотреть трехмерное сечение четырехмерной сферы, то получим тело вида объемной кардиоиды. Следовательно, объемная кардиоида представляет собой резонатор голографического типа, как бы настроенный на излучения, возникающие в четырехмерном пространстве. И действительно, разве разумом мы чувствуем состояние этого мира, произведения искусства, беду близких? Конечно, сердцем, а уже затем разумом пытаемся понять, отчего на сердце у нас такая тревога.

Таким образом, человек является коллосальным детектором, считывающим всю голограмму пространственно-временных вибраций, содержащихся в информационном поле, в зависимости от уровня своего интеллекта и своей духовности и в соответствии со своей личной способностью настраиваться. И, если этот вывод не вызывает серьезных возражений, объяснение влияния произведений искусства на психофизиологическое состояние человека не составляет труда.

Литература

- Агафонов А.Ю.* Основы смысловой теории сознания. СПб. : Речь, 2003.
Аллахвердов В.М. Психология искусства. СПб. : ДИК, 2001.
Дубовый Л.М. На пути к эниологии. Пенза : ПГПУ им. В.Г. Белинского, 2007.
Мартынов А.В. Богочеловечность. М. : Физкультура и спорт, 1989.
Налимов В.В. Спонтанность сознания. М. : Прометей, 1989.
Топоров В.Н. Пространство и текст. М. : Наука, 1983.

Элементы «театра абсурда» в пьесе Нины Садур «Памяти Печорина»

О.В. Журчева, А.В. Гусев

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
janvaro@mail.ru, alexanderweis666@rambler.ru

В данной статье анализируется пространство и структура пьесы Н. Садур «Памяти Печорина». Обращает внимание тот факт, что данное произведение создано на материале классического романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Доказывается, что креативная рецепция является продуктивной стратегией театра абсурда, а приемы театра абсурда являются основными в творчестве Н. Садур.

Ключевые слова: театр абсурда; креативная рецепция; авторская стратегия; творческий потенциал; «Памяти Печорина»; коммуникативный коллапс; литературоведческая интерпретация.

Теоретическими, привходящими в процессе литературоведческой интерпретации пьесы Нины Садур «Памяти Печорина» можно считать два понятия: «театр абсурда» с его философией и прагматикой и «креативная рецепция», которая объясняет природу авторских стратегий в работе с «чужим» сюжетом и «чужим» словом.

Одна из причин такой активности креативной рецепции в течение всего XX в. и на рубеже XX–XXI вв. сформулирована М. Хайдеггером, который писал, что «понимание текста всегда предопределено забегающим вперед движением предпонимания» [Цит. по: Гадамер, 1991, с. 78]. Каждая эпоха ищет своего отражения в уже сказанном, используя язык искусства. Так, в XX в. и на рубеже XX–XXI вв. возникают произведения, вступающие в диалог с своеобразным метатекстом всей предшествующей культуры, что очевидно можно отнести к креативной рецепции. На примере креативной рецепции особенно ярко раскрывается коммуникативная природа художественного произведения. А писатель, существующий в рамках чужого сюжета и чужого слова, становится «моделью воображаемого читателя» или идеального читателя, о котором писал У. Эко и который «сможет интерпретировать воспринимаемые выражения в точно таком же духе, в каком писатель их создавал» [Эко, 1998, с. 17].

Творческие механизмы креативной рецепции неразрывно связаны с особенностями художественного, в данном случае театрального мышления всего XX в., когда обращение к «чужому слову» и к «чужому материалу» давало драматургу возможность включить нравственный и культурный опыт своего времени в диахронный исторический и вечностный контекст. Применительно к инсценировке (а мы рассматрива-

ем пьесу Н. Садур как, условно говоря, инсценировку) нас будет интересовать реализация авторских рецептивных стратегий как возникновения инвариантной или вариативной модели, то есть возникновения первичного или вторичного текста.

Если говорить об основном рецептивном приеме, которым пользуется Н. Садур в своих «инсценировках», в частности, в пьесе «Памяти Печорина», то здесь формируется творческий потенциал (смысловый потенциал) текста. В новом тексте выстраивается своеобразная система указателей, формирующих читательские стратегии узнавания. Эта авторская стратегия дает возможность читателю/зрителю не только вспоминать или сравнивать новый текст и пратекст, а опознавать образ первоисточника, расширять его смысловые границы новым содержанием [Абрамовских, 2006, с. 86]. Прагматика креативной рецепции в данном случае представляется, скорее, орнаментовкой собственного художественного мира драматурга. Таким примером креативной рецепции стали три пьесы-инсценировки Н. Садур: «Панночка», «Брат Чичиков», «Памяти Печорина». При всей несхожести материала для инсценировок эти три пьесы называют трилогией. Они связаны друг с другом не столько общей сюжетной линией, сколько схожей концепцией мира и механизмами творческого прочтения классических произведений русской литературы (повесть Н.В. Гоголя «Вий», его же поэма «Мертвые души», роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»).

И вот здесь, говоря о художественном мире драматурга, необходимо упомянуть, что драматургия Н. Садур с самого первого драматургического опыта, пьесы «Чудная баба», была ориентирована на эстетику «театра абсурда».

Мировоззренческая основа европейского «театра абсурда», как известно, базируется на философии экзистенциализма, на переживании его последнего этапа, мыслится как реакция на кризис сознания французских интеллектуалов послевоенной эпохи Ж.-П. Сартра и А. Камю. В русской литературе «театр абсурда», пережив целый ряд эстетических и этических модификаций, достигает своеобразного торжества именно в творчестве Н. Садур. Абсурдный мир драматурга – это не привычная для абсурда дискредитация привычных форм жизни в пользу углубленного безнадежного взгляда на действительность. Напротив, в ее творчестве возникает даже какая-то целесообразность абсурда, то есть бездны хаоса противопоставлены абсолютно непостижимой реальности. Абсурдная изнанка и одновременно двойник жизни видятся не только разрешением конфликтов, но благополучным исходом. «Виртуальная реальность», иррациональный мир одерживает победу над реальной действительностью, а в этом своеобразном торжестве абсурда

как художественного мировоззрения видна и определенная исчерпанность его в искусстве.

Совершенно особым случаем становится в драматургии Н. Садур освоение приемов абсурда применительно к инсценировке совершенно неабсурдного произведения, романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Из заголовочного комплекса становится очевидной концепция героя: из названия пьесы – «Памяти Печорина» – очевидно, что заглавный герой лишен своего привилегированного статуса сюжетного и повествовательного центра и низведен автором до положения художественного знака. Задачей пьесы становится процесс «оживления» хрестоматийного образа. Это заставляет драматурга видоизменить сам метод репрезентации главного героя. В тексте пьесы образ персонажа буквально распадается на Печорина-действующего, героя, и Печорина-автора, бездействующего, но вездесущего. Ирреальность инсценировки, основной абсурдный механизм – это столкновение двух дискурсов (двух типов повествовательных стратегий): Печорин как герой литературный, как элемент им же созданного текста, умирает (вернее, бесследно исчезает), Печорин же как автор (постановщик, провокатор) происходящих событий, а также представляемого текста не реализует всей семантики данного образа, поскольку удел автора есть полное бездействие, отказ от всякого вмешательства в процесс переустройства мира.

Важнейшим сюжетообразующим началом в пьесе становятся пространственно-временные координаты. Н. Садур создает вертикальное пространство, построенное на бинарной оппозиции верх/низ, в данном случае – горы/долина; дальний гарнизон с Максимом Максимычем, Казбичем, саклей-клеткой, парящей над пропастью в тумане и курорт с Грушницким, Верой, Мери, княгиней Лиговской и действующими лицами – «водяным обществом». Горы знаменуют возможности Печорина действовать, оценивать мир, принимать решения, то есть быть героем. Курорт (Пятигорск) делает Печорина созерцателем, пассивным участником всего, что происходит помимо него (в некоторых эпизодах Печорин становится свидетелем заговоров, разговоров, событий, поскольку сидит в Ермоловской ванне), то есть становится своего рода автором произошедшего, который, однако, не волен изменить неких объективных законов уже имеющегося текста. Таким образом происходит дискредитация авторской воли и авторской мысли. Дополнительным штрихом к этому становится почти цирковой трюк, в котором участвуют Демон и царица Тамара (тоже герои Лермонтова). Так персонажи постоянно балансируют на зыбкой границе реальности, описанной в литературном произведении, и призрачности, виртуальности сознания автора, в котором эта реальность возникает.

Необходимо отметить, что пространство пьесы обладает фрагментарной структурой, что способствует свободной композиционной связанности отдельных частей, возможности их монтажа. Это обстоятельство обуславливает появление мотива бегства, странствия, авантюрного приключения – любого действия, направленного на преодоление границ, дробящих безграничное пространство жизни на узкие сферы существования. Линеарное время в пьесах претерпевает различные видоизменения. Оно перестает быть дискретным, приобретая континуальный характер.

В пьесах Н. Садур обязательно есть герой-проводник, герой-портал, на самом глубинном уровне связанный с «хаосом», одновременно являющийся его порождением и орудием. В данном случае им становится сам Печорин, так как хаосом объявлено призрачное существование литературного текста в глубинах авторского сознания, что размывает представление о материальности и реальности зафиксированного на бумаге, всем известного по школьной программе хрестоматийного художественного произведения.

Во многих пьесах Н. Садур наблюдается возможность преодоления хаоса, хотя бы гипотетическая. В пьесе «Памяти Печорина» подобная возможность выражена в рамочном мотиве «метели».

Метель ситуативно связывает Россию и Кавказ – это звучит в пратексте. У Лермонтова: «Метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. “И ты, изгнанница, – думал я, – плачешь о своих широких раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки”» [Лермонтов, 2004, с. 28]. Одновременно с этим она чужеродна в краю гор и ущелий. Перифразом вышеприведенного фрагмента становятся в пьесе реплики Печорина и Максима Максимовича:

Печорин. Метель! Ах, как дышится! Как лицо остужает!

М.М. Эх, милая... тесно ей здесь, родимой, эх, подываешь как! Что ж ты! Здесь тебе не Саратовская губерния, здесь ты не разнежишься, как дома-то...

Печорин. Снег... Мети, миленький, мети во всю ивановскую! Да холоди ж ты, родной!

М.М. Ишь, бьется в ущельях, бедная. Ишь, как завивается, бесится [Садур, 2004, с. 257].

Тему метели в русской литературе начинает Пушкин, поэтому Печорин, заглядывая в заметенную Чертову пропасть, цитирует: «Блестя на солнце, снег лежит» [Там же, с. 265]. К мотиву метели Садур обращается и в финале:

М.М. Ишь, милая, заметелила как, будто и не Кавказ тебе тут, а степь, безбрежная русская степь. Всю, чай, бездну засыпала, каждую ранку остудила. Мети, милая, мети, родимая, веселей! [Там же, с. 308]

Итак, метель – русское, родное, сильное, способное смести грань между «своим» и «чужим», уничтожить (засыпать) разделяющую их бездну, «остудить», то есть успокоить героев, восстановить равновесие мира.

Один из наиболее частых мотивов «театра абсурда» – демонстрация бессилия языка как средства коммуникации, поскольку язык, даже лишенный идеологической наполненности, не может выразить всю суть происходящего с персонажами. Примером такого коммуникативного коллапса становится исключительно показательный и информативный разговор Максима Максимовича, Печорина и Казбича:

М.М. Казбич, говори, ты лошадей угонял за Доном? Признайся!

Казбич. Што?...

М.М. Но-но-но! Я таких проделок знать не желаю! А много угнал?

Казбич. Што?...

М.М. А, брат, да ты ранен. Вон плечо – под рваниной оцарапано. Казбич, говори, кто тебя ранил?

Казбич. Гяур.

М.М. На-кось, приложи это.

Казбич. Што?

М.М. Да ты не прыгай! Я ж тебя не съем! Вот так вот (*Закрывает ему рану.*)...

Печорин. Эй, Казбич! Что твоя лошадь?

Казбич. Што?

Печорин. Я так и думал.

М.М. Казбич, хорош твой конь! Аи, хорош!

Казбич. Карагез!

Печорин. Понимает!

М.М. Он все понимает, сударь! Говори, Казбич, коня твоего Карагезом зовут?

Казбич. Што?!

М.М. Вскипел уж! И спросить нельзя! Ты меня не серди, брат! Ты, дурья башка, отвечай давай! Што, весел конь, здоров?

Казбич. Што? Што?!

М.М. Джигит!

Печорин. Джигит. Спокойной ночи [Садур, 2004, с. 263].

Приведенный разговор можно трактовать как коммуникативный акт, если считать, что «што» Казбича в каждой новой контекстной позиции употребления несет некую интонационную информацию: например, является своеобразным ответом-отказом, выражает нежелание разговаривать, или недовольство настойчивым интересом к коню Карагезу, или гневную реакцию на угрозу. Но вне постановочно-интонаци-

онных средств «што» Казбича представляет собой невозможность коммуникации, одно-единственное слово, произносимое персонажем, воспринимается его собеседниками как некое иноязычие. Реакция собеседников – Печорина и Максима Максимыча – подтверждает обе эти трактовки, так как они то понимают Казбича, то нет.

Таким образом, креативная рецепция является продуктивной стратегией театра абсурда. Техника абсурда является основной техникой в пьесах Н. Садур. Ее драматургия остается ориентированной на эстетику «театра абсурда».

Литература

Абрамовских Е.В. Феномен креативных рецепций незаконченных произведений. Челябинск : Библиотека А. Миллера, 2006.

Гадамер Х.-Г. О круге понимания // Актуальность прекрасного / Х.-Г. Гадамер. М. : Искусство, 1991.

Лермонтов М. Герой нашего времени. СПб. : Азбука-классика, 2004.

Садур Н. Вечная мерзлота : сб. М. : АСТ : Зебра Е, 2004.

Эко У. Роль читателя. Исследование по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Серебряного. СПб. : Симпозиум, 1998.

Проблемы поэтики романа Б. Садовского «Пшеница и плевелы»

Н.Н. Кислова

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
kislova_nn@pgsga.ru

В статье анализируется один из романов Б.А. Садовского, чье творческое наследие следует отнести к еще не открытым или забытым литературным явлениям. Особенности художественного мира романа «Пшеница и плевелы» рассматриваются на уровне заголовочного комплекса, сюжетостроения, языка, жанра, стиля.

Ключевые слова: Б. Садовской; роман XX в.; поэтика; М. Лермонтов; историческая стилизация; заголовочный комплекс.

Борис Александрович Садовской – известный в начале XX века поэт, прозаик, драматург, мемуарист, литературный критик, историк литературы – характеризовал себя как духовного консерватора, вкладывая в это понятие приверженность классическим традициям, литературным канонам, традиционным ценностям. Именно эта верность традициям сделала его «неостребованным» в послереволюционные годы: Б. Садовского почти не публиковали, но писатель продолжал активную литературную деятельность вплоть до своей кончины в 1952 г. Среди богатого поэтического наследия Б. Садовского немало произведений, со-

зданных на историческую тему. Именно к таковым относится роман «Пшеница и плевелы», написанный им между столетними юбилеями двух смертей: А. Пушкина в 1937 г. и М. Лермонтова в 1941 г.

Впервые роман был опубликован в 1993 г. в № 11 журнала «Новый мир» по инициативе историка С. Шумихина. «Пшеница и плевелы» воссоздан по рукописной копии неизвестной рукой с правкой Б. Садовского из архивного фонда Б. Садовского в РГАЛИ (Ф. 464. Оп. 4. Ед. хр. 23) и из фонда писателя в отделе рукописей Российской государственной библиотеки.

Роман состоит из частей, озаглавленных знаками зодиака: «Дева», «Весы», «Скорпион», «Водолей», «Рыбы», «Лев», «Близнецы». Последняя часть была исключена автором из окончательной редакции, поэтому в журнале «Новый мир» она оформлена как приложение. «Пшеница и плевелы» имеет богатый заголовочный комплекс, представленный названием романа, эпиграфом ко всему тексту произведения, заглавиями частей и эпиграфами к каждой части.

Заглавие романа «Пшеница и плевелы» перекликается с эпиграфом ко всему роману, взятому писателем из Евангелия от Луки: «Ему же лопата в руку его и отребит гумно свое и соберет пшеницу в житницу свою: плевелы же сожжет огнем негасящим». Эпиграф – неточная цитата из проповеди Иоанна Крестителя, приведенной в Евангелии от Матфея и Евангелии от Луки. Название романа обретает символическое значение применительно к героям произведения, которых читатель и время по замыслу автора должны разделить на зерно или сорняк, на достойных памяти или забвения.

Эпиграф к роману находит продолжение почти в каждой из его частей: некое авторское риторическое высказывание, стилизованное под евангельские притчи или труды Отцов Церкви. Например, в главе «Весы» рассказ о жизни Юрия Петровича, отца Мишеля Лермонтова, прерывается своего рода метафорическим поучением, следующим перед описанием его смерти:

Нечистота от множества и смешения. Полстакана чистой и полстакана нечистой воды дают стакан нечистой.

Для того, кто положился на волю Божию, прошедшее не потеряно, настоящее безопасно, будущее верно.

В скорбях помни: за пустыней ждет земля обетованная [Здесь и далее цит. по: Садовской, 1993].

Названия частей романа по знакам зодиака организуют художественное время произведения, подчеркивая его цикличность, предопределенность, замкнутость. Повествование в романе начинается с 13 августа 1832 г. («Гвардии поручица Елизавета Алексеевна Арсеньева с внуком и пятью дворовыми людьми сего августа 13 числа 1832 года

остановилась в Нижнем Новгороде в доме отставного полковника и кавалера Соломона Михайловича Мартынова») и заканчивается 16 июля 1841 г. («Из метрических книг Пятигорской Скорбященской церкви видно, что Тенгинского пехотного полка поручик Михаил Юрьевич Лермонтов убит на дуэли 16, погребен 17 июля 1841 года»). По гороскопу время повествования проходит цикл от Льва до Рака, по знакам стихий преобладающей является стихия Воздуха. В контексте названия романа «Пшеница и плевелы», его эпиграфа и названий частей символически изображается цикл от посева зерна до его уборки и сжигания сорняков.

Эпиграфы к частям романа представлены строками из разных стихотворений М. Лермонтова и ориентируют читателя на центральное действующее лицо в каждом фрагменте. Например, в первой части («Дева») эпиграф «Окружи счастьем счастья достойную» взят из стихотворения «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою». Он акцентирует внимание на Натуленьке Мартыновой, сестре Николая Мартынова, и Мавре Ивановне, ее служанке. Обе героини влюблены безответно в Мишеля Лермонтова, и обе так же безответно любимы: одна Владимиром Эгмонтом, другая Епафродитом Егоровым. Во второй части («Весы») эпиграф «Последний потомок отважных бойцов» из стихотворения «Желание» обращает внимание на судьбу отца Мишеля Лермонтова, избегающего встреч со своим сыном и умирающего в «грошовой комнате». В третьей части («Скорпион») эпиграф – первая строка стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою» – обнажает страдания Владимира Эгмонта и намекает на будущие страдания и поиски Епафродита Егорова после гибели супруги. В четвертой части («Водолей») литературная стилизация Б. Садовского под лермонтовскую стихотворную манеру «Обрывки безыменных чувств и мнений» помогает восприятию мнений об А.С. Пушкине как человеке и поэте. В пятой части («Рыбы») эпиграф – первая строка стихотворения «Нет, не тебя так пылко я люблю» – обращает внимание на особенности характера Лермонтова и его взаимоотношений с женщинами. В шестой части («Лев») цитата из стихотворения «Памяти А.И. Одоевского» – «И свет не пощадил, и Бог не спас» – намекает на причины гибели Лермонтова. В седьмой части («Близнецы») эпиграф заимствован из поэмы «Дума»: «Печально я гляжу на наше поколенье». Глава посвящена Филарету, митрополиту Московскому и его встречам-наставлениям с Епафродитом Егоровым, Николаем Мартыновым, Наталией Соломоновной Мартыновой. Важное место в этом фрагменте занимает беседа иконописца Егорова с Белинским о прогрессе и Церкви, о «героях нашего времени».

В произведении вроде бы нет главного героя, что позволяет автору показать причудливое переплетение судеб, чувств, поступков, переходить от одной сюжетной линии к другой.

При внешней мозаичности сюжета и героев центральным все же является Мишель Лермонтов. Первое его появление на страницах романа сопровождается чувством тревоги, опасности, которое испытывает отец Мишеля при звуках голоса сына. Уже в первой части романа дано противопоставление Николеньки Мартынова и Мишеля, являющихся по бабушке дальними родственниками: «У Николеньки нежное лицо, он худощавый, высокий, с ровной поступью; смуглый Мишель приземист и кривоног. Николенька подвигает темно-русые мягкие локоны; у Мишеля на тяжелой голове непокорно ежится черная щетина. Голубые глаза Николеньки безмятежны; карие зрачки Мишеля беспокойно прыгают. Николенька смеется беспечным смехом; Мишель хохочет ядовитым хохотом. Оба сильны, но Мишель с проворством обезьяны может из железной кочерги навязать десяток узлов». В восемнадцатилетнем Мишеле подчеркивается страстность натуры. Он заядлый игрок:

– А много он проиграл?

– Только двадцать тысяч.

Мишель приподнял голову и зевнул. Опухшие сонные глаза уставились на люстру.

– Мишель, образумься.

Мишель захохотал и, прыгнув, как кошка, потащил Николеньку к окну.

Лермонтов – любитель женщин: «Гайстер нас с нею познакомил, сказавши, что это натурщица, панна Клара. Мишель сразу начал волокаться за ней». Он мастер рассказывать анекдоты, остряк. К финалу романа постепенно все более и более нагнетаются демонические и противоречивые черты Мишеля:

Его гвардейская, учтиво-небрежная скороговорка перебивалась взрывами язвительного смеха; остроты были злы до неистовства; никого не хотел он оставить в покое, всем досталось.

Сидевший в нем демон заставляет бедняжку ломаться против воли, мстить за унижение свое и оттого страдать.

Образ Лермонтова раскрывается через мотив двойничества. Перед дуэлью Мишель скитается по окрестностям Пятигорска с непонятной тяжестью на груди и предчувствием «чего-то небывалого, но известного». В надвигающихся сумерках «издали Мишель увидал на скамье незнакомого офицера. Странное сходство с кем-то заставило его приостановиться. Кто бы это мог быть? Всмотревшись, Мишель вдруг узнал свою высокую фуражку, эполеты и расстегнутый сюртук. На скамье сидел он сам. Руки опустились у Мишеля; как юнкер во фронте, безмолвно он замер перед неподвижным двойником». Появление двойника вызывает у Лермонтова «безумный и дикий страх», заставляя не просто бежать, а чуть ли не лететь, задыхаясь и размахивая руками.

Мистическая картина встречи с двойником дополняется видениями Мишеля. Ему кажется, что он видит, как «маленький белый олень», «золоторогий олень ... озаренный голубоватым сияньем» превращается в черного козла с отвратительным голосом в клубах серого дыма. Обстановка нагнетается описанием луны: «Красная, как зарево, луна поднялась, побледнела и заглянула в окошко», звуком шагов: «Откуда-то вдруг застучали отчетливые шаги», стуком копытец: «Маленький белый олень прыгнул с подоконника в комнату; стукнули копытца». Смелые светлых образов демоническими картинами – один из приемов Б. Садовского при раскрытии противоречивости образа Лермонтова.

Мотиву двойничества в романе сопутствует мотив преступления, также связанный с образом Мишеля Лермонтова. В тексте подчеркивается, что Мишель не умеет держать обещания, забывает об обязательствах, не считается с чувствами человека, может переступить через недозволенное. Ему ничего не стоит соблазнить женщину и бросить ее, как это произошло с Маврой, женой Епафродита. Она так и не смогла справиться со своими чувствами к барину, который обратил на нее внимание, еще когда она была служанкой у Натальи Соломоновны Мартыновой: «Полюбился мне барин пуще жизни»; «Думала, замуж выйду, и дурь забудется. А она еще лютей». При новой встрече с ним на маскараде Мавра позволила принять себя за натурщицу Клару:

- ...А как меня зовут?
- Вы Клара, натурщица. Что с вами?
- Ничего. Пусть Клара. Все равно.

Об окончании истории становится известно из рассказа Кольцова: «Страшная история ... с женой беда стряслась. На масляной ездил она в маскарад, вернулась еле живая, а дня через три повесилась». В контексте романа вина за смерть Мавры ложится на Лермонтова.

Николай Мартынов, в свою очередь, не может простить Мишелю мнимую потерю дневника своей сестры:

Мысль, что чужие, нечистые руки касались милых страниц, что, может быть, цинической шуткой и бесстыдным взглядом сопровождалось их чтение: эта мысль меня убивала.

Циничный обман Лермонтова приравнивается Николаем к преступлению против его семьи, оскорблению чувств Натуленьки, влюбленной в Мишеля.

Сам вызов на дуэль и смерть Лермонтова в какой-то мере оправдываются в романе автором:

Мишель, взяв на прицел, с насмешливой улыбкой продвигался ко мне правым боком. Начинал накапывать мелкий дождик. Дождаться у барьера значило разыгрывать шутовскую роль. Я выстрелил.

Мишель свалился: он был убит наповал. В этот миг разразилась ужаснейшая гроза с молнией и громом.

Под проливным дождем поцеловал я Мишеля в похолодевшие губы, вскочил в седло и полетел домой.

По жанровым признакам роман близок к историческому. В нем описаны реальные исторические лица, среди которых государственные деятели, поэты, художники, композиторы: император Николай Павлович, В.Г. Белинский, Георг-Карл Дантес, князь Волконский, декабрист Батенков, издатель Фаддей Булгарин и другие, не говоря уже о семьях Лермонтовых и Мартыновых.

В поле зрения автора повседневная жизнь России XIX в. Здесь и описание народных промыслов и природных богатств губерний Российской империи:

Целые горы деревянной посуды везут из Симбирской губернии в Оренбургскую. Меняют посуду на хлеб: сколько ржи в жбан наберется, та и цена за него. Из Курмышских и Алатырских угодий идет корабельный лес; из Московских и Ярославских – грибы на всю Россию; из Владимирских вишня, клюква, можжевельник, лен.

Здесь и праздники с их особенной пространственно-временной организацией:

Все в Петербурге на масленице завтракают блинами.

Государю подаются гречневые с паюсной икрой. У министра двора князя Волконского заварные с яичницей...

Суетливо выбегают из департаментов голодные чиновники. От бу-маг к блинам!

На Адмиралтейской площади народное гулянье. С раскатистым радостным хохотом праздничная толпа теснится, толкаясь подле огромных красной меди самоваров; пьет горячий сбитень с калачами, грызет орехи, жует леденцы и пряники... В балаганах орут и кривляются пестрые штукари; оркестры оглушительно грохочут.

Городская жизнь в ее мелочах, определенном порядке, ритме предстает в почти монументальной картине, описывающей начало дня в Петербурге:

На курантах Петропавловской крепости пробило девять. Столица пробудилась.

Сотни и тысячи ног, спускаясь с кроватей, попадали в туфли бархатные, кожаные, ковровые; сотни и тысячи рук брались за виндзорское и неаполитанское мыло... Десятки тысяч подбородков доверчиво отдавались золингенским и аглицким бритвам ... усы и бакенбарды подкрашивались, подкручивались...

Но вот уже туфли принимаются скользить и шлепать... Уже начинают дымиться гаванские сигары...

Завтрак окончился, халаты и туфли сброшены, их сменяют мундиры...

Метонимический перенос подчеркивает механистичность, единообразие и однообразие городской жизни, отсутствие индивидуальности и душевности.

Точно такой же прием использует Б. Садовской и при описании «российского необъятного простора» с его дорогами, рядами берез, канавами, шлагбаумами, мостами, полосатыми столбами с цифрами; городами, городками, городишками, селами, деревнями, хуторами; помещиками, чиновниками, офицерами, попами, купцами, мещанами, солдатами, мужиками, но в этом описании России отмечена неповторимость каждого места, мимо которого проезжает путник.

Роман содержит примеры записей в девичий альбом:

На заглавной странице Николенькин французский мадригал с карандашной виньеткой. Акварель Владимира: белые развалины среди голубых утесов; желтая луна; всадник в бурнусае и тюрбане скачет по кремнистой тропе. Мишель старательно оттушевал степного ворона, поникшего над лирой; стихи к рисунку трудно разобрать.

Моделирование исторических документов – один из излюбленных стилистических приемов Б. Садовского:

«Отпустила я, гвардии поручица Елизавета Алексеевна Арсеньева, крепостного своего человека Епафродита Егорова на волю. Отныне и мне, и наследникам моим до него дела нет и волен он выбрать род жизни, какой захочет» (Вольная бумага крепостному слуге).

«Отрок, рожденный под знаком Рыб, есть флегматик, среднего тела и слабого естества... Честного жития, добр и милостив, сладкословесен и ради малейшей вещи несмирнен...» (Отрывок из гороскопа XIX в.).

«Всемиловивейший Государь! У меня нет слов сказать, что я чувствую. Вы для меня ангел-хранитель, посланник Божий. ... осмеливаюсь просить еще об одном: благоволите назначить опеку мне, бедной вдове, и сиротам моим, детям несчастного Пушкина» (Отрывок из прошения Натальи Гончаровой императору).

«Любезный друг Александр Сергеевич, если не суждено нам видеться на этом свете, прими мой последний совет: старайся умереть христианином. О жене и детях не беспокойся...» (Цитата из письма императора А.С. Пушкину) и др.

Язык романа содержит несколько стилистических пластов. В тексте звучат притчи:

«Каждодневно выметай свою избушку, да имей хороший веник. Станови утром и вечером самовар, да грей воду, подкладывая угли. Все делай не спеша, помаленьку; добродетель не груша: сразу не съешь».

– Что же тут непонятного, папенька? Изба – это душа христианская, веник – покаяние. Самоваром называет старец молитву.

Читатель слышит многоголосие улицы, базарной площади:

– Пирожки, пирожки! Слоеные с говядиной, кондитерские с яблочком!

– Лежит Лазарь, лежит весь изранен...

– Подайте слепому Христа ради.

– Ты прекрасная мати пустыня...

– Перцу, перцу!

– На украшение святой обители...

– Бог спасет.

На страницах романа рассказываются анекдоты, разыгрываются шутовские сценки («поминки по берлинскому штофу»), упоминаются городские легенды («Под Коромысловой башней на счастье живую заложена девушка с ведрами и коромыслом»), звучит городской романс, цыганские песни, стихи, приводятся рецепты блюд.

Композиционный прием монтажа позволяет писателю показать и жизнь нижегородской дворянской усадьбы, и новогодний бал у императора, и мастерскую Брюлова, и библиотеку Соломона Михайлыча Мартынова, и масленичные гуляния; рассказать историю рода Мартыновых и отца Лермонтова; описать богослужение и посещение старца и др.

Роман «Пшеница и плевелы» становится панорамой повседневности во всех ее мелочах, где точка зрения автора иногда пересекается, сталкивается или совпадает с точкой зрения обывателя на историю. Историческое, на первый взгляд, подавляется бытовым. Например, о дуэли Пушкина с Дантесом упоминается между новостями об укусах кошки и отравлением «содержательницы известных женщин»; императором принимается решение о строительстве в России железной дороги в станционной избе; пламенные строки стихотворения Лермонтова «Смерть поэта» разбираются в манере, уничижающей Пушкина и как поэта, и как человека. Исторические лица с их слабостями, недостатками, неосторожными фразами и поступками, будничными заботами и мелкими страстями становятся объектом внимания автора и читателя, определяют концепцию повествования. Такой способ изображения человека помогает понять, что время отсеивает из его биографии плевелы (человеческие слабости), оставляя пшеницу (творчество). Рассказ о земной жизни центральных персонажей романа перемежается с евангельскими текстами, что позволяет автору изобразить мир как соединение исторического (временного) быта и надвременного (вечного) бытия.

Литература

Садовской Б.А. Пшеницы и плевелы. URL: http://magazines.russ.ru/novy_mi/1993/11/.

Проблема «героя времени» в современной русской литературе

И.В. Некрасова

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
nekrasova-iv@yandex.ru

В статье дается обзор произведений современной русской литературы, в которых предпринята попытка поиска героя нынешнего времени. Многомерное и многокрасочное полотно новейшей литературы представляет несколько вариантов персонажей, могущих претендовать на «титул» героя времени: учитель, «лишний» человек, художник, умудренный опытом пожилой человек и пр.

Ключевые слова: герой времени; новейшая литература; тип героя; общекультурный контекст.

Определение «героя времени» в современной русской прозе напрямую связано с пониманием специфики новейшего литературного процесса, в котором наблюдается мощная диффузия и на межродовом уровне, и на уровне жанровых смещений и контаминаций, и в области организации повествования, и в сфере хронотопа и т.д.

Хрестоматийное понимание словосочетания «герой времени» в значении «наиболее типичного человека, чья судьба и характер сформированы эпохой», максимально точно отразилось в триаде «героев во фраке» [Журавлева, 2013, с. 67] Чацком – Онегине – Печорине. По мнению А.И. Журавлевой, в литературе «позднейшего реализма» образ Платона Каратаева – «толстовская попытка создать нового героя с противоположной фактурой, чем фактура героя-дворянина. Но ... эстетическим эталоном, образцом, точкой отсчета, каким был для нашей литературы пушкинско-грибоедовский герой, Платон Каратаев не стал» [Там же, с. 78]. Не комментируя эту точку зрения по сути, обращу внимание на выделенные исследователем оценочные характеристики: эстетический эталон, точка отсчета. Момент принципиальный, поскольку понятие «герой времени» часто коррелируется с понятием «положительный герой». Так было, например, в литературе социалистического реализма, где «героем» становился персонаж, совершивший героический поступок. Его личностные характеристики оставались, как правило, неизменными, он призван был стать отражением некоей «коллективной» ментальности, в рамках которой каждый человек все происходящее в стране воспринимал как часть своей собственной биографии. Показателен в этом смысле перечень героев литературы советского времени, почерпнутый из брошюры общества «Знание» [Горловский, 1987, с. 4]. Помимо традиционных Павла Власова, Павла Корчагина и Семена Давыдова автор статьи

называет персонажей 70–80-х гг. XX в. Достаточно вспомнить имена Сотникова и Мороза (герои повестей В. Быкова «Сотников» и «Обелиск»), Клавдии Вилор и Александра Любищева (герои произведений Д. Гранина «Клавдия Вилор» и «Эта странная жизнь»), Евгения Столетова и Захара Дерюгина (первый из названных – персонаж повести В. Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы», второй – романа П. Проскурина «Судьба»), Владимира Третьякова и Андрея Княжко (первый – герой повести Г. Бакланова «Навеки – девятнадцатилетние», второй – романа Ю. Бондарева «Берег»). Не всех перечисленных персонажей можно идентифицировать моментально, но, покопавшись в памяти, смело признаю: они – сугубо положительные и действительно «герои» в первом значении слова. В литературе периода «перестройки» «героем» становится «правильный» бандит – современный Робин Гуд, теневой магнат, работник тайных спецслужб, мафиозный лидер и прочие не типические, но экзотические персонажи России того времени.

Комментируя литературную ситуацию рубежа XX–XXI вв., Андрей Битов сказал: «Есть надежда, что открытие героя (или, вернее, героев) нашего времени не только вернет русским писателям внимание широкой публики, но и – процитируем “Литературный энциклопедический словарь” – поможет и в действительности “сформировать новый жизненный тип, действующий и мыслящий по образцу литературного героя”» [Цит. по: Чупринин, 2007, с. 112]. Критик Лев Данилкин считает, что в рубежной литературе «выведен Герой-Нашего-Времени – это – на выбор: менеджер, владелец мелкой самостоятельной фирмы, банкир, нефтяник, олигарх, светский жиголо, клерк-бунтарь, клерк-дауншифтер, профессиональный революционер, политтехнолог, пиарщик; кто-то из этого диапазона, по крайней мере» [Данилкин, 2010, с. 91]. В 1989 г. В. Маканин издает роман с программным названием «Андеграунд, или Герой нашего времени». В нем центральный персонаж – непубликуемый писатель Петрович, ставший сторожем. Повесть С. Бабаяна «Без возврата. Негерой нашего времени» [Бабаян, 2001] примерно об этом же – как математик, кандидат наук не сумел вписаться в жизнь постперестроечной России. Говоря иначе, между обозначенными авторами «героем» и «не-героем» времени стоит знак равенства. В рубежном произведении Т. Толстой «Кысь» [Толстая, 2000] антиутопический герой Бенедикт занят поисками себя. И хотя к концу романа он еще не познал всю «азбуку жизни», еще не научился читать книги, понимая их правильно и извлекая для себя пользу, но у него есть задатки, способности к этому. Однако вряд ли персонажей В. Маканина, С. Бабаяна и Т. Толстой можно считать «героями времени» в традиционном понимании.

Выявление, отыскивание героя становится в определенной мере доминантной характеристикой современной литературной ситуации:

«Поиск героя ... это, разумеется, пойти туда, не знаю куда, найди то, не знаю что. Героев нашего времени ищут и в XVIII в. (как Василий Аксенов в романе “Вольтерьянцы и вольтерьянки”), и в народной гуще (как Валентин Распутин в повести “Дочь Ивана, мать Ивана”), и в кругу сегодняшних молодых разночинцев (как Анатолий Курчаткин в романе “Солнце сияло”), и даже среди “новых русских” (как в романе Оксаны Робски “Casual”))» [Чупринин, 2007, с. 113].

Полотно русской литературы рубежа XX–XXI вв. калейдоскопичное, подчас вызывающе пестрое. И это объяснимо, так как оно – точное эстетическое, художественное отражение нашего времени. Разбег, по мнению М. Черняк, – «от толстожурнальной литературы до массовой, от литературы салонов и клубов до литературы, публикуемой в Интернете» [Черняк, 2009, с. 132]. Т. Колядич в учебном пособии «Русская проза рубежа XX–XXI веков», характеризуя героев литературы переходного периода, представляет разнообразную палитру, в которой нашлось место и «идеальному» герою («на основе “корчагинского”, “маресьевского” мифов») [Русская проза..., 2011, с. 32], и трикстеру, и маргиналу, и молодому герою, и герою-демиургу. Исследователь констатирует: «Появление различных типов героя связано с необходимостью фиксации разнообразных отношений в обществе. Кроме того, увеличение числа жанровых модификаций также предопределило расширение типажей» [Там же, с. 33].

Можно заметить, что «по мере развития литературного процесса образ, феномен “героя” дробится, претерпевает много превращений и отражений, так что наблюдения над его судьбой поневоле становятся все более общими и, с другой стороны, частными, разрозненными» [Журавлева, 2013, с. 78].

К характеристике некоторых «частных» примеров воплощения «героя времени» в современной литературе я и перехожу.

«Лишний» человек, «назначенный» героем времени в литературе XIX в., проявляется и в новейшем литературном процессе.

Текст романа Алексея Иванова «Географ глобус пропил» датирован 1995 г., но бестселлером стал в последние пару лет. В центре повествования – тот самый «лишний» человек Виктор Служкин, который никак не может прийти к самому себе, определиться, кто же он такой на самом деле. Тотальное одиночество, непонимание близких, неуверенность в себе – все это в полной мере свойственно герою романа: «Служкин стоял на балконе и курил. Справа от него на банкетке стояла дочка и ждала золотую машину. Слева от него на перилах сидел кот. Прямо перед ним уходила вдаль светлая и лучезарная пустыня одиночества» [Иванов, 2012, с. 380].

В 2003 г. опубликован один из самых нашумевших в то время романов – «Орфография» Д.Л. Быкова [Быков, 2003]. Действие в нем будто «двоится» во времени: не всегда ясно, в 1918-м или в 2000-е происходят события. Главный герой с псевдонимом Ять – журналист, «колумнист», как сказали бы сегодня. Он – «лишний». Реформа русского языка 1918 г. отменила букву «ять» и тем самым обесмыслила собственно существование самого персонажа. Он раздираем противоречиями, не в состоянии выбрать между старым и новым; Ять осознает многокрасочность, а не черно-белую палитру времени. Герой запутался, выпал из жизни – и был упразднен.

Черты «лишнего» человека пробиваются в персонаже романа А. Слаповского «Синдром Феникса» [Слаповский, 2007]. Попытки самоидентификации центрального персонажа Гоши – Георгия – Виктора здесь увенчаются успехом. Герой в финале окажется нужным, желанным, понятным. Подобный хэппи-энд вполне оправдан художественно: с самого начала автор дает читателю возможность понять, что ищущий дорогу к себе персонаж – хороший и достойный человек.

Книги Р. Сенчина сегодня востребованы и обычными читателями, и критикой. Он не раз становился лауреатом и финалистом различных премий. Издательство «ЭКСМО» выпускает его произведения в авторской серии «Современный разночинец». Герои нескольких «свежих» книг Р. Сенчина – «типичные» представители миллионов обыкновенных, «маленьких» людей. Но могут ли они претендовать на звание «герой времени»? В романах «Лед под ногами» и «Московские тени» автор разрабатывает тему провинциалов в Москве. В романе «Московские тени» приехавший из Минусинска центральный герой главы «Афинские ночи», его друг – коренной саратовец и другие тридцатисорокалетние персонажи признают, что идеала юности они не достигли: «Моя жизнь была другой. Я еще не увяз тогда, не зарос ежедневностью. А теперь все размеренно, все предсказуемо... Все вокруг счастливей меня» [Сенчин, 2013, с. 122]. Никита Сергеев, главный персонаж главы «Конец сезона» также воспринимает свою ненужность, никчемность, невостребованность: «Вообще, если разобраться, ничего я не умею... Задумался, в общем, и страшно стало. Полнейший тупик какой-то» [Там же, с. 339]. Сходные ощущения – у центрального героя романа «Лед под ногами» Дениса Чащина. Неприкаянный, одинокий, скучно и однообразно проживающий время на съемной квартире, он, «как выброшенный на лестничную площадку, доказывает закрытой двери свою правоту...» [Сенчин, 2010, с. 259].

Нынешние писатели при создании сюжета часто используют широкий общекультурный контекст. Это можно наблюдать, в частности, в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер» [Улицкая, 2011]. Своему люби-

тому – думающему читателю автор посылает многочисленные «интертекстуальные сигналы», которые, по мнению Н. Лейдермана и М. Липовецкого, призваны «актуализировать память культурных архетипов, наполненных высоким духовным смыслом» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, с. 566]. Такими важными «сигналами», на мой взгляд, становятся в романе литературный и музыкальный контексты.

Большее внимание Л. Улицкая уделяет литературному контексту. Литература как часть культуры, литература как предмет изучения, литература как система художественных текстов (в том числе и запрещенных властью), наконец, творцы – писатели, а также и читатели как личности – все это в комплексе становится полноправным героем «Зеленого шатра». Один из заметных персонажей романа – учитель литературы Виктор Юльевич Шенгели. Именно он привел своих учеников в неповторимый мир литературы, именно он стал для них тем самым образцом, героем, на которого старались быть похожими центральные персонажи романа Л. Улицкой.

В произведениях последних лет именно с образом учителя, нередко – филолога, связано не только движение сюжета, но и воплощение представлений автора о герое времени. Помимо «Зеленого шатра» назову уже упомянутую книгу А. Иванова «Географ глобус пропил», а также романы М. Кучерской «Бог дождя», Е. Чижовой «Терракотовая старуха».

Простор для поиска «героя времени» дают книги, в которых в той или иной мере изображены представители старшего поколения, часто – бабушки. В русской культуре положительный идеал традиционно обнаруживался в образе родоначальника, прародителя, старейшины. Внимание к таким персонажам – заметная тенденция и русской литературы. Образ пожилой женщины – это, с одной стороны, персонификация родового начала в человеке, а с другой – проявленный идеал автора. Так было в русской классической прозе, так было в лучших образцах деревенской прозы второй половины XX в. На страницах нынешних книг можно найти примеры развития традиционных образов пожилой женщины, а также модификации традиции и даже ее переосмысления. Позволю себе неполный перечень современных произведений, в которых представлены подобные персонажи – бабушки, прабабушки: рассказ Л. Улицкой «Пиковая дама»; повести Г. Щербаковой «Прошло и это», И. Кочергина «Я внук твой» и П. Санаева «Похороните меня за плинтусом»; рассказы И. Денежкиной «Бабуля» и А. Снегирева «Бабушка».

В повести Е. Чижовой «Время женщин» жизнь трех неродных для Софьи-Сюзанны бабушек проходит в условиях меняющегося мира, формирования новой идеологии государства, смены социальных и религиозных парадигм. Бабушки как сторонние наблюдатели плывут парал-

лельно новому времени, пересекаясь с ним только в случае необходимости. За неприятием новшеств стоит неприятие всей новой жизни. Все вместе Ариадна, Евдокия и Гликерия становятся воплощением судьбы России, как и они, истерзанной трагедиями века двадцатого. Может быть, прав критик А. Агеев, который в статье «О пользе бабушек» воскликнул: «А черт его знает, может, и впрямь на бабушках держится русская культура (да, собственно, – жизнь, которая время от времени выдавливает из себя скупую слезу культуры)» [Агеев, 2006, с. 251].

В этой статье я постаралась привести обзор произведений современных авторов, в которых, на мой взгляд, предпринята попытка поиска героя нынешнего времени. На рубеже веков (а ныне и тысячелетий!) эта проблема – одна из ключевых. Мир сегодняшней литературы такой многоплановый и радужный, что один-единственный тип персонажа не в состоянии выразить его сущность и явить особенности времени. Каким бы ни представляли героя времени авторы – «лишним», «маленьким», метущимся, маргиналом, эстетом, образцом нравственности или моральным уродом – сам процесс поиска такого образа безусловно достоин и читательского внимания, и профессионального изучения.

Литература

- Агеев А.* О пользе бабушек // Знамя. 2006. № 5. С. 231–233.
- Бабаян С.* Без возврата. Негерой нашего времени // Континент. 2001. № 108. С. 14–105.
- Быков Д.Л.* Орфография : опера в трех действиях. М. : Вагриус, 2003.
- Горловский А.С.* Герой современной советской литературы. М. : Знамя, 1987.
- Данилкин Л.* Клудж // Новый мир. 2010. № 1. С. 123–170.
- Журавлева А.И.* Создание романного героя: «герой времени» // Кое-что из былого и дум / А.И. Журавлева. М. : Московский ун-т, 2013.
- Иванов Алексей.* Географ глобус пропил. М. : АСТ, 2012.
- Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В 2 т. Т. 2. М. : Академия, 2003.
- Русская проза рубежа XX–XXI веков : учеб. пособие / под ред. Т.М. Колядич. М. : Флинта : Наука, 2011.
- Сенчин Р.* Лед под ногами: Дневник одного провинциала. М. : Олимп : Астрель, 2010.
- Сенчин Р.* Московские тени. М. : Эксмо-Пресс, 2013.
- Слаповский А.* Синдром Феникса. М. : Эксмо, 2007.
- Толстая Т.* Кысь. М. : Подкова : Иностранка, 2000.
- Улицкая Л.* Зеленый шатер. М. : Эксмо, 2011.
- Черняк М.А.* Отечественная проза XXI века: предварительные итоги первого десятилетия. СПб. : Сага; М. : Форум, 2009.
- Чупринин С.* Жизнь по понятиям: Русская литература сегодня. М. : Форум, 2007.

Рождение культурологии в России
(на примерах из поэтического наследия
А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова)

В.П. Океанский

Центр кризисологических исследований
Шуйского филиала Ивановского государственного университета,
Ивановский филиал Института управления,
Академия философии хозяйства МГУ им. М. В. Ломоносова, Архангельск
ocean_65@mail.ru

В поэтическом наследии Пушкина и Лермонтова обнаруживаются черты культурологического мышления и футурологического россиеведения. С опорой на морфологические идеи О. Шпенглера прочитывается ряд произведений Пушкина и Лермонтова.

Ключевые слова: культурологическое мышление; футурологическое россиеведение; О. Шпенглер; молодость русской души; феномен русской словесности.

Культура – это всегда глубочайшая символическая драма, не прорисовывая смысловые контуры и архетипические мифоосновы которой нельзя ничего понять в антропокосмическом хаосе на любом срезе его бытия с какими бы ключами мы к нему ни подошли: искусства, философии, естествознания, экономики, политики, информатики... «Многие уже догадываются, – проникновенно отмечал Р. Гвардини, – что “культура” – не то, что предполагало новое время: не благополучно-прекрасная безопасность, а отчаянная схватка не на жизнь, а на смерть, и никто не знает, чем она закончится» [Гвардини, 1990, с. 154]. Поэтому именно культурология есть человековедение и нередуцируемая ни к каким другим формам знания наука об универсальных смыслах, которыми живут и за которые умирают. Вместе с тем культурология, или культурологическая герменевтика, – это еще и метод изучения различных предметных полей культуры, словесности в частности, а для русской культуры – «ословесненного космоса» [Океанская, 2009] по преимуществу.

О профетических началах в творческих дарах Пушкина и Лермонтова известно давно, интересно увидеть в их наследии рождение культурологии, связанное со спецификой их поэтического мировидения... Если Аристотель, как хорошо известно, поднимал поэзию до метафизики («Поэзия больше истории говорит о Всеобщем»), то первый русский культуролог А.С. Хомяков указывал на стилевое оформление научной мысли как неотъемлемый критерий ее истинности, по его словам, в науке есть уже поэзия, потому что наука сдружилась с истиной [Хомяков, 1991]). Но очевидно, что и в самой поэзии может содержаться

многое, выходящее за пределы ее специфических характерологических качеств, формально связываемых исключительно с организацией текста: сегментированностью, метризацией, рифмой...

В поэтическом наследии рано ушедших великих современников А.С. Хомякова – А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова – можно обнаружить рождение культурологического мышления и футурологического осмысления. Поэтому, конечно, не только Хомякова можно назвать первым русским культурологом...

Ниже мы предлагаем герменевтический комментарий двух строф (XXXIII-й и XXXIV-й) седьмой главы пушкинского романа «Евгений Онегин», который В.Г. Белинский назвал «энциклопедией русской жизни». Сначала напомним их читателю.

XXXIII

*Когда благому просвещенью
Отдвинем более границы
Со временем (по расчисленью
Философических таблиц,
Лет чрез пятьсот) дороги, верно,
У нас изменятся безмерно:
Шоссе Россию здесь и тут,
Соединив, пересекут,
Мосты чугунные чрез воды
Шагнут широкою дугой,
Раздвинем горы, под водой
Пророем дерзостные своды,
И заведет крещеный мир
На каждой станции трактир.*

XXXIV

*Теперь у нас дороги плохи,
Мосты забытые гниют,
На станциях клопы да блохи
Заснуть минуты не дают;
Трактиров нет. В избе холодной
Высокопарный, но голодный
Для виду прейскурант висит
И тщетный дразнит аппетит,
Меж тем как сельские циклопы
Перед медлительным огнем
Российским лечат молотком
Изделье легкое Европы,
Благословляя колеи
И рвы отеческой земли.*

Прочитаем эти строки с опорой на морфологические идеи крупнейшего культуролога XX в. – О. Шпенглера. Обычно полагают, что поэт

здесь не выходит слишком далеко за пределы привычной нам бытовой иронии, тем не менее мы беремся утверждать, что автор поднимается над бытом к постижению культурно-исторического бытия и в силу его масштабов прикасается к необычайному. В приведенных строках Пушкин затрагивает фундаментальные культурологические вопросы, возникающие в русле проблематики «Россия и Европа» и далеко выходящие за ее пределы.

Согласно шпенглеровской диагностике «русско-сибирского» будущего, должного свершиться в мглистых недрах третьего тысячелетия от Рождества Христова, мир этой культуры пребывает пока в младенческом состоянии, и его космоустроительному цветению еще не пришло время. «Колеи и рвы отеческой земли» в этом аспекте напоминают то, что современный шуйский поэт Н. Налимова открыла в весеннем образе «оживающего грядки трупа»; в другом же стихотворении она пишет:

*Вырастут дети, собака умрет
Я перееду на огород:
Буду на грядках цветы рисовать
И не пойду больше голосовать...
Выкину паспорт, забуду людей –
Зазеленю в своей борозде,
В луковых зарослях и сорняках –
Смерть не позарится на дурака...*

Интересно, что преодоление смерти связывается здесь с выходом из города, с радикальным отказом от условностей гражданской жизни – куда более радикальным, чем тот, который пытался реализовать во второй половине XIX в. замечательный герой романа «Анна Каренина», а потом и сам его великий сочинитель...

Но уход из города на огород не обязательно должен выражать закатные явления жизни, сопровождаемые декадансом ума и воли, как и хаотизация жизни далеко не всегда свидетельствует только о завершении культурного цикла. Один из самых ярких отечественных ученых и мыслителей рубежа тысячелетий В.В. Бибихин раскрывает всю первородную мистическую мощь этого восходящего тоталитета: «Не верьте мертвой тишине брошенной деревни, бессилию, грязи: именно на этом онемелом, омертвелом просторе готовится новый неостановимый размах... Европа и мир захвачены будут, может быть не та Европа что к Западу и не тот мир что на Земле» [Бибихин, 1998, с. 525].

О. Шпенглер же говорит о последовательно сменяющихся одна другую трех великих культурных возможностях, содержащихся в историческом христианстве и не имеющих прямого отношения к его конфессиональным разделениям: христианство магическое (арабо-византийское) – христианство фаустовское (западноевропейское) – христианство буду-

щее (русско-сибирское). Восходящий в руинах еще более древней, чем умирающая «фаустовская», и почти уже исчезнувшей с поверхности земли «магической» цивилизации русский «крещеный мир» призван озарить человеческое существование новыми вечными смыслами. Европейская же цивилизация приживается в этом мире с известным «циклопическим» трудом, ибо «нам не пристало просвещение» чуждого и состарившегося культурного мира, поющего над нашей колыбелью свои предсмертные песни – этому специфическому «просвещению», сущностно принадлежащему «великолепному мраку чужого сада» и его «школе», поэт, разумеется – не столько по разумению, а, скорее всего, в данном случае чисто интуитивно, противопоставляет некое софийное «благое просвещение», привходящее к нам отнюдь не из Европы, а – с горних небесных сфер, символически просвечивающих и в том храме, где послы князя Владимира не ведали: на земле они находятся или на небе.

В рассматриваемой образной композиции особое место занимает стационарный трактир, оказывающийся своеобразной метонимией отсутствующей еды – насущного хлеба. Голодные российские дороги не лишены, однако, последнего упования – метафизической надежды на торжествующее культурное воплощение, граничащей с евхаристическим прощением «философии урожая», когда в будущем все обязательно будет. А потому можно во многих отношениях согласиться с Бердяевым, писавшим о чисто отечественных «истоках и смысле русского коммунизма», как, впрочем, можно видеть в этом и более универсальную ситуацию: изгнанному из рая голодному и страждущему человечеству снятся сны, которые воплощаются великими культурно-цивилизационными возможностями как сбывшиеся грезы.

Близкие мысли рождаются и при обращении к вершинному наследию другого великого русского поэта. Стихотворение Лермонтова «Родина» написано незадолго до смерти его автора: в нем отражено особое видение русского мира, выходящее за пределы глубоко интимного итогового частного отношения и обнажающее некий универсальный феномен культурно-морфологического порядка, несущий на себе символические следы космичности, где оказываются взаимопронизанными физические и метафизические области бытия:

*Люблю отчизну я, но странною любовью!
Не победит ее рассудок мой.
Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни темной старины заветные преданья
Не шевелят во мне отрадного мечтанья.
Но я люблю – за что, не знаю сам –*

*Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям;
Проселочным путем люблю скакать в телеге
И, взором медленным пронзая ночи тень,
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень;
Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берез.
С отрадой, многим незнакомой,
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно;
И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.*

До конца дней сохраняя дружеские связи с А.С. Хомяковым и Ю.Ф. Самариным, поэт между тем раскрывает совсем иное, отнюдь не славянофильское и вообще не историческое, а, скорее, космическое протокультурное восприятие родины: обычно говорят о произвольности и логической необъяснимости его патриотического чувства – в противовес любым историософским доктринам, предполагающим некую разумную и уразумеваемую возвышенную структуру культурно-исторического времени.

На самом же деле М.Ю. Лермонтов – как прежде и А.С. Пушкин – предвосхищает здесь идеи «морфологии мировой истории» О. Шпенглера, писавшего, как мы уже отмечали, в «Закате Европы» о дальнем будущем русско-сибирского мира, который пока еще только мифологически грезит и сновидно-пространственно опознает свой собственный этос: «прасимвол русскости, бесконечная равнина, не находит пока твердого выражения как в религиозном, так и в архитектурном отношении» [Шпенглер, 1993, с. 368]; «пересадка магической купольной постройки в русскую с символом кровельной равнины ... это в равной мере символы морали» [Шпенглер, 2009, с. 529].

Собственно истории, исторической памяти, «заветным преданиям темной старины» поэт противопоставляет мир природно-космический, причем в его особой геометафизической перспективе и символикотипотической раскрытости: «степей холодное молчанье», «лесов безбрежных колыханье», «разливы рек, подобные морям»; мир же человеческий для автора словно бы приютился и обрел свою зыбкую самость

в этом неизмеримом просторе «дрожащими огнями печальных деревень», «дымком спаленной жнивы», «покрытой соломой избой», «окном с резными ставнями», «четой белеющих берез»... Свершенность космического круга – и суточного («вечер росистый»), и годового («желтая нива», «полное гумно») – диктует мистерию «праздника», с космической неизбежностью предполагающего «пляску с топаньем и свистом под говор пьяных мужичков».

«Русские, – говорит О. Шпенглер, – вообще не представляют собой народа, как немецкий и английский. В них заложены возможности многих народов будущего, как в германцах времен Каролингов. Русский дух знаменует собой обещание грядущей культуры, между тем как вечерние тени на Западе становятся все длиннее и длиннее. Разницу между русским и западным духом необходимо подчеркивать самым решительным образом» [Шпенглер, 2003, с. 247]. Лермонтовское поэтическое восприятие родины ярко подчеркивает эту разницу: «отчизна» подлинно обнаруживается не в историческом времени, как у западных народов, а – в бытии мировых стихий, в бездне «шевелиющегося хаоса», предваряющего начало времен...

«Нас обманывает впечатление от некоторых, принявших западную окраску, жителей русских городов, – предупреждает европейцев О. Шпенглер, – настоящий русский нам внутренне столь же чужд, как римлянин эпохи царей и китаец времен задолго до Конфуция, если бы они внезапно появились среди нас. Он сам это всегда сознавал, проводя разграничительную черту между “матушкой Россией” и “Европой”. Для нас русская душа – за грязью, музыкой, водкой, смирением и своеобразной грустью – остается чем-то непостижимым...» [Там же, с. 248].

Говоря о «неизмеримой пропасти, которая лежит между нами и ими», О. Шпенглер неизменно указывает на «первые проблески теперь лишь рождающейся души, о которой даже Достоевский говорит лишь беспомощными намеками... Эта детски-туманная и полная предчувствий Россия была замучена, разорена, изранена, отравлена “Европой”, навязанными ей формами уже мужественно-зрелой, чужой, властной культуры. Города нашего типа ... были внедрены в живое тело этого народа, перзрелые способы мышления, жизненные взгляды, государственные идеи, науки привиты его неразвитому сознанию» [Там же, с. 248–249].

Поясняя свою мысль, О. Шпенглер пишет далее: «Русский дух сам по себе ... проявлялся лишь в религиозных переживаниях... Не понимают Достоевского, этого святого в навязанном ему Западом бессмысленном и смешном образе писателя романов... Его сущность читается больше между строк, и в “Братьях Карамазовых” он достигает такой религиозной глубины, с которой можно было бы сопоставить только проникновенность Данте... Отсюда эта плодотворная, глубокая, искон-

но русская ненависть к Западу, этому яду в собственном теле, которая с одинаковой силой сказывается как во внутренних страданиях Достоевского и в резких выпадах Толстого, так и в бессловесных переживаниях среднего человека; эта часто бессознательная, часто скрывающаяся за искренней любовью ненасытная ненависть ко всем символам фаустовской воли, к городам, прежде всего к Петербургу, которые, как опорные пункты этой воли, внедрились в крестьянскую стихию этой бесконечной равнины; ненависть к наукам и искусствам, мышлению, чувству, государству, праву, управлению, к деньгам, промышленности, образованию, обществу, ко всему. Эта исконная ненависть апокалипсиса к античной культуре...» [Шпенглер, 2003, с. 250–251].

Здесь необходимо указать и на тот исторический факт, что эти символически насыщенные строки О. Шпенглера писались в годы великой российской революции (вспомним тут и ленинское прочтение Льва Толстого как «зеркала русской революции») и братоубийственной гражданской войны, когда обнажались пропасти и торжествовало варварство, специфически истолкованные немецким автором как катастрофические стадии в процессе мучительного отторжения перезрелой и вампирической агрессии со стороны чужого: «Инстинкты коренной России наталкивают ... на борьбу с Западом. Запад воплотился в “петровстве”, и большевизм, как зарождение этого “петровства”, в конце концов будет уничтожен для завершения внутреннего освобождения от Европы» [Там же, с. 251].

Собственно Лермонтову принадлежит потрясающее пророчество: шестнадцатилетний юноша почти за сто лет предвидит ужасы революции в знаменитом стихотворении «Предсказание»:

*Настанет год, России черный год,
Когда царей корона упадет,
Забудет чернь к ним прежнюю любовь
И пищей многих будет смерть и кровь...*

Мы видим, что тревожащая Лермонтова мысль – не в гнетущем настоящем и не в темном прошлом, а – в мировом пространстве и в катастрофическом будущем, в предчувствии глобальных трансформаций...

Конгениально лермонтовскому восприятию родины О. Шпенглер указывал на исконное крестьянство русской души: «Истинный русский – всегда крестьянин, кем бы он ни был: ученым или чиновником... Русский ... переносит в душе своей деревню в русские города» [Там же]. Но О. Шпенглер видит и софийные, идеальные, духовные ориентиры русского духа: «Русский дух отодвинет в сторону западное развитие и через Византию непосредственно примкнет к Иерусалиму» [Там же, с. 254].

Говоря о молодости русской души как ее особом метафизическом качестве, О. Шпенглер отнюдь не отрицает ее исходной открытости глобальным и даже уже давно утраченным историческим содержаниям – напротив, он видит в этом залог ее неотменимого будущего: «Необходимо понимать всемирно-историческое значение России, ее место между великими старыми культурами: Европой, Китаем, Индией и Исламом, ее сложившуюся в течение тысячелетий душу» [Шпенглер, 2009, с. 5].

Это многотысячелетнее культурное лоно, ставшее колыбелью русской души, нуждается сегодня в особом культурологическом высветлении при нашем заинтересованном обращении к феномену русской словесности, к творчеству конкретных русских поэтов, философов и писателей.

Литература

Бибихин В.В. Узнай себя. СПб. : Наука, 1998.

Гвардини Р. Конец Нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 127–163.

Океанская Ж.Л. Ословесненный космос отца Сергея Булгакова: «Философия имени» в контексте поэтической метафизики конца Нового времени. Иваново ; Шуя : Центр кризисологических исследований при ГОУ ВПО «ШГПУ», 2009.

Хомяков А.С. Сочинения : в 2 т. М. : Московский философский фонд : Медиум : Журнал «Вопросы философии», 1994.

Шпенглер О. Двойной лик России и немецкие восточные проблемы // Политические произведения / О. Шпенглер. М. : Канон+ : РООИ «Реабилитация», 2009. С. 3–20.

Шпенглер О. Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М. : Мысль, 1993.

Шпенглер О. Пессимизм? : сб. ст. / О. Шпенглер. М. : Крафт+, 2003.

Проблема номинаций любовно-эротических отношений в русских художественных текстах 20-х гг. XX в.

Е.Н. Полякова

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
rina-raznova@yandex.ru

Статья посвящена проблеме номинаций любовно-эротических отношений в русских художественных текстах 20-х гг. XX в. Тема «половые отношения» всегда была строго табуизирована в культуре любого народа, именно поэтому столь непростой вопрос в общественном дискурсе сопряжен с таким понятием, как «эвфемия». Среди особенностей номинации половых

отношений в 1920-х гг. выделены эвфемизация, дисфемизация, детабуизация, переосмысление названий с помощью образных средств.

Ключевые слова: *эвфемия; табу; интимная сфера; номинации; дисфемия.*

Изучение литературы Советской России 1920-х гг. представляет интерес по многим причинам, но актуальными для данного исследования стали представления идеологов революции о решении проблем, связанных с интимной жизнью людей.

Особенный интерес вызывают высказывания того времени по вопросам духовной любви: «она растрчивает здоровье и силы молодых людей, сохранить молодую энергию надо», чтобы «направить ее на самосовершенствование или на революцию» [Цеткин, 1978, с. 186]; нужно «учить наших молодых комсомольцев, что брак – это не личное дело, а акт огромного социального значения, требующий вмешательства и регулирования со стороны общества» [Рязанов, 1927, с. 46]. Еще более эмоционально высказалась заведующая женотделом ЦК ВКП(б) П. Виноградская в ответ на попытки А.М. Коллонтай разграничить телесную и духовную любовь в статье «Крылатый Эрос»: «Любовью занимались в свое время паразиты Печорины и Онегины, сидя на спинах крепостных мужиков. Излишнее внимание к вопросам пола может ослабить боеспособность пролетарских масс» [Виноградская, 1925, с. 144]. Между тем «носители новой власти стали открыто заниматься “половыми” проблемами, это был своеобразный прорыв» [Пушкарев, 2008, с. 33], важность которого не следует недооценивать и для русского языка, поскольку тот является основным средством выражения ментальности народа, сохранения его культурного наследия.

Несмотря на публичность дискурса о сексуальности, говорить о столь деликатной теме открыто не представлялось возможным, поэтому писатели того времени прибегали к переосмыслению такой номинативной единицы, как «половые отношения».

Данное исследование посвящено изучению проблемы номинаций любовно-эротических отношений в литературе 1920-х гг. Объектом исследования послужила русская литература 1920-х гг., в которой фигурируют новые номинации половых отношений. Предметом исследования стали номинации любовно-эротических отношений в наиболее известных художественных текстах 20-х гг. XX в.

Цель исследования – дать краткую характеристику особенностей номинирования любовно-эротических отношений в русской литературе 1920-х гг. Для реализации данной цели необходимо решить следующие задачи: 1) определить языковой статус номинаций; 2) охарактеризовать особенности функционирования номинаций интимной сферы в литературе указанного периода; 3) выявить взаимосвязь между номинациями

понятия «половые отношения» и эвфемизацией интимной сферы. Материалом исследования стали наиболее известные художественные тексты, посвященные «половому вопросу» и опубликованные в указанный период.

Для второй половины XX-го и начало XXI-го в. характерен неослабевающий интерес отечественных лингвистов к вопросам номинации. Проблемам лингвистической семантики номинаций посвящены работы Э.С. Азнауровой, Н.Д. Арутюновой, В.Г. Гака, А.А. Уфимцевой и др.

Под номинацией принято понимать «образование языковых единиц, характеризующихся номинативной функцией, которые служат для называния и вычленения фрагментов неязыковой действительности и формирования соответствующих понятий о них в форме значений языковых единиц – слов, словосочетаний, фразеологизмов и предложений» [Иноземцева, 2008, с. 39].

Как отмечают Ж. Багана, Я.Ю. Кравец, «семантический потенциал слова предоставляет возможность принимать ему участие в таких сферах употребления, которые иногда совсем не характерны для прямого номинативного значения» [Багана, Кравец, 2012, с. 116]. Таким образом, можно сделать вывод, что лексическая единица вполне может иметь несколько переносных значений, не внося путаницу и смешение понятий в язык, но основным условием такого переосмысления «старых» значений остается наличие четкой связи между прямым и производным значением.

Перед тем как перейти к сути исследования, необходимо подчеркнуть, что интимная жизнь всегда была сферой табу. Под табу понимается, во-первых, «религиозный запрет у первобытных народов, налагаемый на определенные действия во избежание враждебных проявлений сверхъестественных сил, во-вторых, запрет на употребление определенных слов, обусловленный социально-политическими, историческими, культурными, этическими или эмоциональными факторами. Табу в первом значении исторически первично...» [Варбот, 1998, с. 552].

Цель табу – исключить из употребления не понятие, которое остается необходимым обществу, а слово-название [Варбот, 1998 ; Велецкая, 2003 ; Видлак, 1967]. Этим определяется механизм действия табу: замена названия другим, преобразование названия или его опущение, при этом последний вариант до сих пор не был описан в научной литературе. Таким образом, можно выделить несколько особенностей номинирования любовно-эротических отношений в художественных текстах 1920-х гг.: эвфемизация, дисфемизация языка, переосмысление «старых» лексических единиц при помощи образных средств.

Изменения, произошедшие в начале XX в., отразились и в языке. Были сняты многочисленные табу, касающиеся самых различных сфер

жизнедеятельности. Богат маскирующей и обезображивающей лексикой пласт языка, «обслуживающий» идеографическое поле «половые отношения». Необходимость создания эмоционально-образной речи, равно как эмоциональное обесцвечивание речи (утрата экспрессивности при постоянном употреблении) являются важными причинами семантического переосмысления лексики [Маслова-Лашанская, 1973, с. 206]. При этом следует отметить, что особенности семантических преобразований полнее раскрываются в соответствии с индивидуальным восприятием раскрываемого смысла.

Таким образом, как ни странно, но одними из главных причин употребления вторичной номинации понятия «половые отношения» с точки зрения лингвистики в 1920-х являются два взаимоисключающих явления – дисфемизация и эвфемизация. Сразу же следует отметить, что на языковом уровне огрубление речи никак не уступало эвфемизации. Поскольку нередко дисфемизация была демонстрацией протеста на табу и, как ни странно, разрушение табу.

Примером может служить номинация, предложенная в рассказе Н.А. Брыкина «Собачья свадьба». Оказывая новобрачным «собачью честь» (на двери «повенчавшихся» без церковного благословения под портретом В.И. Ленина вместо иконы соседи повесилидохлых собак), неизвестные демонстрировали свое отношение к светскому браку как к греховному сожителству, как к обычной случке. Автор называет «собачьей случкой» (*Брыкин Н.А. Собачья свадьба // В новой деревне : очерки / Н.А. Брыкин. М., 1925. С. 17–21*) половые отношения, в которых состоят герои рассказа. То же самое можно сказать и о примере из пьесы «Хочу ребенка» С. Третьякова: «Люди сваливаются в случке там, где встретились: вагон – вагон, канцелярия – канцелярия, общежитие – общежитие» (*Третьяков С. Хочу ребенка! // Современная драматургия. 1988. № 2. С. 238*). Писатели выказывают свое отрицательное отношение с помощью дисфемизмов к разрушенной системе табу, касающейся брачных отношений, суть которой заключается в отрицании таинства брака, в глумлении над традициями, в насаждении идеологии вседозволенности.

В большинстве случаев номинации, выполняющие функцию дисфемизации, «утрируют негативную эмоциональную и стилистическую окраску обозначаемого» [Афони́на, 2008, с. 47]. Приведем пример: «Ты смотри, какие сорта пшеницы, какие кочаны капусты, каких изумительных лошадей и собак получают, искусственно спаривая лучших родителей. Государство поощряет такой подбор и прорабатывает породу новых людей» (*Третьяков С. Хочу ребенка! С. 239*).

Герой пьесы Дында, сравнивая отношения между людьми и животными, не видит между ними разницы; для создания подобного образа

автор использует термин «порода» применительно к людям, в результате возникает дисфемизм. Таким образом в стилистическом аспекте дисфемизмы в 1920-е гг. заменяют нейтральные обозначения половых отношений более вульгарными, фамильярными или даже грубыми номинациями. Но несмотря на то, что язык, в некоторой степени даже переполненный «неадекватными» выражениями, огрубевает, параллельно происходит и маскировка этого явления.

Противоположным дисфемизации по характеру, целям и результатам используемых средств является процесс эвфемизации. Эвфемизмы («от греческого *euphemismos* = ‘хорошо’ и *phemi* = ‘говорю’) – тропы, которые, наоборот, служат приукрашиванию сущности явления, вуализации “непристойных” предметов и явлений действительности, смягчают негативную нагрузку выражений» [Ахманова, 1966, с. 542].

Приведем несколько примеров: «Я велела каждой подружке надеть на себя газовое платье, да так, чтобы все тело из него просвечивало и жгло страстью» (*Малашкин С.И.* Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь. Рига, 1928. С. 30); «Рахиль сладостно мрет в его объятиях» (Там же, с. 23); «Моя мать застала своего лысеющего, но все еще красивого супруга в весьма недвусмысленном объяснении со скотицей Аришей» (*Коллонтай А.М.* Любовь трех поколений. М., 1923. С. 5); «Поговаривали, что матросы понабрали себе жен на рейс с нижней палубы, но это делалось незаметно» (*Пильняк Б.А.* Повесть о ключах и глине. М., 1926. С. 13).

Эвфемизмы в отличие от других лексических средств языка особенно чутки к изменениям в области социума и культуры человеческих отношений, так как являются следствием социальных и моральных норм, существующих в обществе.

Ярким примером становится бытование словосочетания «свободная любовь» как номинации половых отношений в художественных текстах 1920-х гг. Полемика, разгоревшаяся вокруг «свободной любви» и «Крылатого Эроса» А.М. Коллонтай в прессе, отразилась и в литературе. Старая насильственная любовь противопоставлялась новой – свободной и красивой: «Старая любовь есть насилие индивидуума одного пола над другим индивидуумом противоположного пола в силу экономической зависимости. Новая любовь – это свободная связь на основе экономической независимости и органического влечения индивидуумов противоположного пола» (*Малашкин С.И.* Луна с правой стороны... С. 28); «Свободная любовная связь налагает больше цепей, чем законный брак. Я не о внешних обязательствах говорю... О внутренних, моральных...» (*Коллонтай А.М.* Большая любовь. С. 34). Но не во всех текстах «свободная любовь», «свободный союз», «свободная любовная связь» трактуются как положительное явление действительности:

«Свободная любовь на деле похожа на свободный разврат, половую вакханалию» (*Кочин Н. Девки // Красная Новь. Л., 1929. С. 203*).

В качестве эвфемизмов могут употребляться и окказиональные, индивидуально-контекстные замены одних слов другими. Приведем несколько примеров: «дикий брак» (*Коллонтай А.М. Новая мораль и рабочий класс. М., 1919. С. 53*); «“дряблость” в любви» (*Коллонтай А.М. Любовь трех поколений. С. 5*); «сладкий ток, который зовет и мучает» (Там же, с. 7); «афинские ночи» (*Малашкин С.И. Луна с правой стороны... С. 29*); «без черемухи» (*Романов П. Без черемухи. М., 1990*).

В определенном контексте и при определенных обстоятельствах любое слово, выражение и даже фраза может создать эвфемистический эффект. Многие эвфемизмы не кодифицируются в словарях, поскольку часто они часто зависят от ситуации и контекста высказывания.

Приведем несколько примеров: «Наташа знала, что в такие минуты он не забывал о ее прошлом, о том, что у ней были романы до него, теперь она терзала себя упреками за “былое”, за необдуманый шаг, за “порыв”» (*Коллонтай А.М. Большая любовь. С. 22*); «Я ничего не могу дать своему другу и товарищу, что все мое тело затаскано, замызгано, заплевано до него другими, которых я никогда не любила» (*Малашкин С.И. Луна с правой стороны... С. 42*). Слово «порыв» относится к общеупотребительной нейтральной лексике, а «былое» – к книжной, но в данном контексте они выполняют роль эвфемизмов по причине переосмысления данных номинаций.

Еще одной проблемой номинаций любовных отношений является их частичное или полное опущение, например, *были краденые, беглые пожатия руки, спешные, много говорящие взгляды, были полуулыбки, слова, которые понимали они одни, было томление от непрерывной близости и невозможности утоления...* Интересно, что вместо номинации половых отношений применена усеченная конструкция. Как отмечал американский лингвист Д. Эпстайн, «многие люди считали – и немалое количество до сих пор считают, что тему секса вообще лучше обходить молчанием, самым большим эвфемизмом» [Epstein, 1985, p. 56].

Явление детабуизации является еще одной особенностью и проблемой номинаций любовно-эротических отношений в художественных текстах. Обострение дискурса о полах привело к тому, что об интимных отношениях стали писать, не стараясь закамуфлировать явление, смягчить табу: «Нечего возжаться с женатыми мужчинами» (*Садовской Б.А. Погибший пловец. Л., 1922. С. 67*); «Я же дерзну свою повесть так закончить, чтобы соитие стало священным узлом жизни, освобождающим любовь к жизни актом» (*Пришвин М.М. Дневники. П., 1927*).

Особое место в системе номинаций любовно-эротических отношений занимает их функциональное или семантическое переосмысление. Основой для возникновения новых номинаций у слова или явления часто служат виды образного употребления слов. Особый интерес с точки зрения функционирования в художественном тексте 1920-х гг. представляют вторичные номинации: метафорические («Но, когда вернулись в вагон, лукавый мальчик со стрелой и луком начал снова творить свое колдовство» (*Коллонтай А.М.* Большая любовь. С. 20); «Я живу в том самом обществе, которое вы изволили видеть лично, убедиться в правоте всего рассказанного мною, справляю афинские ночи, пью вино, слышу распутной девкой» (*Малашкин С.И.* Луна с правой стороны... С. 40); «Без черемухи не можешь? – Нет, могу. Но с черемухой лучше, чем без черемухи» (*Романов П.* Без черемухи. С. 15)); метонимические («украденные ласки»); перифрастические («И часто потом в его объятиях она ощущала не телесные радости, не утомление страсти, а радость просветленную» (*Коллонтай А.М.* Большая любовь. С. 6); «Срок достаточный, чтоб назрела неопределимая физическая потребность в женщине» (*Третьяков С.* Хочу ребенка! С. 12); фразеологические единицы («Нина Каллистратовна Замоткина ходила давать пощечину Часовниковой, которая разбила семейный очаг» (*Пильняк Б.А.* Простые рассказы. Л., 1923).

Между тем не стоит забывать, что тропы – лишь (наружное) косметическое средство, призванное отретушировать табуированное понятие, неприглядную действительность, не влияя на процессы или явления, то есть они являются средством, а не причиной создания эвфемизмов и дисфемизмов в тексте.

Подведем итог: дискуссии о «половом вопросе» в начале XX в. не могли не найти свое отражение в языковом пространстве того времени. Не случаен и тот факт, что средством отражения «полового вопроса» в языке стало столь многогранное явление номинации. Явление номинации – это сложное многоплановое явление, включающее в себя целый комплекс проблем различного порядка: субъективное в языке; влияние социальной среды и исторических условий на процесс возникновения новых наименований; проблема выбора языковых средств для выражения того или иного понятия и соотношения различных способов называния. Тема «половые отношения» всегда была строго табуирована в культуре любого народа, именно поэтому столь непростой вопрос в общественном дискурсе сопряжен с таким понятием как «эвфемия». Нельзя не согласиться с мнением А.Н. Афоной о том, что «эвфемизмы – всегда продукты переосмысления уже известных номинаций, отражающие не только новые реалии объективной реальности, но и стремление к языковой экономии, так как они образуются (за исключением эвфемизмов-заимствований) за счет внутренних ресурсов язы-

ка» [Афони́на, 2008, с. 56]. И так, образные переосмысления понятия «половые отношения», опущения слов являются средством создания эвфемизмов интимной сферы в 1920-х гг.

Литература

Азнаурова Э.С. Стилистический аспект номинации словом как единицей речи // Языковая номинация. М. : Наука, 1977. С. 86–128.

Арапова Н.С. Эвфемизмы // Лингвистический энциклопедический словарь. М. : Советская энциклопедия, 1990. С. 590.

Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. М. : Наука, 1979. С. 149–173.

Афони́на А.Н. Проблемы вторичной номинации немецкого языка (на материале идеографической группы «питание», «пищевые продукты») : дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.

Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М. : Советская энциклопедия, 1966.

Багана Ж., Кравец Я.Ю. Вторичная номинация тематической группы «хлебобулочные изделия» (на материале немецкого и русского языков) // Язык. Культура. Коммуникация. Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. Иркутск : ИГЛУ, 2012. Т. 2, № 19. С. 116–120.

Варбот Ж.Ж. Табу // Русский язык : энциклопедия. М. : Большая российская энциклопедия : Дрофа, 1998. С. 552.

Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. Изд. 2-е, испр. и доп. М. : София, 2003.

Видлак С. Проблема эвфемизма на фоне теории языкового поля // Этимология. 1965 : материалы и исследования по индоевропейским языкам. М. : АН СССР : Наука, 1967. С. 267–285.

Виноградская П. Крылатый Эрос товарищ Коллонтай // Каким должен быть коммунист: Старая и новая мораль : сб. 2-е изд. М. : Молодая гвардия, 1925.

Гак В.Г. К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация. М. : Наука, 1977.

Иноземцева Н.В. Вторичная номинация в заглавиях англоязычных статей, посвященных методической проблематике // Вестник СамГУ. Самара. 2008. № 4(63). С. 39–45.

Лингвистическая сущность и аспекты номинации / А.А. Уфимцева и др. // Языковая номинация. М. : Наука, 1977. С. 7–98.

Маслова-Лашанская С.С. Лексикология шведского языка : учеб. пособие. Л. : Ленинград. ун-т, 1973.

Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры : терминолог. слов. Изд. 3-е, испр. и доп. Ростов н/Д : Феникс, 2007.

Пушкарев А.М. А.М. Коллонтай. Брак и проблема «новой половой морали» // Александра Коллонтай: теория женской эмансипации в контексте российской тендерной политики. Тверь : Золотая буква, 2003. С. 45–81.

Пушкарев А.М. Отношения между полами в общественных дискуссиях 1920-х годов в России : отечественная и зарубежная историография : автореф. ... канд. ист. наук. М., 2008.

Рязанов Д. Маркс и Энгельс о браке и семье // Летописи марксизма. 1927. № 3. С. 46.

Сеничкина Е.П. Эвфемизмы русского языка: Спецкурс : учеб. пособие. М. : Высшая школа, 2006.

Уфимцева А.А. Лексическая номинация (первичная нейтральная) // Языковая номинация. Виды наименований / отв. ред. Б.А. Серебренников, А.А. Уфимцева. М. : Наука, 1977. С.5–85.

Цеткин К. Из записной книжки // К. Маркс, Ф. Энгельс, В.И. Ленин о женском вопросе. Изд. 2-е. М. : Политиздат, 1978. С. 186.

Театральное искусство как источник научной психологии

М.А. Степанова

Московский государственный
университет им. М.В. Ломоносова, Москва
marina.stepanova@list.ru

В статье предпринята попытка рассмотреть взаимосвязь психологии и искусства на примере театрального действия. Теоретическим источником исследования выступили представления Л.С. Выготского об искусстве как общественной технике чувств, которые явились результатом анализа произведений художественной литературы. Театральное искусство с точки зрения работы над ролью оказалось в фокусе внимания П.Я. Гальперина. Показано, что обращение П.Я. Гальперина к системе К.С. Станиславского позволило ему проследить особенности речевого этапа усвоения нового действия по аналогии с овладением ролью актером.

Ключевые слова: психология искусства; научное и вненаучное знание; культурно-историческая психология; теория П.Я. Гальперина; интериоризация.

Психология как самостоятельная область научного знания опирается не только на теоретически обоснованные и экспериментально доказанные факты и положения. Психологи издавна обращались к художественной литературе как неиссякаемому источнику сведений о нашей душевной жизни. Проза, поэзия, публицистика, воспоминания привлекали внимание как отечественных, так и зарубежных ученых (Л.С. Выготского, С.Л. Рубинштейна, А.Н. Леонтьева, Б.М. Теплова, И.В. Страхова, В.П. Зинченко, А.Г. Асмолова, Э. Фромма, К. Роджерса и др.).

Л.С. Выготский посвятил психологическому анализу литературы целый том «Психологии искусства». Отечественный психолог И.В. Страхов

известен своим изучением русской классики. Его монография 1947 г. «Л.Н. Толстой как психолог» представляет собой психологический анализ таких форм душевной жизни, как внутренние монологи, язык чувств, сновидения, образы природы, которые мы находим в произведениях Л.Н. Толстого. «Заметки психолога при чтении художественной литературы» Б.М. Теплова, хотя и полностью соответствуют в силу краткости выбранному автором жанру, однако представляют собой образец именно психологического прочтения произведений А.С. Пушкина.

Таким образом, есть все основания говорить, что литература составляет материал, факты, а психология выступает в роли объяснительной науки, которая интерпретирует представленное автором художественное произведение. Считая Учителями психологии Достоевского и Толстого, Мопассана и Ибсена, русский философ С.Л. Франк подчеркивал, что литература как вненаучное знание не может заменить научного. При этом он подчеркивал, что литературные знания ценны не только сами по себе, они еще «дают богатейшую пищу и научной мысли» [Франк, 1995, с. 427]. По воспоминаниям В.П. Зинченко, М.К. Мамардашвили рассматривал художественную литературу и поэзию как экспериментальную психологию [Зинченко, 2011, с. 522]. А искусству В.П. Зинченко дал такую характеристику: оно «на десятилетия, а то и на столетия опережает науку в познании неживого и особенно живого» [Зинченко, 2003, с. 439]. Он называл искусство дотеоретической этикой – этикой в действии, а не в назидании.

Психолог осуществляет научно-психологический анализ художественной литературы. Классическим образцом такого подхода выступает психология искусства Л.С. Выготского, которая, по его собственному признанию, возникла как попытка создания новой области исследования для объективной психологии. Чтобы «языком объективной психологии говорить об объективных фактах искусства» [Выготский, 1987, с. 8], следует «наметить центральную идею, методы ее разработки и содержание проблемы» (курсив наш. – М.С.) [Выготский, 1987, с. 8]. Три литературных исследования – басни, трагедии и новеллы – легли в основу предпринятого Л.С. Выготским анализа, однако будет ошибочным ограничивать полученные результаты рамками психологии литературы. Л.С. Выготский заключает: «Искусство есть общественная техника чувства, орудие общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа» [Выготский, 1987, с. 239]. Не случайно этот общий вывод он иллюстрирует не только литературными примерами, но и примерами музыки, которая «действует просто катартически, то есть проясняя, очищая психику, раскрывая и вызывая жизни огромные и до того подавленные и стесненные силы» [Там же, 1987, с. 242]. Л.С. Выготский

заключает, что искусство организует наше поведение на будущее, а это позволяет его рассматривать как средство воспитания.

Таким образом, Л.С. Выготский показал, что аффективно-смысловые образования сознания существуют объективно в виде произведений искусства. Впоследствии Д.Б. Эльконин и П.Я. Гальперин (одновременно) заметили в этом положении ростки культурно-исторической психологии. В докладе по случаю 50-летия смерти Л.С. Выготского Д.Б. Эльконин сказал: «Знаменитый генетический закон ... о формировании высших психических функций человека по принципу превращения интерпсихических процессов в интрапсихические был в своих внутренних и глубинных основаниях проработан ... при создании метода объективного анализа литературных произведений, изложенного в “Психологии искусства”» [Эльконин, 1989, с. 478]. В связи со всем сказанным следует напомнить, что в заключительной главе «Психологии искусства» ее автор пишет: «Искусство есть социальное в нас ... орудие общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа... Чувство не становится социальным, а напротив, оно становится личным...» [Выготский, 1987, с 238–239].

Наряду с такими существующими вне нашего сознания образцами человеческих чувств, искусство содержит в себе и достойные для подражания примеры построения нашего поведения, организации деятельности с процессуальной, операциональной точки зрения. Как показывает накопленный психологами опыт, художественная литература является далеко не единственным источником психологического знания.

Создатель общепсихологической теории ориентировочной природы психики П.Я. Гальперин черпал вдохновение в театральном искусстве. В частности, одним из его профессиональных «увлечений» явилось изучение системы К.С. Станиславского.

Система К.С. Станиславского, о которой мы сегодня можем лишь прочитать, П.Я. Гальперину знакома не понаслышке – он был активным участником театрального действия, зрителем происходящего на сцене. В его личном архиве хранится программа спектакля МХАТа «Вишневый сад» сезона 1940–1941 гг. – К.С. Станиславский уже умер, но еще были живы поставленные им спектакли. Таким образом, для П.Я. Гальперина система К.С. Станиславского выступила весьма конкретной реальностью, что имело отдаленные последствия.

Есть все основания предполагать, что П.Я. Гальперин был хорошо знаком и с автобиографией К.С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», и с его трудом «Работа актера над ролью». Не представляет особого труда провести параллели между профессиональными взглядами К.С. Станиславского и П.Я. Гальперина. Излагая свой подход к пости-

жению роли, К.С. Станиславский выстраивал такую последовательность: сначала общий, не слишком подробный рассказ фабулы пьесы, далее проигрывание внешней фабулы пьесы по физическим действиям, потом подробный рассказ физических действий и фабулы пьесы, что своим результатом имеет создание логической и последовательной линии органических, физических действий. И только затем следует переход к озвучиванию роли. К.С. Станиславский писал: «Можно было бы установить такую формулу подхода к роли при каждом повторении творчества: от внешнего к внутреннему (от физического действия к душевному чувствованию) для того, чтобы потом идти от внутреннего к внешнему (от душевного чувствования к физическому действию)...» [Станиславский, 2012, с. 115]. Спустя несколько десятилетий автор теории поэтапного формирования умственных действий и понятий П.Я. Гальперин напишет, что формирование психической деятельности (психических функций) происходит из специально организованной предметной деятельности, которая постепенно переходит во внутренний план. Психическая деятельность «есть не что иное, как перенесенное в идеальный план предметное действие, вооруженное своими особыми средствами. Они могут быть лучше или хуже усвоены, обобщены, мера овладения ими может быть разной ... это совершенно реальный процесс» [Гальперин, 2002, с. 244–245]. Сам процесс получил название интериоризации, под которой понимается «процесс образования умственного плана» [Гальперин, 1966, с. 28].

О системе К.С. Станиславского П.Я. Гальперин говорил в лекциях, выделив то общее, что существует между овладением новым действием и погружением в роль. В 1956 г. Т.К. Мелешко под руководством П.Я. Гальперина выполнила дипломную работу «Формирование сценического действия актера». В отзыве на дипломное психологическое исследование системы Станиславского П.Я. Гальперин подчеркнул, что формирование сценического действия актера может быть рассмотрено как вариант построения человеческого действия в заданных специфических условиях.

В данном случае необходимо некоторое пояснение. Один из разделов системы К.С. Станиславского посвящен работе актера над ролью – «методу актерской работы, позволяющему актеру создавать образ роли, раскрывать в ней жизнь человеческого духа и естественно воплощать ее на сцене в красивой художественной форме» [Станиславский, 2014, с. 599]. Он отмечал, что в созданной им системе нет ничего придуманного, что не получило бы подтверждения на практике. При этом особое внимание Станиславский уделял словесному действию актера в роли и овладению авторским текстом. Прежде чем заучивать и произносить

слова автора, необходимо понять причины их произнесения и усвоить логику мыслей действующего лица.

Именно на эти особенности системы К.С. Станиславского обратил внимание П.Я. Гальперин, исследуя процесс формирования умственного действия. В качестве одного из его свойств он выделил сознательность, под которой понимал возможность дать о действии полноценный словесный отчет. Это обеспечивается сопровождением действия подробным рассказом о том, что и почему ученик делает. При этом П.Я. Гальперин специально подчеркивал, что не следует заучивать конечные, наиболее экономные и совершенные формулировки. «Речь должна быть активным отображением объективного процесса» [Гальперин, 2002, с. 190]. Для этого от ученика требуется говорить своими словами и как можно более разнообразно. К.С. Станиславский также не разрешал актерам в начале ознакомления с пьесой говорить словами роли. Только после того, как актеры разыгрывали соответствующее действие своими словами, они переходили к словам, написанным автором пьесы; в противном случае существует опасность превращения роли в речевой стереотип. Таким образом, речь и в случае разучивания новой роли, и при овладении новым действием активно отображает ситуацию. К заданной речевой формуле можно переходить только тогда, когда отображение хорошо освоено.

Приведем слова К.С. Станиславского: «До сих пор играли со своими словами. Первое чтение текста. Ученики или артисты хватаются за нужные им, поразившие их отдельные слова и фразы авторского текста. Пусть записывают их и включают в текст роли среди своих случайных, произвольных слов. Через некоторое время – второе, третье и прочие чтения с новыми записями и новыми включениями записанного в свой случайный, произвольный текст роли. Так постепенно, сначала отдельными оазисами, а потом и целыми длинными периодами, роль заполняется словами автора. Остаются прогалины, но и они скоро заполняются текстом пьесы – по чувству стиля, языка, фразы» [Станиславский, 2012, с. 184–185].

С сожалением приходится констатировать, что в своей единственной (!) прижизненной книге «Введение в психологию» П.Я. Гальперин специальное внимание уделяет лишь вопросу о связи психологии со смежными науками, но при этом не затрагивает проблемы соотношения научных и вненаучных источников знания, в частности, психологии и искусства. Это, можно предположить, не в последнюю очередь объясняется поставленной задачей выделить собственно психологическое в психике, так как, по мнению П.Я. Гальперина, «психология не может и не должна изучать всю психическую деятельность и все стороны каждой из ее форм» [Гальперин, 1976, с. 96]. Значение искусства для психологии при этом не уменьшается, но приобретает актуальность за-

дача изучения их взаимосвязи. В.П. Зинченко сетовал, что психология искусства развивается непропорционально мало не только по сравнению с другими разделами психологии, но особенно по сравнению с тем, какое реальное значение имеет искусство в истории человечества и какое оно оказывает влияние на человека. Говоря словами Л.С. Выготского, оно выступает «способом уравнивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни» [Выготский, 1987, с. 250]. От себя добавим, насколько важным в данном случае является обращение к самым разнообразным видам искусства и литературы.

В заключение – о значении искусства и литературы, каким оно виделось его непосредственным создателям. В нынешний юбилейный год хочется привести слова М.Ю. Лермонтова из любимого многими поколениями читателей романа «Герой нашего времени»: «История души человеческой ... едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она – следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление» [Лермонтов, 1969, с. 241]. Именно такие наблюдения зрелого ума А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, О.Э. Мандельштама, К.С. Станиславского и многих других притягивают к себе психологов.

Литература

- Выготский Л.С.* Психология искусства. М. : Педагогика, 1987.
- Гальперин П.Я.* К учению об интериоризации // Вопросы психологии. 1966. № 6. С. 25–31.
- Гальперин П.Я.* Лекции по психологии. М. : Книжный дом «Университет» : Высшая школа, 2002.
- Зинченко В.П.* Мои Учителя и Заслуженные собеседники // Стиль мышления: проблема исторического единства научного знания: к 80-летию Владимира Петровича Зинченко / сост. Б.Г. Мещеряков и др. М. : РОССПЭН, 2011. С. 231–584.
- Зинченко В.П.* Психология искусства // Большой психологический словарь / сост. и общ. ред. Б.Г. Мещеряков, В.П. Зинченко. СПб. : Прайм-Еврознак, 2003. С. 438–440.
- Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени // Собр. соч. В 4 т. Т. 4. М. : Правда, 1969.
- Станиславский К.С.* Искусство представления: Классические этюды актерского тренинга. СПб. : Азбука, 2012.
- Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. СПб. : Азбука, 2014.
- Франк С.Л.* Предмет знания. Душа человека. СПб. : Наука, 1995.
- Эльконин Д.Б.* Об источниках неклассической психологии // Избранные психологические труды. М. : Педагогика, 1989. С. 475–478.

Литература как источник психологического познания исторической реальности: психотехника в литературе

Н.Ю. Стоюхина

Нижегородский государственный университет
им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород
Natast0@rambler.ru

В данной статье представлен опыт выявления историко-психологической ценности отдельных литературных произведений для изучения развития истории психотехники в 20–30-х гг. XX в. Речь идет о так называемых «индустриальных» романах советской прозы, написанных в 1920–1930-е гг., когда писатели, следуя призыву М. Горького, поехали на строящиеся гиганты первых советских пятилеток, чтобы стать летописцами невиданных подвигов советского народа в создании новой жизни. Автор статьи хочет показать, что использование беллетристики как исторического источника приложимо и к истории психологической науки. Мало написано о том, чтобы рассматривать художественную литературу именно как кладезь информации психологического познания, о профессиональной деятельности психолога-ученого, психолога-преподавателя. Однако, являясь чутким индикатором общественных потребностей, настроений, идей, искусство (литература, в частности) выступает важным источником изучения психологической мысли своего времени.

Ключевые слова: индустриальная литература; психотехника; рационализация производства; профессиональный отбор; управление.

Роль художественной литературы в изучении историко-психологической реальности практически не изучена. Пожалуй, единственно обобщающей эту методологическую проблему работой явилась монография В.А. Кольцовой, где она замечает: «К числу ранних форм психологического познания относится его развитие в русле искусства, являющегося художественной формой отражения и воплощения системы психологических представлений человека» [Кольцова, 2008, с. 95]. Отмечая как главную задачу искусства на всех этапах его развития «раскрытие многообразных проявлений человека в различных ситуациях его взаимодействия с миром», автор подчеркивает, что психологический анализ искусства включает в себя: рассмотрение роли искусства в психическом развитии человека, выявление психологического содержания самого искусства как продукта человеческой деятельности, обоснование возможностей искусства в раскрытии психического мира человека, о чем имеется целый ряд работ (Б.Г. Ананьев, В.М. Бехтерев, Л.С. Выготский, А.А. Потебня, Н.А. Рубакин, И.А. Сикорский, И.В. Страхов, Б.М. Теплов и др.) [Там же, с. 96]. Как справедливо пишет В.А. Кольцова, большин-

ство работ ограничивается теоретическим анализом проблемы и не содержит попытки введения продуктов художественного творчества в психологическое исследование.

Автобиографическая художественная проза, та литература, где автор творчески отразил отдельные моменты своей жизни, описал свои впечатления и чувства о встреченных им людях, о пережитых или наблюдаемых событиях, становится особой художественной литературой с чертами исторического источника, украшенного уникальными чертами личности автора. Художник типизирует свой личный, субъективный опыт, вплетая в канву реальности вымысел.

Художественную литературу можно и нужно использовать как дополнительный историко-психологический источник при изучении истории развития советской психологии труда 1920–1930-х гг., а именно одной из драматических страниц ее составной и малоизученной части – психотехники¹. Известно, что произведения, где авторство принадлежит современникам изучаемой эпохи, бывших непосредственными свидетелями и участниками событий строительства заводов-гигантов, удивительно передают дух и колорит времени, детали повседневности, поэтому мы обратились к советской индустриальной литературе 1920-х–1930-х гг. Это целый ряд произведений: Ф. Гладков «Цемент» (1925 г.), Вс. Иванов «Путешествие в страну, которой еще нет» (1931 г.), Я. Ильин «Большой конвейер» (1932 г.), В. Катаев «Время, вперед!» (1932 г.), А. Караваева «Лесозавод» (1927 г.), В. Кетлинская «Мужество» (1938 г.), Л. Леонов «Соть» (1930 г.), Н. Ляшко «Доменная печь» (1925 г.), А. Патреев «Инженеры» (1955 г.), Б. Пильняк «Волга впадает в Каспийское море» (1930 г.), А. Пучков «Стройка» (1925 г.), М. Шагинян «Гидроцентральный» (1931 г.), И. Эренбург «День второй» (1933 г.), П. Яровой «Домна» (1925 г.), Б. Ясенский «Человек меняет кожу» (1933 г.). Сюда можно отнести также документальное повествование Р.К. Остина «Строя Утопию», где автор с большой любовью восстановил хронологию пребывания на нижегородском заводе американских строителей фирмы «Остин и К^о» на основе семейных архивов. В центре повествования находится процесс индустриализации советской промышленности. Следует отметить, что тема индустриализации была характерна не только для литературы. Например, в истории балета известны балеты «Стальной скок» С. Про-

¹ Психотехника – отрасль психологии, получившая широкое распространение в 1910–1930-х гг. и изучавшая приложение психологии к решению практических вопросов, в основном связанных с психологией труда, профориентацией и профотбором. В настоящее время содержание психотехники, ее проблемы и методы вошли в сферу прикладной психологии, психологии труда, организационной психологии, инженерной психологии.

кофьева (поставлен С. Дягилевым в Париже в 1927 г.), «Сталь» А. Мосолова (1928 г.), «Болт» С. Прокофьева (1928 г.), опера «Лед и сталь» В. Дешевова (1928 г.).

На индустриальную прозу, безусловно, повлияла революционно-романтическая проза предыдущего периода, и мы видим главных героев, продолжающих свой жизненный путь вчерашних комиссаров, командиров, вернувшихся с полей сражения бойцов. Среди персонажей обязательно виден затаившийся непримиримый враг, есть столкновение «старого» и «нового» и, конечно, «новое» побеждает. Фабула произведений обязательно включает и модель художественного времени с «прошлым», «настоящим» и утопическим «будущим».

Воссоздавая через прочитанные тексты целостный образ происшедшего в стране, понимаешь, почему создание психотехники как прикладной области психологии и затем «триумфальное шествие» ее по всей стране было таким естественным делом. Психотехника с ее направлениями деятельности – профотбором, рационализацией труда, выявлением индивидуально-психологических различий, развитием рабочего-профессионала через обучение и воспитание, изучением и предупреждением травматизма и аварийности, психологией воздействия – органично вписалась в качестве помощника в решение проблем народного хозяйства.

После окончания гражданской войны вчерашние квалифицированные рабочие возвращались на заводы. Картину разрухи на заводах, откуда они уходили сначала на первую мировую войну, а потом – в революцию, на фронты гражданской войны, дает Н. Ляшко: «Механическая еле шевелилась. Звону от нее и цокоту нету, в ветошку вроде закутана и заснуть хочет. Работают больше те, кого домишко, огород или коза в поселке держат. Потомственных металлистов раз-два – и обчелся. Слесаря с локомотивом возились. Человек двадцать из старого железа водосточные трубы гнули. На хороших самоточках точили мелюзгу и всякую дрянь. Стружки везде слоем, как в коровнике, солома. Окна выбиты. Ремней местами нет, все в пыли» [Ляшко, 1933, с. 20]. В других цехах было не лучше: «На воротах замки, в окнах дыры – во-о! И видать, что лазали в них... Везде ржавчина, пыль. На солнопеке кой-где бурьян зеленеет. Из самого будто железа, из обрезков, из лап станин тянется, все хочет оплести, в самые зубья, в винты забраться. Вверху – фрррр: голуби летают. На всем потеки ржавчины. Верстаки бурые, шершавые. Проведешь пальцем – пыль дождем прибита, въелась, – расступается, как вата... Страшней всего в котельной, в прокатной и в сталелитейке. Прессы, станы, печи, горны – все окоченело... От тишины голову ломило. А как выбрался к домнам, совсем очумел! Домны пометом побелены. Из самых венцов прутики гнезд торчат, воронье гомозится... А кругом глухо,

пусто. В заборах дыры, в дыры степь глядит» [Ляшко, 1933, с. 21]. В таких условиях, когда нет прежних рабочих и не готовы рабочие места, нужно было поднимать промышленность страны.

Американец В. Остин, строивший нижегородский автозавод, видел, однако, в этом положительную черту русских рабочих и инженеров: «У них нет промышленных традиций, они все начинают с нуля и им ничего не надо ломать» [Остин, 2006, с. 87]. Его поразила непредубежденность русских и исключительная сметливость, быстрота ума.

К необходимости профессионального отбора психотехников привела ситуация набора на рабочие места всех подряд. В простые рабочие брали в основном крестьян, но их часто не хватало. В. Остин пишет: «Решить проблему с нехваткой рабочей силы непросто, поскольку руководителям ... насторого запрещено делать это за пределами Нижегородской области. Кроме этого, некоторым рабочим приходится на время уборки урожая оставлять свои рабочие места» [Остин, 2007, с. 109]. А. Патреев, рассказывая о строительстве того же нижегородского автозавода, пишет, как возникает потребность профотбора: по мере того, как неквалифицированный труд (рытье котлованов) становится не так важен, а требуются наладчики, инструментальщики и прочие, необходимо выделять тех, кто хочет учиться, больше работать...

К сожалению, профотбор не касался руководящих должностей, так как там главным критерий был – принадлежность к партии большевиков. Например, начальником строительства Сталинградского тракторного завода назначен «большевик, бывший матрос и монтер», чекист, «человек решительный, самобытный и властный, которому “все нипочем”, который “свое возьмет”»; эта слава сопутствовала ему все годы революции, и он ею дорожил» [Ильин, 1957, с. 83]. Стиль его руководства таков: в любое время суток обходит стройку, во все вмешивается, отдавая тут же распоряжения, «бранится, наскокивает, награждает, митингует», рабочих поражает его дотошность и ругань, им кажется, что для него нет ничего невозможного.

Авторы ярко описывают проблемы, причиной которых было отсутствие элементарной производственной культуры, да просто – незнание шагов очередности действий. Так, Я. Ильин, рассказывая о героических усилиях рабочих конвейера сталинградского тракторного завода, описывает ситуацию нехватки комплектующих на работающем конвейере (моторов и коробок скоростей): «Бестолковщина и суетня усилились. Качнов велел людей поставить к столам сборки, но там делать было нечего. Сахно распорядился позвать сборщиков на время простоя работать в обрубную. Этот приказ Барков отменил... Неожиданно погас свет в той половине, где находились сборка и испытательная станция. Полчаса искали место, где перегорели пробки... Сборщики ... прикорнув, засыпали

на кучке войлочных прокладок» [Ильин, 1957, с. 76]. Через какое-то время доставили моторы, и пустили конвейер на шестой скорости, к которой рабочие еще не привыкли: «Сборщики ... не успевали выполнять операции на своем месте и шли за конвейером. Перед самой красилкой на трактор с разных сторон наседали до десяти человек, все они торопливо доделывали свои операции. Крайних задевала краска из пульверизатора, они ругались и торопились еще больше» [Там же, с. 76]. Затем, поставив подвезенные моторы, конвейер опять перевели на вторую скорость, так как задерживали блоки. В ответ на претензии инженера о лихорадочной, истерической работе вместо точного размеренного труда мастер ответил: «Я вот смерть как люблю игру конвейера, а то все на одной скорости... А здесь тебе разнообразие: то за восемь минут трактор соберешь, то за полчаса» [Там же, с. 77]. Инженеры с огромным трудом постигали азы планирования производства, с большими потерями добивались качества. «Из семисот деталей, которые делал завод, свыше ста двадцати совершенно не поддавались. В литейной каждая плавка целиком шла в брак... За первые пять пятидневок августа не было спущено ни одного трактора. Рабочие привыкли к безделью, по пролетам слонялись как по проспектам; некоторые инженеры даже стали признавать, что иначе и быть не может» [Там же, с. 128].

К тому же такая неустойчивая ситуация на производстве сопровождалась чудовищной бесхозяйственностью: «Транспортеры ржавеют на складах, а молодые коммунисты (комсомольцы) со всех уголков области таскают на себе гравий. Бедный насос таскают с места на место по той простой причине, что просто не могут решить, где ему место. Дорогостоящий импортный кран, способный заменить 200 рабочих, стоит в доке несобраным, не хватает украденного двигателя, ведь оборудование никто не охранял» [Остин, 2007, с. 110]. Там же, на нижегородском автозаводе: «Американский консультант Брайсон письмом предупредил Металлострой, что фундаменты четырех башмаков для колонн литейного цеха надо класть на глубине в два с половиной метра, а не в полтора, как предполагалось раньше. Срочное письмо пролежало в дебрях Автостроя семь дней и только на восьмой попало в руки прораба литейного цеха. Теперь переделывают заново – роют ямы, выдирают краном поставленные бетонные башмаки...» [Патреев, 1966, с. 275].

Надо было учиться управлять заводом, фабрикой и просто учиться экономить: «Вошло у ребят в привычку собирать по сугробам в пролетах болты и заклепки, обороненные с верхних ярусов (строящегося корпуса) при монтаже – это и называлось “собирать грибы”. В свободные минуты ребята лазили по коленам в снегу, разгребали голыми руками – и кое-что находили... Если учесть, что ... потери при монтаже

в зимнее время достигали шестнадцать процентов, то это было большим подспорьем строительству» [Патреев, 1966, с. 259].

Совершенно естественным в таких условиях было массовое движение рационализации производства, рожденное в самой гуще народных масс.

В романе В. Катаева о строящемся Магнитогорском металлургическом комбинате можно найти множество интересных деталей о деятельности рабочих как субъектов психологии труда. Например, о зарождении новаторской мысли рабочего, ведущей к рационализации рабочего мета: «Маркировщики ... ходили среди узких и высоких штабелей сложенного в строгом порядке материала. Это было нововведение. Маргулиес заинтересовался... Раньше кирпич сгружали как попало. Кирпич загромаждал боковые проходы в тепляк и пожарный проезд. Ежедневно теряли массу времени. Материалы приходилось обвозить, делая крюку чуть ли не километр. Ненужные марки загораживали нужные. Надо было все время перекладывать. Не хватало рабочих рук. Была безобразная неразбериха. Теперь ... кирпич сортируется и складывается снаружи тепляка по строгому плану: штабелями, точно соответствующими количеством и марками батарейным печам, но только сложенным в обратном порядке. Верхний ряд был внизу, а нижний – наверху. Так что при кладке печей не было ни малейшей задержки в подаче материала... Идея обратного порядка в подготовке материалов» [Катаев, 1980, с. 98].

Казалось бы, было очевидно, что работа бетонщиков, катящих тачки, полные бетона, по узким, хлипким доскам-мосткам, была малоэффективной, даже порой опасной: «Тяжелые тачки, в которых подвозили к бетономешалке лесок, щебенку и цемент, все время съезжали с узких досок, проложенных по строительному мусору к ковшу машины. Поднимать их и ставить опять на доску стоило больших хлопот и усилий. Тачку вез один человек, а подымать ее надо было вдвоем. Постоянно кому-нибудь приходилось бросать свою и бежать выручать чужую. Цемент находился в бочках. Из бочек надо было его согнать в тачки лопатами. Щебенку выгрузили слишком далеко. Тачки сталкивались, сцеплялись колесами, задевали друг друга бортами. Ребята уставали. Иногда, в ожидании ковша, возле машины собиралось пять-шесть тачек, а иногда не было ни одной, и, ожидая загрузки, барабан крутился вхолостую» [Катаев, 1980, с. 104]. Но когда сделали сплошной настил (простая мысль носилась в воздухе!), темп работы резко увеличился.

В. Катаев обращает внимание читателя, как в голове рядового работника строительства Тригера рождается идея научной организации труда, идея управления производством, которая заключалась в том, что «повышение производительности труда одного хотя бы механизма ав-

томатически влечет за собой необходимость повышения производительности других, косвенно связанных с ним механизмов» [Катаев, 1980, с. 131]. «А косвенно были связаны водопровод, подающий воду, железная дорога, подвозящая цемент, песок и щебенку, и электрическая станция, вырабатывающая ток. Затем увеличивалась суточная потребность в песке, цементе и щебенке, то есть должна была усилиться работа песчаного и каменного карьера, камнедробильных машин и грохотов, производительность цементного завода» [Там же, с. 132]. Таким образом, Тригеру становилось совершенно ясно, что «к маленькому, на первый взгляд, делу увеличения производительности одной бетономешалки причастна вся огромная, сложная, важная взаимодействующая система пятилетнего плана» [Там же].

Чудовищным было отношение к ценности времени, влекущее за собой траты времени на пустую болтовню, пение, митинги. Н. Ляшко пишет, что рабочие, приняв в целом решение о восстановлении завода, стали обговаривать конкретные детали: «Осушили ведерный самовар, разов пять тыркались, мирились ... перемыли друг друга с пяток до зубов» [Ляшко, 1933, с. 32]. Или Остин вспоминает о начале старта строительных работ на автомобильном заводе в Нижнем Новгороде. «Этому событию были посвящены значительные торжества и церемония, и это выглядело весьма впечатляюще. Все это стало частью первомайских торжеств ... присутствовало пять тысяч зрителей. Для произнесения многочисленных коротких речей была сооружена специальная трибуна. В начале и конце каждой произносимой речи звучал “интернационал”. По моим подсчетам он прозвучал, по меньшей мере, 25 раз» [Остин, 2006, с. 109].

По воспоминаниям Д. Арманда, рационализация производства имела и обратную сторону: «Истинным наказанием были рационализаторы и изобретатели. Обычно это бывали ловкие бездельники, которые наловчились не работать, шастать по цеху и выискивать, что бы можно предложить. Они выпрашивали у рабочих их туманные идеи и тотчас оформляли их от своего имени как “рабочие предложения”. Делали они это ради премий, которые получали регулярно, как вторую зарплату. Были и у меня в цеху таких типа 2–3, особенно некто Смирнов, нормировщик из соседнего цеха. Изобретатели всегда вносили предложения, не касавшиеся их профессии. Они, предложения, были технически невыполнимы, или экономически невыгодны, или губительны для качества продукции (так называемые “упрощенческие”). Тем не менее БРИЗ (Бюро по рационализации и изобретательству), от которого начальство требовало максимум внедренных рабочих предложений, постоянно становился на их сторону. Постоянная борьба с изобретателями очень мешала работе и трепала нервы. Я не говорю, что все рабочие предло-

жения были нелепы, но как раз наиболее дельные шли мимо БРИЗа» [Арманд, 2009, с. 506].

Даже на небольших примерах видно, что художественная литература индустриального, очень короткого периода в советской литературе, подчиняется законам искусства как особой форме психологического познания. Являясь одним из исторически ранних видов творческой и познавательной деятельности, она возникает в недрах жизненной практики человека и тесно связана с ней, тонко и точно отражая ее насущные проблемы.

Язык литературного произведения создает яркий образ реальности, характеризующийся наглядностью и действенностью, рисует исследуемые им явления зримо и выпукло. «Представляя отражаемую реальность образно и картинно, оформляя полученное знание в доступной для восприятия и не требующей для его понимания специальных логических систем форме, оно тем самым способствует его введению в широкие слои народа и с этой точки зрения дополняет науку, ограничивающую сферу своего влияния главным образом кругом интеллектуальной прослойки общества» [Кольцова, 2008, с. 120].

Литературные произведения описывают отдельные, частные, порой уникальные случаи с помощью идеографического метода, что не означает отсутствия в произведении какой-либо доказательности и достоверности идей, потому что в основе художественных образов лежит обобщение жизненного опыта автора, его наблюдений, типологизация как средство воплощения и обобщения художником многообразия жизненного материала.

Эвристическая ценность литературы состоит в нередком опережении научной психологической мысли в открытии и описании конкретных психологических феноменов, что обеспечивается «высочайшей психологичностью выдающихся творцов искусства, присущим им интуитивным стилем мышления, высокой рефлексивностью, позволяющими проникнуть вглубь исследуемого явления, увидеть то, что скрыто за его внешними, поверхностными проявлениями» [Там же].

Литература обладает огромной силой воздействия на человека, вызывает у него глубокие чувства и эмоциональные переживания, мысли, успокаивает и побуждает к действиям и поступкам, увеличивает душевные силы личности. Она обладает не только воспитательным, но и психотерапевтическим эффектом.

Литература

Арманд Д. Путь теософа в стране Советов : воспоминания. М. : Аграф, 2009.

Ильин Я. Большой конвейер. М. : ГИХЛ, 1957.

Катаев В. Время, вперед! Л. : Лениздат, 1980.

Кольцова В.А. История психологии: Проблемы методологии. М. : Ин-т психологии РАН, 2008.

Ляшко Н. Доменная печь. М. ; Л. : ГИХЛ, 1933.

Остин Р.К. Строя Утопию // Нижегородский музей. 2006. № 7–8. С. 82–90 ; № 9–10. С. 102–113 ; № 11–12. С. 50–63 ; 2007. № 13. С. 107–120 ; № 14. С. 85–92 ; 2008. № 15. С. 84–93 ; № 16. С. 46–51 ; 2009. № 17. С. 86–94 ; № 18. С. 108–115.

Патреев А. Инженеры : роман. В 2 кн. Горький : ВВКИ, 1963–1966.

Специфика употребления литературных прагматонимов – названий конфет

Е.С. Сухинина

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
katya_suhinina@rambler.ru

Статья посвящена изучению литературных прагматонимов – названий конфет, в большинстве своем являющихся прецедентными наименованиями. Проведена классификация онимов по определенным тематическим группам.

Ключевые слова: прагматоним; прецедентность; семантика; антропоним; деминутивация.

В настоящее время словесные товарные знаки, которые долгое время интересовали лишь экономистов и маркетологов, привлекают внимание большого количества лингвистов. Нужно отметить, что широким поставщиком словесных товарных знаков, так называемых прагматонимов, являются прецедентные имена. Теория прецедентности была введена Ю.Н. Карауловым. Прецедентные имена собственные являются частным случаем прецедентных текстов, это широко известные онимы, которые употребляются не столько для именованья человека, книги и другого, сколько в виде некоего культурного знака, символа, обозначения какого-либо качества [Караулов, 1987, с. 216]. Что касается прецедентных наименований, то их большая часть (примерно 45% собранного материала; общее число отонимных прагматонимов – около 200; общее число собранных прагматонимов – названий конфет – около 1000).

Предметом настоящего исследования являются вновь образованные или новые наименования конфет, сохраняющие связь с существовавшими ранее отонимными наименованиями конфет и обладавшими статусом прецедентности. Объект исследования – специфика употребления литературных прагматонимов – названий конфет. Основная часть

рассматриваемых прагматонимов относится к тематической группе «сказка».

Рассмотрим прагматонимы точки зрения классификации прецедентных онимных имен.

Прецедентные имена как персонажи.

К этой тематической группе относятся антропонимы-мифонимы (имена сказочных персонажей): а) Гуси-лебеди; б) Русалочка; в) Красная Шапочка; г) Маленький Мук; д) Дюймовочка; е) Снегурочка; ж) Дядя Степа; з) Гулливер; и) Колобок; й) Машенька и медведи; к) Лель; л) Карандаш.

Прагматоним а) *Гуси-лебеди* является гендиадисом, то есть происходит выражение одного понятия двумя лексическими единицами, вероятно, имеющее мифологические корни.

Примечательным является то, что прагматонимы г) *Маленький Мук* и д) *Дюймовочка* содержат, условно говоря, удвоенную семантику уменьшительности: прилагательное *маленький* с семантикой малого и диминутивным суффиксом *-еньк-*; суффикс *-очк-* и семантика малого в корне *дюйм-* (= 2,54 см) [Словарь русского языка, 1981, с. 460].

Отметим также, что прагматонимы ж) *Дядя Степа* и з) *Гулливер* несут в себе обозначение определенного качества: название конфеты ж) *Дядя Степа* – это и прецедентное имя (мотивирующее слово – антропоним *Степан*; название главного персонажа детской книги «Дядя Степа – милиционер», автором которой является С. Михалков), и обозначение определенного качества – гиперболизированной высоты человеческого роста. Не случайно, что и конфета «Дядя Степа» – большая по размеру, своим названием она выражает гиперболическую метафору. Прагматоним з) *Гулливер* – не просто имя собственное персонажа Дж. Свифта, мифоним, в качестве прецедентного текста этот антропоним имеет значение «очень высокий человек». Следовательно, имя собственное *Гулливер* – это символ определенного качества, в нашем случае – высокого человека.

Прагматоним й) *Машенька и медведи* несет в себе уменьшительную семантику (Машенька: мотивирующее слово – антропоним *Маша* с диминутивным суффиксом *-еньк-*, который передает семантику уменьшительности). Что касается семантики уменьшительности, то А. Вежицкая подчеркивает, что русский язык исключительно богат уменьшительными формами: «Кажется, они встречаются в речи на каждом шагу» [Вежицкая, 1996, с. 50].

Прагматоним к) *Лель* является отображением главного героя из сказки А.Н. Островского «Снегурочка», который получает свое отображение в прагматониме е) *Снегурочка*.

Прагматоним *л) Карандаш* отображает в себе героя Н. Носова «Незнайка на Луне». В осуществленном нами исследовании такие примеры составляют 60%.

Прецедентные онимы, являющиеся названиями художественных текстов.

К этой тематической группе относятся одушевленные неантропонимные сказочные персонажи, названия которых являются мотивирующими названиями сказок: а) Медной горы хозяйка; б) Золотая рыбка; в) Петушок-золотой гребешок; г) Серебряное копытце.

Нужно отметить, что прагматонимы *б) Золотая рыбка, в) Петушок-золотой гребешок* и *г) Серебряное копытце* выражают стремление адресанта подчеркнуть высокое качество кондитерского изделия, что привело к активному использованию при создании русских и китайских названий слова «золотой» [Ван Мяо, 2008, с. 29].

К этой тематической группе мы отнесли и неодушевленные неантропонимные наименования конфет: а) Терем-Теремок; б) Золотой ключик.

В прагматониме *а) Терем-Теремок* проявляется гендиадис, в прагматониме *б) Золотой ключик* имеет место качественно-относительное прилагательное «золотой». В ходе нашего исследования к этой тематической группе мы отнесли 25% одушевленных прагматонимов и 15% неодушевленных.

Проделанная работа позволяет сделать вывод, что литературные наименования находят широкое отображение в теории прецедентности. Специфика употребления литературных прагматонимов – наименований конфет находит свое отображение в тематической группе «сказка», осуществляя при этом воздействующую на сознание адресата функцию, эстетическую и манипулятивную.

Дальнейшее изучение литературных прагматонимов – наименований конфет позволит пополнить тематическую группу «сказка» и расширить представления о данном виде прагматонимов.

Литература

Ван Мяо. Названия российских и китайских конфет как объект лингвокультурологии и прагмалингвистики // Научная инициатива иностранных студентов и аспирантов российских вузов : сб. материалов конф. Томск : ТПУ, 2008. С. 22–32.

Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М. :Русские словари, 1996.

Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М. :ЛКИ, 1987.

Словарь русского языка. В 4 т. Т. 1 / под ред. А.П. Евгеньевой. М. : Русский язык, 1981.

ИмPLICITНЫЕ ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Г.В. Токарева

Пермская государственная академия
искусства и культуры, Пермь
tokareva_gv@mail.ru

В статье представлены результаты теоретико-эмпирического исследования имPLICITНЫХ эмоциональных предпочтений (ИЭП) музыкантов-исполнителей. Под ИЭП понимается подсознательное стремление переживать эмоции определенного качества, динамики и направления. При этом эмоциональные предпочтения понимаются как единство инвариантности латентного эмоционального критерия и вариативности (в определенном диапазоне) предпочитаемых исполнителем произведений музыки. Излагаются концептуальные предпосылки и процедурные особенности теста на ИЭП. Было установлено, что ИЭП обнаруживаются по одним эмоциональным характеристикам и не обнаруживаются по другим. ИЭП возникали по эмоциональным характеристикам страха, гнева, пассивности, напряжения и направлению музыки на собственные эмоции. Ставится проблема астенических ИЭП как индикаторе экзистенциальной тревоги музыкантов-исполнителей за свое ближайшее будущее.

Ключевые слова: *предпочтения; эмоциональные предпочтения; имPLICITные эмоциональные предпочтения; астенические эмоции; экзистенциальная тревога.*

В 1980-е гг. в когнитивной психологии произошла «имPLICITная революция» [Barsade, Ramarajan, Westen, 2009]. Через 20 лет после «когнитивной революции», поколебавшей устои поведенческой психологии, внутри самой когнитивной психологии, наряду с традиционным для нее изучением памяти и других когнитивных процессов, появляется новая область исследований – ментальные события под углом зрения их осознания. В частности, были открыты имPLICITные психологические процессы, которые возникают и существуют за пределами сознания. В российской науке подсознательные процессы изучали Ю.И. Александров, Г.В. Гершуни, Е.Н. Соколов.

В исследованиях имPLICITных (подсознательных) процессов можно выделить три обширные области. Первая область складывается из имPLICITных когнитивных процессов: памяти, восприятия, мышления, языка, научения. Вторую область образуют имPLICITные социально-когнитивные процессы и имPLICITная личность: социальные установки, стереотипы, предубеждения, Я-концепция, самоуважение. Третью область составляют имPLICITные эмоции [Токарева, Дорфман, 2014].

Областью настоящего исследования является эмоционально-личностная сфера людей, вовлеченных в художественно-творческую дея-

тельность. Теоретически и эмпирически изучаются имплицитные эмоциональные предпочтения (ИЭП) музыкантов-исполнителей. Под ИЭП понимается подсознательное стремление переживать эмоции определенного качества, динамики и направления. Исследование выполнено в русле концепции метаиндивидуального мира Л.Я. Дорфмана [Дорфман, 2006, 2010].

Проблема предпочтений занимает важное место в современной психологической науке. Они помогают объяснить поведение человека в межличностных отношениях и предметном мире [Bhatia, 2013 ; Liao, Shimojo, Yeh, 2013 ; Achievement..., 2012 ; Patall, 2013]. Проблема предпочтений исследуется также в музыкальной сфере [Brattico, Pearce, 2013 ; Chamorro-Premuzic, Fagan, Furnham, 2010 ; How does music evoke emotions?..., 2010 ; Sloboda, 2010]. Между тем проблема именно эмоциональных предпочтений музыкантов-исполнителей изучена в наименьшей степени. Еще в меньшей степени изучены ИЭП.

Эмоциональные предпочтения служат критерием предпочтения музыкальных произведений. Эмоциональный критерий влияет на предпочтения музыкальных произведений, с одной стороны, характеризуется относительной устойчивостью и постоянством – с другой. В то же время он допускает в определенном диапазоне вариативность предпочитаемых произведений музыки. Предполагается, что эмоциональный критерий латентно влияет на репертуарные предпочтения музыкантов-исполнителей. При этом диапазон вариативности предпочитаемых произведений музыки задается латентным эмоциональным критерием. Эмоциональные предпочтения, следовательно, можно понимать как единство инвариантности латентного эмоционального критерия и вариативности (в определенном диапазоне) предпочитаемых исполнителем произведений музыки.

Эмпирические свидетельства в пользу существования имплицитных эмоциональных процессов впервые были получены в западной психологии [Kihlstrom, 1999 ; Roediger, 1990 ; Schacter, 1992]. Для их определения используют разнообразные тесты. Большое распространение получили: «Имплицитный ассоциативный тест (ИАТ) на определение автоматического компонента аттитюдов» [Greenwald, McGhee, Schwartz, 1998], «ИАТ на определение автоматического компонента гендерных стереотипов» [Banaji, Hardin, 1996], «Имплицитный самооценочный тест» [Meagher, Aidman, 2004], «Имплицитный позитивный и негативный аффективный тест» [Quirin, Kazén, Kuhl, 2009].

Обратим внимание на последний тест. Он предназначен для непрямого измерения позитивного и негативного аффектов. Термин «имплицитный аффект» здесь имеет специфическое значение. Во-первых, имплицитный аффект определяется как автоматическая активация когни-

тивных репрезентаций аффективных переживаний. Во-вторых, речь не идет ни о полностью бессознательной эмоции, ни о том, что аффективные процессы нужно понимать как имеющие сознательный характер. Предпочтение отдается термину «аффект» над терминами «эмоция» или «чувство», потому что аффект в меньшей степени ассоциируется с сознанием, чем последние два термина. Авторы употребляют термин «имплицитный аффект», опираясь на системный подход к обработке информации Ф. Штрак и Р. Дойч, которые постулируют существование двух систем обработки информации. Первая система – ассоциативная и импульсивная, вторая система – рефлексивная. Основой ассоциативной (импульсивной) системы является автоматическое распространение активации репрезентаций, в то время как основой рефлексивной системы служат концептуальные классификации. Соответственно имплицитные показатели выражают активацию репрезентаций из ассоциативной системы, а эксплицитные (вербальные самоотчеты) – концептуальные классификации из рефлексивной системы. При этом полагается взаимный обмен информацией между обеими системами. Авторы «Имплицитного позитивного и негативного аффективного теста» полагают, что имплицитные репрезентации аффекта подвергаются обработке, скорее, в параллельно-холистическом (предконцептуальном) режиме, чем в последовательно-аналитическом (концептуальном) режиме [Quirin, Kazén, Kuhl, 2009].

Разработанный в школе Л.Я. Дорфмана тест на ИЭП несколько отличается от «Имплицитного позитивного и негативного аффективного теста», описанного выше, но между ними есть и некоторое сходство в концептуальном плане. Согласно процедуре вначале определяются ранги предпочитаемых музыкальных произведений, а затем каждому из них даются эмоциональные оценки (вербальные самоотчеты, активация рефлексивной системы). Далее определяются собственно эмоциональные предпочтения. Они выявляются путем установления сопряжений (статистически) между изменениями ряда предпочитаемых музыкальных произведений и изменениями ряда соответствующих эмоциональных оценок (имплицитные показатели активации репрезентаций из ассоциативной системы). Из поля сознания участников исследования при этом собственно феномен существования у них эмоциональных предпочтений выводится, поскольку они не осознают зависимость эмоциональных оценок произведений от того, в какой степени они предпочитаются. Так появляется тема ИЭП, устанавливаемых косвенным способом. Причем ИЭП не сводятся ни к предпочитаемым музыкальным произведениям (предпочтения касаются музыкальных произведений и осознаются), ни к эмоциональным оценкам отдельных произведений (эмоциональные оценки одних произведений обособляются от эмоциональных оценок других произведений, эмоциональные оценки опять-таки осознаются).

ИЭП – это своеобразная проекция значимых эмоций на предпочитаемые музыкальные произведения [Дорфман, Токарева, 2013].

Гипотеза исследования заключалась в том, что в музыкальном исполнении существуют ИЭП. Данная гипотеза конкретизировалась следующим образом: предполагалось, что феномен ИЭП обнаруживается по одним параметрам эмоций и не обнаруживается по другим. Задача исследования состояла в том, чтобы подвергнуть тестированию данную гипотезу.

В исследовании приняли участие 103 музыканта-исполнителя, студенты Пермского государственного института искусства и культуры, Пермского краевого колледжа искусств и культуры, Пермского музыкального колледжа, Пермского музыкально-педагогического училища № 2 – всего 71 девушка и 32 юноши. Возраст участников – от 17 до 22 лет.

Тест ИЭП.

В части эмоционального состава тест ИЭП основан на вопроснике «Эмоциональное полотно» [Дорфман, 1997]. Он позволяет измерять следующие параметры эмоциональных представлений: модальность, активность, напряжение, направление (всего 10 шкал).

Процедура определения ИЭП состояла в следующем. Музыкантов-исполнителей просили выбрать и ранжировать 10 музыкальных произведений, которые в настоящее время включены в их репертуар: от наиболее предпочитаемых до наименее предпочитаемых. Затем исполнителей просили оценить, как они исполняли каждое из этих произведений по шкалам вопросника «Эмоциональное полотно» (степень их выраженности в баллах – от 0 до 100). Анализу подвергались данные по нечетным музыкальным произведениям – первому, третьему, пятому, седьмому, девятому – от наиболее предпочитаемых к наименее предпочитаемым. Сырые данные обрабатывались с помощью однофакторного дисперсионного анализа.

Было установлено, что ИЭП обнаруживаются по одним эмоциональным характеристикам и не обнаруживаются по другим. ИЭП возникали по эмоциональным модальностям «страх» и «гнев», активности («пассивность»), напряжению («напряжение») и направлению («направление музыки на собственные эмоции»). По другим эмоциональным характеристикам («радость», «печаль», «активность», «раскованность», «направление на музыку») ИЭП не возникали. Эти результаты поддерживают выдвинутую гипотезу.

Результаты исследования свидетельствуют о том, что феномен ИЭП действительно существует, но он имеет место не по всем, а только по определенным эмоциональным характеристикам, а именно по страху,

гневу, пассивности, напряжению, направлению музыки на собственные эмоции.

Дальнейшая разработка данной проблемы возможна по линии изучения эксплицитных эмоциональных предпочтений и их взаимоотношений с ИЭП. Кроме того, с позиций концепции метаиндивидуального мира намечается перспектива постановки и разработки проблемы единства музыкальных и «жизненных» внемusикальных представлений, музыкальной жизни и жизненного мира музыкантов.

Литература

- Александров Ю.И.* Основы психофизиологии. СПб. : Питер, 2007.
- Гершуни Г.В., Соколов Е.Н.* Объективное измерение чувствительности и субсенсорная ее область // Психология ощущений и восприятия / под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.В. Любимова, М.Б. Михалевской. М. : ЧеРо, 1999. С. 250–255.
- Дорфман Л.Я.* Концепция метаиндивидуального мира: современное состояние // Психология : журнал Высшей школы экономики. 2006. Т. 3, № 3. С. 3–34.
- Дорфман Л.Я.* Поток метаиндивидуального креативного сознания // Современные исследования творчества: к 90-летию Я.А. Пономарева / науч. ред. Л.Я. Дорфман, Д.В. Ушаков. Пермь : Пермский гос. ин-т искусства и культуры ; М. : Ин-т психологии РАН, 2010. С. 59–97.
- Дорфман Л.Я.* Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М. : Смысл, 1997.
- Дорфман Л.Я., Токарева Г.В.* Эмоциональные предпочтения и полимодальное Я музыкантов-исполнителей // Филология и культура. Казань : Казанский ун-т, 2013. № 1(31). С. 235–241.
- Токарева Г.В., Дорфман Л.Я.* Исследования имплицитных процессов в западной психологии // Вестник ЮУрГУ. Серия «Психология». Челябинск : ЮУрГУ, 2014 (в печати).
- Achievement, agency, gender, and socioeconomic background as predictors of postschool choices: A multicontext study / P.D. Parker et al // *Developmental Psychology*. 2012. 48(6). P. 1629–1642.
- Banaji M.R. & Hardin C.D.* Automatic stereotyping // *Psychological science*. 1996. 7, 3. P. 136–141.
- Barsade S.G., Ramarajan L. & Westen D.* Implicit affect in organizations // *Research in Organizational Behavior*. 2009. 29. P. 135–162.
- Bhatia S.* Associations and the accumulation of preference // *Psychological Review*. 2013, April 22. Advance online publication.
- Brattico E. & Pearce M.* The neuroaesthetics of music // *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 2013. 7(1). P. 48–61.

Chamorro-Premuzic T., Fagan P. & Furnham A. Personality and uses of music as predictors of preferences for music consensually classified as happy, sad, complex, and social // *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 2010. 4(4). P. 205–213.

Greenwald A.G., McGhee D.E. & Schwartz J.L.K. Measuring individual differences in implicit cognition: The implicit association test // *Journal of Personality and Social Psychology*. 1998. 74(6). P. 1464–1480.

How does music evoke emotions? Exploring the underlying mechanisms // *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* / Juslin P.N. at al. N.Y. : Oxford University Press, 2010. P. 605–642.

Kihlstrom J.F. The rediscovery of the unconscious // The annual meeting of the American Psychological Association. Boston, 1999. URL: <http://socrates.berkeley.edu/~kihlstrm/ampa99.htm>.

Liao H.-I., Shimojo S. & Yeh S.-L. Happy faces are preferred regardless of familiarity – sad faces are preferred only when familiar // *Emotion*. 2013. 13(3). P. 391–396.

Meagher B.E. & Aidman E.V. Individual Differences in implicit and declared self-esteem as predictors of response to negative performance evaluation: Validating Implicit Association Test as a measure of self-attitudes // *International Journal of Testing*. 2004. 4(1). P. 19–42.

Patall E.A. Constructing motivation through choice, interest, and interestingness // *Journal of Educational Psychology*. 2013. 105(2). P. 522–534.

Quirin M., Kazén M. & Kuhl J. When nonsense sounds happy or helpless: The Implicit Positive and Negative Affect Test (IPANAT) // *Journal of Personality and Social Psychology*. 2009. 97(3). P. 500–516.

Roediger H.L. Implicit memory: Retention without remembering // *American Psychologist*. 1990. 45. P. 1043–1056.

Schacter D.L. Understanding implicit memory: A cognitive neuroscience approach // *American Psychologist*. 1992. 47(4). P. 559–569.

Sloboda J.A. Music in everyday life: The role of emotions // *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. N.Y. : Oxford University Press, 2010. P. 493–514.

Strack F. & Deutsch R. Reflective and Impulsive Determinants of Social Behavior // *Personality and Social Psychology Review*. 2004. 8(3). P. 220–247.

Характеристика коннотативных онимов, обозначающих захолустье в русской художественной литературе

Р.Р. Шайхуллова

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
Regina_restemovna@mail.ru

В статье представлена характеристика коннотативных онимов, обозначающих захолустье в русской художественной литературе.

Ключевые слова: коннотативный оним; топоним; поэтоним.

В современном русском дискурсе значение захолустья представлено при помощи целой системы номинаций, среди которых и имена нарицательные (глушь, глухомань, медвежий угол, захолустье), и имена собственные – топонимы – в переносном, метафорическом значении (Тмутаракань, Хацапетовка, Конотоп, Урюпинск, Пошехонье и т.п.).

Современные исследователи указывают на то, что в стилистических коннотациях пейоративная оценка преобладает над мелиоративной [См., например: Вольф, 1985, с. 19]. Наше исследование посвящено характеристике коннотативных онимов, обозначающих захолустье в русской художественной литературе. Что же мы подразумеваем под понятием коннотативный оним (КО)? Вслед за Е.С. Отиным мы полагаем, что КО – это онимы с коннотемами содержательного (понятийного) плана, актуализация которых осуществляется в специфических, чаще всего не типичных для них употреблениях [Отин, 2006, с. 13]. Таким образом, онимы способны выполнять не только свою прямую и изначальную функцию – быть именами объектов окружающего нас мира, но и проникаются вторичным, дополнительным понятийным содержанием, становятся в речи экспрессивно-оценочными заместителями имен нарицательных, обогащаются понятийными, или референтными, коннотациями, органично слившимися с коннотациями эмоционально-экспрессивного плана.

В. Даль дает такое толкование слову «захолустье»: глушь, глухое место; закоулок или малолюдная часть в городе; чаща в лесу; отдаленное и малонаселенное, малопроезжее место; затишье. Захолустник, житель глуши, захолустья [Даль, 1903–1909].

Многие писатели и поэты в своих произведениях писали о забытых и глухих местностях, называя их захолустьем, глушью, глухой местностью, провинцией, использовали конкретные названия местностей или

обращались в своих произведениях к КО. Такие КО в ономастике называют литературными онимами, или поэтонимами.

В «Словаре русской ономастической терминологии» дается следующее толкование поэтонима: «Поэтическое имя (поэтоним) – имя в художественной литературе, имеющее в языке произведения, кроме номинативной, характеризующую, стилистическую и идеологическую функции. Как правило, относится к категории вымышленных имен, но часто писателем используются реально существующие имена или комбинация тех и других» [Подольская, 1988, с. 108].

Так со временем пополнялся синонимический ряд номинаций, обозначающих захолустье. Как показывает наше исследование, значительное число синонимов пришло в русский дискурс из художественной литературы. Таково происхождение литературного топонима (поэтонима) «Пошехонье» в значении «захолустье». Этот КО фиксируется в русской художественной литературе XIX в. Многие исследователи связывают возникновение соответствующей стойкой коннотации с творчеством М.Е. Салтыкова-Щедрина.

В словаре Е.С. Отина показано, что «Пошехонье» в настоящее время – узуальный интралингвальный коннотативный топоним с широкой известностью; это полисемант, который имеет несколько значений.

1. Глухая провинция; медвежий угол, захолустье.
2. Тупая покорность, см. пример из С. Сергеева-Ценского:

Бирилев командует:

– В-ввыз-вать матросов и раскатать судно!

И около четырехсот матросов начали покорно шархаться с одного борта корабля на другой. Ну, чем не Пошехонье? (*Сергеев-Ценский С. Рождение «Цусимы»*).

3. Тупость; идиотизм.

Соответствующие значения имеют отконнотонимные дериваты, в частности, производное слово «пошехонец» имеет значения:

- 1) провинциальный, захолустный;
- 2) не соответствующий современным требованиям, отсталый, устарелый.

Эти значения отконнотонимного деривата пришли в русский дискурс из народной речи, русских народных сказок. Как отмечает Е.С. Отин, в 1798 г. в Санкт-Петербурге была напечатана книга В. Березайского «Анекдоты древних пошехонцев», состоявшая большей частью из производных вымыслов о пошехонцах. В «Анекдотах древних пошехонцев» отражены народные представления о бестолковых людях: пошехонцы (они же слепороды) *в трех соснах заблудились, за семь верст комара искали, а комар у пошехонца на носу. Перед нами – пейо-*

ративная коннотация оттопонимного именованя (катойконима): это место, где живут пошехонцы – *тупые, беспросветно-отсталые, захолустные обыватели, совершающие анекдотические глупости*.

М.Е. Салтыков-Щедрин в своих художественных текстах развил и значительно усилил пейоративное значение катойконима «Пошехонье». На это указывает и составитель «Толкового словаря русского языка» Д.Н. Ушаков [Ушаков, 1996, т. 3, с. 684]. В XX в. значение «тупость и бестолковость» для отконнотонимного деривата «пошехонец» сохранилось и продолжило развитие в русской художественной литературе, например:

– Купи книжек... Себе купи, которые по вкусу там, и мне купи – хоть две. Мне которые про мужиков. Вот вроде Пилы и Сысойки... И чтобы, знаешь, с жалостью было написано, а не смеха ради... Есть иные – чепуха совсем! Панфилка и филатка – даже с картинкой на первом месте – дурость. Пошехонцы, сказки разные. Не люблю я это (*Горький М. Коновалов*).

Сравни также:

– Мне все думается, что он не своим уме... Пошехонец какой-то... (*Горький М. Трое*).

В приведенном примере неопределенное местоимение «какой-то» является сигналом метафорического плана, указывает на то, что слово «пошехонец» использовано в текстовом сегменте в переносном смысле, то есть вместо имени нарицательного использовано имя собственное. Смотри также:

– Недоучки, пошехонцы, – бормотал Стратонов (*Горький М. Трое*).

– Неудачники, пошехонцы, – бормотал Стратонов (*Горький М. Жизнь Клим Самгина*).

Приведем пример из произведения А. Белова, раскрывающий абсурдное поведение пошехонцев:

В большой-то деревне, в болотном краю жили невеселые мужики, одно слово – пошехонцы, и все-то у тех мужиков неладно шло. А деревня-то завелась большая, а печи-то бабы топили в разное времечко. Одна утром затопит, другая – днем, а иная – и темной ночью. Запалит, посидит у окошка, да и давай блины творить. Пока блины-то ходят, печка протопится, баба вдругорядь растопит. Пока вдругорядь растопит, блины-то возьмут да и закиснут. Так и маялись, сердешные (*Белов А. Привычное дело*).

В XX в. в русском дискурсе (как в художественной литературе, так и в публицистике) продолжает функционировать отконнотонимный дериват «пошехонец» с ярко выраженной пейоративной оценкой, например:

Как пошехонец, Горький заблудился в двух соснах, в анархизме и в социализме (*Философов Д.В.* Конец Горького).

Что суд продажен, мафия бессмертна, инфляция бесконечна, киви в сельпо, стрельба под окнами, «Ролс-Ройсы» в каждом пошехонье, мамзель Раша в песках до пят – и это всерьез и надолго (*Комсомольская правда.* 1994. 24 января).

– Знаю. Не в Пошехонье живем, – ослабился возница. Потом опять помолчал, опять подумал, опять почесал в затылке (*Пантелеев А.И.* Ленька Пантелеев).

– Вот и ты, Васька, как тот пошехонец, вишь, опять штаны-ти не так одел (*Белов В.* Привычное дело).

Говоря о синонимическом ряде КО, обозначающих захолустье, заметим, что данный синонимический ряд является подвижным, то есть составляющие его номинации пополняются новыми онимами или же те онимы, которые раньше употреблялись в значении «захолустье», теперь потеряли такое значение и вышли из этого ряда. Примером такого КО является коннотоним «Ташкент»: в произведении М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа ташкентцы» литературный топоним (поэтоним) выступает как синоним произвола, дикости, как именование «страны, лежащей всюду, где бьют по зубам». Ташкент в таком значении – это индивидуально-авторский (оказиональный) КО – «сонное царство», застой, отсутствие прогресса; место, где царят бесправие и произвол, например:

Как термин отвлеченный, Ташкент есть страна, лежащая всюду, где бьют по зубам... Если вы находитесь в городе, о котором в статистических таблицах сказано: жителей столько-то, приходских церквей столько-то, училищ нет, библиотеки нет, богоугодных заведений нет, острог один и т.д. Вы можете сказать без ошибки, что находитесь в самом центре Ташкента.

В примере налицо переносное, метафорическое употребление топонима «Ташкент». Это, конечно, не прямое название города. В настоящее время такое значение в русском дискурсе не встречается.

Подводя итоги, заметим, что в русском дискурсе обозначение захолустья широко представлено номинациями (как нарицательными существительными, так и КО). Многие КО пришли в русский дискурс из художественной литературы. Эти обозначения составляют синонимический ряд с доминантой «захолустье». К сожалению, в обозначениях захолустья преобладают яркие отрицательные (пейоративные) оценки. Редкой противоположностью пейоративной оценки является такая номинация захолустья, как «глубинка», только в ней и содержится мелиоративная оценка. Между тем в провинции, отдаленных местах сохра-

няются обычаи и культура народа России, наших предков – то, что нужно беречь, чем следует гордиться.

Литература

Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М. : Стереотип, 1985

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. СПб. ; М. : Товарищество М.О. Вольфа, 1903–1909.

Зинин С.И. Введение в поэтическую ономастику. Ташкент : ТашГУ, 1980.

Отин Е.С. Словарь коннотативных собственных имен. М. : А Темп, 2006.

Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. М. : Наука, 1988.

Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка. В 4 т. Т. 3. М. : АСТ, 1996.

Сознание и литературно-художественный мир М.Ю. Лермонтова

М.Ю. Лермонтов: поэтическое сотворчество в переводах зарубежных авторов

А. Акопова

Москва

Л. Норин

Ростов-на-Дону

В данной статье на примерах переводов отдельных образцов лирики И.В. Гете, Г. Гейне и Дж. Г. Байрона авторы анализируют особенности того, как М.Ю. Лермонтов по-своему интерпретирует и пересоздает оригинальные стихи зарубежных поэтов, фактически осуществляя акт сотворчества.

Ключевые слова: поэтическое сотворчество; лирика зарубежных авторов; интерпретация; вольное переложение; М.Ю. Лермонтов; содержание поэтического произведения; лирический герой.

Спустя два века после появления на свет Михаила Юрьевича Лермонтова мы снова и снова обращаемся к его выдающемуся творческому наследию, в которое входят и его несомненно конгениальные великим зарубежным поэтам переводы их лирических произведений. В настоящей статье рассмотрим такие шедевры переводной поэзии Лермонтова, которые связаны с образцами творчества И.В. Гете, Г. Гейне и Дж. Г. Байрона.

Напечатанное еще при жизни поэта в 1840 г. в «Отечественных записках» знаменитое стихотворение «Из Гете» явилось, по меткому замечанию Т.П. Головановой, «вольным переводом стихотворения Гете “Über allen Gipfeln” (“Над всеми вершинами”）」 [Лермонтов, 1958, с. 491]:

*Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листья.
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.*

Однако почему же перевод охарактеризован словом «вольный»? Один из авторов настоящей статьи на основе контекстуального и кон-

нотативного анализа оригинала стихотворения И.В. Гете и версии М.Ю. Лермонтова уже отмечал, что «чисто русское ритмическое построение лермонтовского перевода ... передает по иному, чем у Гете, “музыкальное” звучание лирико-психологического настроения героя стихотворения» [Акопова, 2007, с. 46].

Авторами был предложен значительно более близкий к немецкому тексту и ритмически отвечающий его звучанию перевод этого произведения:

Песня путника в ночи

*Над горной грядой
Стоит тишина;
Деревья листвою
Овевают меня
Дуновением сна;
Птиц молчанье в лесу
Успокоит меня,
Скоро я отдохну.*

Очевидно, что в таком переводе (почти аутентично воспроизводящем слова И.В. Гете на русском языке) исчезают очарование и песенность, равно как и задушевность, присущие стихотворному произведению М.Ю. Лермонтова. Не будет преувеличением сказать, что в его переложении это восьмистишие звучит лучше оригинала, и тем самым М.Ю. Лермонтов преподносит творение И.В. Гете русскому читателю в более выигрышном свете, по факту осуществляя процесс сотворчества. В музыке этот эффект давно и хорошо известен. Упомянем, к примеру, известную «Кармен-сюиту» в интерпретации Ж. Бизе – Р. Щедрина, партитуру которой Р. Щедрин создал на основе оригинальной композиции Ж. Бизе, реализовав тем самым «симбиоз», ставший уже классикой музыкальной культуры.

Аналогичный феномен проявился и в известном лермонтовском переложении стихотворения Г. Гейне:

*На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.
И снится ей все, что в пустыне далекой –
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма растет.*

В примечании к этому произведению Т.П. Голованова указывает: «Это вольный перевод стихотворения Генриха Гейне “Ein Fichtenbaum steht einsam” из цикла “Lirische Intermezzo” (“Лирическое интермеццо”),

входящего в “Buch der Lieder” (“Книга песен”))» [Лермонтов, 1958, с. 578–579]. Она же обращает внимание на наличие двух редакций лермонтовского перевода. Первая, более близкая к подлиннику, но не окончательная, имеет эпиграф – цитату из немецкого текста стихотворения:

*Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf Kahler Höh.
Heine*

(Сосна стоит одиноко
На севере, на голой вершине.)

Затем следует текст:

*На холодной и голой вершине
Стоит одиноко сосна.
И дремлет... под снегом сыпучим
Качаясь дремлет она.
Ей снится прекрасная пальма
В далекой восточной земле,
Растущая тихо и грустно
На жаркой песчаной скале.*

Такая редакция стихотворения была опубликована значительно позднее гибели поэта (лишь в 1888 г. в журнале «Нива»), тогда как окончательная его редакция, созданная вскоре после первой (весной 1841 г.) была обнародована еще в 1842 г. в «Отечественных записках» под заголовком «Сосна» и уже без эпиграфа. Как утверждает Т.П. Голованова, «в обеих редакциях изменен смысл стихотворения Гейне: любовную тему – влечение пальмы к сосне (сосна на немецком языке – слово мужского рода), Лермонтов заменил темой одиночества» [Лермонтов, 1958, с. 625].

Детальный анализ той инверсии, которая проделана М.Ю. Лермонтовым в его поэтическом сотворчестве с Г. Гейне при создании указанного стихотворения, одним из авторов настоящей статьи был дан в соответствующей публикации, где был сделан вывод о том, что лермонтовское стихотворение является прекрасной и вместе с тем совершенно самостоятельной «пьесой», весьма далекой от оригинала Г. Гейне [Акопова, 2007, с. 50–59].

Приведем здесь наш, более близкий (почти дословный) к оригиналу, вариант перевода этого произведения:

*Вот Кедр одинокий стоит
На Северной голой горе!
В глубоком и тягостном сне
Он панцирем снежным покрыт.
Он грезит о Пальме вдали
В пустынной Леванта земле,*

*Которая тихо скорбит
И сохнет на жаркой скале.*

Подчеркнем более качественную ритмику и мелодичность именно лермонтовского своеобразного переложения.

Немало находим мы у М.Ю. Лермонтова переводов стихотворного творчества Дж. Г. Байрона и написанных по его мотивам произведений. Примечательно, что уже в 16–17-летнем возрасте М.Ю. Лермонтов активно интерпретирует байроновскую лирику, используя свое блестящее владение английским языком. Уже в столь раннем возрасте он не столько подражает и дословно переводит поэзию Дж. Г. Байрона («Подражание Байрону» (1830 г.), “The Giaur” – частичный перевод поэмы «Гяур» в 1830 г., перевод стихотворений “Darkness” («Тьма») и “Napoleon’s Farewell” («Прощание Наполеона») в том же году и др.), сколько по-своему трактует и пропускает через свое психологическое сопереживание дух вольнолюбивого творчества великого английского барда.

Это хорошо видно и на примере небольшого четверостишия “Had we never loved so kindly”, которое, по мнению Т.П. Головановой, является неточным переводом эпиграфа к поэме Дж. Г. Байрона «Абидосская невеста», взятого из стихотворения Р. Бернса «Прощальная песнь к Кларинде», к переводу которого М.Ю. Лермонтов обращался два раза (в 1830-м и 1832 г.) [Лермонтов, 1958, с. 666] и которое в окончательном варианте звучит у него так:

*Had we never loved so kindly**
Если б мы не дети были,
Если б слепо не любили,
Не встречались, не прощались,
Мы с страданьем бы не знались.

(*Дословно: «Если б мы не любили так нежно», то есть и в этом случае М.Ю. Лермонтов осознанно «правит» оригинальный текст в пользу своей интерпретации. Еще раз заметим, что ему еще нет в это время и восемнадцати лет.)

Особо отметим нерифмованный (белый) стих М.Ю. Лермонтова, использованный им при переводе в 1830 г. стихотворения Дж. Г. Байрона “Darkness” («Мрак», «Тьма»), мотивы которого отражаются в последующей лирике М.Ю. Лермонтова («Ночь I», «Ночь II» и др.). Вот как выглядит начало лермонтовского перевода: «Я видел сон, который не совсем был сон. Блестящее солнце потухло, и звезды темные блуждали по беспредельному пространству, без пути, без лучей; и оледенелая земля плавала слепая и черная в безлунном воздухе. Утро пришло и ушло – и опять пришло и не принесло дня; люди забыли о своих стра-

стях в страхе и отчаянии; и все сердца охладели в одной молитве о свете...» [Лермонтов, 1958, с. 695].

Обратим внимание на тот факт, что А. Блок, опубликовавший в 1921 г. избранные сочинения М.Ю. Лермонтова со своими комментариями, ссылаясь на мнение В. Соловьева писал, что последний в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Сон» находил поразительное доказательство способности поэта ко «второму зрению» и заявлял, что «Лермонтов видел не только сон своего сна, но и тот сон, который снился сну его сна – сновидение в кубе». На память приходит и аллюзия с известным стихотворением Э. По «Сон во сне» (“Dream in the Dream”).

Однако вернемся к Байрону в лермонтовском восприятии. Как очень верно отмечала Т.П. Голованова, «подражая Байрону, учась у Байрона, Лермонтов, однако, уже в начале 30-х годов вполне осознал себя как поэт национальный, что проявилось и в непосредственных высказываниях поэта ... и в злободневности тем его творчества, и в самом характере исторических, фольклорных и политических интересов Лермонтова» [Лермонтов, 1958, с. 699–700]. Такой вывод она сделала в примечании к известному, на наш взгляд, программно-установочному стихотворению 18-летнего поэта:

*Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.
Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум не много совершит
В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.
Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? Кто
Толпе мои расскажет думы?
Я – или Бог – или никто!*

(1832 г.)

Несомненно, поэту был известен девиз, высеченный на гербе рода Лермонтовых: “Sors mea Jesus” – «Судьба моя Иисус». История дала свой однозначный ответ на этот с надрывом сердца поставленный по этому вопрос. Михаил Юрьевич Лермонтов был, есть и будет для нас гениальным русским поэтом и мыслителем.

Литература

Акопова А.Л. Великие Миннезингеры (Гете, Гейне, Рильке: проблемы перевода лирики). Ростов н/Д. : Ростиздат, 2007.

Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Стихотворения 1828–1841. М. ; Л. : Академия наук СССР, 1958.

Батальная поэзия у М.Ю. Лермонтова и А. Дросте-Хюльсхоф

А.С. Бакалов

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
abakalov1941@yandex.ru

Сопоставление решения батальной темы в творчестве двух романтических поэтов – немецкого и русского – позволяет выявить специфику в выборе событий и героев, а также единство в общей оценке войны: бессмысленность с позиции вечности.

Ключевые слова: батальная тема; русский солдат; полководцы; мирные обыватели; поединки; честь; мечта; патриотизм; веление судьбы; вечность.

Сопоставление творчества двух названных поэтов романтической эпохи – русского и немецкого – обещает скорее выявить явления контраста и оппозиции, нежели констатировать схожесть. Лермонтов – поэт-философ, профессиональный воин, участник войны за покорение Кавказа, описавший в лирике ход целого ряда сражений современности («Поле Бородина», «Бородино», «Валерик», «Измаил-бей»), тогда как его старшая современница Дросте-Хюльсхоф (1797–1848) – хрупкая здоровьем немецкая дворяночка, автор единственной «военной» поэмы «Битва в Лонской пади» (“Die Schlacht im Loener Bruch”, 1837 г.). В творческом плане поэты были абсолютно самостоятельны и вряд ли даже подозревали о существовании друг друга.

Несмотря на разницу в возрасте (17 лет), обоих надо отнести к поэтам одного поколения, тем более что пик творчества и той, и другого пришелся на одно и то же десятилетие – 1830-е гг.

Как поэты батальной темы они описывали совершенно разные войны, различно и авторское отношение к их изображению, хотя обоим им в равной мере свойствен антивоенный настрой. Темой А. Дросте стало одно из сражений межконфессиональной Тридцатилетней войны 1618–1648 гг., которая для немцев была во многом войной гражданской, и к этой войне поэтесса относится с пацифистских позиций. Лермонтов же осуждает современные ему захватнические войны – как антироссийскую кампанию Наполеона («Два великана», «Поле Бородина», «Бородино»), так и покорение Россией Кавказа (стихотворения «Валерик», «Беглец», поэма «Измаил-бей»). В отношении и той, и другой из войн русский поэт сочувствует и симпатизирует народам, защищающим свою родину от агрессоров: как русским, вставшим на защиту своей родины от французского нашествия, так и защищающим свою землю черкесам,

чеченцам, лезгинам, грузинам. Может быть, единственным исключением можно считать его стихотворение «Спор», где вычитывается мысль об исторической оправданности наступления «полков могучих», надвигающихся «от Урала до Дуная» на одряхлевший якобы Восток.

*И, испытанный трудами
Бури боевой,
Их ведет, грозя очами,
Генерал седой* [Лермонтов, 1988, с. 216].

В задачу обоих авторов батальной темы не входило точное воспроизведение событий истории, что предполагало и их свободное обращение с рядом исторических реалий. Первостепенным делом была для обоих этическая проблема добра и зла, решаемая на историческом (Дросте) или на современном (Лермонтов) материале.

Раннее стихотворения Лермонтова «Поле Бородина» (1831 г.) было вызвано, с одной стороны, его полемикой с поэмой В. Скотта «Поле Ватерлоо» (1815 г.), с русским переводом которой тот познакомился в 1830 г., а с другой – успехами русской армии в подавлении польского восстания 1831–1832 гг. Важнее было, однако, то, что это происходило в канун 20-летнего юбилея Бородинского сражения, на приближение которого в это время откликнулись ряд русских поэтов, А.С. Пушкин и В.А. Жуковский в том числе [Мануйлов, 1981, с. 424].

«Поле Бородина» стало претекстом и первым вариантом гораздо более совершенного и более известного стихотворения «Бородино» (1837 г.), написанного к следующей юбилейной для России дате – теперь уже к 25-летию Бородинской битвы. В обоих произведениях Бородинское сражение показано глазами солдата-артиллериста, «глазами простого человека, рядового участника сражения, и данная им событию объективная оценка разделяется автором» [Мануйлов, 1981, с. 67]. Ученые отмечают «достоверность описания батальной картины и точность психологической характеристики героя» [Там же]. В.Г. Белинский писал: «В каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии (“сверкнув очами”, “сражен булатом”, “носились знамена как тени”» [Цит. по: Там же]. Сражение, сломившее хребет Наполеону (именно в этом вопросе Лермонтов вел полемику с В. Скоттом, переоценивавшим значимость битвы при Ватерлоо), прославило Россию, и поэт гордится своей родиной и подвигом русских «чудо-богатырей».

Совсем в иной ипостаси русский солдат предстанет затем в кавказских войнах, где он будет воевать уже как агрессор-завоеватель:

*Как хищный зверь, в смиренную обитель
Врывается штыками победитель;*

*Он убивает старцев и детей,
Невинных дев и юных матерей
Ласкает он кровавою рукою,
Но жены гор не с женскою душою!
За поцелуем вслед звучит кинжал,
Отпрянул русский – захрипел – и пал... («Измаил-Бей»)
[Лермонтов, 1988, с. 362].*

Горький упрек поэта («Богатыри – не вы») звучит не в последнюю очередь в адрес поколения русских солдат и офицеров 1830-х гг. В произведениях с кавказской темой роль богатырей будут играть уже не они, а воюющие с ними своевольные романтические горцы (Измаил-Бей, Росламбек, Хаджи Абрек, Акбулат, Аджи и др.).

Впечатляющая батальная сцена встречается в поэме «Измаил-Бей», в которой в сражение русских с черкесами примешаны личные мотивы командиров, ставших соперниками в любви к женщине. Русский побежден и здесь, и его казаки уходят от поражения лишь благодаря более мощному оружию:

*Все жарче бой; главы валятся
Под взмахом княжеской руки;
Спасая дни свои, теснятся,
Бегут в расстройстве казаки!
Как злые духи, горцы мчатся
С победным воем им вослед,
И никому пощады нет!*

*Но что ж? Победа изменила!
Раздался вдруг неожиданный гром,
Все в дыме скрылося густом,
И пред глазами Измаила
На землю с беших коней
Кровавой грудью костей
Свалился ряд его друзей...
[Лермонтов, 1988, с. 375]*

В стихотворении «Валерик» Лермонтов описал одно из наиболее кровопролитных сражений при покорении Чечни, в котором он участвовал сам. В этих стихах поражает необычная для лирики XIX в. реалистическая точность деталей:

*Кровь загорелась в груди!
Все офицеры впереди...
Верхом помчался на завалы
Кто не успел спрыгнуть с коня...
«Ура!» – и смолкло. «Вон кинжалы,
В приклады!» – и пошла резня.
И два часа в струях потока*

*Бой длился. Резались жестоко,
Как звери, молча, с грудью грудь,
Ручей телами запрудили.
Хотел воды я зачерпнуть...
(И зной, и битва утомили
Меня), но мутная волна
Была тепла, была красна
[Лермонтов, 1988, с. 203–204].*

Описание сражения, подобное этому, мы встретим в исторической поэме Аннеты фон Дросте-Хюльсхоф «Битва в Лонской пади» (1837 г.).

Это произведение немецкой поэтессы состоит из двух частей, названных «песнями» (Gesänge), и представляет собой реконструкцию поэтическими средствами одного из наиболее драматических эпизодов

Тридцатилетней войны – происшедшего 6 августа 1623 г. неподалеку от Мюнстера кровопролитного сражения между войсками Католической лиги под командованием графа Йоханнеса Тилли и протестантской армией Христиана Брауншвейгского («Бешеного герцога»).

В тексте поэмы и в авторских постраничных комментариях к ней поэтесса документирует многие из упоминаемых ею исторических и топографических реалий, тем не менее она позволяет себе весьма вольное обращение с фактами. События уже далекого прошлого изображены в обеих «песнях» с позиций умонастроения современного поэтессе XIX столетия.

Итак, перед нами август 1623 г., эпоха религиозных битв, пятый год Тридцатилетней войны – день, когда герцог Брауншвейгский, перешедший по личным мотивам от католиков к протестантам, появляется в этой приграничной с Голландией местности, чтобы остановиться на последнем немецком рубеже и дать бой преследующей его католической армии графа Тилли. Сражение должно было состояться на нешироком поле, зажатом между лесом и болотом.

Авторский взгляд на изображаемое – взгляд эпопейно-объективирующий. Верующая католичка в жизни, в поэме она избегает всяких конфессиональных предпочтений, но с исторической дистанции чуть менее чем в 200 лет с равной мерой объективности старается изобразить как отвагу, так и злодеяния обеих немецких армий, обоих противостоящих друг другу полководцев. Ее же человеческие симпатии по большому счету принадлежат не им, а мирным обывателям, ставшим жертвами пришедшей в их край войны:

<i>Ach, armes kleines Städtchen du,</i>	[Ах, бедный маленький городишко,
<i>Wie steht's um deine nächtge Ruh!</i>	Как обстоят дела с твоим
<i>All deine Bürger bleiben wach</i>	ночным покоем?
<i>Und zittern vor dem jungen Tag...</i>	Никто из горожан не спит,
[Droste-Hülshoff, 1976, с. 930].	И все дрожат перед завтрашним днем...]

Как и герой-повествователь М.Ю. Лермонтова, немецкая поэтесса будет находиться в самой гуще военных событий, однако на протяжении всей поэмы будут меняться точки зрения на все, ею изображаемое. Не самоустраняясь от обязанностей повествователя, она будет тем не менее постоянно передавать нить своего рассказа то одному, то другому из участников событий. Происходить это будет незаметно и неочевидно. Поэтесса вживается в мироощущение своих персонажей, переживающих изображаемые события, смотрит на происходящее их глазами. Повествовательная перспектива постоянно меняется, исторические события рассматриваются и переживаются в поэме разными лицами и с разных сторон. Единая авторская точка зрения на происходящее предстает чаще всего лишь

в виде единой же нравственной оценки происходящего. Помимо импрессионистической манеры изображения, свойственной в принципе всей поэзии А. Дросте-Хюльсхоф, такая смена ракурсов и точек зрения, фиксация их то на одном, то на другом объекте, приближение или удаление планов обзора дают своего рода эффект достоверности и своеобразной «кинематографичности» ее поэзии.

Если у Лермонтова, описывающего ход сражения, историческая перспектива вместе с фактом прямого обращения автора к читателю прорывается лишь однажды («Да, были люди в наше время... Богатыри, не вы!»), то Дросте обращается к читателю многократно, как бы приглашая его соотнести свой опыт с ее – поэтессы – опытом ожидания грозных явлений:

<i>Doch bei Nacht</i>	[Но стоял ли ты когда-нибудь
<i>Wohl standest du am Meere je</i>	Ночью у моря и слышал ли,
<i>Und hörtest, wie der Wellenschlag</i>	Как удары волн
<i>Sich wühlend am Gestade brach?</i>	Разбиваются о берег?]
[Droste-Hülshoff, 1976, с. 945]	

Во второй части поэмы преобладает крупный план, налицо иллюзии местонахождения читателя рядом с автором, порой даже в самой гуще схватки, эффект непосредственного взгляда на происходящее с близкого расстояния. Если первая «песнь» поэмы представляла читателям преимущественно протестантскую армию «Бешеного герцога», то начало второй главы будет знакомить их уже со штабом и офицерским корпусом католического войска, расположившегося в старой и ко времени создания поэмы уже не существовавшей крепости городишка Ахауз.

Значительную часть текста второй части поэмы составят небезопасные ночные приключения сына главнокомандующего юного Альбрехта Тилли, в одиночку отправившегося на разведку в лагерь противника.

При описании батальных сцен первостепенно важна точка обзора, занимаемая повествователем. При изображении боевых действий автор может либо стоять «над схваткой», воспринимая бой взглядом постороннего (восприятие Пьером Безуховым Бородинского сражения), либо находиться при одной из противоборствующих сторон («Песнь о Роланде», «Слово о полку Игореве», «Севастопольские рассказы» Л. Толстого, «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя), либо же присутствовать в каждой из армий или партий попеременно («Илиада», романы В. Скотта, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Тихий Дон» М. Шолохова). Конечно, формальное местопребывание повествователя при одной из воюющих сторон еще не означает его авторских симпатий в адрес именно этой стороны и, соответственно, враждебного настроения по отношению к ее противнику («Огонь» А. Барбюса, романы писателей «потерянного поколения»),

и тем не менее на подсознательном уровне здесь будет действовать эффект «стокгольмского синдрома», иллюзия «наших» и «не наших», перспективы принять логику поступков близлежащей стороны, ее историческую «правду».

Показателен и симптоматичен в этом отношении тот факт, что автор «Битвы в Лонской пади», несмотря на свой правоверный католицизм, начало боя «встречает» все же не в католическом, а в протестантском лагере. Вместе с полковниками «Бешеного герцога» поэтесса «обозревает» выстраивающиеся к битве протестантские полки, отмечая их недостаточную дисциплинированность, и из рядов этого же войска она будет наблюдать момент выхода из леса и приближения к месту боя баварской армии Йоханнеса Тили, наскок группы «баварцев» – застрельщиков боя и последующий переход сражения в стадию неистовой рубки. И на этой стадии уже невозможно стало говорить о какой бы то ни было одной «точке» обзора:

*...Швед, русский, рубит, колет, режет,
Бой барабанный, крики, скрежет...*

Это, конечно, Пушкин, но именно батальные строчки «Полтавы» лучше всего дадут русскому человеку представление об описании битвы в Лонской пади. В разгар боя повествовательнице уже не до эпически спокойных обозрений происходящего, она может успеть лишь в лихорадочном темпе перечислять появляющиеся перед глазами лица, фиксировать их действия и сменяющие друг друга эпизоды: Хольштайн – Шпар, Эрвитте – Шмид, Шлик – Штирум, католики сменяют в поле ее зрения протестантов и наоборот. Рифма, как и у Пушкина, становится почти исключительно смежной и преимущественно мужской, что предельно ускоряет темп повествования:

*...Doch mancher an des Schlundes Rand
Noch hat zum Kampfe sich gewandt
Und zog mit letzter Kraftgewalt
Den blutgen Feind vom sichern Halt;
Dann wütig kämpfend in dem Schlamm,
Sie rangen, wie zwei Wasserschlängen,
Die sich in grimmer Lieb umfängen...
[Droste-Hülshoff, 1976, с. 979]*

[...Но кое-кто на краю пучины
Еще вступал в бой
И стаскивал из последних сил
Окровавленного врага с надежной опоры;
Потом, ожесточенно сражаясь в иле,
Они сплетались, как две водяные змеи,
Обнимающие друг друга в угрюмой любви...]

А здесь на уровне мотивов проступает уже другая ассоциация:

*...И мы, сплетясь, как пара змей,
Обнявшись крепче двух друзей,
Упали разом, и во мгле
Бой продолжался на земле [Лермонтов, 1988, с. 607].*

Однако помимо частного эпизода из лермонтовского «Мцыри», где описываемый бой идет все-таки между человеком и зверем, мотив смертельных объятий порождает и другие, более устойчивые сближения. Битва как братание, убийство в бою как акт последнего примирения, равноправие сражающихся перед лицом автора – это все черты эпические, относящиеся к стилистике эпопеи. Автор «Илиады» не делает, как известно, предпочтений между греками и троянцами, между Гектором и Патроклом, Парисом и Диомедом, в равной мере наделяя около десятка воинов из обоих лагерей суперлативными эпитетами «самый могучий», «самый отважный». Так, описывая их поединки, он изображает смертельные сражения не как следствие вражды и не как акт непримиримой ненависти, а как поединки равных в одинаковом понимании ими чести, мести, патриотизма, веления судьбы. Гибель же одного из героев от меча другого воспринимается как акт последнего братания, замешенного на крови.

Нечто похожее будет и у Лермонтова в заключительных стихах поэмы «Хаджи-Абрек», где речь идет об итоге смертельного поединка двух заклятых врагов:

*Облиты кровью были оба.
И ярко начертала злоба
Проклятие на их челе.
Обнявшись крепко на земле,
Они лежали, костеня,
Два друга с виду, два злодея! [Лермонтов, 1988, с. 429]*

Ход битвы передан у Дросте-Хюльсхоф с невероятной наглядностью, которая напоминает описание сражения в «Валерике». Описанию посвящено 6 страниц, плотно забитых деталями сражения:

*Und schwer dem Herzog es gelang,
Mit wenig Treuen für Minuten
Zu hemmen noch den letzten Schlag.
Sie taten, was ein Mensch vermag.
Vom Rosse sinkend, im Verbluten,
Die Finger, steif in Todesnahn,
Noch suchten des Pistoles Hahn,
Sie stießen mit der Partisan,
Am Grund auf blutgen Stümpfen liegend
[Droste-Hülshoff, 1976, с. 978].*

[С трудом лишь удалось герцогу
С горсткой верных людей на несколько
Минут отразить последний удар. Они
Делали то, что едва ли было в людских силах.
Падая с лошади, истекая кровью, Пальцы,
Закостеневшие в приближении смерти,
Все еще искали спусковой крючок пистолета.
Они кололи алебардой,
Лежа на земле на окровавленных кульнях.]

Финальная часть повествовательной «рамки» «Битвы в Лонской пади» вновь возвращает читателя ко времени повествования – к более гуманному XIX в. – эпохе, уже осудившей кровавые конфессиональные распри. Местные крестьяне, порой натыкающиеся на своих полях на ржавые доспехи или на обомшелые человеческие черепа, теперь даже не знают, в какой войне, кто и за что отдал жизнь на этих мирных нынче полях.

И над строфами «рамочной» части произведения, и над всей поэмой Дросте как бы незримо витают бессмертные строчки Ф.И. Тютчева, передающие одновременно и основную идею этого поэтического произведения:

*От жизни той, что бушевала здесь,
От крови той, что здесь рекой лилась,
Что уцелело, что дошло до нас?
Две-три руины, видимых поднесь,
Да два-три дуба выросли на них,
Раскинувшись и широко и смело,
Красуются, шумят, и нет им дела,
Чью плоть, чью память роют корни их...*

Временная дистанция «снимает» все страсти и сиюминутные исторические интересы, до потомков же информация о них просачивается весьма скупо, так что “cum spæciæ aeternitatis” – с точки зрения вечности – битвы прошлого сплошь и рядом бессмысленны.

Лермонтов писал о сражениях современности, и у него не было преимущества вековой дистанции между событием и временем его осознания. Тем не менее как близок по смыслу финал его стихотворения «Валерик», подводящий итог кровопролитному сражению:

*...Я думал: «Жалкий человек,
Чего он хочет!.. Небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он – зачем?» [Лермонтов, 1988, с. 205]*

Литература

Бакалов А.С., Чернова Е.А. Поэмы Аннеты фон Дросте-Хюльсхоф. Самара : СамГУПС, 2013.

Григорьян К.Н. «Измаил-Бей» // Лермонтовская энциклопедия. М. : Советская энциклопедия, 1981. С. 187–189.

Лермонтов М.Ю. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М. : Правда, 1988.

Мануйлов В.А. «Бородино» // Лермонтовская энциклопедия. М. : Советская энциклопедия, 1981. С. 67–68.

Мануйлов В.А. «Поле Бородина» // Лермонтовская энциклопедия. М. : Советская энциклопедия, 1981. С. 424.

Пульхритудова Е.М. «Валерик» // Лермонтовская энциклопедия. М. : Советская энциклопедия, 1981. С. 78–79.

Droste-Hülshoff A. von. Die Schlacht im Loener Bruch // Annete von Droste-Hülshoff. Werke und Briefe. Leipzig : Insel-Verlag, 1976. Bd. 1. S. 914–986.

Характерологический признак бледности в тексте романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» как фактор познания внутреннего мира героев

Ю.А. Белкина

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
ulanova@samaradom.ru

В статье рассматривается лейтмотив «бледность», позволяющий охарактеризовать внутренний мир героев романа, функции пейзажа в художественном тексте, роль эпитета в характеристике героя, рассказчика, автора.

Ключевые слова: романтический мотив; время-пространство; психологизм.

К нам Лермонтов сходит, презрев времена...

В.В. Маяковский

А. Блок писал, что задача творчества М.Ю. Лермонтова не раскрыта, однако «лермонтовский клад» стоит упорных трудов и нужно разобрать смысл шифра, который поможет обнаружить этот клад [Виноградова, 2004, с. 57].

Одним из лейтмотивов произведений М.Ю. Лермонтова является признак бледности, его повторяемость в текстах обусловлена не просто романтическим мотивом, но имеет художественную значимость. Избранный нами мотив может показаться поначалу второстепенным и бледным, но функционирование эпитета «бледный» в тексте романа заслуживает внимания.

В качестве устойчивого постоянного признака бледность приписывается Печорину, подчеркивает утрату героем «душевного жара».

В романе «Герой нашего времени» бледность представлена как признак, проявляющийся в определенных критических ситуациях, где оппозиция «бледность – румянец» определяет символический смысл мотива (бледный – туманный – тусклый – ускользающий – змеиный – демонический – огненный).

В результате бледность становится универсальной чертой лермонтовской концепции мира и человека.

Семантикой «бледной девы» отмечены многие женские персонажи романа, например, Бэла, окруженная любовью Печорина, «похорошела ... румянец разыгрался на щеках», а поняв, что Печорин к ней охладел, Бэла предстает «бледненькая, такая печальная...»

Тусклая бледность применительно к Печорину, княжне Мери, Грушницкому всякий раз становится знаком утраты жизненных сил и воли к жизни.

Персонажи проявляют себя в пространстве и времени, которое на протяжении романа в значительной части характеризуется как ночное (*лунный бледный свет, месяц бледнел на западе, уже восток начинал бледнеть; полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены нового жилища; луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию; черные снасти на бледной черте небосклона*) либо на рассвете, когда при бледных красках земной природы особенно заметными становятся небо и небесные светила (*солнце пряталось за холодные вершины, беловатый туман начинал расходиться в долинах*) [Лермонтов, 1987, с. 495].

Признак бледности относится и к персонажам и природе. Пейзажные зарисовки М.Ю. Лермонтова – это отдельные психологические характеристики как героев, так и автора и рассказчика.

Пейзаж в художественном произведении всегда чем-то мотивирован, играет какую-либо роль. Так, пейзаж может выполнять следующие функции.

1. Обозначение места и времени действия. Именно с помощью пейзажа читатель наглядно может представить себе, где и когда происходят события. Но пейзаж – это не «сухое» указание на время и место действия, поэтому он всегда выполняет дополнительные функции.

2. Сюжетная мотивировка. Природные процессы могут направить течение событий в ту или иную сторону.

3. Форма психологизма. Эта функция наиболее частая. Именно пейзаж создает психологический настрой восприятия текста, помогает раскрыть внутреннее состояние героев, подготавливает читателя к изменениям в их жизни.

4. Форма присутствия автора (косвенная оценка героя, происходящих событий, выражение своих идей и пр.).

Так, пейзаж может становиться полем авторского высказывания, областью опосредованной самохарактеристики.

Писатель, когда он хочет быть правильно услышанным и понятым, часто именно пейзажу доверяет стать выразителем своих взглядов.

Природа – это не только зарисовки с натуры, она моделирует жизненные ситуации и выходит на авансцену событий или в качестве молчаливого свидетеля, или инициатора неожиданных эмоциональных решений, или неодолимой силы, заставляющей людей обнаружить собственную индивидуальность.

Таким образом, через неоднократно повторяющийся признак бледности и образованные на его основе семантические ряды создается образ художественного пространства, в котором проявляют себя и «бледный рыцарь» и «бледная дева».

Литература

Виноградова Е.М. «После ночной битвы с привидением» («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова) // Русский язык в школе. 2004. № 5. С. 57–64.

Геймбух Е.Ю. Слово поэта и слово о поэте // Русский язык в школе. 2001. № 3. С. 50–56.

Голуб В.Я. Рифма и смысл стихотворения М.Ю. Лермонтова «На севере диком...» // Русский язык в школе. 2003. № 5. С. 78–81.

Гольшиева Г.Э. Лингвостилистический анализ стихотворения М.Ю. Лермонтова «Родина» // Русский язык в школе. 2001. № 6. С. 30–35.

Лермонтов М. Избранные сочинения. М. : Художественная литература, 1987. (Библиотека учителя).

Соколова Г.П. На урок с М.Ю. Лермонтовым // Русский язык в школе. 2009. № 2. С. 11–15.

Соколова Г.П. На урок с М.Ю. Лермонтовым // Русский язык в школе. 2009. № 3. С. 25–29.

Шанский Н.М. «Прощай, немытая Россия...» М.Ю. Лермонтова // Русский язык в школе. 2001. № 1. С. 43–47.

Шестакова Л.П. Михаил Лермонтов в русской поэзии XX века // Русский язык в школе. 2006. № 6. С. 46–52.

Ранний М.Ю. Лермонтов и русская поэзия XVIII в.

О.М. Буранок

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
oburanok@mail.ru

В статье рассматриваются творческие заимствования молодого М.Ю. Лермонтова из русской поэзии XVIII в. (в частности, из поэзии М.В. Ломоносова и И.И. Дмитриева) и их поэтическая роль в лермонтовском тексте.

Ключевые слова: русская поэзия; классицизм; романтизм; творческие связи; Ломоносов; Дмитриев; Лермонтов.

Проблема творческих связей писателей с предшествующей литературой всегда актуальна в литературоведении, ибо позволяет уточнить вопросы генезиса поэтической системы художника, вопросы его эволюции, его места и роли в литературном процессе своей эпохи, вопросы общего движения, развития литературы [Буранок, 1991].

М.Ю. Лермонтов обычно рассматривается исследователями только в контексте историко-литературного процесса XIX в., при этом отмечается влияние лермонтовских традиций на литературу XX–XXI вв. Вопрос же о традициях литературы XVIII столетия в творчестве Лермонтова обычно в лермонтоведении ставился так: поэт в юности учился у русских поэтов XVIII в.¹ Никто из исследователей-лермонтоведов не может умолчать о факте определенного влияния русской поэзии XVIII в. (да и в целом русской литературы XVIII в.) на творчество Лермонтова. Однако характерна в решении проблемы «Лермонтов и русская поэзия XVIII в.» тенденция, идущая, как нам кажется, во-первых, от признания самого Лермонтова: «Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать» [Лермонтов, 1937, с. 350] – и, во-вторых, от заявления С.П. Шевырева, считавшего поэзию Лермонтова заимствованием, чем-то не вполне самостоятельным и оригинальным [Шевырев, 1841]. И даже те, кто не соглашался с суждением С.П. Шевырева в отношении всей музыки поэта, при обращении к проблеме творческих контактов М.Ю. Лермонтова и русских поэтов XVIII в. пишут о «склеивании гото-

¹ Б.М. Эйхенбаум, отмечая тяготение Лермонтова к поэме, писал, что «поэмы эти являются своеобразным упражнением в склеивании готовых кусков» из Ломоносова, Державина, Батюшкова и других, поэт «создает из них некий сплав [Эйхенбаум, 1924, с. 24]. Позднее подобные наблюдения о характере заимствований Лермонтова у русских поэтов XVIII в. были у исследователей Е.Н. Михайловой, С.Н. Дурылина, Б.В. Неймана [см. их статью: Жизнь и творчество...], А.В. Федорова [Федоров, 1967].

вых кусков» (Б. Эйхенбаум), о «включении нескольких строк» (Б. Нейман), об отсутствии «влияния» (А. Федоров), об отсутствии «непосредственных контактов» (А. Жижина)¹. Одни за это считают возможным похвалить поэта, другие за это же упрекают. Страдает сама постановка проблемы, нет методологии в ее решении, отсюда порочны и стратегия, и тактика освоения темы «Русская литература XVIII в. и творчество М.Ю. Лермонтова», а снять тему невозможно: она существует и требует освоения, при этом необходимо одно условие – отрешиться от попыток дать оценку, поставить точки над *i*, что вообще опасно делать применительно к творческому процессу.

М.Ю. Лермонтов внимательно читал поэтов XVIII в., о чем свидетельствуют достаточно многочисленные переключки тем, идей, сюжетов, жанров и, наконец, заимствования.

Даже опосредованное отношение² к традициям литературы XVIII в. не позволяет умалчивать об их преломлении в творчестве М.Ю. Лермонтова. Остановимся на сопоставлении поэтических мотивов М.В. Ломоносова, И.И. Дмитриева и Лермонтова.

Известно, что с сочинениями М.В. Ломоносова Лермонтов глубоко и серьезно познакомился уже в Московском университетском благородном пансионе. Изучение Ломоносова входило в программу пансиона, а литературой молодой Лермонтов занимался очень серьезно. А.П. Шан-Гирей в своих воспоминаниях отмечает, что видел в 1828 г. у Лермонтова сочинения Ломоносова [Лермонтовская энциклопедия, 1981, с. 264].

Г.Н. Моисеева обнаружила и отметила несколько фактов прямого заимствования Лермонтовым ломоносовских строк: в поэме «Корсар» при описании бури Лермонтов включил 7 строк из ломоносовской «Оды на день восшествия на престол Елизаветы Петровны» (1746 г.), «принципы батальной поэзии Ломоносова ... ощущаются в поэме “Черкесы” (1828)»; в повести «Княгиня Литовская» Лермонтов «цитирует строку из “Оды, выбранной из Иова” – “как уголь в горниле раскаленный”» [Лермонтовская энциклопедия, 1981, с. 264–265].

¹ Замечательно, что эти же исследователи делают много интересных, конкретных наблюдений при сопоставлении Лермонтова с его «Предшественниками». Особенно глубоко и всесторонне анализирует проблему Л.В. Федоров. Тем более кажутся странными их категоричные выводы.

² В «Лермонтовской энциклопедии» сказано: «Почти не исследованная проблема “Лермонтов и русская поэзия XVIII в.”, хотя и может быть поставлена, но едва ли здесь обнаружатся какие-то непосредственные контакты; опосредованно – через гражданскую лирику декабристов и Пушкина – Лермонтов связан с одической традицией русского классицизма (своей, по выражению Б. Эйхенбаума, “ораторской лирикой”), через элегию – с сентиментализмом (только в самый ранний период)» [Лермонтовская энциклопедия, 1981, с. 481].

Заимствования, как известно, относятся к области литературных связей. Для молодого Лермонтова, для периода его ученичества заимствования характерны и настолько обильны, что С.П. Шевырев, например, недоумевал: «Трудно нам доискаться того, что собственно принадлежит новому поэту» [Шевырев, 1841, с. 527]. Белинский же утверждал прямо противоположное: «Все блещет своими, незаимствованными красками, все дышит самобытностью и творческой мыслью, все образует новый, дотоле невиданный мир» [Белинский, 1955, с. 453].

Молодой Лермонтов, как показали исследователи, активно заимствует литературный материал (не только темы и сюжеты, но и отдельные отрывки, особенно в поэмах). «Заимствование, – по справедливому мнению Л.Д. Жижиной, – нередко помогает писателю выявить собственное лицо, когда, заимствуя, он проявляет творческую оригинальность» [Лермонтовская энциклопедия, 1981, с. 173].

В юношеской поэме «Корсар» есть литературные реминисценции из оды Ломоносова «На день восшествия ... 1746 года». Лермонтов переносит в третью часть поэмы следующие строки Ломоносова:

*Нам в оном ужасе казалось,
Что море в ярости своей
С пределами небес сражалось,
Земля стонала от зыбей,
Что вихри в вихри ударялись,
И тучи с тучами спирались,
И устремлялся гром на гром...*
[Ср.: Ломоносов, 1965, с. 112 и Лермонтов, 1980, с. 42].

У Ломоносова описание бури – политическая аллегория, характеризующая состояние России перед восшествием на престол Елизаветы Петровны. В своей «Риторике» Ломоносов мотивирует необходимость аллегорических описательных картин, заменяющих рассуждения поэтическим образом: «Больше всех служат к движению и возбуждению страстей живо представленные описания, которые очень в чувства ударяют, а особливо как бы действительно в зрении изображаются. Глубокомысленные рассуждения и доказательства не так чувствительны, и страсти не могут от них разгореться» [Ломоносов, 1952, с. 169–170]. Г.В. Москвичева отмечает, что «красочность, выразительность описаний составляет одну из особенностей торжественной оды Ломоносова» [Москвичева, 1978, с. 31].

Вся метафора у Ломоносова – риторическое построение; нарисованная картина бури полностью подчинена выражению аллегорического смысла и как самостоятельная картина, как пейзаж не воспринимается и не должна восприниматься. Аллегорический план в описании бури довлеет над самой картиной природы и «прочитывается» в первую оче-

редь без особых затруднений. Читатель ломоносовской оды все время помнит, что речь идет не о буре, а о государстве, что страсть, чувства, вызываемые этим описанием, также «адресованы» пережитому ранее государственному положению, а не морской стихии.

У Лермонтова же – совершенно иная картина, хотя он, не изменяя (за исключением одного слова: тучи «спирались» на «слетались»), переносит ломоносовские строки в свою раннюю поэму «Корсар». У Лермонтова они уже не аллегория, а собственно описание морской бури ее очевидцем. Заимствованные у Ломоносова строки утрачивают классицистическую метафоричность, утрачивают свой аллегорический смысл и становятся у Лермонтова чисто пейзажной зарисовкой и через пейзаж – характеристикой психологического состояния человека.

У Ломоносова взгляд на разъяренную стихию был отстраненный, «космический»:

*Нам в оном ужасе казалось,
... что надуты вод громады
Текли покрыть пространны грады,
Сравнять хребты гор с влажным дном.*

У Лермонтова же человек, созерцающий бурю, переживающий ее, максимально приближен к разбушевавшейся морской стихии: он находится на корабле, отданном на волю волн. Правда, в изображении бури у Лермонтова тоже есть определенная «отстраненность», однако иная, чем у Ломоносова. У Ломоносова она пространственная, взгляд – с очень большой высоты, почти из космоса. У Лермонтова – временная отстраненность. Герой рассказывает о буре, о вызванных ею чувствах не тотчас после пережитого и не в момент переживания, а много времени спустя. Это уже воспоминание. И аллегория Ломоносова – воспоминание, но не бури, а положения России, ломоносовская аллегория выражает гражданские чувства поэта – негодование. «Метафорические образы, – отмечает Г.В. Москвичева, – давали не случайный, частный признак, а составляли общую характеристику данного явления, неся неизменный оттенок “высокости”» [Москвичева, 1978, с. 37]. Отсюда и отмечаемая всеми исследователями Ломоносова торжественность и монументальность его стиля.

У Лермонтова – воспоминание лирического героя о пережитой в открытом море буре. Отсюда стали уместны ломоносовская возвышенность, обобщенность ситуации. Отсюда же – героический ореол рассказчика. Лермонтовская буря, изображенная в «Корсаре», – пейзаж романтический. Буря, как известно, давно вошла в арсенал романтических поэтических образов. Заимствованный отрывок естественно вписывается у Лермонтова в романтический контекст поэмы, романтической по своему жанру и поэтике. И в этом общем романтическом кон-

тексте поэмы отрывок естественно воспринимается как романтический пейзаж.

В заимствованных строках нет особо поэтических тропов, только олицетворения, обычные в любой речи, а не только в поэтической: «ярость моря», «земля стонала», море «сражалось» с «пределами небес» и т.д. У Ломоносова пышность этому описанию придавала его метафоричность в целом, его аллегоричность. У Лермонтова никакой пышности нет. Повествование героя о пережитой буре строго и лаконично, без лишних, преувеличенных эмоций. Тем самым и подчеркиваются его собственное мужество и стойкость и свойственная ему (как герою романтическому) охлажденность чувств, разочарованность во всем (о чем заявлено в первых же строках лермонтовской поэмы).

Таким образом, текст, подчиненный у Ломоносова классицистической поэтике, у Лермонтова обретает совершенно новый, романтический контекст, утрачивая всякую – и стилистическую, и смысловую – связь с первоисточником. Заимствованный отрывок не воспринимается как чужеродное явление в лермонтовском тексте, ибо он полностью обусловлен новым контекстом, романтическим мироощущением Лермонтова, системой его поэтических образов и художественных средств.

В поэме М.Ю. Лермонтова «Черкесы» есть заимствования из поэмы И.И. Дмитриева «Ермак». Сравним:

<i>И.И. Дмитриев «Ермак» (1794 г.)</i>	<i>М.Ю. Лермонтов «Черкесы» (1828 г.)</i>
<i>Их сабли молнией блестят, Удары тяжкие творят... [Дмитриев, 1967. В дальнейшем цитируется это издание с указанием страниц].</i>	<i>Их сабли остры ярко блещут; Уж лук звенит, стрела трепещет; Удар несетя роковой [Лермонтов, 1980, с. 42. В дальнейшем цитируется это издание с указанием страниц].</i>

Ситуативно отрывки близки: русские во главе с Ермаком побеждают соперников в поэме И.И. Дмитриева; и у Лермонтова русские одерживают победу над черкесами. Самый характер описания Лермонтовым боя, его тональность родственны поэтике поэта-сентименталиста. (Однако следует учесть, что в данной поэме И.И. Дмитриев следует еще новой в русской литературе ломоносовской батальной традиции.) Дмитриевский «диалог передает драматизм событий, – пишет Г.П. Макогоненко. – Поэт смотрит на борьбу Ермака глазами очевидцев» [Макогоненко, 1967, с. 49]. Диалогична по сути своей поэма Лермонтова «Черкесы», а роль очевидца берет на себя лирический герой.

При сравнении двух отрывков из поэм И.И. Дмитриева «Освобождение Москвы» и М.Ю. Лермонтова «Черкесы» имеются текстуальные совпадения.

<i>И.И. Дмитриев</i> <i>«Освобождение Москвы» (1795 г.)</i>	<i>М.Ю. Лермонтов</i> <i>«Черкесы» (1828 г.)</i>
<p><i>Погибель нам минуты трата!</i> <i>Вдруг стогны ратными сперлись</i> <i>Мянутся, строятся, делятся,</i> <i>У врат, бойниц, вокруг стен толпятся;</i> <i>Другие вихрем понеслись...</i> <i>... – зрю зарево кругом,</i> <i>Со звоном шибся щит с щитом –</i> <i>И разом сильного не стало!</i> <i>Ядро во мраке зажужжало,</i> <i>И целый ряд бесстрашных пал!</i> <i>Здесь бурный конь, с копьём во чреве,</i></p> <p><i>Вскочивши на дыбы, заржал</i> <i>И навзничь грянулся на землю,</i> <i>Покрывши всадника собой;</i> <i>Отвсюду треск и громы внемлю,</i> <i>Глушащи скрежет, стон и вой</i> [с. 84–85].</p>	<p><i>«Погибель нам!</i> <i>... толпятся;</i> <i>Мянутся, строятся, делятся;</i> <i>Ворота крепости сперлись.</i> <i>Иные вихрем понеслись</i> <i>И видно зарево кругом;</i> <i>Со звоном шибся меч с мечом;</i> <i>И разом храброго не стало.</i> <i>Ядро во мраке прожужжало,</i> <i>И целый ряд бесстрашных пал...</i> <i>Здесь бурный конь с копьём</i> <i>вонзенным,</i></p> <p><i>Вскочивши на дыбы, заржал...</i> <i>Упал на землю, сильно рвется,</i> <i>Покрывши всадника собой.</i> <i>Повсюду слышен стон и вой</i> [с. 11–12].</p>

Взяв за основу и этой батальной сцены поэму Дмитриева, Лермонтов вносит свои изменения, сообразуясь с рифмой, размером, стилем своего замысла. Не согласимся с Б.М. Эйхенбаумом, будто бы «характер переделок совершенно ясный: Лермонтов отбрасывает все то, что звучит как архаизм» [Эйхенбаум, 1924, с. 25]. Мы солидарны с А.В. Федоровым, который отмечает лермонтовскую конкретику, новые детали, устранение архаизмов и модернизацию изображения боя по сравнению с Дмитриевым [Федоров, 1967, с. 41].

Видимо, не только архаика смущала Лермонтова. Конечно, включая в свой текст дмитриевские образы, поэт переосмысливал их, трансформировал. Но главное, на наш взгляд, в другом – Лермонтов, усваивая опыт поэтов-классицистов и сентименталистов, рос, мужал. Поэтому становится несостоятельной точка зрения тех исследователей, которые считают, что ни классицизм, ни сентиментализм не повлияли на творчество Лермонтова. Все дело в том, как влиять, что под этим понимать.

Эпизод из сентиментальной сказки И.И. Дмитриева «Причудница» (1794 г.) становится художественным стержнем при создании романтического пейзажа в поэме М.Ю. Лермонтова «Черкесы» (1828 г.). Яркость и самобытность лермонтовских образов, генетически взятых из поэзии И.И. Дмитриева, превращаются не в «мозаичную картину, сло-

женную из образцов самого разного происхождения», по утверждению А.Д. Жижиной [Лермонтовская энциклопедия, 1981, с. 173], а во вполне оригинальное, самостоятельное произведение, поэтому мы не согласны с ее отрицанием научной проблемы «Лермонтов и русская поэзия XVIII в.». Исследовательница, тем не менее, делает важный вывод: «Однако, заимствуя, Лермонтов соединяет ранее известное так, что возникает нечто принципиально новое. Он создает оригинальную творческую концепцию, в свете которой изображается все привносимое» [Там же].

Итак, русская литература и культура XVIII в., безусловно, повлияли на личность и творчество М.Ю. Лермонтова. Однако перед исследователями проблемы «Лермонтов и русская литература XVIII в.» стоят серьезные задачи: скрупулезно выявленные факты заимствований осмыслить в контексте историко-литературного процесса.

Литература

Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 5. М. : АН СССР, 1955.

Буранок О.М. Творческие заимствования из русской поэзии XVIII века // Изучение творчества М.Ю. Лермонтова в вузе и школе. Пенза : ПГПИ им. В.Г. Белинского, 1991. С. 115–123.

Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений. Л. : Советский писатель, 1967.

Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. М. ; Л. : Academia, 1937.

Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1980.

Лермонтовская энциклопедия. М. : Советская энциклопедия, 1981.

Ломоносов М.В. Избранные произведения. М. ; Л. : Советский писатель, 1965.

Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 7. М. ; Л. : АН СССР, 1952.

Макогоненко Г.П. «Рядовой на Пинде воин» (Поэзия Ивана Дмитриева) // Полное собрание стихотворений / И.Н. Дмитриев. Л. : Советский писатель, Ленинградское отделение, 1967. С. 5–72.

Москвичева Г.В. Русский классицизм. М. : Просвещение, 1978.

Федоров А.В. Лермонтов и литература его времени. Л. : Художественная литература, 1967.

Шевырев С.П. Стихотворения Лермонтова // Москвитянин. 1841. Ч. 2, № 4. С. 251–309.

Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л. : Госиздат, 1924.

Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. Сб. I. М. : ОГИЗ : Гос. изд-во худож. литературы, 1941.

Специфика описаний мужского и женского миров в прозе М.Ю. Лермонтова

Е.Ю. Долгова

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
leob371@yandex.ru

Настоящее исследование выполнено в рамках двух направлений в изучении художественного текста: лингвоцентрического и антропоцентрического. Значимым также является рассмотрение языка художественного произведения через призму «проекционного» метода (термин В.В. Виноградова), при котором язык отдельного произведения трактуется как элемент общего литературно-языкового контекста. Гипотеза исследования заключается в том, что в прозе М.Ю. Лермонтова находит реализацию определенный стиль, отражающий гендерную идентичность автора и репрезентирующий гендерную стилизацию с помощью категории деминутивности.

Ключевые слова: проза Лермонтова; гендерный стиль; категория деминутивности.

Как известно, прозаические опыты М.Ю. Лермонтова отразили процесс становления русской прозы в целом, явились одним из наиболее значительных достижений русской литературы в жанре повести и романа. В этом контексте представляется интересным исследование прозаических текстов Лермонтова на предмет наличия речевой системности, то есть особенностей выбора и организации языкового материала.

Объект нашего исследования находится в области гендерного «измерения» и направлен на выявление специфики в описании условно названных нами мужского и женского миров в прозе Лермонтова. Как замечает Л.В. Балакина, художественное произведение несет на себе отпечаток гендерной детерминированности [Балакина, 2005]. Гендер в данном случае выступает в качестве параметра языковой личности, репрезентированного в художественном тексте.

Предметом исследования явились деминутивы как маркеры языкового сознания женщин и мужчин. Категория деминутивности чрезвычайно важна в художественном дискурсе, в центре внимания которого лежит специфика человеческих взаимоотношений, отражающаяся не в последнюю очередь в выборе тех или иных лексических средств языка.

Гипотеза исследования заключается в том, что в прозе М.Ю. Лермонтова находит реализацию определенный стиль, отражающий гендерную идентичность автора и репрезентирующий гендерную стилизацию с помощью категории деминутивности.

И.Н. Кавинкина, исследующая проявление гендера в речевом поведении носителей русского языка, отмечает, что деминутивы в мужской

письменной речи употребляются, как правило, для указания на маленький размер или объем обозначаемого, для описания близких людей или для выражения особой симпатии [Кавинкина, 2007].

Как показал лингвистический анализ прозаических текстов М.Ю. Лермонтова, гендерная идентичность автора проявляет себя в первую очередь в использовании дифференцирующего подхода к описанию женщин и мужчин. В русском языке препозиция лексического детерминанта «маленький», как правило, с необходимостью влечет за собой употребление существительного в деминутивной форме (ср.: *маленький столик, маленькая щечка* и т.п.). Контекст как бы «заражается» (термин В.В. Виноградова) семантикой используемого в нем значения деминутивности [Виноградов, 1980, с. 219]. У Лермонтова же лексические детерминанты, эксплицирующие значение уменьшительности, учитываются только при описании женщин, обрастая при этом дополнительными, ласкательными значениями (*маленькая ножка, маленькая ручка, маленькие глазки* и т.п.):

Мери сидела на своей постели, скрестив на коленях руки; ее густые волосы были собраны под ночным чепчиком, обшитым кружевами; большой пунцовый платок покрывал ее белые плечики, ее маленькие ножки прятались в пестрых персидских туфлях (*Герой нашего времени*).

Наконец она [Ольга] взошла: в малиновом сарафане, с богатой повязкой; ее темная коса упала между плечми до половины спины; круглота, белизна ее шеи были удивительны; а маленькая ножка, показываясь по временам, обещала тайные совершенства, которых ищут молодые люди, глядя на женщину как на орудие своих удовольствий... (*Вадим*).

Стали разъезжаться. Сажая княжну в карету, я быстро прижал ее маленькую ручку к губам своим (*Герой нашего времени*).

Это меня встревожило; однако я прокрался к крыльцу и поспешно взбежал на темную лестницу. Дверь отворилась; маленькая ручка схватила мою руку... (*Герой нашего времени*).

При тех же определителях, но в случае если речь идет о мужчине, автор принципиально не использует деминутивы (*маленькая рука, маленькие глаза* и т.п.):

Он [Печорин] был среднего роста ... его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял одну перчатку, то я был удивлен худобой его бледных пальцев.

В его одежде заметны были вкус и опрятность; его худощавые, жилистые и маленькие руки красовались в светло-желтых перчатках.

Его маленькие черные глаза, всегда беспокойные, старались проникнуть в ваши мысли (*Герой нашего времени*).

Выражение ласкательности (часто без семантики уменьшительности) характерно для всего, что каким-либо образом характеризует женский мир: *ее бледные щечки* (Вадим); *надула розовые губки* (Княгиня); *выглядывает розовое личико* (Герой нашего времени); *отвечала она с иронической гримаской* (Герой нашего времени); *личико ее расцвело, она наклонила головку* (Герой нашего времени); *беленькая ножка, исчерченная лиловыми жилками* (Вадим); *дождалась, завернувшись в шубку, луна освещала ее милые губки* (Фат); *женский, свежий голосок* (Герой нашего времени); *кругом ее могилки* (Герой нашего времени) и т.п.

Даже элементы женской одежды, выступающие в некоторых случаях в качестве метонимических заменителей, подтверждают оппозицию «женское – мужское» (*шляпка – шляпа* и пр.):

Но вот ее шляпка мелькнула через улицу; она вбежала в ворота одного из лучших домов Пятигорска, за нею прошла княгиня и у ворот раскланялась с Раевичем (*Герой нашего времени*).

Под виноградными аллеями, покрывающими скат Машука, мелькали порою пестрые шляпки любительниц уединения вдвоем, потому что всегда возле такой шляпки я замечал или военную фуражку или безобразную круглую шляпу (*Герой нашего времени*).

Вместе с тем гендерные роли и нормы не имеют универсального содержания и значительно варьируются в зависимости от коммуникативной ситуации и интенции говорящего. Как пишет О.В. Пермякова, «не существует собственно “мужского языка” и собственно “женского языка” – гендер является “плавающим” параметром, влияющим на коммуникативное поведение человека» [Пермякова, 2007, с. 17]. Подтверждение этому мы видим в нейтрализации оппозиции «мужское – женское» в следующих примерах, содержащих указание на проявление рассказчиком чувства жалости:

Мы соскочили с лошадей и кинулись к Бэле. Бедняжка, она лежала неподвижно, и кровь лилась из раны ручьями...

Я подошел ближе и спрятался за угол галереи. В эту минуту Грушницкий уронил свой стакан на песок и усиливался нагнуться, чтоб его поднять: больная нога ему мешала. Бедняжка! как он ухитрялся, опираясь на костыль, и все напрасно.

Бедняжка, он вовсе ее не заслуживает.

Бедняжка! радуется, что у него нет дочерей... (*Герой нашего времени*).

Заметим, что примеров гендерной стилизации, имитирующей женскую речь, в прозе Лермонтова не так много. Однако и в этих немногочисленных примерах мы встречаем деминутивы, что, как подчеркивает И.Н. Кавинкина, характерно для женской речи [Кавинкина, 2007]:

– Урод! – отвечала Ольга, и вдруг ей послышалось что-то похожее на скрежет зубов. – Охота привозить таких пугал, – продолжала она, – нам бедным пленным птичкам и без них худо!.. (*Вадим*)

«Я узнал, что ты вчера ночью ходила на берег». И тут я очень важно пересказал ей все, что видел, думая смутить ее – нимало! Она захотела во все горло. «Много видели, да мало знаете, так держите под замочком» (*Герой нашего времени*).

Я навел на нее лорнет и заметил, что она от его взгляда улыbnулась, а что мой дерзкий лорнет рассердил ее не на шутку. И как, в самом деле, смеет кавказский армеец наводить стеклышко на московскую княжну?.. (*Герой нашего времени*)

Проведенное исследование показало, что гипотеза о существовании в прозе М.Ю. Лермонтова стиля, отражающего гендерную идентичность автора с помощью категории деминутивности, подтвердилась. Гендерная стереотипичность как культурно-обусловленный факт, изменяемый лишь посредством индивидуального опыта, в полной мере воплощается в литературе.

Литература

Балакина Л.В. Проявление гендерного фактора в художественном тексте : дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2005.

Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М. : Наука, 1980.

Кавинкина И.Н. Проявление гендера в речевом поведении носителей русского языка. Гродно : ГрГУ, 2007.

Пермякова О.В. Явление гендерной стилизации в современной женской литературе (на материале французского и русского языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2007.

М.Ю. Лермонтов, XXI век: герой нашего времени (научное эссе)

А.Г. Ипполитова

Самарский юридический институт
Федеральной службы исполнения наказаний России, Самара
ippolitovaag@rambler.ru

В эссе представлен образ М.Ю. Лермонтова как отражение облика НАШЕГО современника со сложным духовным миром на фоне переходной эпохи. Раскрывая перед читателем душу, поэт и писатель объясняет НАШ сложный мир чувств, отражая внутренний мир души, понятный современному человеку. В этом проявляется мистификация и притягательность М.Ю. Лермонтова и его творчества.

Ключевые слова: М.Ю. Лермонтов; Герой нашего времени; мистицизм; душа; современность.

Сегодня культурологи, социологи, психологи и другие позиционируют современность как время смены жизненных циклов культуры, период перехода или эпоху перемен, рассматривая окружающую действительность как кризис [Границы и переходы..., 2010 ; Ионесов, 2011 ; Хабермас, 2002 ; Эко, 2005 ; и др.]. Он носит системный характер и выражается в ломке привычных стереотипов мышления, ценностей, парадигмы самой культуры, переживающей пространственные перемены и разрушение границ.

Подобные кризисы для цивилизации являются достаточно типичными, они знаменуют собой переход от одного этапа развития к другому. Но в момент самого перехода культура «страдает», что выражается, с одной стороны, в бесконечных поисках и экспериментах общества, с другой – в деградации духовных ценностей. На фоне такого противостояния и переплетения процессов упадка и одновременно роста на поверхность культуры выходят романтические персонажи, привлекающие своей неоднозначностью, отсутствием четко выраженной отрицательной или положительной роли, определяемой нормами социума. Они проявляют себя в творчески ярких акциях, эпатажных образах, нетипичных поступках, итогом которых становятся оппозиционные формы проявления, нестандартные артефакты и пр. Но проходит период кризиса, ярко окрашенные личности взрослеют и становятся обыкновенными людьми, большинство экспериментов периода кризиса и перехода уходят в плоскость истории культуры и повседневных воспоминаний.

Но есть в истории культуры личности, мироощущение которых не теряет своей остроты и актуальности. Они преодолевают временное пространство и культурные границы, звучание их голоса на этапе кризиса культуры, а также в период застоев остается необходимым для духовного поиска или, наоборот, ощущения гармонии и спокойствия. Такой человек – свой, родной, хотя непостижим и недостижим для потомков, его образ окутан мистификациями, а говорить о нем без эмоций невозможно. Потому что каждый находит и узнает в нем себя и своих современников, в которых все двойственно, бинарно, полюсно...

* * *

Реалист, немного даже циник, но безграничный романтик и эстет... Офицер, лихой рубака, нарушитель устава, но герой и патриот с обликом «абрека», живущего по суровым законам войны...

Истинно русский по рождению, немного горец по призванию, с шотландской кровью, навсегда юный, никогда не состарившийся Михаил Юрьевич Лермонтов (1814–1841). Это Герой нашего времени. Тот самый герой, обыденный и вместе с тем непостижимый, который всегда

манит и влюбляет в себя, но остается один, что заставляет искать различные мистификации в его жизненном пути.

Самая популярная мифологема вокруг М.Ю. Лермонтова связана с датами рождения и смерти, которые мы ассоциируем с эпохальными переменами и вызовами истории. 14-й год – начало Первой мировой войны, 41-й – Великой Отечественной... Мистики, потерявшие в современном религиозном буме и религиозной эклектике, «замерли» в ожидании. Что принесет эпохальный 2014 год? Для человека, увлеченного астрологией и нумерологией, такая тема становится настолько интересной, что он углубляет псевдоисторический анализ дальше. Суммируя по старому стилю даты смерти и рождения М.Ю. Лермонтова, мы обнаруживаем два ключевых числа: 3 и 9, обозначающих божественность (3) и духовное совершенство (9).

Конечно, все это вызовет научную критику и не может рассматриваться в контексте серьезного анализа. Но если мы обратимся к нашим типичным стереотипам о поэте, то заметим: все они строятся вокруг мистических образов, духовных проявлений. Так, для многих М.Ю. Лермонтов демоничен, другие видят в нем пророка, третьих привлекает необычная внешность, которая не поддается описанию. В воспоминаниях современников перед нами предстают совершенно разные Лермонтовы. Он идеально красив и притягателен, одновременно – отталкивающий «урод» [Воспоминания современников...]. Даже писатель определял себя весьма мистично и полярно. «Я – или бог – или никто!», – пишет он в стихотворении «Нет, я не Байрон, я другой...» [Лермонтов, 1988, с. 130].

Или Бог... Или никто... Как это остро звучит сегодня, когда нивелирована традиционная религиозность. Человек чувствует себя частью Космоса и Вселенной, где Бог не вписывается в систему привычной иерархии. Но одновременно человек – Никто. Весь пессимизм современного общества выражен в единственном слове, где в каждодневной гонке за призрачными ценностями человек перестал останавливаться и замечать самого себя. Он полностью поглощен урбанизированной средой, технологиями, ритмом жизни...

Или Бог... Или Никто... Сегодня ты либо в гармонии с миром и самим собой, либо Тебя нет. И часто это «либо» меняется по сто раз на дню. Ты ощущаешь себя покорителем мира и знаешь о собственной незначительности.

Или Бог... Или Никто... Парень в толстовке, надевший капюшон, чтобы его не замечали, слушает музыку. Он мчится по торговому центру, не замечая окружающих и тем более витрин, надоевших рекламных вывесок. Этого юнца наверняка зовут, Миша. Похож? Да, если вспомнить такие строки:

*Тучки небесные, вечные странники!
Стенью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники...*

*Нет, вам наскучили нивы бесплодные...
Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания
[Лермонтов, 1988, с. 199].*

Или Бог...Или Никто... Капитан в потрепанной полевке ждет у табло «Расписание» свой запаздывающий поезд, следующий до Минеральных Вод или Краснодара. 30 лет, а выглядит на сорок, уже в разводе, потому что нет преданности. В спортивной сумке и вещмешке вся его жизнь да бонус в виде ранений. Усталость и тоска в глазах. Эх, Мишка, Мишка, где курсантская лихая молодость да самоволки? Не узнаете? Тогда следует вспомнить следующие строки:

*Кавказ! далекая страна!
Жилище вольности простой!
И ты несчастьями полна
И окровавлена войной!.. [Лермонтов, 1988, с. 35]*

Теперь похож. Но зачем все это нужно смелым и сильным воинам XIX–XXI вв.? А потому что любят Родину до смерти, хотя и не раздают ей комплиментов, даже наоборот...

*Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.
Быть может, за стеной Кавказа
Укроюсь от твоих пашей,
От их всевидящего глаза,
От их всеслышающих ушей [Лермонтов, 1988, с. 213].*

Лермонтов-современник узнаваем и в прозаических произведениях. Все тот же уставший вояка предстает в небольшом очерке «Кавказец». Читая маленький рассказ, вы узнаете этого парня, зараженного вирусом локальной войны с так называемым «афганским» или «чеченским» синдромом. Вот только несколько фрагментов из очерка:

Кавказец есть существо полурусское, полуазиатское, склонность к обычаям восточным берет над ним перевес, но он стыдится ее при посторонних, то есть при заезжих из России...

Скучно! промелькнуло пять, шесть лет: все одно и то же. Он приобретает опытность, становится холодно храбр и смеется над новичками... Между тем хотя грудь его увешана крестами, а чины нейдут. Он стал мрачен и молчалив; сидит себе да покуривает из маленькой трубочки...

...в экспедицию он больше не напрашивается: старая рана болит!.. Зато у него явилась новая страсть, и тут-то он делается настоящим кавказцем... Чуждый утонченностей светской и городской жизни, он полюбил жизнь простую и дикую...

Но поэта странным образом узнаешь и в южанине Мише, иммигранте, бредущем по чужому городу. Его тоскующий вид даже немного вызывает сострадание. Ведь он вспоминает Родину...

*Хотя я судьбой на заре моих дней,
О южные горы, отторгнут от вас,
Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз:
Как сладкую песню отчизны моей,
Люблю я Кавказ [Лермонтов, 1988, с. 36].*

Да и есть ли еще более убедительный певец горного края, чем Михаил Юрьевич Лермонтов?! Именно через произведения поэта армянскому кинорежиссеру Сергею Параджанову удалось передать весь этнический колорит Кавказа в фильме «Ашик-Кериб», просмотр которого заставляет нас забыть, что это кино создано на основе лермонтовских произведений. Они подлинно восточные и вне времени, здесь нет и намека на XIX-е столетие.

В наш век глобализации мы легко примеряем на себя чужие национальные облики, сегодня никого не удивишь увлеченностью чужака другими культурами и его попытками следовать иным обычаям. Но М.Ю. Лермонтов не просто стилизовал свою жизнь, он впитал в себя чужую этничность, сохранив собственное национальное Я.

В современной действительности есть и еще один персонаж, в котором мы легко узнаем маленького Мишу с детскими комплексами, рожденными недетскими, увы, типичными испытаниями. Тот мрачный мальчик с рюкзаком за плечами, бредущий из школы. Мать опять будет ругать, отец... «Ужасная судьба отца и сына, жить розно и в разлуке умереть» [Лермонтов, 1988, с. 98]. Такая понятная в наши дни ситуация, ставшая социально приемлемой.

Конечно, такие параллели умозрительны, но они показывают, как современен поэт, как много вокруг его персонажей, в каждого из которых он вкладывал частичку своей души. Творчество М.Ю. Лермонтова в какой-то степени без объекта, потому что оно обращено внутрь, вглубь, в себя самого. Оно наполнено всеобъемлющими переживаниями единой энергии, которую выразил один человек языком литературы. Герой нашего времени страдает вместо нас. Вот почему М.Ю. Лермонтов так легко стал поэтом-песенником для современных музыкантов. Рокеры, рэперы, барды и даже эстрадные исполнители через строки произведений поэта выражают всю остроту нашего современного существования. Ниже только некоторые примеры.

«Unreal» исполняет монолог Демона в стиле готического рока и манере кумира современной молодежи группы «Кипелов».

Блуд, Авраам Руссо поют романс «Я не люблю Вас люблю» со свойственной современному искусству манерой надрыва и почти аффективного накала переживаний.

Рок-группа «Дельта 9» обращается к вечному разговору-конфликту с Богом через лермонтовскую «Молитву».

Булат Зиганшин, а вслед за ним группа «Небо здесь» мрачно переживают состояние одиночества, обнажая как нерв через монотонную и одновременно громко-надрывную мелодию состояние нашего современника, выражая ее словами: «Выхожу один на дорогу...»

Начинающий музыкант Oikio, пытающийся выстроить свой творческий мир в социальной сети, написал городскую «сагу» на стихи «И скучно, и грустно...»

Рэпер Dessar говорит о трагизме любви через всегда немного агрессивный речитатив авторов Нip-Нор строками произведения «Я не унижусь пред Тобой...»

Наконец, интеллектуал и городской бард Павел Кашин создает целый музыкальный альбом «НЛП» (навечно Лермонтовым и Пушкиным), где «Парус» поэта одет в намеренно простую мелодику, напоминающую обычную дворовую песенку.

Все перечисленные песни – хрестоматийные произведения, они должны быть знакомы рядовому школьнику. Но именно эти «приевшиеся» современному снобу стихи стали выразителем души, надежд и поисков современной молодежи.

Лермонтов – свой, он не просто узнаваем в толпе, но притягателен, потому что знает, как болит НАША душа. Поэтому совершенно органично звучат строки его произведений сейчас. Мысли и чувства его творчества удивительно ясны. А высокий литературный стиль лишь подчеркивает желание самораскрытия, самопонимания, которых жаждут герои нашего времени.

Может, именно в этом и скрывается весь мистицизм личности поэта? Он постоянно обнажает перед нами душу, но это и моя душа, и твоя, и вон того прохожего... Коллективная душа. Поэтому понятен, поэтому герой нашего времени с нерастраченной на пустые безделушки душой, которую хочется ощутить, вырвавшись из каждодневной гонки за благами цивилизации в лермонтовский мир на Арбате, в Тарханах, Пятигорске, хуторе Порабоч, где ощущаешь дух Героя нашего времени и великого русского поэта Михаила Юрьевича Лермонтова.

Литература

Воспоминания современников о Лермонтове. URL: <http://lermontov.niv.ru>.

Границы и переходы: социальные инновации в культурном процессе : материалы междунар. науч. конф. Самара, 2010. Самара : Век # 21, 2010.

Ионесов В.И. Культура на переходе: императивы трансформации и возможности развития = Culture in Transition: Imperatives of Transformation and Possibilities of Development. Самара : Век # 21, 2011.

Лермонтов М.Ю. Кавказец : очерк, 1841 г. // Собрание сочинений. В 4 т. М. : Правда, 1969. Т. 4. С. 336–339.

Лермонтов М.Ю. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М. : Правда, 1988.

Музбарон : сайт. URL: <http://muzbaron.com>.

Музофон : сайт. URL: <http://muzofon.com>.

Хабермас Ю. Будущее человеческой природы: На пути к либеральной евгенике. М. : Весь мир, 2002.

Эко У. Пять эссе на темы этики. СПб. : Симпозиум, 2005.

Персонаж против Автора

(эссе)

О.Л. Кабачек

Российская государственная детская библиотека, Москва
oksanakabachek@yandex.ru

В результате изучения современных версий литературоведов и экспертов-медиков причин и хода последней дуэли М.Ю. Лермонтова автор эссе выдвигает свою версию, основанную на личностных особенностях участников дуэли, принятии и трансформации ими ролей «автор» – «персонаж».

Ключевые слова: *Мартынов; Лермонтов; персонаж; автор; Грушницкий; дуэль; подлость.*

Персонаж замкнут рамками романа; его разглядывают, изучают читатели. Не вырвешься. Но этот вырвался.

«Я – не Грушницкий! – уверял себя и всех Мартынов. – Грушницкий – не я!»

Это надо еще доказать.

Автор долго не замечал перемен в прототипе. Недалекий фат – пруд пруди таковских. Но не злодей же!

Со времен юнкерского училища Мартышка играл роль обезьяны Бога, то бишь Лермонтова: Лерма неприличные стишки писал – Мартыш не отставал, Лерма на шпагах дрался – Мартынов не хуже. Когда ж Михал Юрьич выпустил роман с ужасным Печориным, Николай Соломонович решил, что получил, наконец, шанс вырваться вперед.

Написал роман с положительным со всех сторон персонажем, князем Долгоруким. (Некий г-н Достоевский после передрал фамилию главного героя.)

А Лерма не успокоился и сочинил стихотворение «Валерик», вовсе неприличное для боевого офицера. Мартынову ничего не оставалось, как срочно написать правильную патриотическую поэму «Гюрзель-аул». «Мы их травили по долинам...» и так далее, помните? Нет? Странно-с.

А что помните-с?

«...Небо ясно. Один воюет он. Зачем?»

Глупый вопрос...

Еще один пацифист-офицер выискался в русской литературе после Севастополя. Дурные примеры... ну и так далее.

* * *

А трудно быть обезьяной Бога: все над тобой смеются.

«Горец с кинжалом» – «Mont rou» – невинный экзерсис (надоел бесконечный «Авиньон-Савиньон», захотелось чего-то поновее, на ту же мелодию).

Господи, и из-за этого стреляться?!

Но обезьянка оказалась злой. Кинжал болтался на правом боку ниже колена, это неудобно: ударял по ноге при ходьбе. Но Мартышка жаждал выделиться.

Лермонтов от своей выделенности страдал.

* * *

Итак, Персонаж, он же Мартышка, вырвался из клетки романа – другим.

Автор обнаружил новый блеск в глазах героя не сразу; заметив, стал изучать. Наблюдал и даже проводил эксперименты над бедным животным. Что было скверно, но неизбежно для добросовестного автора: изучение натуры.

Молодой натуралист М. Лермонтов ставил Мартышку в разные положения; Мартышка (славный старый товарищ) запутывался в них все больше.

(«Писатели – великие грешники», – проницательно заметил один расстрелянный. Писатель.)

Впору было остановиться. И начать другой роман про Героя нашего времени.

Но какого же теперь героя? Лерма пишет бабушке в Тарханы, просит посодействовать отставке. И прислать Шекспира.

Жаркое, душное лето, и листья уже пожелтели.

* * *

Как Мартышу доказать всем – и окончательно, непременно-с окончательно! – что он не Грушницкий, не марионетка Печорина-Лермы?

А просто делать наоборот: Грушницкий в романе не стреляет в Печорина, а Мартыш стрельнет. Лерма сам на дуэль напрашивается (все выясняет, где проходит граница нынешней подлости). Вот и узнает, достовернейше.

Десять шагов и три попытки. Вполне хватит.

* * *

Дуэльные правила в России принято нарушать.

И нарушали. А потом ввали следствию, себя и других выгораживая.

И следователи были рады замять поскорее скандальную историю. Убийство по неосторожности – самое подходящая версия для начальств.

И все ввали, ввали – и получили *minimum minimumum*.

* * *

А как же «Божий суд»? Он ждет?

Божий суд грянул в 1924 г. Осуществлялся, как водится, чистыми детскими руками, почти ангельскими (если закрыть глаза на некоторую подпорченность биографий). Беспризорники из колонии в бывшем имении Мартыновых, узнав, кто похоронен в здешнем склепе, разбросали косточки по парку... Сатанинский обряд, забеспокоились некоторые лермонтоведы.

Но это вступили в свои права мощные архетипы. В допетровской Руси так расправлялись с особо опасными государственными преступниками, к примеру, с самозванцами: их не по-христиански бросали диким зверям на растерзание, забивали их прахом пушку...

Лет через тридцать после дуэли Мартынов открыл, что попал в Историю, выделился. Только совсем не так, как мечталось.

Думал, застрелил по неосторожности или, там, сгоряча приятеля-шалопая. С кем не бывает! Оказалось, застрелил гения. Национального поэта.

Николай Соломонович отдал распоряжение своим многочисленным потомкам похоронить себя безвестно, без надписи. Не послушались: похоронили в семейном склепе, с полагающимися почестями.

* * *

Степень подлости и степень пустоты... Главным было не количество участников и даже не авторство выстрелов (успел ли выстрелить Лермонтов или нет, стрелял ли из-за кустов засланный казачина и т.п.), а то, что раны умирающему – медленно, четыре часа, умирающему, еще

живому! – никто не перевязал. Убит же наповал! Врач не нужен. (Так что правильно, господа следователи, медика не взяли на дуэль – не понадобился.)

Вели себя там, на местности, так, как будет нужно потом следствию. То есть грамотно себя вели.

А лекаря в ранах разве разберутся? Плохи наши лекаря.

И бросили Мишеля под ливнем, уехали в город. Исторья закрыта.

Перевязать раны? Зачем? Время печориных прошло; нынче время грушницких.

Коллективный Грушницкий – с единой мерой подлости и пустоты. Сия мера их всех уравнила: Монго Столыпина и Васильчикова, Глебова и Мартынова. Стали неразличимо одинаковыми в главном событии их жизни.

А когда прозревшее и забоготворившее поэта М.Ю. Лермонтова человечество потребовало мемуары, пришлось им врать опять.

Ну, ничего, ввали.

Через 150 лет экспертиза спохватилась, что сердце не задето, что ежели б перевязать, да быстро отвезти, как принято в дуэльных правилах, ко врачам, то – один шанс противу девяти – что спасли б.

И тогда дружный коллектив наказывали б лишь за факт дуэли. И врать бы не пришлось.

Что ж не спасали истекающего кровью товарища?

Разве что персонажам Грушницким живой автор не нужен.

Интересная мысль. И, главное, как говорится, свежая.

* * *

Еще защитники славной компании объясняют ее непохвальное поведение сугубо конспирологической целию: якобы все дуэлисты, кроме Николая Соломоновича, были господами дерзновенных мыслей, собравшимися у сестер Верзилиных на годовщину повешенья пятерых. Как уж туда бедняжка Мартыш затесался, пояснить не могут – да и не нужно. Важно, что тамошний каламбур Михайлы Юрьевича относился к кинжалу царубийственному, а Мартышу, де, вежливо намекнули, что он предатель.

К чему было звать слугу Режима и Отечества на конспирологическую сходку?

Зато версия новая, прогрессивная.

Защитники же майора Мартынова уверяют, что он не умел стрелять. Тоже интересная мысль.

(«Он и этого не умел», – реплика в сторону.)

«Я не убивал! Не хотел!», – лепетал Мартыш. А кто тогда убил: Пушкин? Лермонтов?

Ну да, говорят, Лермонтов сам материализовал свою смерть: с детства мечтал умереть со свинцом в груди. Вот и спровоцировал Николая Соломоновича, достойнейшего слугу... ну и так далее. Нынешние литературоведы слово танатос выучили; щеголяют как в кавалергардских эполетах: на одном написано «Эрос», на другом – «Танатос». Все объясняет, все-с!

Так, а Шулерхофом кого прозвали: Пушкина? Лермонтова? Дудки! Мартынова, кого ж еще.

Бедная, бедная обезьянка. Трудно быть самозванцем при гении.

Поэзия Лермонтова в контексте современных проблем чтения

Н.Л. Карпова

Психологический институт РАО, Москва
nlkarпова@mail.ru

В статье рассмотрен вопрос о внимании к личности поэта в контексте его жизненного пути. На примере данного подхода к поэзии М.Ю. Лермонтова представлен новый метод воспитания читателя через психологический анализ художественной литературы. Рассмотрен ряд аспектов библиопсихологии, в частности условия эффективного воздействия художественного слова на читателя и слушателя. Отмечены особенности и специфика метода библиотерапии.

Ключевые слова: текст; контекст; личность; поэзия; чтение; воздействие; библиопсихология; библиотерапия.

Каждый человек неповторим, его жизнь уникальна, но поэт и писатель словно проживают свою жизнь дважды – в своих текстах и «в бытии», которое предстает как контекст его творчества. В этом плане особо интересно проследить, как жизнь художника преломляется в его произведениях. Судьба Лермонтова особо притягательна в «зеркале» его поэзии и прозы, которые богаты еще и подтекстом.

Толковый словарь С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой дает такое определение: «Текст. 1. Всякая записная речь (литературное произведение, сочинение, документ, а также часть, отрывок из них). 2. В лингвистике: внутренне организованная последовательность отрезков письменного произведения или записанной либо звучащей речи, относительно законченной по своему содержанию и строению. 3. В полиграфии: основная часть печатного набора (без иллюстраций, чертежей, таблиц)» [Ожегов, Шведова, 1999, с. 791]. Подтекст – внутренний, скрытый смысл текста, высказывания; содержание, которое вкладывается в текст чтецом или актером [Там же, с. 544].

Относительно контекста в Толковом словаре указывается, что это понятие книжное, им означает «относительно законченная в смысловом отношении часть текста, высказывания», поэтому есть и устойчивый фразеологизм: «Значение слова узнается в контексте» [Ожегов, Шведова, 1999, с. 291]. В свою очередь, в Новейшем психологическом словаре контекст (от лат. *contextus* – ‘соединение, связь’) определяется более полно: как «обладающая смысловой завершенностью устная или письменная речь, позволяющая выяснить смысл и значение отдельных входящих в ее состав фрагментов – слов, выражений или отрывков текста. Для отдельного высказывания, слова или словосочетания, входящих в состав целостного текста, контекстом являются другие (предшествующие или последующие высказывания) или весь текст в целом. Отсюда выражение: “понять по контексту”. Для целостного текста контекстом выступают все другие тексты из той же социальной сферы» [Шапарь, 2006, с. 211–212]. Именно в этой трактовке мы используем данное понятие, рассматривая творчество любого художника в соотноении с его жизненными и общественными событиями. Но важно и такое уточнение: «контекст (в смысле возможностей и ограничений) для того, что еще может быть сказано» [Шоттер, 1996, с. 110].

Анализом воздействия художественного текста на читателя занимаются многие отрасли науки, в частности, библиопсихология, библиотерапия, поэтическая антропология, музыкально-поэтическая антропология. Роль личности самого автора в его жизненном контексте и в данном вопросе очень велика.

В 40-е гг. прошлого века Б.М. Теплов предложил использовать в качестве одного из психологических методов исследования анализ художественной литературы. Он был глубоко убежден, что «художественная литература содержит неисчерпаемые запасы материалов, без которых не может обойтись научная психология на новых путях, открывающихся перед ней», и говорил о возможности и необходимости «установления принципов научно-психологического использования данных художественной литературы» [Теплов, 1985, с. 360]. Идея Б.М. Теплова не случайна. Большой писатель – всегда психолог, его герои – живые люди, которым не только может сопереживать читатель, их может исследовать ученый.

Психологический анализ художественной литературы неоднократно привлекал к себе внимание отечественных психологов и раньше (см., например, работы Л.С. Выготского). Известные литературоведы Б.С. Мейлах, Ю.М. Лотман, А.З. Лежнев, В.С. Непомнящий и другие раскрывают характер героев художественных произведений как литературоведы-психологи, вводя психологический анализ в свой исследовательский арсенал. Данный метод как один из способов воспитания

Читателя, умеющего понимать художественный текст, открытого его эмоциональному и эстетическому воздействию, способного проявить нравственную позицию в оценке читаемого и умеющего грамотно выразить свои чувства и мысли как в устной, так и в письменной форме [Исследования чтения..., 2013], активно используют авторы учебников нового типа по русской филологии. Ими открыто и разработано направление, названное «школьное литературоведение на психологической основе». Как подчеркивают авторы, такие учебные книги могут использоваться и школьниками для самостоятельной работы, и учителями при организации работы в классе. Но поскольку прямой проекции науки в практику школы нет, в учебник закладывается особый, специально созданный литературоведческий материал, который строится на основе психологических закономерностей восприятия художественного текста.

Так, одиннадцать поэтических шедевров Лермонтова, тонко и глубоко проанализированных в диалогическом ключе К.В. Мироновой в коллективной монографии [Я – другой..., 2011], дают пример проведения творческого урока по поэзии Лермонтова. Кажется, уже столько комментариев литературоведов, филологов и педагогов-литераторов написано по этому поводу, что трудно сказать что-то новое. Но психолог призывает идти к каждому тексту от воображения учащихся, которым предлагается сначала только по названию стиха представить, когда и в каком настроении оно написано. И это дает новый ракурс понимания содержания каждого текста: взгляд на стихотворение «через» личность поэта в конкретных жизненных обстоятельствах, очень далеких от дней сегодняшних.

Глубоко психологичен подход к анализу творчества Лермонтова и у А. Битова, представленный в «Литературной матрице» – интереснейшем «экспериментальном» учебнике, написанном нашими писателями-современниками. Автор сразу на первой странице предупреждает учащихся, что постарается «написать не столько о Лермонтове» (о нем можно узнать от учителя и из Интернета), «сколько для Лермонтова ... и для себя, конечно» [Битов, 2011, с. 65–66]. И убедительно объясняет свою позицию тем, что видит в Лермонтове не столько «ученика», сколько достойнейшего наследника Пушкина, сумевшего одним стихотворением «На смерть поэта» (первая часть которого написана набело при свидетелях 28 января 1837 г., когда Пушкин был еще жив!) глубоко взволновать общество и заставить говорить о себе как о новом гении.

Анализ лермонтовских строк проводится через двойной контекст – судьбы поэта и в сравнении с поэзией Пушкина. И такой подход максимально привлекает, как и ссылка на мистическое пророчество Велимира Хлебникова, предсказавшего на основании дат жизни Лермонтова

для России обе мировые войны 1914-го и 1941 г. – «как возмездие через сто лет за убийство гения, не успевшего выполнить свое предназначение» [Там же, с. 78–79].

Одной из своих статей художник и психолог А.А. Мелик-Пашаев предпослал эпиграфом строку из стихотворения Е. Баратынского «болящий дух врачует песнопенье». В статье рассказывалось, как однажды он прочитал воспоминания человека, который в советское время находился под следствием, и от него долго добивались признания в чем-то, к чему он не имел никакого отношения. И в какой-то момент, когда безысходность ситуации надломила узника, он решил, что завтра на допросе во всем «признается» и все бумаги подпишет. И тут ему почему-то вспомнилось стихотворение Осипа Мандельштама. Он прочитал его про себя до конца и ясно осознал, что ничего не подпишет и соучастником лжи не станет. И следовательно, увидев его на следующее утро, тоже понял, что «признания» не добьется, и узник был отправлен на лесоповал...

Далее А.А. Мелик-Пашаев пишет, что, прочитав это воспоминание, «сразу же раскрыл томик Мандельштама и к изумлению своему не нашел в этом сложно-образном и довольно печальном по тону стихотворении ничего такого, что, рассуждая рационально, могло бы так укрепить человека. Каждый в этом убедится, найдя стихотворение по первой строке: “Флейты греческой тэта и йота...” В чем же причина такого почти чудотворного воздействия? Сам герой этой истории обмолвился: оно пробудило чувство глубокой связи со всем сущим в бесконечном мире» [Мелик-Пашаев, 2014, с. 215].

Естественно, что реакция на стихотворение, подобно описанной выше, могла возникнуть в тяжелой жизненной ситуации только у человека глубоко чувствующего, образованного и высоконравственного, имеющего богатый опыт и, как говорят, жизненный стержень. Но известно и огромное воздействие слова (особенно поэтического и художественного) на многих «обычных» людей – разного возраста и уровня образования, тем более если оно сказано вовремя.

Как отмечает американский исследователь теорий Л.С. Выготского и М.М. Бахтина Дж. Шоттер, «именно при конкретном применении конкретного слова в конкретный момент времени говорящий сможет почувствовать, что дает его употребление для достижения желаемого результата». Далее вслед за М.М. Бахтиным автор делает вывод: «Можно сказать, что значение слова принадлежит не ему самому: оно рождается в точке контакта слова с тем “движением”, которое оно вызвало в данных конкретных условиях» [Шоттер, 1996, с. 115]. Создать такую ситуацию – эмоционально открытую для каждого слушающего, чтобы нужное слово было услышано и воспринято, будь то учащийся

школы или студент, близкий человек или зритель, – задача педагога, лектора, воспитателя. К этому стремятся хорошие актеры.

«И именно здесь, в зоне неопределенности касательно того, кто что способен сделать для придания слову значимости, при моей творческой попытке придать иную форму социальной реальности между мной и “другим”, я, так же как и другие, могу оказать формирующее влияние на высказывание. Именно это М. Холквист очень метко назвал “зоной военных действий слова”: место, где происходит борьба между степенями свободы говорящего и слушающего. Важность степеней свободы и ограничений, прав и обязанностей, связанных с речевой позицией, того, что они разрешают и что запрещают, не должна быть недооценена» [Шоттер, 1996, с. 115].

Иллюстрацией вышесказанному может служить сцена из советского фильма 1970-х гг. о школе, где учительница в ответ на хулиганскую выходку подростков на уроке говорит, что не будет объяснять им, почему это плохо, а просто просит послушать... И начинает читать лермонтовские строки: «Когда волнуется желтеющая нива...» Это один из самых сильных эпизодов фильма.

В настоящее время все больше внимания психологов-практиков, специалистов по библиотечному делу и детскому чтению привлекает не только библиопсихология, но и библиотерапия (от греч. *biblio* – ‘книга’, *therapy* – ‘лечение’). Как указывает Н.С. Лейтес, общей для отечественной психологической науки и «библиотечного дела» (выражение Н.А. Рубакина) стала методологическая установка, «согласно которой чтение книги, особенно литературно-художественных произведений, – это прежде всего выражение личности читателя, устремленного к диалогическому общению. Соответственно, в библиопсихологии – в центре внимания взаимодействие, общение читателя с текстом, а в библиотерапии – использование такого общения в лечебно-воспитательных целях» [Библиопсихология и библиотерапия, 2005, с. 23].

Но если чтение художественной литературы в «обычной жизни» может приносить эстетическое удовольствие, переживание желаемых эмоций, способствовать обучению и познанию, получению нового или потенциально невозможного опыта, а также помогать общению по поводу прочтенных книг с другими людьми, то библиотерапия как метод психологического и педагогического воздействия требует осознанного управления процессом со стороны ведущего и его способности ответить на ряд вопросов: Как предсказать психологические эффекты, которые возникают у читателей во время и после прочтения книг? Как продлить эти эффекты? Как управлять ими? Как подобрать рекомендуемую книгу к каждому конкретному случаю на практике (группе детей, проблеме и т.д.)?

Один из вариантов ответов на поставленные вопросы дан Ю.Б. Некрасовой – автором уникальной методики групповой логопсихотерапии, которую она разрабатывала с начала 1960-х гг. для лечения заикающихся подростков и взрослых, а с середины 1980-х включила в нее метод библиотерапии, где наряду с терапевтической, коммуникативной, прогностической функцией широко использовала диагностическую и проективную функции [Некрасова, 2006]. С конца 1980-х гг. мы развиваем авторскую методику в направлении семейной групповой логопсихотерапии [Карпова, 1997, 2003, 2006], где на всех этапах социореабилитации обязательно участвуют родители и родственники заикающихся, которые также выполняют библиотерапевтические задания. Переживания, возникающие при прочтении специально подобранных произведений, обогащают пациентов и членов их семей рядом целебных состояний: решимостью преодолевать недуг, мысленным проигрыванием достигнутого успеха и др. Возрастание роли таких состояний открывает путь к выздоровлению, а также позволяет по-новому взглянуть на себя и на взаимоотношения в семье, подчас во многом определяющие исход лечения. Библиотерапия предполагает сотворчество пациента, членов его семьи и психотерапевта, посредником в котором становится автор «целебной» книги.

Литература

Библиопсихология и библиотерапия / ред. Н.С. Лейтес, Н.Л. Карпова, О.Л. Кабачек. М. : Школьная библиотека, 2005.

Битов А. Последний золотой (М.Ю. Лермонтов) // Литературная матрица. Учебник, написанный писателями : сб. В 2 т. СПб. : Лимбус Пресс : Издательство К. Тублина, 2011. Т. 1. С. 65–82.

Исследования чтения и грамотности в Психологическом институте за 100 лет : хрестоматия / под ред. Н.Л. Карповой, Г.Г. Граник, М.К. Кабардова. М. : Русская школьная библиотечная ассоциация, 2013.

Карпова Н.Л. Библиотерапия в семейной логопсихотерапии // Вопросы психологии. 2006. № 4. С. 70–82.

Карпова Н.Л. Основы личностно-направленной логопсихотерапии : учеб. пособие. М. : МПСИ : Флинта, 1997. (2-е изд. испр. и доп. М. : МПСИ : Флинта, 2003).

Мелик-Пашаев А.А. Искусство и здоровье // Библиопсихология. Библиопедагогика. Библиотерапия / отв. ред. Н.Л. Карпова ; редкол.: Н.С. Лейтес, О.Л. Кабачек, И.И. Тихомирова. М. : Школьная библиотека, 2014. С. 214–220.

Некрасова Ю.Б. Лечение творчеством / под ред. Н.Л. Карповой. М. : Смысл, 2006.

Новейший психологический словарь / В.Б. Шапарь и др. Изд. 2-е. Ростов н/Д, 2006.

Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М. : ИТИ Технологии, 1999.

Рубакин Н.А. Психология читателя и книги // Краткое введение в библиологическую психологию. 2-е изд. М. : Книга, 1977.

Теплов Б.М. Заметки психолога при чтении художественной литературы : избр. тр. В 2 т. Т. 1. М. : Педагогика, 1985.

Шоттер Дж. М.М. Бахтин и Л.С. Выготский: интериоризация как «феномен границы» // Вопросы психологии. 1996. № 6. С. 107–117.

Я – другой. М.Ю. Лермонтов : учеб. книга по русской филологии / Г.Г. Граник и др. ; под науч. ред. акад. Г.Г. Граник и Л.А. Концевой. М. : ИЛЕКСА, 2011.

Трансреальность лермонтовской феноменологии¹

Т.К. Рулина

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
tatrul@yandex.ru

В статье обсуждается новый сравнительно с социокультурным и историческим метапсихологический подход к генезису поэтического образного творчества, в основе которого заключена трансреальная феноменология созерцающего сознания поэта.

Ключевые слова: трансреальность; созерцание; образная модель; интенциональность; трансценденция; энигматичность.

Поэтический образ Лермонтова не каузален. Его корни в поэтическом воображении. У лермонтовского образа нет антецедента, он сублимирован. Предпосылочность образов превращает поэзию в рутину, лишая ее энигматичности и чувственности. Феноменология поэтических образов Лермонтова беспредпосылочна и творится демиургически, а не предпосылочно переживается, подготавливаясь жизнью. Переживание непережитого, погружения в неизвестность, непредсказуемые озарения трансценденции – это сущностная психологическая специфика поэтического воображения Лермонтова. Оно исключает рутинное знание. Оно живет так, как творит функция ирреального, которая и есть проявление творческих способностей. Ущербность функции ирреального тормозит творческие способности, и потому кажущаяся неискушенность поэта не невежество, а талантливый акт преодоления рутинного знания. Лермонтов никогда не бывал ни в Испании, ни в Греции, ни в Шотландии, ни в Италии, ни в Литве, но легко усомниться, читая его поэмы, что они – только плоды воображения. Лермонтов осознавал могущество своего фантазийного дара:

¹ Грант РГНФ 12-0600 «Созерцание в категориальной системе современной психологии – теоретические и прикладные аспекты».

*Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизньню иной.*

В состоянии грезы поэт нем, дословен. Образы-грезы гедонистичны. Они могут обрести словесную плоть, но рискуют при этом утратить упоительность гедонизма для восприятия другого. Если поэзия нуждается в интерпретации – значит, грезотворец не перенес созерцание в слово, в материю. Однако проектная работа духа доносит до другого сознания отголосок созерцания, будя эмпатический отклик своей мимолетной грезе.

Погруженность воображения Лермонтова в мир фантазий опирается на его энциклопедическую начитанность в сфере четырех европейских культур, на интеллектуальную культуру русской дворянской цивилизации, которая к тому времени обрела язык поликультурного синтеза.

Стоит вспомнить Фрейда: «Не забывайте того, что мы, люди с высокими требованиями нашей культуры и находящиеся под давлением наших внутренних вытеснений, находим действительность вообще неудовлетворительной и потому ведем жизнь в мире фантазий, в котором мы стараемся сгладить недостатки реального мира, воображая себе исполнение наших желаний. В этих фантазиях воплощается много настоящих конституциональных свойств личности и много вытесненных стремлений» [Фрейд, 1992, с. 144]. Источником неявных знаний о психической реальности Я Лермонтова служат осознаваемые и неосознаваемые внутренние образы, опытные умозаключения, непроизвольно репрезентирующие феномены памяти. Они могут номинироваться сознанием, а могут сохраняться в форме «предметов» неосознаваемого, неявного знания как психической базы фантазий. В ситуации становления понятия или производства решения созерцание не совершает перехода к умозаключению, оно открывает сознанию себя, свидетельствуя тем самым о своем присутствии. Используя предшествующий опыт, оно превращает, перестраивает образную модель объекта в новую репрезентацию понимания. Чувственная интуиция или «думающие» чувства более реальны в созерцании, чем сама реальность. Когда психическая реальность человека созерцает, она знает содержание собственных мыслеформ, то есть «предметности» собственных процессов сознания, но не себя как таковую, выступающую целостным многообразием опыта, поставляющего рассудку субъективные образы реальности:

*Тем слаще предаваться нам
Предположеньям и мечтам.
Родиться ль тайное пристрастье
К другому миру, хоть и там
Судьбы приметно самовластье,
Мы все свободнее дарим*

*Ему надежды и желанья;
И украшаем, как хотим,
Свои воздушные созданья!
Когда забота и печаль
Покой душевный возмущают,
Мы забываем свет, и вдаль
Душа и мысли улетают,
И ловят сны, в которых нет
Следов и теней прежних лет
(«Измаил-бей», 25 строфа).*

Созерцание «прячется» под вербальным контекстом понимания, но его интуиции объектов познания предшествуют дифференциациям осознания.

Образ Лермонтова превосходит все данные чувственного опыта. На самом деле поэтическое созерцание отличается от других систем познания невозможностью логизированного континуума, данного в языке, то есть в пространстве и времени. Повседневное сознание представляет собой смесь частично внешнего, частично внутреннего осознания, так как органы чувств обращаются внутрь себя или вовне в зависимости от восприятия внутреннего или внешнего мира. Созерцательное состояние погружения в собственную реальность открывает доступ к бессознательным ресурсам. Это может значить, что психическая реальность посредством созерцания осуществляет спонтанное самоизменение как приспособление к потоку восприятий. Сознанию присуща напряженная интенциональность. Интенциональные энергии гиперболизируются в поэтическом воодушевлении, которое порождает феномены непредсказуемости слов и пробуждение забытых образов.

*Я в ветреных стихах изображал
Таинственных видений милый рой.*

Осознавая могущество поэтического дара видеть невидимое для других, Лермонтов чувствовал симплекс превосходства.

*Его чело меж облаков,
Он двух стихий жилаец угрюмый,
И, кроме бури да громов,
Он никому не вверит думы
(Я не хочу, чтоб свет узнал...).*

И, погружая мысль в какой-то смутный сон, он очень точно воспроизводит психический механизм поэтического созерцания.

*И лучших лет надежды и любовь
В груди моей все оживает вновь,
И мысли далеко несутся,
И полон ум желаний и страстей,*

*И кровь кипит – и слезы из очей,
Как звуки, друг за другом льются (Сосед).*

У истоков эйдетического созерцания Лермонтова «клокочет» экспансия чувственности, которая принимает всепоглощающий характер раскрытия интенционального смысла слов, направленности на другое сознание, способности вызвать в воспринимающем картины, формирующие желания.

*Из пламя и света рожденное слово,
Но в храме, средь боя и где я ни буду,
Услышав его, я узнаю повсюду (Есть речи – значение...).*

О немых привычках мысли – памяти, не осознающей себя памятью, М. Фуко говорил: «Выражая свои мысли словами, над которыми они не властны, влагая их в словесные формы, исторические изменения которых от них ускользают, люди полагают, что их речи им повинуются, не ведая о том, что они сами подчиняются ее требованиям» [Фуко, 1977, с. 320]. У Лермонтова не скованная сетью грамматики опережающая мысль образа придает идущему за ней слову характер первослова.

*На мысли, дышащие силой, как жемчуг, нижутся слова...
Тогда с отвагою свободной поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной пред ним очищен и обмыт
(Журналист, читатель и писатель).*

Смысловая картина предмета определена сущностью предмета и интенциональностью поэта как смыслообразующей установкой сознания. У Лермонтова интенциональность становится смыслоформирующей энергией вымысла: «Когда бы мог весь свет узнать, что жизнь с надеждами, мечтами – не что иное как тетрадь с давно известными стихами. Не вслушивайся в них, не предавайся им. Набрось на них покров забвенья. Стихом размеренным и словом ледяным не передашь ты их значенья» (Сентенция 1830).

Понятие трансценденции в русском языке имеет аналог «провидение», провидение того, что недоступно рутинному взгляду. Провидческие прорывы созерцаний Лермонтова тяготеют к онтологической укорененности в божественном всеединстве, которое невозможно на земле. Трансреальные молитвы Лермонтова, проникнутые чувством благоговения и трепета перед испытаниями, посылаемыми человеку, – вершина его творчества. Богочеловечность открывается Лермонтову как бытие Бога в человеке, и в этом прозревается подлинность человечности.

*В минуту жизни трудную теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную твержу я наизусть.
Есть сила благодатная в созвучьи слов живых.
И дышит непонятная святая прелесть в них.*

*С души как бремя скатится. Сомненье далеко –
И верится, и плачется. И так легко, легко («Молитва»).*

Трансцендентность переживания достигает предельности чувств взаимодействия с первожданностью. Трансформация образов запускается прошлыми событиями, никогда не переживаемыми самим поэтом в опыте. Демонологическое измерение образов соединения прошлого с будущим задает феноменологические аллюзии бывшего небывшего:

*Меж мной и холмами отчизны моей расстилаются волны морей.
Последний потомок отважных бойцов увядает среди чуждых снегов.
Я здесь был рожден, но негдешной душой...
О! зачем я не ворон степной? («Желание»)*

Его трансцендентная реальность – далекое прошлое, чужое прошлое, и в этой стихии – основа его безначальности в настоящем и прозрений в будущем.

Образы-изображения фантазии поэта оказываются образами-знаками. За каждым знаком созерцательная схема, указывающая на ассоциативные связи образно-мыслительной ткани зрительных образов. Зрительный образ дается не наглядно, а эмблематично: через отражение в трансценденциях аллегорических превращений. Это работа созерцающей мысли, индуцирующей словотворчество. Порождение контурных образов, за пределами которых мысль не смеет ассоциировать, проявляет созерцательный генезис эйдетики поэзии Лермонтова, когда в реальности для образов сознания нет наглядных аналогов. И кинжал Лермонтова – это не оружие войны, и поэт Лермонтова – это не собрат по перу. Это надисторические аллегории предельной силы обобщенности, которую нужно не понимать, а разгадывать. Это неоднократно пытался сделать В.Г. Белинский: «Кавказ делается его поэтической родиной, пламенно любимой им; на недоступных вершинах Кавказа, венчаных вечными снегами, находит он свой Парнас, в его свирепом Тереке, в его горных источниках, находит он свой Кастаньский ключ, свою Ипокрону» [Белинский, 1983, с. 201]. Он был современником поэта, но каждая идущая вслед эпоха отыскивает в феноменологии Лермонтова собственную энигматику только потому, что в своих эйдетических созерцаниях поэт открыл внутренний мир такой сложной трансреальности, что она вместила вечность. Созерцание впервые порождает наличное сущее как таковое, саму предметность сознания как объекта мышления. Великая пластичность образов Лермонтова, их способность перевоплощаться создают ту уникальную поэзию, в которой художественные миры не изображаются, а порождаются впервые.

Литература

- Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу. М. : Современник, 1983.
Лермонтов М.Ю. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М. : Правда, 1988.
Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. М. : Прогресс, 1992.
Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М. : Прогресс, 1977.

Художественные образы прошлого в зеркале современности: идеи гражданственности в творчестве М.Ю. Лермонтова и его современников

С.Н. Фоломеев

Самарский государственный
экономический университет, Самара
cissime@yandex.ru

В русле категории «гражданственность» оцениваются художественные образы русских писателей второй четверти XIX в. Утверждается, что гражданская позиция писателей делает эти образы той духовной основой, которая может помочь бороться с негативными явлениями наших дней.

Ключевые слова: гражданственность; протест; положительные образы; современники; советская эпоха; наши дни.

Идеи гражданственности так или иначе характерны почти для любого общества. Но эпоха гражданственности начинается тогда, когда складываются предпосылки для общественных преобразований. Такие предпосылки возникли в связи с восстанием декабристов и предшествовавшими годами. Идеи гражданственности в первой половине XIX в. были характерны как для представителей интеллектуальной элиты общества, так и для простых людей, но наиболее полно и рельефно они отразились в творчестве ярких представителей демократической интеллигенции. Не потеряли до сих пор своей актуальности слова А.И. Герцена: «Литература у народа, политической свободы не имеющего, – единственная трибуна, с высоты которой он может заставить услышать крик своего негодования и своей совести» [Герцен, 1937, с. 391].

Вот лишь некоторые факты, подтверждающие справедливость этих слов. И.А. Крылов не был представителем радикальной интеллигенции, однако его творчество ничем не уступало по силе своего воздействия на сознание общества. За яркими образами хищников всех мастей и размеров проступали узнаваемые типажи представителей дворянства, чиновничества, духовенства с присущими им чертами: хамством и вседозволенностью, жадностью, чванством, завистливостью, стремлением к наживе и т.д. В его баснях подвергался осмеянию и царь зверей – лев, в котором

современники без труда узнавали российского самодержца. В.Г. Белинский отмечал, что «в лучших баснях Крылова нет ни медведей, ни лисиц ... но есть люди, и притом русские люди» [Белинский, 1988].

Идеи гражданственности пронизывают и свободолюбивую лирику А.С. Пушкина. Он был истинным патриотом своей страны, выступавшим за ее свободу и процветание. Он часто повторял слова М.В. Ломоносова: «Не токмо царю, но и самому Господу Богу холопом быть не хочу!» В исторической трагедии «Борис Годунов» роль народа в жизни страны фактически оказывается главной. Этот вопрос после восстания декабристов был проявлением духа свободолюбия и независимости. Не случайно цензура запретила постановку трагедии, несмотря на то, что царь Борис изображается там исторически достоверно и с явной симпатией. Не менее реалистично показан А.С. Пушкиным образ народа и фигура Емельяна Пугачева в «Капитанской дочке». Для более полного представления о вожде крестьянской войны А.С. Пушкин изучал исторические архивы, беседовал с очевидцами тех событий. Обращение к истории и историческим образам давало возможность высказать свое отношение не только к прошедшим событиям, но и к настоящему. Образ Евгения Онегина – это образ всех лишних людей, в том числе и состоятельных, принадлежавших к элите тогдашнего общества. Скука, уныние, бездеятельность и бездуховность – это черты не только Онегина, но и обобщенная характеристика всего общества времен Николая I. Характерна реакция А.С. Пушкина на картину К.П. Брюлова «Последний день Помпеи», в которой многие современники (А.И. Герцен, Г.В. Плеханов и др.) видели аллегорическую связь разгрома восстания декабристов и казни руководителей восстания. Вполне вероятно, что А.С. Пушкин не случайно написал следующие строки:

*Земля волнуется – с шатнувшихся колонн
Кумиры падают!...*

В художественных образах комедии «Горе от ума» А.С. Грибоедовым безжалостно показана духовная убогость правящего класса, выражен протест против существующей действительности. Образ Чацкого ассоциировался у А.И. Герцена с образом декабриста. И действительно прототипом Чацкого послужил И.Д. Якушкин, троюродный брат Грибоедова. В образе Фамусова был подвержен едкой критике самодержавный произвол, в образе Скалозуба мы видим солдафона, реакционную военщину, а образ Молчалина стал именем нарицательным, синонимом рабского молчания, угодничества, подхалимажа. Ссылаясь на неназванного критика, В.Г. Белинский писал, «что если б ему нужно было унести с собой в кармане все, что есть лучшего в русской литера-

туре, – он взял бы только басни Крылова и “Горе от ума” Грибоедова» [Белинский, 1988].

Достойным преемником А.С. Пушкина стал М.Ю. Лермонтов. В его стихотворении «На смерть поэта» власти увидели призыв к потрясению основ существующего режима. Мысли и действия его героев (Вадим, Мцыри, Демон, купец Калашников) проникнуты идеями борьбы и свободы. По-прежнему актуально звучат следующие слова М.Ю. Лермонтова:

*К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно-малодушны
И перед властью – презренные рабы.*

Поэзия М.Ю. Лермонтова пронизана противоречивыми настроениями, характерными для того времени. Отвергнутый официальным обществом он пытается найти себя и свое место в этой жизни. Поиски, сомнения, размышления самого М.Ю. Лермонтова нашли отражение в поведении его героев. Один из наиболее ярких его образов – Печорин – это мятущаяся, сильная личность, ищущая и не находящая себя в этом мире. Это было время, когда, по словам А.И. Герцена, «надо было уметь ненавидеть из любви, презирать из гуманности, надо было обладать безграничной гордостью, чтобы, с кандалами на руках и ногах, высоко держать голову» [Герцен, 1952, с. 223–224]. В.Г. Белинский писал, что имя Лермонтова в будущем станет «народным именем, и гармонические звуки его поэзии будут слышными в повседневном разговоре толпы, между толками ее о житейских заботах» [Белинский, 1953–1959, с. 547].

Современные исследователи творчества М.Ю. Лермонтова отмечали, что во время революции 1905–1907 гг. «Казачья колыбельная песня» Лермонтова использовалась революционерами в обличительных целях. [Новикова, 1982]. Другой известный исследователь творчества М.Ю. Лермонтова И.Л. Андроников считал, что «Лермонтов жил ... для того, чтобы сказать современному человеку правду “о плачевном состоянии” его духа и совести... И это был подвиг труднейший, нежели готовность во имя родины и свободы погибнуть на эшафоте. Ибо не только враги, но даже и те, ради которых он говорил эту правду, обвиняли его в клевете на современное общество», не видя «в охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь веру Лермонтова в достоинство жизни и человека» [Андроников, с. 19]. А. Ивлин полагает, что «муза Лермонтова еще долго будет выступать в качестве врачевателя человеческих душ во время духовных смут и разброда в качестве источника духовной крепости и оптимизма для этих душ. В качестве вызова апатичной дремоте совести и гражданственности. Лермонтов – одно из самых ярких проявлений са-

моценности Личности, символ противостояния поэта любому авторитету и любой неразумной и неправой власти» [Ивлин, 2006].

Художественная литература второй четверти XIX в. не только выражала протест против окружающей российской действительности, но и формировала положительные образы своих современников, давала оценку их поступкам и действиям. Эти художественные образы не только не потеряли своей актуальности до настоящего времени, но и переживают свое второе рождение. Советская эпоха уже формировала другие ценности, проникнутые идеалами классовой борьбы, противостояния в обществе, нетерпимости к иному мнению, псевдопатриотизма, классовой морали, ничтожности человеческой личности, необходимости принесения ее в жертву классовым интересам. Художественные образы советской эпохи не отражают современных реалий именно в силу своей идеологической ангажированности. Существующая действительность в значительной степени характеризуется застоем в общественной жизни, отсутствием потребности в политической и экономической модернизации страны, негативными тенденциями в культурной жизни общества. Создаваемые в настоящее время художественные образы отражают в большей степени идеи потребительства, приспособленчества к существующим условиям, насилия, бездуховности. В этом смысле художественные образы второй четверти XIX в. для людей нашего времени, не мирящихся с навязываемыми клише, являются той духовной основой, той площадкой, опираясь на которую можно бороться с указанными негативными явлениями наших дней.

Литература

Андроников И.Л. Образ Лермонтова. URL: feb-web.ru/feb/lermenc/Ire-012-htm (дата обращения 06.04.2014).

Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу. М. : Современник, 1988. URL: az.lib.ru/b/belinskij-w-g/text-0370.shtml (дата обращения 27.03.2014).

Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. IV. М. : АН СССР, 1953–1959.

Герцен А.И. Избранные сочинения. М. : Госполитиздат, 1937.

Герцен А.И. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. VII. М. : АН СССР, 1954–1966.

Ивлин А. Литературный дневник. Перечитывая Лермонтова (Из заметок к 192-й годовщине со дня рождения М.Ю. Лермонтова. 2006 г. URL: www.stihi.ru/diary/iwlin/2013-01-08 (дата обращения 27.03.2014).

Новикова А.М. Русская поэзия XVIII – первой половины XIX в. и народная песня : учеб. пособие по спецкурсу для студ. пед. ин-тов. М. : Просвещение, 1982. URL: a-pesni.org/popular20/novikova9.htm (дата обращения 27.03.2014).

Психосемантика художественного сознания учащейся молодежи в современном пространстве музыкальной культуры

Е.С. Борисова

Самарская гуманитарная академия, Самара
borisova440@mail.ru

В статье рассматривается проблематика феномена музыкального сознания как составляющей художественного сознания учащейся молодежи в современном контексте музыкальной среды; психосемантические методы исследования образно-смысловых структур музыкального сознания, его осознаваемые и допонятийные (бессознательные) уровни.

Ключевые слова: *психосемантика; музыкальное сознание; музыкальная культура; молодежь; методы исследования.*

Молодежная культура во все времена является зеркалом, определенным индикатором культуры общества в целом, с присущими ему ценностями, мировосприятием, социокультурными установками. Молодое поколение, активно взаимодействующее с художественной (музыкальной) культурой общества во всем многообразии форм проявления данного взаимодействия, «усваивает» художественно-эстетическое наследие, функционирует в современном пространстве музыкальной культуры как носитель музыкально-эстетических ценностей. Однако отличительной особенностью данной категории слушателей является то, что она выступает не только в качестве субъекта художественного творчества, создавая и выражая новые тенденции музыкальной культуры, но и в качестве объекта художественного воздействия. Другими словами, психосемантика художественного (музыкального) сознания современной молодежи представляет собой сложную систему, куда входит ценностное ориентирование в сфере музыкального искусства, то есть психологические особенности его восприятия, оценки и понимания.

Проблематика феномена музыкального сознания сегодня остается актуальной для таких областей психологического научного знания, как музыкальная психология, психология личности, общая психология. В отечественной науке существует множество работ, посвященных отдельным проблемам музыкальной психологии: музыкальное восприятие (Г.В. Иванченко, Д.К. Кирнарская, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкинский и др.), музыкальные способности (Б.М. Теплов, Д.К. Кирнар-

ская, К.В. Тарасова и др.), эмоции в музыке (С.Н. Беляева-Экземплярская, В.П. Морозов, В.Г. Ражников, В.Н. Холопова и др.), музыкальное мышление (М.Г. Арановский, Е.В. Назайкинский, А.С. Соколов, А.Н. Сохор), музыкотерапия и музыкальная коррекция (Л.С. Брусиловский, С.В. Шушарджан, В.М. Элькин и др.).

Одним из фундаментальных отечественных исследований сущности феномена музыкального сознания и реконструкции его развития в человеческой истории и онтогенезе личности явилось исследование А.В. Тороповой [Торопова, 2009], в котором впервые специальным объектом научного изучения стала категория и психический феномен музыкального сознания, разработана антропологическая модель, включающая в себя сущность, функции, генезис, методы исследования музыкального сознания и многое другое.

Музыкальное сознание в узком смысле автор определяет как «пластичную (текущую, по А.Ф. Лосеву) совокупность образов и процессов, сопровождающих порождение и восприятие музыкальных явлений и основанных на присвоении музыкальной культуры как общественной формы музыкальных знаков и значений... В широком смысле – антропологическая функция психики, которая есть способность к структурированию содержания сознания (его смыслового наполнения, будь то переживания или когнитивные установки) на вариативной основе сопряжений и соподчинений различных единиц информации (содержательных элементов, образов внешней и внутренней для человека реальности)... Сущность музыкального сознания (как в общечеловеческом, так и индивидуально-личностном аспектах) заключается в интонирующей природе и биосоциальном происхождении его образно-смысловой структуры, а ведущая функция – в символизации переживаний и смыслопорождения в акте интонирования. Музыкальное сознание может существовать и быть наблюдаемым как в этнокультурной, так и индивидуально-личностной форме» [Торопова, 2009, с. 9].

Музыкальное сознание вбирает в себя все другие модальности психики, распространяя на них свое влияние. Например, в настоящее время установлено, что в процессе восприятия музыки задействован весь спектр психических процессов – от простых ощущений до операций (высшего порядка) музыкального интеллекта. Сюда также включаются эмоциональные переживания, механизмы апперцепции, синестезии и т.д. [Психология музыкальной деятельности..., 2003]. Начинаясь с невидимых и неслышимых колебаний воздуха, музыкальные звуки, постепенно преобразуясь в продукт психического происхождения, непосредственно воздействуют на органы чувств человека, с одной стороны, и на его сознание, с другой – представляя в результате сложный механизм восприятия. «Каждый акт сознания, – писал С.Л. Рубин-

штейн, – сопровождается более или менее гулким резонансом, который он вызывает в менее осознанных переживаниях, – так же как часто более смутная, но очень интенсивная жизнь не вполне осознанных переживаний резонирует в сознании» [Рубинштейн, 1989, с. 17].

Психосемантические методы исследования образно-смысловых структур музыкального сознания личности способны охватить практически все его уровни и ткани: от бессознательных до рефлексивных слоев.

Музыкальное сознание как эстетический и социально-психологический феномен функционирует на малоосознаваемом, допонятийном уровне. Здесь возникает проблема объективного эмпирического исследования его аффективного, бессознательного уровня как одного из определяющих компонентов в своей структуре.

Представляется необходимым отметить, что аффект всегда выступает «оператором перехода от предметно-денотативных к аффективно-денотативным формам отражения» [Петренко, 2005, с. 163]. Коннотативное значение характеризует субъект оценки – человека, а денотативное – объект оценки, выражая его свойства, независимые от субъекта оценки. Так называемое коннотативное значение (в отличие от денотативного) представляет собой «состояния, которые следуют за восприятием символа-раздражителя и необходимо предшествуют осмысленным операциям с символами» [Neisser, 1994, с. 225]. Денотативное значение – объективно, познавательно, межличностно, то есть отражает когнитивный уровень сознания; коннотативное – наоборот, субъективно, ценностно, индивидуально, отражает аффективный уровень. Первичные формы восприятия и эмоций позволяют из сферы значений когнитивного уровня выйти в мотивационно-потребностную сферу субъекта, то есть в сферу смыслов аффективного уровня [Петренко, 2005, с. 123].

Феноменологию возникновения в музыкальном сознании внемузыкальных явлений (зрительные образы, ассоциации, сюжеты, цветовые эффекты и т.д.) изучали С.Н. Беляева-Экземплярская, Г.Н. Кечхуашвили, Г.А. Орлов, К. Мейер, К. Валентайн и др.

По мнению Г.А. Орлова, «многообразные ассоциации, принадлежащие к разным родам ощущений, непрерывно возбуждаются в процессе восприятия музыки. Они-то и являются первичным чувственным материалом для построения художественного образа в музыке, как образа объективной действительности» [Орлов, 1963, с. 209].

Очевидно, что возникающие у человека представления – музыкальные и немзыкальные – часто не достигают осознания и с трудом могут быть выражены вербально; часто они так и остаются на глубинном (неосознаваемом) уровне, выражаясь в форме каких-либо чувств

или ощущений (часто через другую модальность), настроении или общем тоне организма.

Основой синестезии, согласно теории Х. Вернера [Werner, 1966], является восприятие, которое осуществляется в состоянии недифференцированного сознания. В этом случае субъект восприятия переживает это ощущение как заполняющее весь его организм.

Как язык, на котором «говорят» разнообразные формы искусства, американский психолог Л. Маркс рассматривает именно механизм синестезии – допонятийную форму категоризации [Marks, 1975].

Присутствие данного механизма также и в функционировании художественного (музыкального) сознания обусловлено функциональной организацией мозга, согласно которой информация одной модальности поступает не только в соответствующие ей проекционные зоны мозга, но распространяет эту стимуляцию в корреспондирующие ей зоны [Лурья, 2003]. Так, на основе восприятия одной модальности мозг пытается «реконструировать целостный интермодальный мир, обеспечивая многомерность восприятия» [Петренко, 2005, с. 317].

Таким образом, очевидны сложность и многоуровневость феномена музыкального сознания в любых формах музыкальной деятельности, а также огромной роли его аффективного, бессознательного компонента.

Так, по результатам проведенного методами психосемантики исследования:

- впервые были выявлены структуры категориальной организации восприятия музыки у исследуемых молодежных групп, проанализированы различия факторов влияния по их направленности и дифференцированности, обусловленные уровнем музыкального образования слушателей;

- выявлены и проанализированы различия структур когнитивной сферы восприятия и оценки учащейся молодежью музыкального искусства;

- выявлены и проанализированы структуры образной репрезентации различных музыкальных стилей и направлений учащейся молодежи;

- разработан и апробирован авторский метод направленного ассоциативного эксперимента для исследования мотивационно-потребностной сферы (музыкальных потребностей) и инвариантных музыкально-стилевых представлений учащейся молодежи;

- исследована мотивационно-потребностная сфера (музыкальные предпочтения и музыкальные потребности) современной учащейся молодежи: выявлены различия в уровне и направленности;

- разработана и апробирована авторская методика семантического дифференциала, направленная на исследование категориальной органи-

зации восприятия музыкальных произведений учащейся молодежью; подтверждена ее надежность;

– эмпирически доказано влияние музыкального образования слушателя на сложность (дифференцированность) и направленность категориальной структуры восприятия музыкальных произведений [Борисова, 2009, с. 6–7].

Таким образом, для исследования психологического феномена музыкального (художественного) сознания личности – образно-смысловых структур музыкального сознания, его осознаваемых и допонятийных (бессознательных) уровней – правомерным является использование методов психосемантики: направленный ассоциативный эксперимент (для изучения мотивационно-потребностной сферы, особенностей образной репрезентации музыкальных стилей и направлений) и метод семантического дифференциала (для изучения категориальной организации понимания, оценки и восприятия музыкальных произведений, уровня и направленности музыкального сознания).

Психосемантические методы можно эффективно использовать в общеобразовательной и музыкальной (профессиональной) педагогике с целью выявления музыкальных предпочтений, уровня музыкальных потребностей, направленности музыкального сознания школьника или музыканта (во всем спектре музыкальной деятельности: исполнителя, слушателя или композитора); в области музыкопсихотерапии с целью психокоррекции эмоциональной сферы личности (расширении сферы доступных эмоциональных переживаний); с целью активизации музыкально-перцептивной функции слушателя: субъектности восприятия музыки (мотивации к восприятию «сложной» музыки, эмоциональной избирательности, ценностных отношений и т.д.); активности музыкально-перцептивного процесса (оригинальности и глубины восприятия, адекватности интерпретации, личностных смыслов, включение процессов категоризации, направленности музыкального сознания и др.).

Литература

Борисова Е.С. Психологические особенности категориальной организации восприятия музыки учащейся молодежью с разным уровнем музыкального образования : автореф. дис. ... канд. психол. наук. Казань, 2009.

Лурия А.Р. Основы нейропсихологии. М. : Академия, 2003.

Орлов Г.А. Психологические механизмы музыкального восприятия // Вопросы теории и эстетики музыки. Л. : Госмузиздательство, 1963. Вып. 2. С. 181–215.

Петренко В.Ф. Основы психосемантики. 2-е изд., доп. СПб. : Питер, 2005.

Психология музыкальной деятельности: Теория и практика : учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.К. Кирнарская и др. ; под ред. Г.М. Цыпина. М. : Академия, 2003.

Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. М. : Педагогика, 1989.

Торопова А.В. Феномен музыкального сознания: методология исследования и развитие : автореф. дис. ... д-ра пед. наук. М., 2009.

Marks L.E. On colored-hearing synesthesia: cross-model translations of sensory dimensions // Psychological Bull. 1975. V. 82, № 3.

Neisser U. Multiple systems: A new approach to cognitive theory // Cognition. 1994. Vol. 6, № 3. P. 225–241.

Werner H. Intermodale Quantitaeten (synesthesien) // Handbuch der Psychologie. In 12 Bd. Bd. 1. 1966.

Проявления художественной эмпатии у современных студентов

Л.Г. Жданова, С.А. Арнгольд

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
lora2903@mail.ru

Данная статья посвящена проявлениям художественной эмпатии у современных студентов. Исследование проводилось среди студентов разных курсов факультета психологии. Рассмотрены особенности чувств, возникающих при чтении книг и просмотре кинофильмов.

Ключевые слова: художественная эмпатия; студенческий возраст; сопереживание; произведения искусства.

Художественная эмпатия определяется как вчувствование в художественный объект и понимание его на эмоциональном уровне. Благодаря эмпатическим процессам становится возможной эмоциональная коммуникация и понимание чувств другого человека. Человек может испытывать чувство сопереживания не только по отношению к наблюдаемым эмоциональным проявлениям, но и к тем эмоциям и переживаниям, которые испытывают герои художественных произведений [Басин, 2008].

Произведение искусства представляет собой итог реализации авторского сознания художника и в то же время объект, который эстетически воспринимается реципиентом. Как ценность с эстетической точки зрения художественная работа включается в различные контексты культуры и искусства и приобретает скрытые до этого аспекты и раскрывается новым содержанием. Когда художник создает произведение искусства, он строит определенную материальную структуру, благодаря которой

и становится возможным воздействие на субъектов восприятия. Художественная работа, воздействуя на зрителя, меняет его эстетическое отношение к объективной реальности. Содержание художественного произведения не переходит напрямую из произведения к реципиенту без изменений. Оно создается заново самим зрителем на основе ориентиров, заложенных в работе художника, но с результатом, определяемым психической деятельностью воспринимающего. Личностный смысл, вкладываемый в изображаемое явление, обусловлен способностью проникать в суть художественного произведения [Пичко, 2013].

Воспринимающий не только обнаруживает свойства художественного произведения, но и заново воссоздает объект, созданный художником, проецируя на него свои представления и предыдущий опыт, наделяя его определенным духовным смыслом. Благодаря воображению становится возможным отвлечение сознания реципиента от объективной данности, что в свою очередь расширяет границы видимого, наделяя художественную работу новыми личностными смыслами. Понимание часто следует за домысливанием. В ходе этого процесса возникают различные ассоциации, которые наполняют художественный образ определенными значениями. В картине, например, существует определенное измерение, которое предполагает ситуацию созерцания этой картины зрителем, последний же может как бы оживить полотно и извлечь тот духовный смысл, который заключен в данном произведении. Особое значение здесь имеет эмоциональное воздействие картины на реципиента. Понимание художественного объекта возможно благодаря эмоциям и чувствам. Смысл произведения и эмоции, которые он вызывает, неотделимы друг от друга и, соответственно, понимание заложенного автором смысла предполагает активное вложение реципиента в текстуру художественного произведения [Статкевич, 2009].

Любуясь художественным произведением, человек практически входит внутрь, отождествляет себя с ним и уходит от самого себя. Сила искусства заключается в том, что художественное переживание действительно заставляет художника или зрителя временно отрешиться от самого себя. Эмпатия, таким образом, понимается как механизм преобразования Я [Басин, 2008].

Эмпатия является одним из важнейших механизмов художественного сопереживания. Сутью эмпатии при восприятии произведений искусства выступает воображаемое перенесение себя в мысли, чувства и действия автора произведения и структурирование мира по его образу. В процессе эмпатии осуществляется идентификация, то есть переживание своей тождественности с воспринимаемым художественным объектом и заражение возникающими чувствами и переживаниями. Эмпатия как разновидность эмоциональных явлений возникает у чело-

века не только при восприятии целостного художественного произведения, но и может быть вызвана различными художественными приемами. Исследователи подчеркивают важную роль эмпатии в художественном творчестве, где она проявляется как перевоплощение автора в изображаемый образ или как заражение чувствами других людей, слушателей, зрителей, читателей. Например, в музыкальной эмпатии можно разграничить две фазы: фазу распознавания эмоциональной экспрессии в музыке и фазу сопереживания или эмоциональной идентификации. Первая содержит распознавание различных интонаций и образов чувств, а вторая является фазой сонастройки, сопричастия и сопереживания, а также фазой определенного поведения (слушательского, исполнительского и т.д.). Музыкальность в качестве системы общения с музыкой раскрывается прежде всего через способность сопереживания содержательности музыкального образа, поэтому в музыкально-художественном сознании музыкальную эмпатию можно считать также индикатором музыкальности. Музыкальная эмпатия – это способность к прочувствованному восприятию музыки, сопереживанию ее образного и эмоционального содержания в разнообразии жизненных связей и опосредований. Наличие музыкальной эмпатийности в профессиональной деятельности педагога – музыканта является показателем профессионального уровня преподавателя [Герасимова, 2012].

Эмпатия – это сложный, многоплановый феномен, одно из важнейших условий и слагаемых восприятия художественного произведения. По мнению Л.Н. Толстого, искусство является искусством тогда, когда одни люди при помощи специально создаваемых предметов определенного рода «заражают» своими чувствами и переживаниями других людей. Сопереживание воспринимающего творцу произведения является важным моментом эффекта воздействия искусства. Эмпатия предполагает активную деятельность воображения у воспринимающего, в процессе которого воссоздается образ. Воссоздание образа служит задачам преобразования психического состояния реципиента, причем в самом акте восприятия. Реципиент сам преобразует психическое состояние, но по «образу» произведения и личности создавшего его автора. Сотворчество реципиента предстает как нерасторжимое единство двух процессов. С одной стороны – сотворчество художественного образа, с другой – сотворчество своей собственной актуальной личности «по образу» личности автора. Содержание и характер обоих процессов и составляют сущность эмпатического аспекта восприятия. Формирование эмпатического Я реципиента начинается с момента начала воссоздания художественного образа и завершается по окончании этого акта. Но если начало и конец процесса осознаются реципиентом, то «середина» (психологические механизмы превращения образа в Я и идентифи-

кация с этим Я) протекают в сфере неосознаваемого, и судить о них можно только косвенно.

В восприятии реципиенту непосредственно дан только внешний, материальный слой художественной формы. Воспринимающий шаг за шагом идет от внешней формы к внутренней, а от нее к образно-эмоциональному содержанию художественного произведения, которое он должен освоить. Информационная чуткость воспринимающего обнаруживает себя в умении вовремя уловить, ощутить некие указатели и сознательно иметь их в виду на последующих этапах восприятия данного произведения. Если воспринимающий реально не «заражается» воображенными, перевоплощенными, эмпатическими переживаниями, то произведение для него не выступает как предмет искусства. Эстетическая эмпатия осуществляется в процессе построения внутреннего, психического образа воспринимаемой предметной формы. Большое значение здесь имеет игровое отношение человека к действительности, наиболее широко и полно реализующееся в деятельности воображения. Образно-творческое воображение является средством осуществления эстетической эмпатии и источником эстетических чувств и эмоций [Бассин, Крутоус, 2007].

Доказано, что чтение художественной литературы способствует развитию эмпатии. В произведениях присутствует свой психологический мир, художественное изображение своеобразного внутреннего мира персонажей, их мыслей, переживаний и желаний. Большое значение имеет также психологический анализ писателя, выражающийся в психологической интерпретации писателем выразительных особенностей речи, поведения и других внешних проявлений психики [Щербакова, 2006]. Просмотр кинофильмов также влияет на уровень эмпатии. Кинотренинги способствуют актуализации эмпатийного потенциала и раскрытию возможностей эмпатийного реагирования [Ахмедзянова, 2011].

Мы провели исследование, посвященное проявлениям художественной эмпатии. Нашими испытуемыми были студенты разных курсов факультета психологии. Они отвечали на вопросы специально разработанной анкеты, направленной на изучение чувств, возникающих при прочтении книг и просмотре фильмов.

На вопрос о том, плакали ли респонденты в детстве, слушая грустные истории, 39% опрошенных ответили «Да», 33% ответили, что не плакали. Присутствовали такие ответы, как «Не помню/мне не рассказывали грустных историй» (9%), «Скорее нет, чем да» (6%), «Иногда» (6%), «Редко» (3%).

Отвечая на следующий вопрос, 48% респондентов сообщили, что когда они читают о драматических событиях в жизни людей, у них не возникает чувства, словно это происходит с ними. 24% из числа опро-

шенных студентов, наоборот, испытывают такое чувство. 15% ответили, что испытывают подобное чувство иногда. Ответ «Скорее нет, чем да» дали 3% респондентов. 10% студентов испытывают чувство, что драматические события происходят с ними в зависимости от личности героя произведения («Если хороший», «Когда близок по духу» и пр.).

На просмотр фильма с несчастливой концовкой, заранее зная об этом, согласятся 67% из числа опрошенных, не согласятся – 18%. 6%, скорее, согласятся на просмотр такого фильма, чем нет. Ответы «Не всегда» или «В зависимости от ситуации» дали 6% респондентов.

При описании своих чувств, возникающих при просмотре трогательного фильма или чтении трогательной истории, студенты давали разнообразные ответы. Однако около половины опрошенных (48%) описали свои чувства как сострадание, сопереживание и сочувствие. Чувство жалости возникает у 21% студентов, принимающих участие в исследовании. 21% сообщили, что плачут или хотят плакать при просмотре трогательного фильма или при чтении трогательной книги. Студенты называли и другие чувства, такие как радость (9%), грусть (9%), восторг (6%), захватывает дух (6%), интерес к дальнейшему сюжету (6%). Менее 5% опрошенных называли такие чувства, как расстройство, тревога, гордость, смятение, удовлетворенность, умиротворение, счастье, желание оказаться на месте героя, тоска, сожаление, ужас, страх, умиление, желание помочь и др. Спектр испытываемых чувств весьма разнообразен, и студенты смогли их дифференцировать.

Опрос показал, что 82% опрошенных студентов нравятся фильмы и книги, вызывающие сильные чувства. Только 6% респондентов ответили, что такие произведения им не нравятся. 3% студентов сообщили, что им, скорее, нравятся, чем не нравятся, такие фильмы и книги. Некоторые студенты обратили внимание на то, что их отношение зависит от самих произведений («Только детские», «Только вызывающие положительные эмоции» и др.). Получается, что студенты не стараются в своем большинстве избегать сильных чувств и даже, скорее, стремятся их пережить.

Кроме того, студентам было предложено назвать свои любимые жанры кино и литературы, а также яркие примеры фильмов и книг, героям которых они сопереживали. Охарактеризуем полученные результаты. Наиболее популярные жанры: комедия (данный жанр назвали 58% опрошенных), мелодрама (39%), детектив (27%), фантастика и ужас (по 24%), триллер, драма и историческое кино (по 18%), роман (15%), приключения (12%), научная фантастика, мистика и документальный жанр (по 6%).

Самым ярким примером сопереживания героям стал художественный фильм «Титаник». Его назвали таковым 24% опрошенных. 18% студентов назвали роман Л.Н. Толстого «Война и мир» и его экраниза-

цию. Были обозначены и другие примеры произведений, такие как художественный фильм «Зеленая миля», повесть Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» и ее экранизация (по 15%), художественный фильм «Хатико» (12%), трилогия С. Коллинз «Голодные игры» и ее экранизация, художественный фильм «1 + 1. Неприкасаемые» (по 9%) и др. Как видно из ответов, в основном это фильмы, недавно вышедшие на экран, и книги, по которым они были написаны.

Проведенное исследование определило некоторые особенности проявлений художественной эмпатии у студентов. За достаточно короткое время участники исследования назвали немало фильмов и книг, которые находят у них эмоциональный отклик и сопереживание. При этом подавляющему большинству студентов нравится, когда произведения кино и литературы вызывают сильные чувства и переживания, даже если от просмотра и чтения становится грустно и печально. Можно отметить, что у современных студентов достаточно хорошо развита художественная эмпатия, и они не остаются равнодушными при восприятии произведений искусства литературы и кинематографа.

Литература

Ахмедзянова А.Э. Актуализация эмпатии личности средствами кинотренинга (на примере студентов гуманитарного профиля) : автореф. дис. ... канд. психол. наук. Казань, 2011.

Басин Е.Я., Крутоус В.П. Философская эстетика и психология искусства : учеб. пособие. М. : Гардарики, 2007.

Герасимова Е.В. Эмпатия как принцип художественно-педагогического общения в преподавании фортепиано. URL: http://www.rusnauka.com/30_NNM_2012/MusicaAndLife/1_119425.doc.htm (дата обращения 08.03.2014).

Басин Е.Я. Художник и творчество. М. : Гуманитарий, 2008.

Пичко Н.С. Специфика роли и места художественного сознания в русской культуре // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1. Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2013. № 2(118). С. 264–277.

Статкевич И.А. Субъект-объектные отношения в контексте восприятия художественных произведений // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 108. С. 7–14.

Щербакова Н.А. Эмпатические способности студентов-психологов : учеб. пособие. М. : Московский психолого-социальный ин-т ; Воронеж : МОДЭК, 2006.

Интеграция российского образования в область русского зарубежья (на примере русских образовательных учреждений в славянских республиках)

Л.В. Коршикова

Самарская государственная
областная академия (Наяновой), Самара,
lvk@mail.ru

В данной статье рассматриваются вопросы миграции, интеграции, ассимиляции славянских народов на евразийском пространстве. Эти процессы реализуются через повышение значимости и активное использование русского языка. Приводятся примеры практической реализации интегрирования русскоязычного населения через русские культурные и образовательные центры на территории славянских государств.

Ключевые слова: национальная культура; культурное разнообразие; родные языки; этнос; мировое культурное наследие; ЮНЕСКО.

Мировое сообщество, вступившее в третье тысячелетие, подвержено в своем развитии законам глобализации, но остается многополярным по своей сути. Мир стал свидетелем интенсивного роста миграции населения, и это касается всех стран и континентов. По данным ООН на сегодня каждый 35-й человек является международным мигрантом, что составляет 3% мирового населения.

Для нашей работы интересны такие термины, как «миграция», «интеграция», «ассимиляция», «толерантность» и др.

О.Д. Воробьева считает, что миграция населения – это любое территориальное перемещение населения, связанное с пересечением как внешних, так и внутренних границ административно-территориальных образований с целью смены постоянного места жительства или временного пребывания на территории для осуществления учебы или трудовой деятельности независимо от того, под преобладающим воздействием каких факторов оно происходит – притягивающих или выталкивающих [Воробьева, 2001].

В политическом словаре находим определение социальной интеграции. Социальная интеграция (лат. *integratio* – ‘восстановление, восполнение’; *integer* – ‘целый’): 1. Принятие индивида другими членами группы. 2. Процесс установления оптимальных связей между относительно самостоятельными малосвязанными между собой социальными объектами (индивидами, группами, классами, государствами) и дальнейшее их превращение в единую, целостную систему, в которой согласованы и взаимозависимы ее части на основе общих целей, интересов. 3. Формы поддержания социальной системой устойчивости и равновесия обще-

ственных отношений. 4. В дефектологии – успешная социализация индивида, который преодолел негативные последствия ситуации, связанной с его дефектом [Крижанич, 2011].

В социологическом словаре ассимиляция (лат. *assimilatio* – ‘уподобление’) рассматривается как потеря одной частью социума (или целым этносом) своих отличительных черт и их замена на заимствованные у другой части (другого этноса). В целом это этнокультурный сдвиг в самосознании определенной социальной группы, ранее представлявшей иную общность в плане языка, религии или культуры [Джери, 2001].

В декларации принципов толерантности ЮНЕСКО находим следующее определение: толерантность (от лат. *Tolerantia* – ‘терпение, выносливость’) – социологический термин, обозначающий терпимость к иному мировоззрению, образу жизни, поведению и обычаям, вероисповеданию, национальности. Социальная толерантность заключается в осознании и предоставлении другим их права жить в соответствии с собственным мировоззрением и служить ценностям их самобытной культуры. Социальная толерантность означает принятие, правильное понимание и уважение других культур, способов самовыражения и проявления человеческой индивидуальности. Толерантное отношение рассматривается как социальная ценность, обеспечивающая права человека, свободу и безопасность. Формирование данного понятия часто связывают с гуманистическими идеалами. Толерантность, по мнению социологов, представляет собой норму цивилизованного компромисса между конкурирующими культурами и обеспечивает сохранение разнообразия, естественного права на отличность, непохожесть, инаковость.

Среди различных проектов ЮНЕСКО существует и такой проект, как «Ассоциированные школы ЮНЕСКО», одной из приоритетных задач которого является сохранение мирового культурного и природного наследия.

Вопрос миграции и образования в данном проекте является одним из приоритетных направлений и имеет важную составляющую в социальной интеграции образования и ее академической мобильности.

С точки зрения таких современных наук, как социология, психология, педагогика, образование является функцией общества, обеспечивающей воспроизводство и развитие социума и систем его деятельности. Образование является скрепляющим и моделирующим обществом элементом.

На примере русских образовательных учреждений в Черногории можно проследить миграционные процессы, способствующие глобализации образовательной системы и влияющие на повышение качества образования, адаптацию учащихся в условиях в данном случае славян-

ского зарубежья. Эта тенденция должна привести к позитивному устойчивому развитию русского образования в иноязычной среде.

Если говорить о влиянии русского языка на европейскую, в частности, славянскую культуру, нельзя не упомянуть о влиянии на нее А.С. Пушкина. Считается, что русский язык, которым мы имеем счастье наслаждаться сегодня, был сформирован, дополнен и развернут в своем богатстве именно Александром Сергеевичем.

Однако не только Пушкин обращался к взаимоотношениям (миграции и ассимиляции) славян. Так, в своей книге «Русско-сербские темы» Б. Косанович отмечает, что для русской поэзии характерны сербские и черногорские темы и мотивы. Многие русские поэты в своих произведениях отражали борьбу за объединение славянских племен [Косанович, 2010]. Так, В. Брюсов в 1915 г. публикует целый ряд стихотворений, посвященных «последней, победоносной войне». В стихотворении «На Карпатах» он пишет:

*Шли сербы, чехи, поляки,
Полабы и разная русь.
Скрывалась отчизна во мраке,
Но каждый шептал: «Я вернусь».*

Тема взаимоотношений славян на европейском пространстве через вопросы миграции, интеграции, ассимиляции и вопросы толерантного сосуществования весьма актуальна на сегодняшний день. Этим вопросом занимаются и политологи, и социологи, и психологи, и филологи.

В июне 2013 г. в Сербской столице Белграде прошла международная конференция «Русское зарубежье и славянский мир: культурологический аспект». В рамках этой конференции рассматривался и такой важный вопрос, как «Триада: язык – культура – образование». Многие выступления ученых были достаточно глубокими с точки зрения культурального анализа, например, выступление Д.С. Лесневской (Болгария), которая подняла важную тему – «Русское зарубежье в эпоху глобализации». Ее коллега Л. Цонева говорила об отражении темы «Новая эмиграция в современном медиадискурсе». М. Шпекуляк (Хорватия) говорил об опыте Общества русского языка и культуры среди граждан русской национальности и коренных хорватских жителей. В результате выступлений остался открытым вопрос: преподается ли русский язык сегодня в школах Болгарии и Хорватии? К сожалению, участники конференции не смогли дать положительного ответа, так как русский язык изучается гражданами по востребованности на курсах или в некоторых вузах, имеющих такое лингвистическое направление. С уверенностью можно констатировать только одно: русский язык и русская культура – это общечеловеческое достояние. В наше время русская культура ока-

зывает влияние на весь мировой культурный процесс. Об этом же доказательно говорила в своем выступлении И.С. Ипатова (Российская академия правосудия, Н. Новгород, Россия). Русский язык является родным для 144 млн и вторым для 110 млн человек на нашей планете. Русский язык входит в семерку «мировых» языков. В 2013 г. он вышел на второе место среди самых популярных языков Интернета.

Входя в контекст мировой политики, экономики и культуры, русский язык становится мощным соединением полиэтнического и поликонфессионального мирового сообщества.

Примером сближения славян, через русский язык в том числе, является практическая образовательная деятельность школ по обучению современных русских детей в условиях зарубежья.

При поддержке Федерального агентства «Россотрудничество» в городе Будва (Черногория) была открыта русская школа-пансион «Катюша». Школа уже имеет статус участницы ПАШ ЮНЕСКО. В соответствии с международной Конвенцией о правах ребенка в школе осуществляется основное направление ЮНЕСКО – образование для всех (ОДВ). Школа «Катюша» реализует необходимые формы работы, обеспечивающие ребенку право на обучение, дающие российское образование по программе «Московский аттестат». В школе обучаются дети мигрантов, приехавшие на постоянное место жительства и дети других категорий граждан.

В этой русифицированной школе созданы все условия для адаптации детей в иностранном окружении через образование и воспитание, интегрирующие их в социальное и культурное пространство иностранного государства.

Черногория, близкая по духу, культуре и вере русскому народу, более 300 лет связана официальными и дружескими связями с Россией. Единство культурных и исторических ветвей с русским зарубежьем выявляется через общие традиции и даты. Так, в городе Будва первым русским образовательным учреждением стал центр русского языка и культуры «Возрождение». По своему названию, назначению, цели и задачам центр «Возрождение» коррелирует с основными приоритетными направлениями ЮНЕСКО по сохранению мирового культурного и природного наследия, частью которого и является русский язык.

Эта важнейшая миссия реализуется в различных формах деятельности центра. При содействии Дома русского зарубежья им. А.И. Солженицына и фонда «Русский мир» в центре «Возрождение» создана солидная библиотека русской литературы.

Ежегодно центром «Возрождение» в Черногории совместно с Союзом писателей Москвы проводятся международные литературные фестивали, в которых участвуют писатели и поэты Америки, Германии,

Польши, Болгарии и других стран, пишущие на русском языке; совместно с Посольством РФ – День космонавтики (12 апреля), День Победы (9 мая), Международный День русской поэзии (6 июня).

Учитывая современную тенденцию к росту миграции русскоязычного населения из числа граждан, приезжающих в Черногорию из бывших республик СССР, центр «Возрождение» создает новые направления в своей работе. Это дистанционное обучение и клубы выходного дня, где изучается русский, черногорский и другие языки, а также история и культура России и других стран.

К сожалению, эти конкретные примеры по грамотной интеграции славян через культуральное и языковое поле в образовательных учреждениях не исключают на сегодняшний день тревогу по поводу снижения интереса к русскому языку даже в славянских странах.

В современном многополярном мире обозначены не только процессы глобализации, но и попытки изменить оценки исторического и культурного наследия русского и славянских народов. Это касается тех, кто стремится стать «европейцами», старается забыть о том, что существует Россия, русский народ, литература, культура, научные достижения славянской нации.

*Мне жаль того, кто ходит узкой тропкой,
Национальностью кичась.
Навеки свойственно натуре русской
С любым народом дружеская связь.*

Стоит отметить огромные усилия по продвижению русского языка на территории Европы Славистического общества Сербии и сотрудничающих с ним организаций, таких как МАПРЯЛ, «Дом русского зарубежья» им. А.И. Солженицына, филологического факультета Белградского Университета БУ, «Русского дома» в Белграде, которые более 70 лет занимаются изучением русского языка и русской культуры в инославянском окружении. Этот вопрос великой важности имеет общечеловеческий характер.

Литература

Воробьева О.Д. Миграционная политика. М. : Минфедерации России, 2001. (Серия «Миграция населения». Вып. 6. Приложение к журналу «Миграция в России»).

Декларация принципов толерантности. URL: www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/toleranc.shtml.

Дэвид Джери. Большой толковый социологический словарь (Collins). Т. 1. А – О. М. : Вече : АСТ, 2001.

Косанович Богдан. Русско-сербские темы. Белград : Славистическое общество Сербии, 2010.

Крижанич Ю. Политический словарь. М., 2011.

Международная Конвенция о правах ребенка. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_9959/.

Московский институт открытого образования (МИОО) г. Москва Международная кафедра ЮНЕСКО «Международное образование и интеграция детей мигрантов в школе» // Этно : альманах. 2009. № 1(30). С. 117–119.

Отчет о работе образовательного центра русского языка и культуры «Возрождение». 2013 г. г. Будва, Черногория.

Отчет о работе русской школы-пансиона «Катюша». 2013 г. г. Будва, Черногория.

Положение о реализации в РФ проекта «Ассоциированные школы ЮНЕСКО».

Беседы о лирике на страницах учебной книги «Я – другой. М.Ю. Лермонтов»

К.В. Миронова

Психологический институт
Российской академии образования, Москва
kseniamir@inbox.ru

Работа посвящена рассмотрению психодидактических аспектов построения главы «Одиннадцать поэтических шедевров» в учебной книге «Я – другой. М.Ю. Лермонтов».

Ключевые слова: *М.Ю. Лермонтов; лирическая поэзия; учебная книга нового типа.*

Творчество М.Ю. Лермонтова уже много десятилетий входит в школьную программу по литературе, однако по-прежнему актуальным является вопрос, как вызвать у подростков интерес к его произведениям и помочь их понять. Основные надежды по приобщению школьников к чтению художественной литературы обычно возлагаются на учителя-словесника и к нему же предъявляются главные требования. Учебник же и учебные книги остаются в тени, и во многом это связано с тем, что они зачастую написаны отстраненным от подростка языком, с использованием лекционной формы подачи материала, без достаточного учета возрастных особенностей учащихся.

На решение этих проблем направлены учебники нового – психодидактического – типа, разрабатываемые в Психологическом институте РАО авторским коллективом под руководством Г.Г. Граник. К их числу относится учебная книга о жизни и творчестве Лермонтова «Я – другой. М.Ю. Лермонтов». Книга состоит из четырех взаимосвязанных глав: «Рассказ о жизни»; «Духовная биография»; «“Герой нашего времени”

в литературных задачах и ответах к ним»; «Одиннадцать поэтических шедевров». Остановимся подробнее на четвертой главе книги.

В лирике М.Ю. Лермонтова в концентрированной форме воплощены переживания и размышления по поводу вопросов, на которые осознанно или неосознанно ищет ответы подросток. Прежде всего это проблемы подлинного общения, взаимодействия с окружающим миром. Размышления и беседы со школьниками о стихотворениях Лермонтова призваны помочь подросткам встать на путь более вдумчивого и творческого отношения к себе, другим людям, культуре родной страны. При разработке главы о лирике авторы ставили перед собой задачу организовать такие обсуждения на страницах учебной книги.

С целью повышения эффективности коммуникации в книге уделяется особое внимание созданию и поддержанию атмосферы спокойного доверительного общения, в основе которого лежит уважение к подростку и его мнению. На протяжении всей главы авторы постоянно вовлекают ученика в разговор через обращение к нему, его опыту и воображению. Для активизации и поддержания у юных читателей познавательного интереса разговор о каждом произведении выстраивается по законам драматургии: прежде всего в нем обязательно присутствуют завязка, интрига. Скажем, при рассмотрении стихотворения «Тучи» ключевая роль в создании завязки отведена заглавию. Мы задаем вопрос: почему стихотворение называется «Тучи», хотя в самом тексте поэт употребляет только слово «тучки»? В конце подытоживаем рассуждения: «В лермонтовском стихотворении тучи, которые обычно используются для обозначения нависшей над человеком беды, сначала словно бы сами попали в беду. А потом вдруг эти тучки, к которым поэт обращался с такой нежностью, оказываются независимыми и отстраненными. Они превращаются в символ свободы. Но если обычно у поэта к свободе применимы эпитеты *прекрасная, желанная, недостижимая*, то здесь он сам ее развенчивает. Ему не нужна свобода ценой душевного холода, отсутствия сердечной привязанности. Последние слова – *Нет у вас родины, нет вам изгнания* – звучат как приговор, так похожий на *нет вам пощады*».

Вместе с учащимися мы проводим подробную работу с текстом, которая направлена на то, чтобы помочь им осмыслить стихотворение как лично значимое, соотнести его с собственным опытом, при этом расширяя его границы. Сквозные вопросы, поднимаемые в ходе беседы, связаны с тем, как раскрывается значение того или иного слова в данном поэтическом контексте; какой поэтический образ создает стихотворение в целом, которого не может создать в отдельности ни одно из входящих в него слов; насколько контекст стихотворения меняет содержание слова по сравнению с его обычным употреблением.

Зачастую учащиеся привыкают к тому, что есть эталонные толкования произведения, которые им нужно заучить, хотя эти чужие слова ничего не говорят ни уму, ни сердцу подростка. Чтобы не допустить формирования подобного подхода, свою интерпретацию в ходе обсуждения мы подаем не как единственную, а как одну из возможных. Например, при обсуждении стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» останавливаемся на вопросе: почему поэту так важен и дорог этот лелеющий слух сладкий голос? И далее размышляем: «Можно по-разному трактовать заключительные образы этого стихотворения. Возможно, они навеяны воспоминаниями Лермонтова о своем детстве. В записи, датированной 1830 г., поэт пишет: “Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если б услышал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее пела мне покойная мать”. Сладкий голос – символ нежного, любящего материнского начала, а темный дуб – мощного, несколько даже сурового, отцовского... В своей мечте герой видит себя окруженным нежной, домашней, обращенной именно к нему заботой: *мой слух лелея, мне сладкий голос пел, надо мной ... темный дуб склонялся и шумел*. И он может безбоязненно погрузиться в сон, спокойный, умиротворенный – так спать можно только в своем уютном доме, где чувствуешь себя защищенным, в полной безопасности».

Рассмотрение волнующих и актуальных для подростка проблем сквозь призму поэтического текста – в особенности в контексте творчества Лермонтова, оставшегося в некотором смысле «вечным подростком» русской литературы, – позволяет решать их на более высоком уровне. Это способствует воспитанию глубокого и в то же время очень личностного отношения к поэзии, что является важнейшей задачей уроков литературы и залогом развития у школьников чувства связи с культурным наследием родной страны.

Литература

Я – другой. М.Ю. Лермонтов : учеб. книга по русской филологии / Г.Г. Граник и др. М. : Илекса, 2011.

К вопросу об изучении лермонтовского текста в современной школе

Н.А. Неелова

МКОУ лицей № 15 г. Пятигорска
n.neyolova@mail.ru

В статье автор прослеживает историю включения лермонтовских произведений в гимназические и школьные программы, начиная с 1843 г. и кончая 1990-ми гг. Анализируются причины известного явления: Лермонтов был и остается одним из любимых школьниками писателей-классиков. К этим причинам автор относит базовые концепты лермонтовской поэзии: концепт истинного патриотизма, воинского мужества, идеального образа мужчины-рыцаря – понятия, близкие психологии молодого человека любой эпохи.

Ключевые слова: *паралингвистический анализ литературного текста; базовые концепты философии лермонтовской поэзии; концепт патриотизма; концепт ратного подвига; концепт романтического героя; близость психологических особенностей литературного героя и читателя.*

Особенностью изучения литературно-художественного текста в средней школе всегда являлась направленность на паралингвистический анализ: текст – всего лишь повод к разговору о нравственных проблемах, возникающих в жизни литературных персонажей и отраженных или продолженных в реальной жизни читателей – учеников. Воспитательный, публицистический аспект текста произведения, как правило, оказывается ведущим в процессе школьного литературного образования.

Не останавливаясь на «плюсах» и «минусах» такого подхода, хочу сказать, что эта участь не миновала и произведений М.Ю. Лермонтова, которые давно и прочно вошли в школьные программы по русской литературе. Вопрос о лермонтовском тексте в пространстве Времени удобно изучать, опираясь на историю изучения Лермонтова в школе.

Общеизвестно, что факт включения какого-то произведения в школьную программу – это свидетельство того, что автор его стал классиком. Когда же это произошло с М.Ю. Лермонтовым? Да почти сразу же после его смерти. Уже в 1843 г. А.Д. Галахов включает в свою «Полную русскую хрестоматию» фрагменты из «Героя нашего времени», «Мцыри», «Демона», стихотворения «Ветка Палестины», «Молитва» («В минуту жизни трудную...»), «Казачью колыбельную песню», «Парус», «Воздушный корабль» и «Из Гете» («Горные вершины...»). Эта хрестоматия оставалась традиционным пособием по литературе для гимназий и школ вплоть до 1918 г., выдержав за это время 40 изданий.

Весь XIX в. произведения Лермонтова – все еще часть той литературы, которую принято называть новой, современной. Ощущение «классичности» придет позже, и поэтому вопрос о включении или не-

включении его произведений в детские и школьные издания оставался открытым и страстно обсуждаемым в Цензурном комитете (в частности, в особом отделе педагогической цензуры при Министерстве народного просвещения) вплоть до XX в. Только в 1912 г. в Одессе в серии «Школьная библиотека великих писателей» выходят «Сочинения М.Ю. Лермонтова» (стихи) с объяснительными статьями – это первое школьное комментированное издание. Комментарии были основаны на концепции Д.Н. Овсяннико-Куликовского (основателя «психологической школы»): семантика лермонтовских текстов основывалась на «мятежности» натуры автора как психической основе его личности.

Программы советской школы 1920-х гг., как известно, устранили аполитичность в преподавании литературы, но страдали ошибками вульгарно-социалистического толка, которые далеко не полностью преодолены в реальной практике нынешней школы.

Подготовка к столетию со дня гибели Лермонтова была поводом к значительному расширению списка его программных произведений. В частности, именно тогда впервые были введены в обязательную программу статьи В.Г. Белинского о Лермонтове.

Следующая существенная переработка программы по литературе произошла в середине 1960-х гг. Именно тогда сложилась довольно стройная и дидактически обоснованная система знакомства школьников с творчеством Лермонтова: в 4-м классе Лермонтов представлял перед учащимися как патриот, автор стихотворения «Бородино»; в 5-м классе эта тема расширялась стихотворением «Два великана» и дополнялась темой мятежного поэта, автора «Паруса»; в 6-м классе возникал образ Лермонтова-изгнанника, написавшего «Тучи» и стихотворение «Прощай, немытая Россия»; в 7-м классе восприятие Лермонтова – певца свободы обогащалось героическими образами Калашникова и Мцыри; в 8-м классе школьники достаточно полно познакомились с биографией поэта, идеями и мотивами его лирики, с романом «Герой нашего времени». Эта традиционная программа небезуспешно работала несколько десятков лет и мирно дожила до 1990-х гг., когда новые революционно-социальные потрясения, достигнув школы, положили начало эпохе «великого передела», которая не закончилась и поныне.

Как же обстоит дело со школьным изучением лермонтовских текстов сегодня? Если сравнить три самые распространенные из действующих ныне программы по литературе (под редакцией Т.Ф. Курдюмовой, под редакцией А.Г. Кутузова и под редакцией М.Б. Ладыгина), то мы прежде всего обнаружим, что списки произведений Лермонтова, рекомендуемых для текстуального и обзорного изучения, мало изменились за полтора с лишним века посмертной жизни поэта. Во всех программах остались с 1843 г. (года первого включения произведений

Лермонтова в школьную программу) три произведения: «Бородино», «Песня про купца Калашникова» и «Герой нашего времени». Набор других произведений отличается от программы к программе, но как минимум в двух из трех упомянутых программ повторяются «Утес», «Тучи», «Мцыри» и «Смерть поэта». Во всех трех программах изучение монографической темы «Художественный мир Лермонтова» (включая подробное чтение-изучение «Героя нашего времени») вынесено в 10-й класс, то есть рассчитано на юношей и девушек 15–16-летнего возраста, а не 14-летних подростков, как это было в программе 1960-х гг. Считается, что в этом возрасте (15–16 лет) учащиеся более подготовлены к глубокому пониманию философии творчества Лермонтова, глубинных мотивов его произведений. Реальная практика массовой школы говорит о том, что как прежде, так и сейчас, юный читатель, как правило, не в состоянии в силу своего незначительного жизненного и читательского опыта проникнуть в тайны космических высот и бездонных глубин лермонтовского гения, а значит, герменевтика текста остается за пределами восприятия учащихся. Исключение составляют гуманитарно одаренные дети, способные к декодированию художественного текста с помощью деликатного наставника – учителя, и уж совсем редко самостоятельно, без помощи взрослых.

Но почему же тогда произведения Лермонтова по-прежнему одни из самых любимых для нынешних школьников? Ответ прост: не вдаваясь в бездны философии Лермонтова, дети видят в его произведениях ясные образы, прозрачный смысл, занимательные любовно-приключенческие сюжеты без вычурности, ложного пафоса. И главное – все это легко ассоциируется с реалиями их собственной внутренней жизни, их социального опыта. Проследим, как это происходит.

Один из базовых концептов философии лермонтовской поэзии – это концепт немодного нынче патриотизма. Лермонтов сеет зерна патриотизма в души читателей стихотворения «Бородино», не упоминая высоких слов «Родина», «любовь к Отечеству». Разговор старого солдата с молодым своим товарищем – это, конечно, разговор о патриотизме, но какой же этот патриотизм естественный, не натужный, не торжественно-парадный, а тихий, не бьющий себя хвастливо в грудь. И от этого он делается понятным и привлекательным и для ребенка 10 лет, и для взрослого читателя, которому, собственно, и предназначалось это стихотворение, написанное к 25-летию Бородинской битвы. «Странная» любовь Лермонтова к Отчизне продолжает насыщать детскую душу и во время чтения исторической драмы о купце Калашникове, а позже – стихотворения «Родина», из строк которого вышел в русское национальное сознание символ родины – «чета белеющих берез».

Следующий концепт лермонтовского творчества – концепт воинского мужества, ратного подвига – интересно, живо и результативно обсуждается на уроках по кавказской тематике лирики Лермонтова. Узнаваемость коллизий, топонимики и того, что называют семиосимволами таких стихотворений, как «Валерик», «Завещание», производит необыкновенный «эффект присутствия», и наивные детские впечатления («И Лермонтов здесь бывал! И он это знал, видел, чувствовал!») приближают образ поэта к ним, делают его как бы «своим» человеком, понимающим жизнь так же, как ее понимает воевавший на современной чеченской войне старший брат или отец.

Эти два концепта, сливаясь, образуют третий – концепт романтического «идеального» мужчины-рыцаря, всегда готового к смерти и к любви. Этот образ-концепт расширяется, углубляется, а главное – делается более земным, прозаичным при чтении «Героя нашего времени», романа, который благодаря своему гениальному лаконизму, часто становится любимым для современного мало читающего старшеклассника. Этот первый русский психологический роман, к сожалению, частенько остается вообще последним романом, самостоятельно прочитанным средне-статистическим школьником (остальные романы все слишком «толстые» с его точки зрения).

Что делает «Героя нашего времени» интересным современному молодому человеку? Наверное, то, что заставляет его относиться к этому роману зачастую как к практическому пособию по взрослению. Близость психологических особенностей молодого литературного героя и молодого читателя, склонность обоих к рефлексии, гипертрофированная оценка любовных влечений и настроений, характерные и такие естественные в этом возрасте ощущения непонятости, мнимого и действительного одиночества – именно это (а не композиционное изящество, отточенность стиля, глубина философии) привлекают юного читателя. Для читателя – пятигорчанина или кисловодчанина еще, конечно, важен и привлекателен литературно-краеведческий аспект романа: уроки-экскурсии, во время которых можно увидеть то, что именно здесь княжна Мэри подбежала и подняла стакан Грушницкого, а вот здесь Печорин тайно встречался с Верой и т.п., делают роман близким, любимым, «своим».

Литературно-краеведческий аспект изучения творчества Лермонтова, имеющий давние и прочные традиции в нашем городе и на КМВ благодаря усилиям нескольких поколений учителей и работников музея «Домик Лермонтова», привносит особые ароматы и очарование в отношении читателей-школьников к великому Лермонтову.

И, наконец, еще об одном аспекте изучения лермонтовского текста в современной школе. Еще А.П. Чеховым и Л.Н. Толстым были даны

высочайшие оценки языку лермонтовских текстов. Чехов говорил: «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова. Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах, – по предложениям, по частям предложения. Так бы и учился писать...» Он же – о «Тамани» Лермонтова: «Как мог он, будучи мальчиком, сделать это!» [Русские писатели...] Ему вторит Л. Толстой: «В повести “Тамань” нет ни одного лишнего слова. Ничего, ни одной запятой нельзя ни убавить, ни прибавить» [Леушева]. Мощное влияние языка Лермонтова на самого Л. Толстого, на А.П. Чехова, а потом и на А. Блока, М. Цветаеву, Б. Ахмадулину, Б. Окуджаву известно и даже проанализировано. А вот влияние языка Лермонтова на язык наших учеников прослеживается пока что мало. Не тайна, что язык их беден, убог, косен. Попытки внедрить в школьную практику так называемый лингвостилистический и семантический анализ текста вряд ли добавят любви к великому и могучему русскому языку, как и всякое формализованное новшество. А вот увеличение часов на такие краеугольные предметы, как «русский язык», «русская литература», «русская словесность» дали бы возможность творческому учителю помочь детям учиться родному языку на образцах лермонтовских текстов.

Примерно таково нынешнее состояние изучения лермонтовского текста в современной школе. Перспективы же этого вопроса мне видятся следующим образом. Известная ныне тенденция обновить курс литературы в школе, изъяв из него (полностью или частично) произведения «золотого века» (а значит, и Лермонтова) как устаревшие по содержанию, а потому, мол, неинтересные для современной молодежи, кажется мне несостоятельной и даже опасной. От этой тенденции – один шаг к уничтожению культуры как института памяти человеческой.

Литература

Леушева С. Лермонтов и Л. Толстой // Фундаментальная электронная библиотека. URL: <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/tv1/tv1-395-.htm>.

Русские писатели о «Герое нашего времени» // Фундаментальная электронная библиотека. URL: <http://feb-web.ru/feb/lermont/texts/selected/gnv/gnv-198-.htm>.

Идеал в системе эстетического сознания старшего дошкольника, обучающегося в музыкальной школе

Л.А. Павлова

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
pa_lyubov@mail.ru

В статье раскрываются специфические проблемы современной организации нравственно-эстетического воспитания детей старшего дошкольного возраста в ДМШ, доказываемая необходимость учета в педагогической практике всеобъемлющей роли эстетического сознания и художественной культуры. Актуализируется задача раннего формирования базовых этико-эстетических идеалов у детей старшего дошкольного возраста как важнейших компонентов эстетического сознания, регуляторов развития и формирования целостной личности, ее духовности, нравственности, творческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального богатства.

Ключевые слова: *этико-эстетические идеалы; эстетическое сознание; художественная культура и искусство; смысл и ценность добра и красоты; рефлексия.*

Формирование базовых этико-эстетических ценностей, ценностных ориентаций и идеалов у подрастающего поколения является актуальной задачей российского образования. В условиях особого образовательного пространства в детских музыкальных школах эта проблема особенно актуальна, поскольку именно здесь основным направлением воспитательного процесса является взаимообусловленное эстетическое и нравственное совершенствование детей посредством эстетизации этики с опорой на эстетическое сознание, через всемерное использование эталонов художественной культуры.

Как известно, старшее дошкольное детство – важный и крайне ответственный период в развитии и становлении личности. Ребенок в этот период открыт Добру, восприимчив, подражателен, эмоционален, всем существом тянется к новым знаниям и впечатлениям. В современной психолого-педагогической науке убедительно доказано наличие в сознании старших дошкольников этико-эстетических идеалов, доступных им по форме выражения и направленности. По мнению Д.И. Фельдштейна, «система первичных идеалов складывается уже в раннем детстве, развиваясь и усложняясь» [Фельдштейн, 1978, с. 37–38]. Л.С. Выготский, характеризуя тесное взаимодействие реальной и идеальной форм жизнедеятельности в дошкольном детстве, писал: «Ни в одном из известных нам типов развития никогда дело не происходит так, чтобы в момент, когда складывается начальная форма, уже имела место выс-

шая, идеальная, появляющаяся в конце развития, и чтобы она непосредственно взаимодействовала с первыми шагами, которые делает ребенок по пути развития этой начальной, или первичной, формы. В этом заключается величайшее своеобразие детского развития в отличие от других типов развития, среди которых мы никогда такого положения вещей не можем обнаружить и не находим» [Выготский, 1984, с. 395].

Именно в возрасте 6–7 лет в сознании ребенка формируется первая модель мира, определяется отношение к жизни, людям, искусству и собственной деятельности, конструируются и сопоставляются с действительностью базовые идеалы. Они пока еще недостаточно осознаны, отрефлексированы, но дошкольник, безусловно, имеет приоритеты, складывающиеся постепенно в некую систему ценностей-идеалов и «становление этой системы начинается именно в период 6–7 лет» [Каширский, Безугляк, 2006, с. 116].

В современной системе художественного образования и воспитания детей дошкольного возраста недооценена роль эстетического сознания и его главного звена – этико-эстетического идеала, мало изучена рефлексия детей-дошкольников как механизм образования и осознания идеальных образов. В процессе теоретического анализа компонентов эстетического сознания у детей старшего дошкольного возраста мы поставили перед собой задачу определить место этико-эстетического идеала в системе эстетического сознания старшего дошкольника, оценить возрастные возможности старших дошкольников, вступивших в фазу сознательной жизни. Обывательское представление о том, что эстетического сознания у детей старшего дошкольного возраста просто нет («Ну какое в этом возрасте может быть эстетическое сознание?»), является ошибочным. На основании анализа научной литературы мы установили, что компонентами эстетического сознания старшего дошкольника являются эстетические чувства, эстетические переживания, эстетические потребности, эстетические, этико-эстетические идеалы, эстетический вкус, а также адекватные возрасту этико-эстетические оценки и суждения. Пожалуй, в этом возрасте только этико-эстетические теории остаются за гранью доступного. Мы выяснили, что формирование этико-эстетических идеалов и всех тесно связанных с ними компонентов эстетического сознания у детей этого возраста идет постоянно и очень интенсивно. Под воздействием художественных образов эталонного искусства они изменяются, пересматриваются, внутренне принимаются и становятся регуляторами личного поведения и творчества детей. В лабиринтах эстетического сознания возникает синкретический этико-эстетический идеал, соединяющий представления ребенка о добре и красоте. Этико-эстетический идеал у старшего дошкольника – это некий

образ, опосредованный самосознанием, возможный образец для подражания, проявляющийся в виде эстетических эмоций и моральных чувств, позволяющий ребенку сделать нравственный выбор, дать этико-эстетическую оценку и формировать этико-эстетический мотив, реализующийся в нравственных поступках и творческой деятельности, ведущей к самосовершенствованию и становлению базовой этико-эстетической культуры растущей личности ребенка. В этико-эстетическом идеале актуализируется неповторимый мир чувств и эмоций дошкольника, его оценка моральной стороны взаимоотношений людей.

Старший дошкольник в меру своего понимания, через свои этико-эстетические представления о мире становится приверженцем ценностей добра и красоты. «Это уже, безусловно, формирование идеала как части мировоззрения в той своеобразной форме, которая позволяет малышам легко и свободно войти в мир общественных идеалов» [Лихачев, 1985, с. 56]. Именно этико-эстетический идеал как важнейший компонент нравственно-эстетического самосовершенствования личности является ступенькой к оценочному суждению о красоте поступков и деятельности людей.

Проявление этико-эстетических идеалов у детей старшего дошкольного возраста мы проследили по четырем признакам, характеризующим детское эстетическое сознание: 1) наличие этико-эстетических знаний, понятий, представлений и образов красоты действительности и человеческих взаимоотношений (красиво – некрасиво, хорошо – плохо); 2) наличие ярко выраженных эмоционально-чувственных проявлений, эстетических и нравственных переживаний, эмоций (восторга, наслаждения, удовольствия, радости, отвращения), художественной и нравственной эмпатии, сочувствия героям, сопереживания; 3) умение дать этико-эстетическую оценку и строить эстетические и этические суждения; 4) решение ребенком проблем морального выбора (в соответствии с идеалами), разрешение ситуаций духовно-ценностного контраста по принципу «герой – антигерой», в повседневной жизни обращение к этико-эстетическому идеалу как к эталону собственного поведения. В дошкольном детстве идеалы еще только формируются, отбираются, систематизируются, конструируются в сознании, и задача взрослых – показать детям как можно больше примеров – образцов эстетического и нравственного содержания в проявлениях красоты, гармонии и добра. Как известно, «идеал формируется путем отбора лучших эстетических ориентаций, продиктованных эстетическими вкусами» [Борев, 2002, с. 32].

В течение 14 лет на базе ДМШ № 1 г. Пензы нами была апробирована специальная программа «Азбука красоты и добра» для дошколь-

ников подготовительных отделений, построенная на идеалоформирующих технологиях. Проведенное нами исследование убедительно показало, что ребенок старшего дошкольного возраста не только начинает овладевать эталонами красоты и добра, но и способен оперировать этико-эстетическими понятиями и выбирать значимые этико-эстетические ценности и идеалы, способен на эмпатию: «сорадование», сострадание, сочувствие, жалость, особенно через восприятие и осмысление художественных образов.

На уроках по программе «Азбука красоты и добра» в подготовительных классах ДМШ ребенок получает представление о том, что Прекрасное находится рядом – в жизни, искусстве, поведении людей. Особое внимание уделяется нами выявлению красоты музыки, стиха, художественной литературы, изобразительного творчества, красоты нравственных взаимоотношений людей. Дети учатся видеть красоту произведения искусства, понимать знаково-символическую систему, используемую художником, поэтом, музыкантом для создания образа (интонация, оттенок, темп, ритм, штрих, цвет, звук, точка, линия, мазок, форма и т.д). С их помощью композитор, художник, музыкант-исполнитель, поэт создают произведения искусства, незабываемый художественный образ. Дети знакомятся с жанрами музыки (песня, танец, марш), живописи (портрет, натюрморт, пейзаж), учатся связывать свои впечатления и эмоциональные проявления с чувствами художника. Постепенно дети начинают понимать, что искусство может не только воспевать образ прекрасного человека, но и обличать зло, безнравственные проявления, получают первые навыки художественного и нравственного оценочного рассуждения. «С помощью искусства вообще и музыки в частности каждое “Я” вовлекается в огромное информационное поле, в котором хранятся и передаются смыслы и ценности веками складывающейся культуры» [Щербаков, 2010, с. 4]. Так шаг за шагом дети постигают смысл и ценность различных видов искусств. Приобретают навыки эстетического творческого самовыражения, постигают способы изображения в различных искусствах. Дети воссоздают ассоциированный образ в собственной деятельности (в рисунке, танце, игре, пении), приобретают опыт построения пространства вокруг себя по законам красоты. Через постижение нравственной основы искусства учатся доброжелательной коммуникации, усваивают такие понятия, как дружба, взаимопомощь, трудолюбие, честность, ответственность, включают эти ценности в пирамиду своих идеалов. Эстетические слепота и глухота при постижении красоты мира и познании добра в отношениях людей преодолеваются ребенком в три ступени, путем приобретения «навыка к окружающей его красоте, чувствования ее и понимания» [Каптерев, 1982, с. 393–394]. Учитель создает условия для мотивиро-

ванного прохождения ребенком всех этих ступеней и одновременно заботится о нравственном совершенствовании детей через постижение искусства, предметом которого всегда является многообразная действительность жизни. Так, на уроке по теме «Город музыки. Семьи музыкальных инструментов», посвященном струнным инструментам, дети рассматривают репродукции знаменитых картин (В. Тропинин «Гитарист», П. Заболотский «Мальчик с балалайкой», Д. Левицкий «Портрет Г.И. Алымовой» и др.), где музыканты изображены с любимыми музыкальными инструментами. Дети учатся бережно относиться к музыкальным инструментам. Сначала слушают их голоса-тембры, инсценируют песню «Все мы музыканты», затем обыгрывают сказку о дружных музыкальных инструментах, в которой «фальшивая нота» испытывала на прочность дружбу музыкальных инструментов симфонического оркестра, вызвала в них отрицательные качества – забывчивость, обидчивость и злобу. Инструменты выдержали все испытания, но одиночества никто выдержать не смог. Детям предложено ответить на следующие вопросы: Почему музыкальные инструменты так дружны? Что может разрушить дружбу? Учащимся предлагается представить, как бы они поступили в той или иной ситуации. Развитию нравственной рефлексии способствуют проблемные ситуации морального выбора. Ребятам предлагается продолжить предложение: «Если бы я обидел своего друга, то я...», «Если бы мой товарищ зацепился за стул и упал, то я...», «Если бы мне друг рассказал секрет, то я...». Затем дети слушают пословицы о дружбе. В финале исполняется танец «Передай свою доброту другому!» под красивую латышскую народную мелодию.

На уроке по теме «Характер человека» дети получают представление о ценности такого человеческого качества, как трудолюбие. Поочередно демонстрируются иллюстрации картин П. Брейгеля «Сенокос» и «Страна лентяев». В поиске идеи, морального смысла картин учитель подводит дошкольников к выводу: труд кормит, а лень портит. Разработанная для уроков по названной теме дидактическая игдраматизация «Всякий труд у нас в почете, сколько здесь умелых рук, ну-ка дружно на работу выходи смелее, друг» (Слова Н. Френкеля, музыка Т. Ломовой) помогает детям показать свое отношение к труду, «примерить» ситуацию на себя. Импровизируя под музыку, дети показывают, как они помогают взрослым, трудятся. Идеал человека труда создается постепенно, из урока в урок, разными путями постигается ценность и смысл трудолюбия и ответственности.

Ребенок всегда стремится к познанию мира, самоактуализации, эстетическому наслаждению, красоте, гармонии. «Я сам», «Я хочу, я могу», «Я придумал!» Чем больше будет дано ребенку точек опоры на мотивирующие факторы, на рефлексия, на осознание себя, своих по-

требностей, тем надежнее и ярче будут сформированы его эстетические представления. Идеалы формируются от минимума (сознание красивого и некрасивого, доброго и злого), постепенно усложняясь, приобретая смысл и личностную ценность.

Механизмом осознания смысловых образований и превращения их в личностные ценности является рефлексия. Ранее в педагогике было общепринято, что в старшем дошкольном возрасте формируются только предпосылки рефлексии – способности анализировать себя и свою деятельность. Педагогика XXI в. меняет подходы к оценке дошкольной рефлексии. Рефлексию старших дошкольников исследовали пока немногие ученые: В.В. Давыдов, А.З. Зак, И.Ф. Исаев, В.С. Мухина, Н.И. Рослякова, В.И. Слободчиков, Г.А. Цукерман, Л.В. Трубайчук и др. Все они считают, что развитие рефлексии старшего дошкольника осуществляется во всех видах познавательной и социально организованной деятельности. У старшего дошкольника рефлексия выступает как «способ понимания» предметного мира и как механизм самопознания. Вступая в отношения с взрослыми и сверстниками, ребенок постепенно обучается тонкой рефлексии. Сравнивающая рефлексия обеспечивает субъекту опознание себя в мире и отождествление с ним. «Ребенок рефлексивен, пытается проанализировать собственное психическое состояние, проецировать свой поступок на возможные реакции других людей...» [Мухина, 1999, с. 173]. Л.В. Трубайчук убеждена, что у старшего дошкольника есть доступные формы личностной рефлексии: «Развитие сознания ребенка идет послойным “наращиванием” рефлексивных уровней: в ходе своего развития ребенок рефлексивен, прежде всего, внешние воздействия, потом познавательные и, в конечном счете, личностные качества, изменяя их по силе своему возрасту» [Трубайчук, 2006, с. 3–5].

Мы пришли к выводу, что детей старшего дошкольного возраста необходимо целенаправленно обучать навыкам рефлексии. Рефлексия перманентна, и потому возможности рефлексивных педагогических технологий неисчерпаемы. Программа «Азбука красоты и добра» предлагает множество обучающих рефлексии упражнений. Приведем в пример упражнение «Острова эмоций». После музыкального «путешествия на корабле» с композитором Н.А. Римским-Корсаковым вносится макет, на котором изображены острова Радости, Грусти, Тревоги и Воодушевления. Учитель спрашивает: «Как вы оцениваете свое пребывание на чудо-острове?» – и предлагает каждому ребенку выбрать свой остров, оценив эмоциональное состояние. Детям раздаются сложенные способом «оригами» кораблики (можно заранее приготовить их вместе с детьми), которые они размещают на выбранном «острове».

В формировании идеала важнейшую помощь педагогу оказывает методика создания ситуаций духовно-ценностного контраста по принципу «герой – антигерой», моделирование проблемной обстановки с необходимостью выбора. Именно рефлексия закрепляет в сознании идеалы-ценности. В своей экспериментальной работе мы стали широко применять метод «художественной ассоциации». После прослушивания музыкального произведения, стихотворения ребенок выбирает, с чем можно сравнить его настроение, навеянное картиной, стихотворением, пробует задать ритм своего настроения, хлопая в ладоши, другие дети повторяют заданный ритмический рисунок, рисуют свои впечатления.

Каждый человек обладает определенным отношением к действительности, как-то оценивает происходящее, что-то любит, что-то осуждает или даже ненавидит. Для одного ребенка любимым временем года будет лето уже потому, что он родился летом, или потому что летом тепло, можно купаться и загорать, бегать по траве, для другого – зима, третий радуется началу осени – времени, когда можно любоваться медленно падающими листьями, четвертый с нетерпением ждет наступления весны и таяния снега. Важно научить детей любить все времена года, ведь все они по-своему прекрасны. Под воздействием искусства в сознании ребенка создаются идеальные образы, оно выступает как «эстетическая школа нравственности» (А.И. Герцен). Учитель помогает ребенку искать и находить смысл во всех творениях рук человеческих, традициях, ритуалах, событиях, явлениях. Если ребенок научится видеть во всем хорошее, сопереживать окружающим, проявлять внимание и заботу, воспитатель может быть уверенным, что такой ребенок вырастет неравнодушным. Например, Дом Павлова в Волгограде дети могут воспринять как развалину, а могут как Дом Солдатской Славы, ставший символом стойкости и мужества русских людей в годы Великой Отечественной войны, как образ, о котором слагаются песни, стихотворения и легенды. Герб и флаг России могут восприниматься старшим дошкольником как яркие картинки, украшающие стены вестибюля музыкальной школы, или (после урока «Гордость моя – Россия!») как символы своей Великой Родины.

В самоорганизующейся, взаимозависимой системе сознания всегда наличествует осознанный или неосознанный процесс сравнения с имеющимся в арсенале идеалом. Без идеалов нет движения в спиральном круговороте эстетического познания мира, в саморазвитии и самосовершенствовании. Все компоненты эстетического сознания переплетены и взаимообусловлены идеалом. В многообразии и уникальности идеальных представлений о совершенстве заключена сила и залог многообразия человеческой деятельности и творчества.

Литература

Борев Ю.Б. Эстетика : учеб. М. : Высшая школа, 2002.

Выготский Л.С. Собрание сочинений. В 6 т. М. : Педагогика, 1983. Т. 4. С. 386–404.

Каптерев П.Ф. Избранные педагогические сочинения. М. : Педагогика, 1982.

Каширский Д.В., Безугляк О.С. Развитие ценностей-идеалов на переходном этапе от дошкольного к младшему школьному возрасту // Ползуновский Вестник. 2006. № 3. С. 116–124.

Лихачев Б.Т. Теория эстетического воспитания школьников. М. : Просвещение, 1985.

Мухина В.С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество : учеб. для студ. вузов. 4-е изд., стереотип. М. : Академия, 1999.

Трубайчук Л.В. Механизмы личностного развития дошкольника // Начальная школа плюс до и после : науч.-метод. и психол.-пед. журнал. 2006. № 7. С. 3–5.

Щербаков В.Ф. Формирование эстетических и этических идеалов педагога-музыканта (на материале освоения творческого наследия Дмитрия Борисовича Кабалевского) : дис. ... канд. пед. наук. М., 2010.

Фельдштейн Д.И. Психология воспитания подростка. М. : Знание, 1978.

Роль семейной социализации в формировании ментора как профессионала

С.П. Пронин

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара,
proninsp@gmail.com

Статья посвящена исследованию роли одного из институтов социализации в формировании негативных компонентов личности профессионала, являющихся препятствиями его творческой деятельности. Приведены наиболее часто встречающиеся следствия и проявления препятствий творческого труда.

Ключевые слова: семейные взаимоотношения; профдеформация личности; авторитарность; дидактичность; демонстративность; консерватизм; ингрупповой фаворитизм.

В течение всей жизни человек подвергается социальной обработке со стороны нескольких институтов социализации, первым и важнейшим из которых является семья, отвечающая как за воспроизводство населения, так и за воссоздание определенного образа жизни [Мустаева, 2003].

Проблема семейных взаимоотношений является одной из наиболее значимых в психологии семьи вообще и в психологии современной семьи в частности. В статье предлагается анализ достаточно узкого и специфического аспекта взаимоотношений – семейных, одна или более сторон которых – учитель. Взаимовлияние семейной среды и такого психологического феномена, как профессиональная деформация личности, в настоящее время мало изучено. В связи с этим предлагается рассмотрение специфики отношений, их последствий, детерминированных профессиональной деформацией личности учителя, систематическое изучение которой в современной отечественной психологии начато совсем недавно.

Профессиональная деформация личности представляет из себя сложный, многоуровневый феномен, возникающий под действием на индивида его профессии. Наиболее деформирующее воздействие, как показывают исследования, оказывают профессии класса «человек – человек». Среди них на одном из первых мест – педагогические профессии, в частности, учительская. Исследование профессиональной деформации личности школьного педагога является актуальным, так как учитель принимает деятельностное участие в обучении и воспитании подавляющего большинства членов современного и будущего общества в течение достаточно продолжительного и сензитивного возрастного периода.

Наиболее ярко профессиональные деформации проявляются в непрофессиональной среде, одной из которых является семья [Грановская, 1988].

Существование с профессионально деформированными членами семьи в современной нуклеарной семье в большинстве случаев ведет к негативным последствиям, взаимоотношения супругов осложняются.

Влияние может различаться в зависимости от профессиональной принадлежности супругов: межсупружеское взаимовлияние минимально, если оба из супругов учителя. Однако в этом случае усиливается негативное влияние деформаций на детей, которые нередко из-за этого категорически отказываются от принятия учительской профессии как выбора. Воздействие наиболее значимо в патриархальной или матриархальной семье, особенно если доминирует учитель, приобретший профессиональную деформацию. В случае когда учитель в семье не доминирует, влияние его профессиональной деформации значительно меньше и в большей степени интровертировано (уход в себя, созерцательно-критическое отношение к окружающему миру и т.д.). Наиболее вероятные следствия при сохранности семьи – осложнение взаимоотношений, супружеские измены, психосоматические заболевания. В от-

дельных случаях такие внутренние конфликты, накапливаясь, приводят к разрушению семьи.

Рассмотрим основные проявления профессиональной деформации личности, формы реагирования семейного окружения на деформацию личности учителя – одного из членов семьи.

Авторитарность проявляется в жестком единоличном руководстве, использовании своей доминирующей позиции, прежде всего по отношению к детям. А. Адлер говорит о том, что «яд главенства» проникает даже в родительскую любовь и под видом авторитета и заботы о детях ведет к утверждению видимости превосходства и непогрешимости. Кроме этого, он отмечает, что властные притязания родителей неизбежно формируют у ребенка стремление к господству и власти. Поступая в школу, ребенок несет с собой в жизнь из семьи механизм, разрушающий здравый смысл [Адлер, 1997, с. 235–241].

Профессиональный стиль общения и мышления формирует у членов семьи защитные формы поведения сродни механизмам отрицания – неприятия, снижает пороги чувствительности к попыткам воздействия/взаимодействия с использованием профессиональных стереотипов поведения. Даже объективно верные мысли, облеченные в указанные формы, игнорируются без рассмотрения их целесообразности. В случае попыток давления со стороны члена семьи – учителя – ответная агрессия либо избегание, неискренность.

Дидактичность является проявлением педагогических издержек иллюстративных методов обучения. Она выражается в стремлении учителя объяснить все самому, ограничении самостоятельности собственных детей, в воспитательной работе – в назидании. Дидактичность педагога, проявляясь в семье, неформальном общении, часто приобретает характер профессионального занудства. Следствия – избегание, сокращение частоты и длительности контактов, неискренность. При этом инициатива таких следствий принадлежит членам семьи – не педагогам.

Властность и категоричность вкупе с дидактичностью приводят к подавлению чувства юмора, затруднению общения с членами семьи – не учителями. Наиболее вероятное следствие – сокращение количества актов общения, их длительности, снижение мотивации к общению, охлаждение взаимоотношений.

Эгоцентризм учителя в семье также ведет к преобладанию форм защитного поведения членов семьи по отношению к нему. Постоянно требующий к себе внимания, он, как правило, не получает его в желаемом количестве. Близкие же считают учителя «вампиром».

Демонстративность – качество личности, проявляющееся в эмоционально окрашенном поведении, желании нравиться, стремлении

быть на виду, проявлять себя. Оно близко к эгоцентризму. Эта тенденция реализуется в оригинальном поведении, демонстрации своего превосходства, нарочитых преувеличениях, поступках, рассчитанных на сильный эффект. Эмоции яркие, выразительны в проявлениях, но неустойчивы и неглубоки, превращаются в средство самоутверждения. Со стороны детей к родителям – учителям формируется недоверие, неискренность, избегание длительных контактов, неприятие истероидных форм поведения, которые могут накапливаться вплоть до ненависти.

Консерватизм, отсутствие гибкости в восприятии окружающего мира, поведении, суждениях, ригидность проявляются в основном в отношении к собственным детям, современной молодежи, обществу в целом. Данные качества учителя выражаются в морализаторстве, восхвалении старых времен и осуждении молодого поколения, включая собственных детей, за их безнравственность. Иногда результатом может быть «уход в себя», «созерцательное отношение к несовершенному миру». Постоянное недовольство жизнью, конфликтность, внешняя и внутренняя, переносятся на семейное окружение. О таких педагогах создается впечатление как о «неуживчивых».

Профессионально-групповой фаворитизм, гиперреферентность учительской страты: представители других профессий ставятся на более низкий уровень (наиболее низкий, согласно исследованиям, – представители профессий водителя автомобиля и фермера).

Таким образом, в семейных отношениях профессиональная деформация личности учителя – члена семьи оказывает негативное действие, осложняя отношения сторон, ослабляя семейные связи, искажая восприятие педагогической профессии в целом и учительской в частности. К отдаленным следствиям можно отнести избегание детьми из учительских семей профессии родителей даже при наличии соответствующих способностей, общее неблагополучие учительских детей по сравнению с детьми из семей другой профессиональной принадлежности.

Максимально воздействие профессиональной деформации личности учителей-родителей на детей, минимально – учителей на собственных родителей. Средним можно считать воздействие деформаций личности на супруга-педагога.

Приведенные факты необходимо отнести к вероятностным, то есть статистически значимо встречающимся. Это говорит о том, что в отдельных случаях, статистика проявления которых не значима, специфика семейных взаимоотношений может отличаться от описанной выше.

Литература

- Адлер А. Наука жить / пер. с нем. А.А. Юдина. Киев : Port-Royal, 1997.
Грановская Р.М. Элементы практической психологии. Л. : ЛГУ, 1988.
Мустаева Ф.А. Социальная педагогика : учеб. для вузов. М. : Академический проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2003.

Технология оценки студенческих дигитальных аранжировок

С.П. Русков

Шуменски университет
«Епископ Константин Преславски», Шумен, България
ruskov@gbg.bg

В статъе разкриватся алгоритмические компоненти оценки дигитальных аранжировок студентов: контролъ – о степени возможностей студентов для реализации аранжировки; метод проверки – експерт-ориентируваннй нечеткий тест, основанный на педагогической технологии для реализации дигитального аранжировки через MIDI-проект; режим анализа – критерии и индикаторы, основанные на авторской технологии для реализации дигитального аранжировки через MIDI-проект и выявление характеристик и уровня ЗУК. Разкриватся конкретные тестовые задачи для экспертной оценки дигитального аранжировки студентов.

Ключевые слова: дигитальный аранжировка; MIDI-проект; оценка ЗУК; студенческая проектная работа.

Оценяването на знанията, уменията и компетентностите (ЗУК) на студентите е важно условие за реализиране на промените във висшето образование като процес на преподаване – учене, като личностно-ориентиран процес, създаващ конкурентноспособни специалисти. Необходимостта от оценяване на постиженията на обучаваните поставя пред съвременната педагогика и дидактика на висшето образование остро въпроса за осигуряване на прозрачност и наблюдаване на резултатността от учебния процес от страна на преподавателя и за възможността на обучавания за ориентиране в своите постижения, за формиране на способности за самооценяване и самоконтрол. В съвременната литература обективността на системите за проверка и оценка на постиженията на обучаваните се търси в педагогическата диагностика, в различните видове тестове и други системи, които тя предлага за измерване на резултатите от образователния процес. Очевидната трудност при дефиниране на оценката и оценяването произтича от факта, че системата на оценяване е сложна, многостепенна структура. В нея, в зависимост от основанията за класификация, могат да се отделят различни компоненти. Разглеждайки последователността от действия, обаче,

може да се говори за задължителното присъствие на цели на контрола, методи на проверка, способности на анализ, варианти на оценка.

В тази връзка, за целите на технологията за оценяване на студентски дигитален аранжимент, реализиран чрез MIDI-проект, се извеждат следните задължителни алгоритмични компоненти на оценяване: контрол – за степен на възможности на студентите за реализиране на дигитален аранжимент чрез MIDI-проект; метод на проверка – експертен критериално-ориентиран, размит тест, основан на изведената технология за реализиране на аранжимент чрез MIDI-проект; способности на анализ – критерии и показатели, основани на изведената технология за реализиране на дигитален аранжимент чрез MIDI-проект и идентификация на проява и ниво на ЗУК. Процедурата по оценяването на реализиран дигитален аранжимент чрез MIDI-проект преминава през следните етапи: контрол на реализиран дигитален аранжимент чрез MIDI-проект, измерване и оценяването му – чрез експертен критериално-ориентиран размит тест; оформяне на оценка – словесна и цифрова.

Приемането на този подход е основа за използването на теста като основна, актуална, обективна и повишаваща качеството на обучението форма на оценяване.

За оценяването на студентски аранжимент чрез MIDI-проект настоящото изследване се базира на експертна, критериално-ориентирана, индивидуална оценка. Оценяването на MIDI-проект е един етап, компонент за оценяване на студентите по дисциплината «Аудио и MIDI-технологии в музиката» в Шуменски университет «Епископ Константин Преславски», съобразно рейтинговата система.

Реализирането на MIDI-проект в дисциплината «Аудио и MIDI-технологии в музиката» се извършва в условия на мултимедийна среда, чрез използването на Audio-MIDI секвенсер “Cakewalk Sonar” като основен инструмент.

Алгоритъмът за изпълнението му е изведен в методика за създаване на дигитален аранжимент чрез работа над MIDI-проект (обект на друго изследване). В нея се дава характеристика на програмния модел, на базата на който се изпълнява тази методическа последователност.

Готовият проект се оценява от преподавателя на базата на неговия опит и професионална квалификация, като записаният дигитален аранжимент се идентифицира слухово и визуално. Тази оценка метрифицира подготовката на студента, неговите знания, умения и компетентности. Извършеният анализ, основан на теоретичните изследвания на Р. Горндайк, С.Д. Бешелев, Ф.Г. Гурвич и др. [Иванов, 2006, с. 206], показва, че оценката на преподавателя е субективна и приблизителна, неизчистена от неточности. Ако експертът е един, то надеждността на резултата е 0,55, което е лоша експлоатационна характеристика.

Надеждността оказва влияние на грешката от измерването, следователно и тя е твърде голяма. Тези обстоятелства водят до търсене на подходи за обективизиране на получената оценка.

За решаването на проблема за обективизиране на оценката на преподавателя за студентски MIDI-проект се предлага следният функционален модел на оценяваща процедура: 1) реализиран дигитален аранжмент чрез MIDI-проект; 2) идентификация на резултата от реализирания MIDI-проект; 3) тестова система за оценка на MIDI-проекта.

Първият елемент от модела се основава на разработената методика за реализиране на аранжмент чрез MIDI-проект.

Приема се хипотетичната възможност, че тестовата система е конструктът, който обективизира контрола, следователно – и оценката. Идентификацията на резултата от дигиталния аранжмент на изследваните студенти се извършва от група експерти. Тестването на получените данни – тяхното измерване и оценка от експертите, се извършва с помощта на аргументираната тестова система. Използването на експертна група при оценяването на дигиталния аранжмент на изследваните студенти се прави с цел повишаване на надеждността на получения резултат, т.е. – на оценката на дигиталния аранжмент.

Разработването на тестовата система включва:

- създаване на тестови задачи за оценяване на MIDI-проект и спецификация на тестовата система;
- избор на подход за оценяване на студентски MIDI-проект;
- обосновка на експертно оценяване на MIDI-проект;
- технология за експертно оценяване на резултата от разработения MIDI-проект;
- подход за определяне на съдържателната валидност на теста.

Тестовата система е предназначена за експертна оценка на създаден дигитален аранжмент, реализиран чрез MIDI-проект от студенти, обучавани в специалност «Педагогика на обучението по музика» на Шуменски университет «Епископ Константин Преславски», в дисциплината «Аудио и MIDI-технологии в музиката».

Целта на теста е да се измерят и оценят ЗУК на студентите за създаване на дигитален аранжмент, чрез реализация на MIDI-проект. Тестът е създаден на основа на педагогическата технология, на методическата последователност от задачи за реализиране на дигитален аранжмент чрез работа върху MIDI-проект. Тестът е съставен от тринадесет тестови задачи. Всяка от тях е ориентирана към съответна стъпка от методичния алгоритъм за създаване на дигитален аранжмент, което определя и подреждането им в тестовата система. При създаването на тестовата система и тестовите ѝ задачи за оценяване се спазват опреде-

лени правила, което осигурява адекватност на ЗУК на студентите спрямо съставяните тестовите задачи.

Една характеристика може да бъде измерена, само когато са спазени следните условия:

– проявява се в наблюдаемо поведение, като ниво на скала с градиранни отговори;

– има различни степени на изразяване – скалата с градиранни отговори осигурява различната степен на изразеност [Иванова, 2006, с. 126].

Измервателната скала на тестовото задание е с пет степени. Освен това, градирането на скалата е необходимо да се извършва в следната последователност на различни степени: високо ниво, ниско ниво, междинни нива. Интегралната характеристика на нивото на ЗУК е всъщност максималното им ниво. Всички нива на ЗУК са подробно изведени.

Приложението на правилата за тестови задачи се показва с конкретен пример – създаване на тестова задача за оценка на басова партия.

1. Интегрална характеристика на басовата партия – проявени са всички продуктивни ЗУК, свързани с реализирането на тази партия: ако анализът на характерните особености на музикалната тема е отличен, ако синтезът за създаването на басова партия е отличен, ако проявените творчески способности са отлични, то басовата партия е напълно съобразена с логиката на художествената идея и следователно оценката е отлична.

2. Липсва басова партия – ако липсват продуктивни ЗУК, пренос на ЗУК (анализ и синтез), ако липсва творческо прилагане на ЗУК за създаване на басова партия, то оценката на тествания е слаб.

3. Добра басова партия – ако са проявени половината от продуктивните ЗУК за създаване на такава, ако анализът на музикалната тема е добър, ако синтезът за създаване на басова партия е добър, ако проявата на творчески способности е добра, то басовата партия е колкото съобразена, толкова и не с музикалната тема, следователно оценката е добър.

4. Лоша басова партия – ако по-голяма част от продуктивни ЗУК за създаване на такава не са проявени, ако анализът на музикалната тема е лош, ако синтезът за създаване на басова партия е лош, ако проявата на творчески способности е лоша, то басовата партия е несъобразена с музикалната тема, следователно оценката е лоша.

5. Много добра басова партия – ако са проявени по-голяма част от продуктивните ЗУК за басова партия, ако анализът на музикалната тема е много добър, ако синтезът за създаване на басова партия е много добър, ако проявата на творческите способности е много добра, то басовата партия е повече съобразена, отколкото не с музикалната тема, следователно оценката е много добра.

Следват определените интегрални характеристики за всяка една тестова задача (13 бр. – t1 ... 13):

– t 1 → Избор на MIDI-изход – Избрани са MIDI-изход на всички MIDI-тракове;

– t 2 → Избор на MIDI-каналы – Избрани са MIDI-каналы във всички тракове;

– t 3 → Избор на пач (изпълнител на музикален инструмент) – Избраните пачове са напълно съобразени с музикалната тема и напълно съответстващи на всички музикални партии;

– t 4 → Въвеждане на MIDI-информация посредством MIDI-клавиатура – Информацията е въведена в реално време от MIDI-клавиатура във всички тракове;

– t 5 → Въвеждане на MIDI-информация посредством мишка – Информацията е въведена с мишка във всички тракове;

– t 6 → Създаване на клавирен съпровод – Клавирният съпровод е напълно съобразен с музикалната тема;

– t 7 → Създаване на басова партия – Басовата партия е напълно съобразена с музикалната тема;

– t 8 → Създаване на партия на ударните инструменти – Партията на ударните инструменти е напълно съобразена с музикалната тема;

– t 9 → Използване на контролер Volume – Използването на контролер Volume е напълно съобразено с музикалната тема;

– t 10 → Използване на контролер Panorama – Използването на контролер Panorama е напълно съобразено с музикалната тема;

– t 11 → Използване на Velocity change – Използването на контролер Velocity change е напълно съобразено с музикалната тема;

– t 12 → Използване на Quantize за синхронизация на MIDI-събития в траковете – Използването на контролер Quantize е напълно съобразено с музикалната тема;

– t 13 → Използване на контролер Reverb – Използването на контролер Reverb е напълно съобразено с музикалната тема.

Определят се типът ЗУК, които ще се проверяват [Герганов ; Заде, 1976].

○ Проява на продуктивни ЗУК за създаване на дигитален аранжирмент във тестовите задачи, свързани с процедурите за работа с инструментариума на Sakewalk Sonar, описани в технологията за създаване на дигитален аранжирмент – избор на MIDI-изход, MIDI-канал, въвеждане на MIDI-информация.

○ Проява на продуктивни ЗУК за създаване на дигитален аранжирмент, свързани с музикално-теоретичната и музикално-практическата област: знания в областта на инструментознанието за различните инструменти и състави, на оркестрацията, за класическите закони на хар-

монията и свободно опериране с хармонични комплекси за разположение на акордите; познаване на основните метро-ритмични модели на основните жанрове и стилове; знания за музикалните форми; натрупан опит за различни видове акомпанименти и не на последно място – клавирна компетентност, за решаването на даден проблем в конкретна тестова задача.

○ Проява на пренос на знания ЗУК (анализ и синтез):

- Анализ на характерните особености на музикалната тема като композиционна и драматургична единица, която мени своята същност в зависимост от логиката на художествената идея [Бобровская, 1989, с. 17–26], в зависимост от образно-емоционалната ѝ сфера; връзката на тази сфера с продуктивните ЗУК, необходими за решаването на конкретната задача в дигиталния аранжмент.

- Синтезиране, на базата на анализа на музикалната тема като композиционна и драматургическа единица, на решения на дадения проблем в конкретната задача (създаване на клавирен съпровод, например).

- Творческото прилагане на ЗУК при създаване на дигитален аранжмент тук се изразява в максимална степен. Дигиталният аранжмент е творчески процес на преосмисляне на музикална тема. Неговата реализация е свързана с вземане на решения за създаване, синтезиране на оригинални музикални партии, на базата на ЗУК от музикално-теоретичен и музикално-практичен характер, както и синтезиране на оригинални решения за творческо приложение на контролерите в MIDI-протокола при баланса на силата, панорамизацията и синхронизацията по време (ритмичността) в и между отделните музикални партии, на базата на анализа на ситуацията във всяка конкретна задача.

Измерването и оценката на така описаните ЗУК, нужни за създаване на дигитален аранжмент, се осъществява с помощта на тестовата система от тринадесет тестови задачи, с които оценяващият експерт идентифицира, измерва и оценява проявата и нивото на същите.

На базата на определените критерии и показатели за оценка на ЗУК, дефинирани в технологията за създаване на дигитален аранжмент е определен типът им за всяка тестова задача.

Проявата и нивото на ЗУК са изведени за всички отделни тестови задачи, чрез теорията на размитата логика, чрез конструиране на ликовата скала.

Демонстрира се с пример за тестова задача 3 – избор на музикален инструмент (пач).

Т 3 – Избор на изпълнител на музикален инструмент (пач).

Скала от отговори $L = \{I3,1, I3,2, I3,3, I3,4, I3,5\}$, където:

– I 3,5 – отличен избор на пач – ако са проявени всички продуктивни ЗУК, свързани с: темброва, регистрова и теситурна характеристика

на избраните пачове за всички музикални партии, съобразно функцията им в дигиталния аранжмент; ако анализът на характерните особености на музикалната тема, свързан с избора на пач е отличен, ако е синтезирано отлично решение за избор на пач във всички тракове, ако проявата на творчество е отлично във всички тракове, то изборът на пач е напълно съобразен с музикалната тема и напълно съответстващ на всички музикални партии, следователно оценката е отличен;

– 1 3,4 – много добър избор на пач – ако продуктивните ЗУК за избор на такъв са проявени за по-голяма част от траковете; ако анализът на музикалната тема, свързан с избора на пач е много добър; ако е синтезиран много добър избор на пач за по-голяма част от траковете; ако проявата на творчески способности е много добра, то изборът на пач е по-скоро съобразен с музикалната тема, от колкото не, следователно оценката е много добър;

– 1 3,3 – добър избор на пач – ако продуктивните ЗУК за избор на такъв са проявени за половината от траковете; ако анализът на музикалната тема, свързан с избора на пач е добър; ако синтезираното решение за избор на пач е добро в половината от траковете; ако проявата на творчески способности е добра в половината от траковете, то изборът на пач е колкото съобразен с музикалната тема, толкова и не, следователно оценката е добър;

– 1 3,2 – лош избор на пач – ако продуктивните ЗУК за избор на същия са проявени в малка част от траковете; ако анализът на музикалната тема, свързан с избора на пач е лош, ако синтезираното решение за избор на пач е лошо и има избран пач за по-малка част от траковете; ако проявата на творчество е в по-малка част от траковете и е лоша, то изборът на пач е несъобразен с музикалната тема и следователно оценката е лоша;

– 1 3,1 – липсва избор на пач – ако липсват продуктивни ЗУК, ако липсват пренос на ЗУК (анализ и синтез), ако липсва творческо прилагане на ЗУК за избор на пач, то оценката е липсва.

Системата за обективизиране на оценката преминава през следните етапи.

1. Създаден е функционален детайлизиран модел за експертно измерване и оценка чрез тестова система на реализирания MIDI-проект.

2. С помощта на функционалния модел е детерминирана оптимизацията на измерването и оценката на изпълнения MIDI-проект.

3. Създадена е критериално-ориентирана тестова система с тринадесет тестови задачи, на основата на критерии и показатели, следващи алгоритъма на технологията за създаване на дигитален аранжмент, което води до оптимизиране на измерването и оценяването на ЗУК,

необходимы за реализацията на дигитален аранжимент чрез работа над MIDI-проект.

4. Определена е интегралната характеристика на ЗУК за всяка тестова задача, проявени в наблюдаемо поведение като максимално ниво на скалата с градирани отговори, имаща различна степен на изразяване.

5. Обусловени са оригинални правила за определяне на съдържанието и структурата на тестовите задачи на тестовата система. С тези правила, на основата на интегралната характеристика като максимално ниво на скалата с градирани отговори, са дефинирани останалите четири нива (показатели) на ЗУК на същата.

6. Конструирана е лингвистична скала от ликертов тип с разширени терм-множества, с градирани на пет нива отговори.

7. Разработена е система за определяне нивото на проявата на специфичните ЗУК за всяка тестова задача, въз основа на която се извършва определянето на тези ЗУК, необходими за реализацията на студентски MIDI-проект.

8. Използвайки критериално-ориентираният подход, са формулирани тринадесет критерия за тестовата система, показващи критериалната ѝ ориентация.

9. Изведен е подход за подбор и съгласуваност на експерти на принципа на средната оценка за апробиране на резултатите от реализирания MIDI-проект.

10. Детерминирана е технология за експертно оценяване на резултата от реализирането на MIDI-проект, включваща идентификация, измерване и оценка на резултата от реализирания MIDI-проект. Използван е подход за идентифициране на данните по два различни способа – визуално и слухово, т.е. мултимедийно, като предпоставка за повишаване достоверността на получения резултат.

11. Обоснован е оригинален подход за определяне на съдържателната валидност (item validity) на тестовата система, като се прилага размит модел за интерпретация на резултата от критериално-ориентираното тестване.

Литература

Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. М. : Музыка, 1989. С. 17–26.

Герганов Е. Тестово и експертно оценяване. URL: http://www.tusofia.bg/sopko/instrumentar/method/Testove_EG.pdf.

Герганов Е. Тестово и експертно оценяване. URL: www.uniruse.bg/systemUK/Conference/1.../testove.gerganov.doc.

Заде Л. Понятие лингвистической переменной и его применение к принятию приближенных решений. М. : Мир, 1976.

Иванов И. Педагогическа диагностика. Шумен : Епископ Константин Преславски, 2006.

Илчева Ю. Възможност за използване на примерни учебни тестове по физика // Висшите технически учебни заведения като дидактически контракт. Годишник на Минно-геоложкия университет «Св. Иван Рилски». София, 2005. Т. 48, Св. IV. Хуманитарни и стопански науки. С. 91–96.

Ким В. Тестирование учебных достижений : монография. Уссурийск : УГПИ, 2007.

Русков Ст. Технология за създаване на дигитален аранжмент посредством работа над MIDI-проект // сб. научни трудове. Шумен : НВУ «В. Левски», 2013. Ч. II. С. 177–182.

Професиональное самоопределение будущих учителей музыки

Я.П. Рускова

Шуменски университет
«Епископ Константин Преславски», Шумен, България
yannaruskova@gmail.com

В статъе раскрывается сущность и дается анализ обобщенных результатов исследования профессионального самоопределения (ПС) студентов – будущих учителей музыки. Анализ литературы по данной теме позволяет аргументировать понимание ПС как динамического процесса (подлежащего разработке, исследованию и коррекции) поиска, выбора и нахождения личных и профессиональных позиций, целей, ценностей, мотивов художественной музыкально-педагогической деятельности с поддержкой компонента «само-»: самопознание, самооценка, самообразование, самосознание, саморазвитие, самореализация. Методология исследования основана на анализе и теоретическом моделировании ключевых элементов структуры ПС: отношение, самоопределение в основных музыкальных действиях; профессиональная идентичность; мотивация; личностные качества; профессиональная компетентность. Включает в себя: четыре теста В. Петрушина для определения отношения к основным музыкально-педагогическим действиям на основе нового оригинального подхода; три анкеты «Профессиональная идентичность» А. Азбеля – для осознания профессионального выбора и профессиональной идентичности, «Мотивация» Б. Мильмана – для диагностики мотивационной структуры, «Самооценка» Н. Алексеева – для определения качеств личности; сбор и анализ данных – результаты экзаменов; знания, умения, компетентности (ЗУК). Представленные и проанализированные результаты позволяют дать полное описание, характеристику, динамику и тенденции развития и формирования ПС студентов – будущих музыкальных педагогов. Выявляются и утверждаются три основных типа ПС: сильный, средний, слабый. Основными критериями для каждого типа ПС студентов являются: преобладающий уровень готовности для конкрет-

ной музыкально-педагогической деятельности, вид профессиональной идентичности, преобладающая мотивационная структура, преобладающая самооценка личностных характеристик, уровень ЗУК. Анализ полученных данных позволяет наметить основные направления работы и требования для отвечающего запросам времени профессионального самоопределения будущих музыкальных педагогов.

Ключевые слова: профессиональное самоопределение; учитель музыки; основные типы профессионального самоопределения студентов.

Днес потребностите на обществото особено ярко и остро поставят на преден план проблема за търсене на пътища и резерви за усъвършенстване на професионалната подготовка на компетентни, интелектуално развити и социално-отговорни специалисти. Ключова част в успешното решаване на такава социална поръчка е осъществяването на ефективно професионално самоопределение на подготвяните бъдещи специалисти. Важността на решаването на този проблем е обусловена от това, че положителното професионално самоопределение днес се разглежда в качеството му на важно условие за успешно и ефективно изграждане на човек в определена професия, а оттам – и за цялостното му личностно и социално-значимо утвърждаване в обществото. Преодоляването на затрудненията по пътя за осъществяване на тази цел предполага решението на редица задачи: организационни, икономически, правови, образователни – концептуални за реализация на нови образователни подходи.

В тази връзка, актуалността на изследването е обусловена от необходимостта от: теоретико-методичен анализ на особеностите на професионалното самоопределение на студентите – бъдещи музикални педагози; анализ на проблемите, особеностите и факторите, влияещи на професионалното самоопределение на студентите – бъдещи музикални педагози; разработването на направления на работа за съдействие за професионално самоопределение на студентите – бъдещи учители по музика.

Обект на изследването е процесът на професионално самоопределение на студентите. Предмет на изследването са специфичните особености на структурата и характеристиката му. Обектът и предметът на изследването определиха целта: проучването на спецификата на професионалното самоопределение на бъдещите учители по музика и неговото формиране в музикално-образователния процес. Съобразно с поставената цел се изведе следната хипотеза: предполага се, че разкриването на спецификата на характеристиката на професионалното самоопределение ще определи неговото място в образователния процес на бъдещите учители по музика. За постигане на целта и доказване на работната хипотеза се поставят следните задачи, свързани с: теоретичните основи на разглеждания проблем; с емпирично изследване, за да се анализират

и изведат неговите особености, специфични характеристики и типология; с определяне на основните насоки на работа за ефективно възпитание и формиране на професионалното самоопределение на студентите – бъдещи учители по музика.

За осъществяване на целите и задачите се извърши изследване на студенти от специалност «Педагогика на обучението по музика» в Педагогически факултет на Шуменския университет «Епископ Константин Преславски» през периода 2009–2013 гг. Включва общо 485 единици диагностически данни (от тестове и анкети), на 110 студенти от специалността.

В резултат на теоретико-методологичния анализ на съвременната литература се утвърди научно-обоснованото разбиране за значимостта на ПС в образователния процес, определи се неговата психолого-педагогическата характеристика, изведе се структурата му и специфичните проявления на нейните компоненти. Аргументира се разбирането за ПС като динамичен процес (подлежащ на развитие, изследване и корекция) за търсене, избиране и намиране на личностни и професионални позиции, цели, ценности, мотиви за художествено-творческа музикално-педагогическа дейност, с опора на компонента «само-»: самопознание, самооценка, самовъзпитание, самосъзнание, самоактуализация, саморазвитие, самореализация. В резултат от този процес се формира вътрешна готовност на студентите, която осигурява: самостоятелно и осъзнато планиране, реализиране и коригиране на себе си за/в определена професионална дейност в етапа на професионално образование, а оттам – и за цялостната перспектива на собственото им професионално и личностно развитие. Така ПС се явява обобщаваща категория, която позволява да се обединят различни по цел, съдържание и резултати процеси, определящи субективни характеристики на готовността за определена професионална дейност/професия, способности и мотиви за самостоятелност в движението в професионалното образователно пространство: АЗ-СЪМ (готовност) – имам, мога, знам; КАК – сам; ЗАЩО – съобразно изискванията на обществото, професията, Аз-а. Изследването се провежда на основата на аргументираните след анализ и теоретично моделиране основни елементи от структурата на ПС: отношение, самоопределяне към основни музикално-професионални дейности; професионална идентичност; мотивация; личностни качества; професионална компетентност.

Методиките за изследване на ПС в проучената литература, независимо от интереса към този проблем, се ограничават и обхващат отделни негови компоненти и особености. Установява се дефицит в описанието и използването на единна психолого-педагогическа диагностична мето-

дика за изследване на всички компоненти и особености на ПС. Това определи изследването да се реализира чрез единна авторска методика.

За целта се аргументира и апробира оригинален функционален модел за изследване на ПС на студентите – бъдещи музикални педагози. За емпирическото изследване се използва следният инструментариум и съответни методики.

1. Четири диагностични теста за самооценка на професионална насоченост на В.Г. Касимов и В.И. Петрушин за професионалното самоопределяне към музикално-изпълнителската, музикално-педагогическата, композиторската и диригентската дейност. Предлага се нов подход (нова методика) за изследването: систематизиране на въпросите (съответно – и отговорите) и качествената им интерпретация в три основни сфери – когнитивна, мотивационно-ценностна, операционална; определяне на критерии, показатели и съответни нива съобразно тези три сфери; определяне на качествена характеристика на изследваните студенти (липсва при използваните тестове). Резултатите от апробирането на предложения нов подход за изследване на отношението на студентите към основни музикално-професионални дейности потвърждават ефективността на модела: 0,878 за коефициента на надеждност – отличен резултат; коефициент на валидност на тестовата система – 0,735, отличен резултат. Това показва, че: резултатите от тестовете, разпределени по критерии се интерпретират правилно и тестовата система гарантира висока повторяемост, т.е. висока устойчивост на получения резултат; се гарантира високо съответствие на разпределението на резултата от тестовете по критерии за измерваното отношение към различни музикално-професионални дейности.

2. Три оригинални анкети: 1) «Професионална идентичност» на А. Азбел – за осъзнатост на професионалния избор и професионална идентичност; 2) «Мотивираност» на В. Милман – за диагностика на мотивационна структура; 3) «Самооценка» на Н. Алексеев – за личностни качества.

3. Събиране и анализиране на данни – резултати от изпити, за успеваемост (ЗУК).

Всички резултати, получени от провеждането на изследването чрез аргументирания за целта диагностичен инструментариум и методики, се обобщават в следните основни положения:

1. Като цяло, студентите от специалност «Педагогика на обучението по музика» имат положително отношение към основните професионални дейности (изпълнителска, музикално-педагогическа, композиторска, диригентска). Според методиката на В. Петрушин и В. Касимов преобладават средни и високи общи нива. Средно 1/5 от студентите, обаче, заявяват общо ниско ниво на готовност и насоченост за работа

в тези дейности. Причините за тези неуспехи се разкриват чрез конкретните критерии, показатели и нива, аргументирани в новата авторска методика. Според тях се установява преобладаващо много добро ниво по отношение на когнитивността и мотивационно-ценностната сфера (високи и средни нива) и преобладаващо ниски нива за операционалността в готовността за професионална дейност. Това означава, че като цяло студентите – бъдещи учители по музика, знаят, мотивирани са, но се затрудняват в това как да постигнат успехи и развитие, как да се самоусъвършенстват в/чрез музикално-професионалните дейности.

2. По отношение на професионалната идентичност (ПИ), като цяло студентите от специалност «Педагогика на обучението по музика» притежават сравнително много добре изразена ПИ – средно за всички изследвани студенти: формирана ПИ – 42%, мораториум – 48%, наложена и неопределена ПИ – средно по 5% (нехарактерни за този етап на ПС). Тези данни доказват, че преобладават студенти с характерни за етапа на ПС статуси на ПИ – формирана ПИ и мораториум (общо 90%). Изразеността на нормативния кризис (мораториум) нормално е над стойностите на формираната ПИ (6%). И двете групи студенти са преминали през неопределената или наложена ПИ; осъзнават проблемите на процеса на ПС в етапа на учебно-професионално обучение; разбират значението му за цялостното си личностно израстване и самоопределение. Различават се по увереността, решителността, по начините на осъществяване на развитието и саморазвитието си. Нехарактерните наложен и неопределен статус на ПИ, макар и с малък относителен дял, означават, че за тези студенти не е приключил или не е извършен процесът на отъждествяване на Аз-а с «Аз-учител по музика»; че се подлага на съмнение изборът на професионално развитие и кариера чрез професията «Учител по музика». Още по-неестествена е отрицателната тенденция за появата на този статус при завършването на образованието (III и IV курс). Това отдалечава бъдещите специалисти от процеса на окончателната формирана ПИ, а оттам – и слабо изразено ПС. Като положителна се приема тенденцията за преобладаващите средни нива за ПИ мораториум, за наложената ПИ, за неопределената ПИ – липсата на силно изразени такива прави по-лесно преминаването на студентите в друг статус, във формирана ПИ или мораториум.

3. Мотивационните характеристики на изследваните студенти детерминират преобладаваща учебно-мотивационна насоченост (РБ) над общожитейската (ОЖ), със слабо-изразена производителна функционална (положителна) тенденция. Общо за всички курсове съотношението е 81–19%. Обобщеният мотивационен профил потвърждава, че в етапа на учебно-професионално самоопределение преобладават студенти с мотивационна структура с функционално-развиващ характер, с ра-

ботна професионална насоченост от прогресивно-експресивен тип: преобладава стремежът за постигане на успех в учебно-професионалната дейност като основа на бъдеща професионална реализация; налице е висока степен на упоритост и активност за постигане на целите – за самоутвърждаване в социума, за търсене и намиране на призвание, лидерство; изразена е висока вътрешна мотивация по отношение на творческата активност. Не е положителна тенденцията за значителен относителен дял на студенти от IV курс, за които преобладава общожитейска мотивационна стратегия на поведение, свързана предимно с обезпечаване на определен социален статус.

4. От самооценката на студентите – бъдещи музикални педагози, за техни личностни характеристики с изключително значение за формирането на ПС се установява, че преобладават неадекватните занижени самооценки – 64%, следват адекватните – 32%, неадекватните завишени – 4%. Това показва, че за основна част от студентите главна цел е достигането на „идеала“ по отношение на самостоятелност, увереност в себе си, способност за целеполагане, самоорганизация, оптимизъм, стремеж за саморазвитие, познаване на себе си (на своите особености). В противен случай е възможно неувереността, тревожността, чувството за малоченност да възпрепятстват ПС на студентите в етапа на образование, а и при стъпването им в реална професионална среда.

5. Анализът на данните от изпити (свързани и разпределени според музикално-педагогически дейности) показва много добро ниво на овладяни ЗУК: много добър успех.

Представените и анализирани резултати от емпиричната информация, според обосновааната и апробирана методика на изследване, позволи извеждането на пълната характеристика, особености, динамика и тенденции в развитието и формирането на ПС на студентите – бъдещи музикални педагози. Идентифицират се и се аргументират три основни типове ПС: силно изразено, средно изразено, слабо изразено. Основни пет критерии за всеки тип за студентите – бъдещи учители по музика, са: преобладаваща степен на готовност за определена музикално-професионална дейност; вид професионална идентичност; преобладаваща мотивационна структура; преобладаваща самооценка на личностни качества; ниво на ЗУК.

Идеалните характеристики на основните типове ПС са следните.

1. Силно изразено ПС: преобладаващо положително отношение (високо или средно общо ниво на отношение) към различните професионални дейности и преобладаващи високи нива според аргументираните три критерия (когнитивен, мотивационно-ценностен, операционален); формирана ПИ; преобладаваща учебно-професионална мотивационна структура, със стабилна динамика с функционално-развиващ ха-

рактър, с прогресивен или прогресивно-мотивационен профил; преобладаваща висока адекватна самооценка на личностни характеристики, свързани с ПС; високо ниво на ЗУК – висока успеваемост от изпити (отличен и много добър успех).

2. Средно изразено ПС: преобладаващо положително отношение (общо средно ниво на отношение) към различните професионални дейности и преобладаващи средни нива според аргументираните три критерия (когнитивен, мотивационно-ценностен, операционален); преобладаваща кризисна ПИ (мораториум); учебно-професионална мотивационна структура с променлива динамика или общожитейска мотивационна структура с положителна тенденция, прогресивно-експресивен мотивационен профил; преобладаваща неадекватна занижена самооценка на личностни характеристики, свързани с ПС; сравнително много добро ниво на ЗУК – добра успеваемост от изпити (много добър и добър успех).

3. Ниско изразено ПС: общо ниско ниво на отношение към различните професионални дейности и ниски нива според аргументираните три критерия (когнитивен, мотивационно-ценностен, операционален); наложена или неопределена ПИ; общожитейска мотивационна структура, с експресивен или импулсивен мотивационен профил; преобладаваща неадекватна завишена самооценка на личностни характеристики, свързани с ПС; добро или средно ниво на ЗУК – сравнително добра и средна успеваемост от изпити (добър и среден успех).

Последният, обобщаващ резултат, според така формулираните критерии, показва, че студентите – бъдещи музикални педагози, обект на настоящото изследване, са със средно изразена степен на професионално самоопределение: преобладаващо положително отношение към музикално-професионалните дейности със средно ниво на готовност за тях; преобладаваща кризисна професионална идентификация (мораториум); преобладаваща учебно-мотивационна насоченост над общожитейската, със слабо-изразена производителна функционална (положителна) тенденция; преобладаваща неадекватна занижена самооценка; сравнително много добро ниво на овладени ЗУК.

Всеки детайл от резултатите на изследването, всеки нюанс, установена динамика и тенденции в ПС на студентите е фундамент за целенасочена работа. Това дава основание да се изтъкнат практически проблеми. Отнасят се до приложението на резултатите при търсене на пътища за ефективно осъществяване на ПС в етапа на професионално образование и професионална подготовка:

– чрез преосмисляне на учебен план, съдържание на учебни програми и насочването им към изграждането на учителя по музика като добър изпълнител и теоретик с музикално-педагогическа насоченост;

– ориентирание на съдържанието на всички дисциплини към всеки от елементите на ПС;

– залагане на активни и интерактивни форми и методи на работа, специфично ориентирани за изграждане на положително отношение към професионалната дейност;

– осъществяване на нови форми на работа в извънучебна среда;

– целенасоченост за повишаване на сигурността и мотивацията на студентите в/за бъдещата професия.

Разработеният функционален модел и апробираната методика за изследване на ПС на студентите – бъдещи музикални педагози, дава възможност за получаване на информация, която да се използва за подобряване на качеството на работата, свързана както с формирането на високо изразено ПС, така и за цялостното изграждане на бъдещия професионалист. Апробираната методика на изследване и изведената типология на ПС може да се използва при изследване и на други студенти – от други специалности.

Проведеното изследване и представените резултати в този труд са само един етап от цялостно теоретично и приложно-практическо изследване, обхващащо разработването и апробирането на цялостна система за формиране на ПС на студентите – бъдещи учители по музика, което е обект на следващо научно изследване.

Сложността на навлизането в професията на младите хора ни заставя непрекъснато да мислим за нови пътища не само за ефективната им професионална подготовка, а и за цялостното им професионално-личностно развитие. Без специално внимание и работа за себепознаването, за мотивацията към професионално-личностно самоопределение и за формирането на увереност в силите им е невъзможно да подготвим творчески и компетентни специалисти.

Литература

Аванесов В. Определение, предмет и основные функции педагогической диагностики. URL: <http://testolog.narod.ru/Obrasov21.html>.

Азбель А., Герцов А. Узнай себя. СПб. : Питер, 2006.

Бонева М. Ценностите в контекста на глобализацията // Научни трудове на НВУ «Васил Левски» : сб. доклади от Годишна университетска научна конференция с международно участие. Юни 2011. Шумен : НВУ «В. Левски», 2011. Т. 5. С. 77–82.

Гайтанджиев Г., Попова М. Нашата конституция : кн. за учителя по музика за трети клас. София : Булвест, 2000.

Иванов И. Педагогическа диагностика. Шумен : Университетско издателство «Епископ Константин Преславски», 2006.

Колев Г., Бонева М. Съвременното образование – проблеми и перспективи // Годишник на Шуменския университет. Шумен : Университетско из-

дателство «Епископ Константин Преславски», 2013. Т. XVIII. Педагогически факултет. С. 339–346.

Мильман В.Э. Мотивация творчества и роста: Структура. Диагностика. Развитие. М. : Миря и К°, 2005.

Петрушин В. Музыкальная психология. М. : Академический проект : Трикта, 2008.

Рускова Я. Основни теоретични подходи към проблема за професионалното самоопределение на студентите – бъдещи музикални педагози // Сб. науч. тр. Шумен : НВУ «В. Левски», 2013. Ч. II. С. 188–196.

Интерпретация в деятельности творческого коллектива

С.С. Смирнова

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
smirnovasvs@yandex.ru

Статья посвящена проблеме интерпретации авторского замысла произведений искусства как виду творчества в деятельности творческого коллектива.

Ключевые слова: *творчество; творческий коллектив; интерпретация.*

Проблему коллективного творчества и творчества в коллективе ученые обсуждают на протяжении более ста лет. Анализ различных точек зрения относительно понимания сущности творчества, его источников, видов и роли в развитии человечества позволяет заключить, что, во-первых, творчество рассматривается учеными прежде всего как создание нового, ранее не существовавшего продукта, новых комбинаций, идей (В.М. Бехтерев, А.В. Брушлинский, Э. Боно, А. Матейко, К. Роджерс и др.); образ или стиль жизни, способность удивляться и познавать, умение находить решения в нестандартных ситуациях, нацеленность на открытие нового и способность к глубокому осознанию своего опыта (А. Адлер, Д. Келли, Э. Фром); универсальную функцию человека, которая ведет ко всем формам самовыражения (А. Маслоу); ситуативно нестимулированную активность, проявляющуюся в стремлении выйти за пределы заданной проблемы (Д.Б. Богоявленская); внутренне мотивированный процесс активного поиска личностью потенциальных возможностей гармоничного разрешения объективных и субъективных противоречий (О.В. Назаров).

Во-вторых, ученые различают научное творчество как открытие явлений и общих закономерностей развития реального мира (В.Р. Ирина, А.А. Новиков); художественное творчество, проявляющееся в искус-

стве (А.А. Мелик-Пашаев); совместное (коллективное) творчество как вид творчества людей, совместно вырабатывающих новые решения (Ч.М. Гаджиев, О.А. Колосова, А. Матейко, Я.А. Пономарев, А.В. Семенова, О.С. Сетова и др.), а также воссоздающих в художественно-творческих коллективах в процессе совместной творческой деятельности произведения искусства; педагогическое творчество как нахождение нового в сфере педагогической деятельности. При этом необходимо отметить, что, помимо открытий педагогов, в процессе учебной деятельности учеными рассматриваются открытия или переоткрытия учеников, сделанных не для всего человечества, а для самих себя.

Цель данной работы – раскрыть сущность творчества в деятельности творческого коллектива, члены которого объединены общими творческими целями, интересами, ценностными ориентациями, совместной творческой деятельностью в области искусства.

З. Фрейд, рассматривая проблему творчества в искусстве («Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве», 1910 г.; «Моисей и Микеланджело», 1914 г.; «Художник и фантазирование», 1906 г. и др.), полагал, что его основные мотивы связаны с эросом и являются производными от сексуальных влечений. В своем произведении «Художник и фантазирование» он отмечает, что игра является не только любимым детским занятием, приносящим удовольствие, но и занятием «юноши, который, подобно играющему ребенку, создает свой фантастический мир, воспринимаемый им очень серьезно, то есть затрачивая на него много страсти и в то же время четко отделяя его от действительности» [Фрейд, 2013, с. 202]. Взрослея и прекращая игру, человек не отказывается от удовольствия, он начинает замещать игру фантазированием. В дальнейшем скрытые фантазии находят выход и отражение в деятельности человека. По мнению З. Фрейда, художественное произведение есть не только продолжение и замена былых детских игр, но и показатель его неудовлетворенности. Именно неудовлетворенные желания являются движущими силами мечтаний, которые, стремясь к осуществлению, составляют основу творчества личности. Таким образом, согласно З. Фрейду, творчество – это перенос сексуальной энергии в творческую созидательную деятельность.

В процессе осмысливания вышесказанного невольно возникает вопрос, что понимать под творчеством как созданием нового в деятельности творческого коллектива, который не сочиняет музыку, не пишет либретто, а всего лишь исполняет уже написанный автором текст. Ответ на этот вопрос для многих музыкантов, актеров и иных творческих деятелей однозначен: основой творчества любого артиста, члена творческого коллектива, является процесс интерпретации авторского произведения. В условиях творческого коллектива речь идет об интерпрета-

ции каждым исполнителем своей партии, о вкладе в общую интерпретацию произведения как художественного замысла руководителя коллектива. Раскроем сущность и значение интерпретации в исполнительском творчестве.

Интерпретация (от лат. *Interpretation* – ‘разъяснение, истолкование’) представляет собой процесс реализации авторского текста. Отметим, что под интерпретацией мы понимаем не только процесс звуковой реализации нотного текста в музыкально-исполнительском творчестве, но и процесс реализации любого литературного и иного источника – театральные, оперные, хореографические, актерские и иные постановки. Интерпретация предполагает не только индивидуальный подход к исполняемому произведению и выражение активного к нему отношения, но и «наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского замысла» [Музыка, 1998, с. 214]. Именно при формировании концепции воплощения авторского замысла исполнитель включается в творческий процесс создания нового (своего) видения авторского текста. Однако несмотря на то, что во многих видах искусства право на свою интерпретацию (как право на самовыражение артиста) произведения уже никем не оспаривается, в музыкальном творчестве далеко не каждая интерпретация является результатом творческого видения исполнителем авторского замысла произведения.

На сегодняшний день в дирижерской и исполнительской практике сложились две позиции относительно прочтения авторского текста: объективная и субъективная.

Объективная позиция исполнителей выражается в отношении к авторскому тексту как к «топографической карте» то есть сборнику регулятивных действий. Но, как отмечает Г.Л. Ержемский, «дорожные карты» фиксируют лишь основные объекты, встречающиеся в данной местности, и не в состоянии отобразить всю красоту и неповторимость озер, рек, горных вершин и пьянящий аромат соснового бора. По существу, авторский текст – это зафиксированный алгоритм последовательностей вступлений, совместных действий, определенных нот и их сочетание, ритмический рисунок и динамика, развертывающаяся в пространстве и времени. Превращение нот в музыку в высоком смысле этого слова – это прерогатива исключительно самого исполнителя [Ержемский, 2007, с. 194–195]. Не случайно считается, что завершает музыкальное произведение не композитор, а исполнитель, вкладывая в нотные значки смысл, содержание и свое личностное отношение.

Субъективная позиция отнюдь не предполагает свободного отношения к авторскому тексту, наоборот, все зафиксированное на бумаге должно быть точно выполнено, то есть текст не может быть изменен, но если говорить о театре, поведение героев в конкретных обстоятель-

ствах может быть интерпретировано по-разному в зависимости от исполнительских акцентов, понимания и степени соучастия герою и эмоционального состояния артиста в данный момент.

Мы не можем забывать о том, что основу любого произведения составляют переживания автора, и это часто проблема его личностного выбора (иначе, если вспомнить З. Фрейда, творчество не могло бы существовать). Поэтому одной из главных задач исполнителя является «конструирование своего понимания авторского текста в соответствии с личными эмоциональными особенностями и предпочтениями, жизненным опытом, уровнем культуры, талантом и образованием» [Ержемский, 2007, с. 199].

Необходимо отметить, что, как показывает исторический опыт, авторы не всегда являются лучшими интерпретаторами своих произведений. Например, опера Ж. Бизе «Кармен» (по новелле П. Мериме) в своей авторской редакции была встречена публикой резко отрицательно. Только после того, как Э. Гиро заменил разговорные диалоги на речитативы, включил в 4-й акт балетные сцены на музыку из «Пертской красавицы» и «Арлезианки», опера стала одной из самых популярных в мире. Таких случаев множество.

Что же является основанием для создания интерпретации произведения? Начальный этап работы связан с определением содержания произведения и тех средств, которые позволяют раскрыть художественные образы. При этом не менее важно учитывать особенности стиля и эпохи создания произведения.

Значительную помощь может оказать знакомство с национальной принадлежностью автора (А. Хачатурян, Я. Сибелиус, И. Брамс, А. Дворжак и др.), особенностями его творческого пути и историей создания произведения.

Важнейшую роль играет программа произведения, которая иногда заключена в его названии (например, А. Лядов «Музыкальная табакерка», «Кикимора»; М.П. Муссоргский «Картинки с выставки»: «Прогулка», «Старый замок», «Балет невылупившихся птенцов» и др.), в отдельных случаях замысел автора, композитора известен (П.И. Чайковский – симфонии № 4, 5, 6).

Большое значение имеет анализ формы произведения: соотношение крупных и мелких построений, определение главной и второстепенных кульминаций, логика внутренних связей.

Для построения общей концепции произведения важно определение «верного» темпа, который позволит передать художественное содержание и заложенные в него образы; владение ритмом как пульсом интерпретации; выразительное интонирование (исполнение) фраз, мо-

тивов (музыкальное творчество) различных интонаций речи (актерское творчество), движений (хореографическое творчество).

Подводя итог, хочется отметить, что очень многие выдающиеся деятели искусства сходятся во мнении, что «лишь тогда интересен музыкант-исполнитель (актер, танцор. – С.С.), когда он личность» [Липс, 2004, с. 126]. Как бы хорошо исполнитель не владел мастерством технической реализации авторского текста, если у него нет новых творческих идеи, своего творческого отношения к исполняемому произведению, воздействие на зрителей будет незначительным.

Литература

Ержемский Г.Л. Дирижеру XXI века. Психолингвистика профессии. СПб. : ЛЕАН, 2007.

Липс Ф. Искусство игры на баяне : метод. пособие для педагогов ДМШ, учащихся ССМШ, музучилищ, вузов. М. : Музыка, 2004.

Музыка : большой энциклопед. слов. / гл. ред. Г.В. Келдыш. М. : Большая российская энциклопедия, 1998.

Фрейд З. Художник и фантазирование // Воспоминание о Леонардо да Винчи в раннем детстве / пер. с нем. Р. Додельцева, М. Попова. СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2013.

Психолого-педагогические условия формирования профессионального мышления будущего учителя музыки

Т.В. Харитонова

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
khtv56@mail.ru

Профессиональное мышление является ведущим профессиональным качеством, определяющим высокий уровень компетентности специалиста. Совокупность таких условий, как введение в учебный процесс вуза сквозной системы проблемно-аналитических заданий по ведущим циклам предметов, использование методов и приемов учебной работы, с помощью которых достигается готовность студентов к решению профессиональных задач в условиях реальной педагогической деятельности, способствует эффективному формированию профессионального мышления будущего учителя музыки.

Ключевые слова: профессиональное мышление; профессионально-педагогическая подготовка; проблемно-аналитические задания; интеллектуальные умения; профессионально-ориентированные задачи; профессиональное мастерство.

Понятие «профессиональное мышление» в науке и практике стало употребляться в связи со значительной интеллектуализацией общественного труда, вызванного НТР. С тех пор данный термин используется в двух смыслах: когда хотят подчеркнуть высокий квалификационный уровень специалиста (речь идет об особенностях мышления, выражающих его качественный аспект); когда хотят подчеркнуть особенности мышления, обусловленные содержанием профессиональной деятельности (имеется в виду предметный аспект). Но чаще всего понятие «профессиональное мышление» употребляется одновременно в обоих смыслах.

Особое значение проблема профессионального мышления приобрела в психологии труда и инженерной психологии (Т.В. Кудрявцев, Ю.К. Корнилов, Б.Ф. Ломов, В.Д. Шадриков и др.), а также в исследованиях, посвященных общим проблемам профессионально-педагогической деятельности (А.А. Бодалев, Н.В. Кузьмина, А.В. Петровский и др.). В настоящее время известны работы таких авторов, как Д.В. Вилькеев, М.М. Кашапов, С.И. Гильманшина и др.

Проведенный анализ различных подходов к пониманию сущности профессионального мышления учителя позволил нам заключить, что понятие «профессиональное мышление» рассматривается как важный фактор в развитии современного профессионального образования и как ведущее профессиональное качество, определяющее высокий уровень компетентности специалиста. К сожалению, проблема формирования профессионального мышления на практике останется «хронически незавершенной» до тех пор, пока не будут созданы определенные условия его формирования в вузе, которые необходимы для «запуска» механизма самодетерминации становления профессионального мышления будущего специалиста [Кашапов, 2000, с. 12].

Основываясь на анализе литературы и обобщении опыта практической работы, мы выделили ряд условий, способствующих эффективно-му формированию профессионального мышления учителя музыки, взаимосвязанных и взаимодействующих между собой:

а) введение в учебный процесс вуза сквозной системы проблемно-аналитических заданий по ведущим циклам предметов;

б) использование методов и приемов учебной работы, с помощью которых достигается готовность студентов к решению профессиональных задач в условиях реальной педагогической деятельности.

Данная совокупность условий основана на том, что каждый из выделенных компонентов обладает своими локальными возможностями и взятый в отдельности не может полностью обеспечить эффективность

формирования мышления будущего учителя музыки. Лишь их единство позволит достигнуть эффективных результатов.

Использование выделенного комплекса условий необходимо понимать в двух аспектах: как одновременное и последовательное влияние всех компонентов комплекса на протекающий процесс формирования мышления будущего учителя.

Рассмотрим подробно каждый из компонентов комплекса.

Введение сквозной системы проблемно-аналитических заданий по ведущим циклам предметов, направленных на формирование профессионального мышления студентов – будущих учителей музыки.

Проблемно-аналитические задания представляют собой систему проблемных вопросов, позволяющих в результате всестороннего анализа конкретного музыкального произведения охватить его различные аспекты в их взаимозависимости. Проблемно-аналитические задания предусматривают актуализацию ранее усвоенных знаний, выявление комплекса имеющихся в опыте студентов навыков и умений, формируют обобщенные понятия, систему музыкально-интеллектуальных действий, что является показателем уровня развития профессионального мышления.

Выполнение сквозных заданий по ведущим циклам предметов, таких как музыкально-теоретические дисциплины, педагогика, психология и методика, создает условия для последовательного преодоления интеллектуальных трудностей. Кроме того, приобретение навыков всестороннего анализа изучаемого музыкального произведения позволяет создать более «близкие» отношения между музыкой и мыслительной деятельностью и в конечном итоге научить будущего специалиста, как считает М.Г. Арановский, «мыслить музыкой» [Арановский, 2007, с. 11].

Эти задания представляют собой промежуточные действия и подчинены более общей задаче. Они способствуют эффективному решению профессионально-ориентированных задач, когда необходимо владеть не только анализом музыкального материала, но и уметь использовать его педагогический и образовательный потенциал, что позволяет глубже понять поставленную задачу, предвосхитить ее решение, а впоследствии – профессионально грамотно разрешить.

Система сквозных проблемно-аналитических заданий способствует также включению студентов в активную поисковую деятельность, которая активизирует мышление, имеющийся музыкально-педагогический опыт и формирует мотивацию на приобретение недостающих знаний.

Освоение студентами – будущими учителями музыки системы проблемно-аналитических заданий на примере конкретно выбранного произведения и предложенного для ознакомления преподавателям тех дисциплин, на которых предполагалось их использовать, позволяет со-

здать ориентировочную основу для успешного решения профессионально-ориентированных задач, которая в дальнейшем становится автоматизированной, сокращенной, переходя в умственный план. Каждый аналитический результат приобретает черты осмысленной художественной структуры, выступая перед будущим учителем музыки во всем многообразии и богатстве познанных новых свойств.

В результате всестороннего анализа осуществляется окончательный синтез, приводящий к адекватному решению основной задачи. Таким образом, «старые» продукты включаются в новые связи. Благодаря тщательной и целостной отработке проблемно-аналитических заданий на основных учебных предметах создается такой потенциал, который способствует непосредственно на этапе решения профессионально-ориентированных задач формированию обобщенных, гибких, профессионально-ориентированных интеллектуальных умений. Как утверждает М.М. Кашапов, «полноценное творчество должно предполагать умение рассчитывать “на опережение” своих возможностей, с этого начинается культура любого профессионала» [Кашапов, 2006, с. 141].

Применение методов и приемов учебной работы, с помощью которых достигается готовность студентов к решению профессиональных задач в условиях музыкально-педагогической деятельности.

Использование профессиональных задач, на наш взгляд, является главным средством оптимизации процесса профессионализации мышления будущего учителя, средством, детерминирующим, направляющим мыслительный процесс студента (И.Я. Лернер) и определяющим уровень его развития.

Материалы публикаций Ю.Н. Кулюткина, Г.С. Сухобской, В.А. Сластенина, Г.А. Балла, М.Л. Фрумкина, а также материалы зарубежных исследований Д. Аллена, Д. Тейлора показывают, что решение профессиональных задач в процессе обучения студентов оказывает огромное влияние на качество профессионально-педагогической подготовки студентов и формирование уровня их профессионального мышления.

Под профессионально-ориентированной музыкально-педагогической задачей мы понимаем такую творческую конструкцию, которая предполагает самостоятельный поиск будущим специалистом решения профессиональной проблемы, осуществляемый на основе взаимосвязи и взаимодействия музыкально-художественных и педагогических действий. Иными словами, профессионально-ориентированные музыкально-педагогические задачи – это задачи с педагогическим содержанием, возникающие перед учителем музыки в процессе обучения школьников.

Решить профессиональную задачу означает получить результат своего труда в ближайшем обозримом будущем, что возможно только при условии правильного выполнения профессиональных действий,

чему, в свою очередь, нужно научиться. Однако профессиональная подготовка не может быть начата с решения задач. Не может она и сводиться только к этому виду деятельности. Очевидно, что предшествовать ей должно накопление знания-информации, а следовать за ней должны такие виды деятельности, которые предполагают включение конкретного профессионального действия, приобретенного в ходе решения задачи, в реальную профессиональную деятельность.

Опыт применения психологических и педагогических задач в целях формирования у студентов профессионального мышления свидетельствует о том, что результативность этой работы не зависит от количества решенных задач, здесь необходима определенная система в работе:

- определение типологии профессионально-ориентированных задач, возникающих в деятельности учителя музыки;

- обеспечение их содержательности посредством разработки подробной классификации каждого типа задач;

- организация решения студентами профессиональных задач с выявлением и обобщением способов решения по каждому отдельному классу;

- применение обобщенных способов решения задач к новым нестандартным задачам, трансформация их в профессиональные интеллектуальные умения.

С учетом таких условий формирование профессионального мышления будущего учителя будет последовательным, логичным и цельным.

Преподавание музыки в школе представляет собой непрерывный процесс решения профессиональных задач, границы каждой из которых весьма подвижны и изменчивы, так что зачастую они как бы переходят друг в друга, образуя сложные сочетания. Мы предлагаем следующую типологию музыкально-педагогических задач: музыкально-исследовательские, музыкально-конструктивные и музыкально-коммуникативные.

Музыкально-исследовательские задачи являются стержневым элементом музыкально-педагогического единства. Учителю с музыкальным образованием необходимо глубокое знание особенностей музыкального искусства, его глубинных образных связей, закономерностей, ориентированных на особенности восприятия, свойственные школьникам различных возрастных групп. Кроме того, анализ музыкальных произведений должен быть личностным, так как его задача не только в раскрытии объективного смысла музыки, но и в формировании с ее помощью индивидуальности учащихся.

Что собой представляют музыкально-конструктивные задачи? Преображение музыкального материала в материал учебный, его педагогическая интерпретация предполагает включение учителя музыки в конструктивную деятельность, а именно: разработку определенного пред-

метного содержания урока музыки, планирование взаимосвязи и целостности основных компонентов урока, выбор приемов и способов управления музыкальной деятельностью школьников. В процессе решения этих задач перед учителем музыки встает конкретный вопрос об отборе, расположении музыкального материала, выстраивании логичной музыкальной драматургии, которой необходимо придать и целесообразную педагогическую форму. Итогом решения музыкально-конструктивных задач могут являться: план-конспект подготавливаемого урока, прогноз конечных результатов, расчет наиболее вероятных вариантов на несколько ходов вперед и т.д.

Музыкально-коммуникативные задачи являются своеобразным фокусом, собирающим в единое целое рассмотренные выше виды задач. В основе решения данных задач лежит взаимодействие учителя музыки и учащихся, установление взаимоотношений, способствующих раскрытию перед учащимся жизни во всем ее эстетическом своеобразии и богатстве, в ее гармоничной целостности. Для учителя музыки умение посредством искусства воздействовать на чувства и переживания школьников имеет первостепенное значение. В основе методов и приемов, используемых для достижения этой цели, лежит один существенный принцип, сущность которого заключается в формировании у студентов способности к максимальной идентификации через музыку с мироощущением школьников, авторами музыкального произведения, музыкальными образами.

Таким образом, выделение трех групп музыкально-педагогических задач дает возможность основательно и детально изучить те аспекты, которые связывают воедино музыкальное и педагогическое начала в профессиональном музыкально-педагогическом мышлении учителя музыки. Все музыкально-педагогические задачи являются эффективным дидактическим средством, выполняющим методологическую, мировоззренческую, развивающую и обучающую функции в формировании профессиональной направленности мышления и личности будущего учителя музыки.

Решение музыкально-педагогических задач – своего рода схема, упрощенная модель музыкально-педагогической деятельности, тем не менее по своей простоте, типичности и максимальной доступности они способны дать студенту – будущему специалисту широкое представление о будущей реальной профессиональной деятельности, обеспечить его необходимыми знаниями, умениями, навыками. В процессе такой деятельности вырабатывается профессиональное мастерство и реализуется принцип адекватности учебно-познавательной и профессиональной деятельности обучаемых.

Таким образом, обозначенный нами комплекс психолого-педагогических условий представляет собой интеграционное единство, реализация которого будет способствовать целенаправленному формированию профессионального мышления будущего учителя музыки.

Литература

Арановский М.Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М.Г. Арановский. М. : КомКнига, 2007. С. 10–43.

Кашапов М.М. Психология педагогического мышления. СПб. : Алетейя, 2000.

Кашапов М.М. Психология творческого мышления профессионала : монография. М. : ПЕР СЭ, 2006.

Харитонова Т.В. Формирование профессионального мышления в структуре личности будущего учителя музыки : дис. ... канд. психол. наук. Казань, 1998.

Перспективы использования принципа функциональной дополненности в социально-психологических исследованиях педагогической деятельности

А.Ю. Цепков

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
tcepkov@bk.ru

Статья посвящена проблеме синтеза антагонистических парадигм, господствующих в современной психологической науке и перспективе его применения к исследованиям личностных новообразований в сфере педагогической деятельности. В работе затронуты некоторые аспекты специфики деятельности педагога, задачи становления и развития профессионального менталитета педагога, формирующие выбор наиболее эффективных методов исследования феноменов образовательного пространства.

Ключевые слова: парадигма; методология; метод; менталитет; новообразования; педагогическая деятельность; естественнонаучный; гуманитарный; синтез.

Современная отечественная и зарубежная психологическая литература изобилует научными данными, объективно и широко раскрывающими генетические и структурные связи между гностическими, перцептивными, конструктивными и коммуникативными функциями и свойствами человека. Материалы эмпирических и теоретических исследований демонстрируют единство индивидуального и социального в целост-

ной структуре личности. Большое влияние на формирование психологической структуры личности, в которой воплощены знания и умения, оказывает профессиональная деятельность. Особенно четко это проявляется в профессиях типа «человек – человек», к которым на полном основании можно отнести и профессию учителя [Рогов, 1994].

Исследования педагогической деятельности показали, что она обладает рядом особенностей, позволяющих характеризовать ее как потенциально эмоциогенную. Высокая эмоциональная напряженность вызвана наличием большого числа факторов стресса, постоянно присутствующих в работе учителя. Это такие особенности деятельности, как высокий динамизм, нехватка времени, рабочие перегрузки, сложность возникающих педагогических ситуаций, ролевая неопределенность, социальная оценка, необходимость осуществления частых и интенсивных контактов, взаимодействие с различными социальными группами и т.д. [Сонин, 1997].

В нынешних условиях развития российского образования особого внимания заслуживают исследования и специальные работы, посвященные изучению личности учителя, его профессионального мышления и сознания, изучению психологических механизмов профессиональной рефлексии, толерантности, эмпатийности, предметной индивидуальной информированности, генезиса профессионального статуса и социального имиджа [Александров, 2005].

В эту совокупность входят различные по психологической сущности личностные проявления: сами качества личности, отношения, переживания, составляющие эмоционально-волевую сферу, умения, навыки и фактические действия. Все они своеобразно раскрывают менталитет профессии учителя, интегративную форму социального мышления и поведенческой деятельности личности, интериоризованного общественного опыта, заключенного в обычаях и традициях реализаций собственного Я в конкретной профессии.

Глубокое всестороннее рассмотрение этих феноменов в контексте различных подходов (естественнонаучного и гуманитарного) позволяет учитывать не только специфические качества педагогов, но и дифференцированные и интегрированные устремления, интересы, аттитюды, эспектации, отношения, предопределяющие как профессиональную направленность, так и нравственное содержание личности учителя как одного из основных субъектов образовательного пространства.

Изучение закономерностей становления и развития профессионального менталитета педагога предопределяется стремлением проанализировать структуру конкретной деятельности, соотнести ее с системой личностных новообразований, определить важнейшие интегриру-

ющие факторы, существенно проявляющиеся в содержании и динамике этой профессии [Сонин, 1997].

В связи с этим одной из основных задач, встающих перед исследователями педагогической деятельности, как и вообще перед всеми, кто работает в области социальной психологии, является проблема определения наиболее эффективных методов исследования, которые, в свою очередь, определяются методологией данной науки.

Методология – это детализация парадигмы под конкретную науку, под конкретный предмет изучения. Парадигма есть обобщение методологий этих конкретных наук. Парадигма несет регулирующую функцию при построении конкретной методологии. Психология – наука, обреченная на сосуществование двух основных парадигм: естественнонаучной и гуманитарной [Ломов, 1984]. Провести строгую разграничительную линию между естественнонаучной и гуманитарной парадигмами в психологии едва ли возможно. Значительная часть психологических трудов включает как естественнонаучные (например, в виде количественных данных), так и гуманитарные (например, в виде достаточно свободной интерпретации этих данных) элементы, а многие психологи-исследователи попеременно прибегают то к одному, то к другому [Чернов, 2007].

Т.Д. Марцинковская основное различие между естественнонаучным и гуманитарным подходами в психологии связывает с разницей между «жестким» естественнонаучным детерминизмом и «социокультурной» детерминацией, «управляющей продуктивной деятельностью людей» [Марцинковская, 2007]. Д.А. Леонтьев отмечает, что человека можно одновременно рассматривать, с одной стороны, как природный объект, индивидуальность, с другой – как личность, которая имеет внутренний мир, характеризующийся через его содержание и через те взаимодействия, в которые надо вступать с этим миром, чтобы позволить таким содержаниям раскрыться. Правда, он констатирует, что первый способ рассмотрения представляет собой традиционный, классический, естественнонаучный подход, второй способ – гуманитарный [Леонтьев, 2006].

Естественнонаучная парадигма ориентирована преимущественно на объяснение психологических феноменов, а гуманитарная – на их понимание; в первой доминируют каузальные объяснения, а во второй – телеологические; гуманитарная парадигма сильнее связана с психологической практикой, в ней отсутствует методологический ригоризм, характерный для естественнонаучной парадигмы, которая ориентирована на четкие принципы проведения исследований. В настоящее время в области социологических и социально-психологических исследований субъектов образовательного пространства выделяется два основ-

ных подхода к применению исследовательских методов. Под количественным подходом подразумевается научный, сциентистский, естественнонаучный подход, основанный на абсолютизации математической статистики и экспериментальных технологий с критериями научности без учета индивидуальных различий личности. В отличие от количественного подхода под качественным, определяемым как интуитивистский подход, понимается гуманитарный, феноменологический [Юревич, 2005]. Качественные методы исследования обеспечивают результаты, которые ближе к свободной, независимой стороне континуума, потому что они позволяют реципиентам отвечать своими словами, используя свои категории и осознанные ассоциации [Чернов, 2007]. Популярность каждого подхода подвержена колебаниям, связанным с изменениями представлений о природе научного знания, с научными успехами, достигнутыми в рамках той или иной традиции. Современное социально-психологическое исследование – процесс, движущийся от свободных данных к строгим и обратно, по кругу. Малоизученные явления часто начинают исследовать при помощи инструментов, дающих более свободные данные. Если же явление изучено лучше, в исследовании преобладают методики, дающие больше строгих данных. Свободные данные получают с помощью качественных, неформализованных методов, а строгие – с помощью количественных формализованных методов. При такой организации исследований качественные методы не опровергают, а гармонично дополняют статистические количественные методы. Вопрос заключается не в том, какой подход и разрабатываемые в его рамках методы предпочесть исследователю при решении конкретных научно-исследовательских задач. На данный момент невозможно признать какой-либо из подходов наиболее универсальным и значимым для всех возможных ситуаций исследования. Намного эффективнее признать оба подхода как необходимые, взаимно дополняющие средства перекрестной валидации. Таким образом, разумнее говорить не о противопоставлении, а о сочетании двух подходов – количественного и качественного – к социально-психологическим исследованиям, то есть о принципе функциональной дополнительности или о парадигмальном синтезе, посредством которого эти подходы связаны друг с другом. При этом выбор тех или иных количественных или качественных методов определяется спецификой изучаемой проблемы. Данный комплексный подход к социально-психологическому исследованию лежит в основе новой качественной технологии, получающей в настоящее время все более широкое распространение в педагогической психологии, в частности, при изучении генеза личностных новообразований субъектов образовательного процесса. Еще одна перспектива парадигмального синтеза в педагогической психологии открывает-

ся в связи с распространяющимися в психологии личности новыми методологическими настроениями, связанными с новым пониманием причинности. Несмотря на почти диаметрально противоположность двух подходов, их синтез порождает уникальную возможность компенсации и дополнения ограничений существующих методов в социально-психологическом исследовании. Таким образом, естественнонаучная и гуманитарная парадигмы при определенном взгляде на психологическую реальность могут выглядеть не только не антагонистичными, но и вполне соизмеримыми друг с другом.

Литература

Александров Ю.И. О «затухающих парадигмах, телеологии, “каузализме” и особенностях отечественной науки» // Вопросы психологии. 2005. № 5. С. 155–158.

Выготский Л.С. Исторический смысл психологического кризиса // Собрание сочинений. В 6 т. М. : Педагогика, 1982. Т. 1. С. 291–436.

Выготский Л.С. Педагогическая психология. М. : Педагогика-Пресс, 1996.

Леонтьев Д.А. Личность как преодоление индивидуальности: основы неклассической психологии личности // Психологическая теория деятельности: вчера, сегодня, завтра. М. : Смысл, 2006. С. 134–147.

Ломов Б.Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. М. : Наука, 1984.

Марцинковская Т.Д. Междисциплинарность как системообразующий фактор современной психологии // Методологические проблемы современной психологии. М. : Смысл, 2004. С. 61–81.

Рогов Е.И. Личность в педагогической деятельности. Ростов н/Д : РГПУ, 1994.

Сонин В.А. Психолого-педагогические проблемы профессионального менталитета учителя // Мир психологии. 2000. № 2. С. 183–191.

Чернов А.Ю. Методологическое введение в проблему качественных методов // Методология и история психологии. 2007. № 1. С. 118–129.

Юревич А.В. Естественнонаучная и гуманитарная парадигмы в психологии, или Раскачанный маятник // Вопросы психологии. 2005. № 2. С. 147–151.

Влияние произведений искусства на самочувствие, активность, настроение студентов

Е.Л. Чернышова, Л.А. Сапожникова

Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия, Самара
Sapognikovaluba1992@mail.ru

Статья представляет собой краткое описание влияния произведений искусства на психофизиологические проявления человека. Она включает теоретическую и эмпирическую части. Статья адресована не только специалистам – психологам, студентам, но и широкому кругу читателей, интересующихся психологией и медициной.

Ключевые слова: *психологическое и психофизиологическое воздействие; самочувствие; активность; настроение; возникновение и протекание эмоций; влияние произведений искусства на человека.*

Изучение воздействия искусства на человека осуществляется главным образом на трех уровнях: психофизиологическом, когда рассматривается психофизиологическое «последствие» (Б.Г. Ананьев, Д.Н. Узнадзе, В.Н. Мясищев, В.А. Ганзен, А.Л. Готсдинер, В.С. Мархасин, В.М. Цеханский, Г.Н. Кечхуашвили, Ю.А. Цагарелли, В.И. Петрушин, Л.Н. Мельников, Р. Арнхейм и др.); психологическом, связанным с воздействием искусства на когнитивную и эмоционально-волевую сферу (А.В. Запорожец, А.Н. Леонтьев, Л.В. Благонадежина, Л.Н. Рожина, О.И. Никифорова, П.М. Якобсон, С.А. Шеин, В.Е. Семенов, Н.Х. Александрова, Е.М. Торшилова, Ю.У. Фохт-Бабушкин и др.); психолого-эстетическом, где делается попытка исследовать психологическую природу катартического механизма личности, опосредующего воздействие искусства и преобразующего ее «ядерные» экзистенциальные структуры (Л.В. Выготский, С.М. Эйзенштейн, Д. Лукач, Т.А. Флоренская и др.).

Л.С. Выготский считал, что «эмоции искусства суть умные эмоции». Они теснейшим образом связаны с деятельностью человеческого сознания. Действие произведений искусства нельзя ограничивать областью чувств, они одновременно затрагивают и сознание, воздействуют на обе сферы психической жизни человека. И этим определяется могучая сила искусства, которую использует медицина в своих целях. Среди многих функций искусства (познавательная, коммуникативная, воспитательная и др.) медицина выделяет в качестве профилактической, лечебной гедонистическую функцию (от греч. *hedone* – ‘удовольствие’). Механизм воздействия искусства на человеческий организм, психику и поведение человека изучают психофизиология, психология и медицина, в том числе медицинская эстетика.

Созданное И.М. Сеченовым учение о психических актах, позволяет понять воздействие на психику и поведение человека различных, в том числе эстетических явлений, произведений искусства. По мнению И.М. Сеченова и его учеников, первоначальная причина всякого поступка всегда во внешнем чувственном возбуждении и механизмах его воздействия. От встречи различных возбуждений возникает торможение. Поэтому для торможения осложняющих болезнь отрицательных эмоций можно прибегнуть к рождению более сильных положительных эмоций.

Согласно учению И.П. Павлова физиологические основы воздействия эстетических чувств и переживаний, вызванных произведениями искусства, во многом те же, что и у любого средства общения. Это область условных рефлексов, связей второй сигнальной системы. Выразительно-изобразительные средства искусства играют роль специфических условных раздражителей, мобилизующих эмоциональный опыт человека.

При исследовании механизма воздействия средств искусства на чувства и сознание больного человека необходимы усилия представителей различных специальностей, в первую очередь физиологов и психологов. В психоанализе восприятие художественного произведения рассматривается как творческий процесс внутреннего «очищения», или катарсиса (от греч. *katharsis*) – эмоционального потрясения, особого переживания, как специальный прием терапевтического воздействия для разрядки, «отреагирования» аффекта, ранее вытесняемого в подсознание и являющегося причиной невротического конфликта.

Искусство, художественное творчество часто позволяет сублимировать (от лат. *sublimare* – ‘возносить’), переключать внутреннюю энергию, активность человека, особенно с развитым образным мышлением, на более высокий уровень. В психоанализе сублимация выступает как механизм психологической защиты, снимающий напряжение в ситуации конфликта, неудовлетворенности, мучительного ожидания желаемого, переключения энергии либидо на процесс творчества. Вспомним, какой благотворный период переживал А.С. Пушкин во время своего вынужденного, мучительного пребывания в Болдино («болдинская осень»), когда он рвался в Москву к своей невесте.

В профилактической медицине большое значение приобретают психотерапевтические и психоаналитические методы коррекции и восстановления здоровья. В этом проявляется врачебное искусство. В психотерапии разработаны различные методы и приемы сублимации для переключения внимания, нервного напряжения больных с целью снятия отрицательных эмоций, подавления их положительными, способствующими оздоровлению.

К числу наиболее положительных эмоций, благотворно воздействующих на весь человеческий организм, относится эстетическое наслаждение, получаемое от общения с замечательными произведениями искусства. Лучшие художественные произведения несут в себе огромный заряд жизнелюбия, необходимого для борьбы с недугами.

Возникновение и протекание эмоций существенным образом отражается на деятельности желез. О том, что стимулирует чувства слезных желез, знает каждый. Воздействие эмоций распространяется и на такие железы, как потовые, слюнные и др. Под их влиянием меняются сердечный ритм, давление в кровеносных сосудах, стимулируется или (реже) тормозится деятельность желудочно-кишечного тракта, способна меняться температура тела, расширяются глазные щели, зрачки и т.д.

Психофизиологи делят эмоции на положительные и отрицательные. Чувства наслаждения, вдохновения, радости благотворно воздействуют на организм человека. А такие как тоска, страдание, чувства страха, неловкости, унижения вызывают в организме такие биохимические процессы, которые оказывают разрушительное воздействие, особенно на нервные клетки. Искусство призвано вызывать положительные эмоции. Таков кратко рассмотренный нами механизм психофизиологического воздействия искусства на организм человека. Но эти общие положения нуждаются в раскрытии, конкретизации. Врач должен точно знать, что дает искусство лечению тех или иных заболеваний, оздоровлению жизни людей.

Медицинская эстетика ориентирует врача на избирательность в мире искусства, овладение методами искусствотерапии. В медицине сложились разные направления и методы использования искусства в лечебных и профилактических целях: музыкотерапия, кинезиотерапия (движения под музыку), арттерапия (использование цвета, изобразительных средств), библиотерапия, театротерапия. Часто применяются взаимопроникающие комплексные методы с использованием звуков музыки, поэтики слова, красок, живописи. Во многих клиниках, лечебно-реабилитационных центрах для этого создаются специальные лаборатории и кабинеты психоэнергосуггестологии (лат. *suggestio* – ‘внушение’) для определенной коррекции, омоложения и т.д., в которых применяется различное, в том числе и эстетическое воздействие.

Конкретную разработку и применение методов использования искусства в лечении и профилактике заболеваний должны делать специалисты в той или иной области медицины. Их задача – подготовить методики на основе теоретического обоснования и эксперимента в условиях клиники, отделения, лаборатории. Уже в древности было известно о психотерапевтическом воздействии музыки, танцев, песен.

От античности до наших дней идут теоретические и эмпирические поиски в области музыкотерапии. Влиянию музыки на организм человека были посвящены работы В.М. Бехтерева. Он создал целую «науку о поведении», в которой рассматривает эстетические воздействия на психику человека.

Описанная в статье В.М. Бехтерева «Значение музыки в воспитании ребенка» музыка является властительницей наших чувств и настроений, мы вправе ожидать от нее, что она по решению врача может и должна создавать определенные настроения, где нужно – ослабить излишнюю возбудимость, в других случаях – перевести больного из грустного состояния в хорошее настроение, в третьих случаях подействовать соответствующим образом на дыхание и кровообращение, устранить и придать членам физическую бодрость [Шевченко, 2004, с. 102].

По мнению Н.А. Рыбникова, дети чаще всего выбирают в качестве идеала для подражания героев А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Н.А. Некрасова. В данном случае на выбор ребят оказывает влияние именно сама художественная литература, а не полученная в школе историко-литературная информация [Крупник, 1999, с. 26].

Нами было проведено психологическое исследование по методике САН (методика и диагностика самочувствия, активности, настроения) с участием группы студентов 4-го курса факультета психологии ПГСГА специальности «Педагогика и психология».

С помощью данной методики в группе нами были исследованы самочувствие, активность и настроение до прочтения стихотворений М.Ю. Лермонтова «Парус», «Молитва» и после.

В ходе исследования мы получили следующие результаты:

	С1, в %	А1, в %	Н1, в %	С2, в %	А2, в %	Н2, в %
Высокий	26,6	26,6	23,3	33,2	33,2	36,7
Умеренный	3,3	10	13,2	10	10	6,6
Низкий	70	63,3	63,3	56,7	56,7	56,7

По данным исследования до прочтения стихотворений у студентов преобладает низкий уровень самочувствия, активности и настроения: С1 – 70%, А1 – 63,3%, Н1 – 63,4; средний: С1 – 3,3%, А1 – 10%, Н1 – 13,2%; высокий: С1 – 26,6%, А1 – 26,6%, Н1 – 23,3%. После прочтения стихотворений преобладает низкий уровень: С2 – 56,7%, А2 – 56,7%, Н2 – 56,7%; средний уровень: С2 – 10%, А2 – 10%, Н2 – 6,6%; высокий: С2 – 33,2%, А2 – 33,2%, Н2 – 36,7%. Это свидетельствует о том, что у студентов после чтения стихотворений самочувствие, активность и

настроение улучшаются, преобладают средний и повышенный уровни самочувствия, активности и настроения.

Таким образом, творчество М.Ю. Лермонтова положительно влияет на самочувствие, активность, настроение студентов. Перспективы дальнейших исследований связаны с теоретической разработкой и эмпирическим изучением влияния художественных произведений различных авторов на психические состояния.

Литература

Крупник Е.П. Психологическое воздействие искусства. М. : Институт психологии РАН, 1999.

Шевченко Ю.Л. Философия медицины. М. : ГЕОТАР-МЕД, 2004.

**Художественное сознание:
консолидация
естественнонаучного
и гуманитарного подходов**

*Материалы
всероссийской научной конференции
с международным участием,
посвященной 200-летию
со дня рождения М.Ю. Лермонтова*

Самара, 12–14 марта 2014 года

Верстка в издательстве ПГСГА
Главный редактор *О.И. Сердюкова*
Редактор *С.В. Жукова*

Подписано к печати 04.09.2014. Формат 60x84 1/16. Объем 19,065 п.л.
Бумага типографская. Печать оперативная. Тираж 100 экз.
Заказ № _____

Издательство ПГСГА:
443099, г. Самара, ул. М. Горького, 61/63
Тел. 333-27-27

Отпечатано в типографии ООО «Издательство ВЕК#21»
443070, г. Самара, ул. Аэродромная, 45, оф. 620