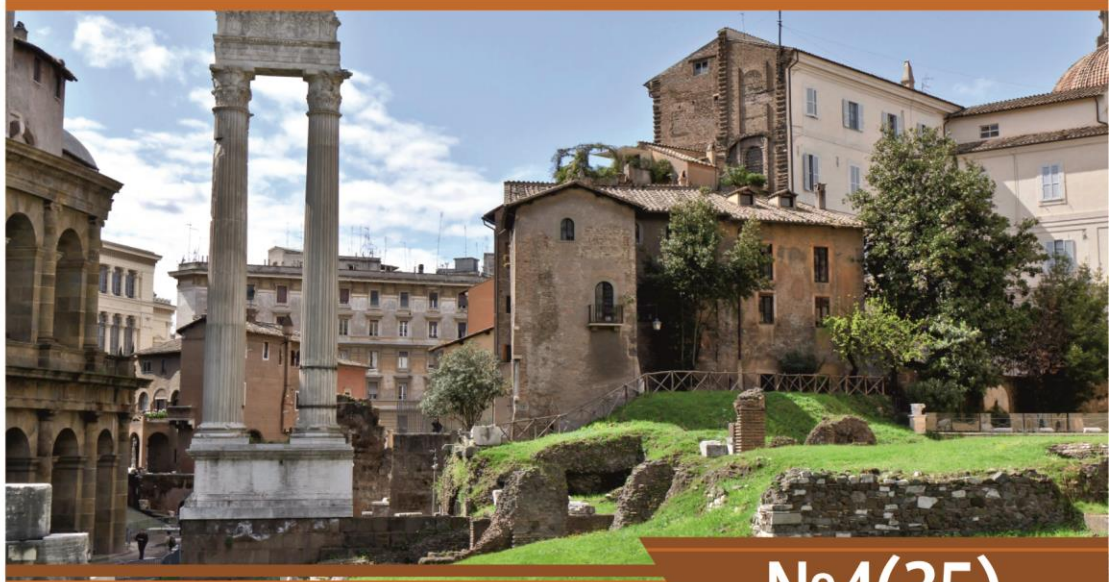




**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№4(35)

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, КУЛЬТУРОЛОГИЯ И
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**

МОСКВА, 2020



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 4 (35)
Апрель 2020 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2020

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

Председатель редколлегии:

Лебедева Надежда Анатольевна – доктор философии в области культурологии, профессор философии Международной кадровой академии, г. Киев, член Евразийской Академии Телевидения и Радио.

Редакционная коллегия:

Воробьева Татьяна Алексеевна – канд. филол. наук, доц. кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, Россия, г. Череповец;

Назаров Иван Александрович – канд. филол. наук, ст. науч. сотр. Государственного Бюджетного Учреждения Культуры г. Москвы, "Музей М.А. Булгакова", Россия, г. Москва;

Монастырская Елена Александровна – канд. филол. наук, доцент, кафедра «Иностранные языки», Кемеровский технологический институт пищевой промышленности, Россия, г. Кемерово.

Н34 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам XXXV междунар. науч.-практ. конф. – № 4 (35). – М.: Изд. «МЦНО», 2020. – 102 с.

ISSN 2542-1271

Статьи, принятые к публикации, размещаются на сайте научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2020

Оглавление

Раздел 1. Искусствоведение	5
1.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	5
АРХИТЕКТУРНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ В КОНТЕКСТЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНА "МАЛОГО ИЕРУСАЛИМА" Горелов Михаил Вячеславович	5
ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ КАНОНА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА Горелов Михаил Вячеславович	15
ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНО- ПЛАНИРОВОЧНОГО РЕШЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА НИКИТСКОГО БОТАНИЧЕСКОГО САДА Горелов Михаил Вячеславович	28
НЕОБХОДИМОСТЬ ОСВОЕНИЯ МЕТОДА ТОНАЛЬНОЙ БАЛАНСИРОВКИ В КОНТЕКСТЕ ОБУЧЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОМУ РИСУНКУ Несветаило Иван Васильевич	44
ЭКСПРЕССИВНОСТЬ И ОДУХОТВОРЕННОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗАХ ЖУЛИИ МАРГАРЕТ КЭМЕРОН Сычева Алина Евгеньевна	48
1.2. Теория и история искусства	53
ИСТОКИ SCIENCE ART. СИНТЕЗ ДИСКУРСИВНОГО И ИНТУИТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ Шульгина Яна Алексеевна	53
1.3. Хореографическое искусство	60
ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ ЭСТРАДЫ И ЦИРКА Драч Тамара Леонидовна	60

Раздел 2. Культурология	67
2.1. Теория и история культуры	67
О НЕКОТОРЫХ ТЕОНИМАХ В НАДПИСЯХ НА ГЕММАХ И АМУЛЕТАХ ПЕРВЫХ ВЕКОВ НАШЕЙ ЭРЫ, НАЙДЕННЫХ НА ТЕРРИТОРИИ ПРИЧЕРНОМОРЬЯ Борщевский Иван Сергеевич	67
Раздел 3. Литературоведение	77
3.1. Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)	77
МИФЫ О ЛЮБВИ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕРНХАРДА ШЛИНКА Гущина Анна Ивановна	77
3.2. Русская литература	84
ВИШНЁВЫЙ САД А.П. ЧЕХОВА – ОТРАЖЕНИЕ СИМВОЛИЗМА РУССКОГО ТЕАТРА Аббасхилми Абдулазиз Яссин	84
Раздел 4. Языкознание	91
4.1. Русский язык	91
РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЛЯ 9 КЛАССА «ИЗУЧЕНИЕ ОДНОСОСТАВНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В ШКОЛЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ Б.Л. ПАСТЕРНАКА)» Борисова Софья Вадимовна	91
4.2. Теория языка	98
ВНУТРИКАТЕГОРИАЛЬНЫЙ СИНКРЕТИЗМ В СФЕРЕ СЕКУНДАРНОГО ТАКСИСА Архипова Ирина Викторовна	98

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

АРХИТЕКТУРНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ В КОНТЕКСТЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНА "МАЛОГО ИЕРУСАЛИМА"

Горелов Михаил Вячеславович

канд. искусствоведения, доцент,

*Московская Государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова,*

РФ, г. Москва

ARCHITECTURAL-STYLE FEATURES IN THE CONTEXT OF ETHNOCULTURAL PHENOMENON "SMALL JERUSALEM"

Michael Gorelov

Candidate of Art History,

Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganova,

Russian Federation, Moscow

Аннотация. В данной статье дается анализ социокультурного пространства городской среды г. Евпатория на современном этапе. При этом отмечается, что в этом пространстве живут и взаимодействуют между собой различные культурные традиции, образцы, культурные смыслы, ценности, инновации. Подчеркивается, что городское пространство выступает как форма существования общественных отношений, закрепленных повседневными практиками, предпочтениями, традициями.

В статье рассматриваются ключевые архитектурные сооружения, составляющие знаковую идентификацию центральной исторической городской застройки Евпатории, их художественные, пластические и конструктивные особенности.

Abstract. This article analyzes the socio-cultural space of the urban environment of Evpatoria at the present stage. At the same time, it is noted that various cultural traditions, patterns, cultural meanings, values, and innovations live and interact in this space. It is emphasized that urban space acts as a form of existence of public relations, fixed by everyday practices, preferences, and traditions. The article discusses the key architectural structures that make up the iconic identification of the Central historical urban development of Evpatoria, their artistic, plastic and design features.

Ключевые слова: малый Иерусалим; этнокультурная среда города; архитектура; историческое наследие.

Keywords: small Jerusalem; ethnocultural environment of the city; architecture; historical heritage.

Пространство выступает одним из основных символов жизни. Именно пространственные представления создают общее мировоззрение, на основе которого возникает общая картина мира. Каждая культурная эпоха создает свое культурное пространство, наполнение которого духовным содержанием осуществляется человеком. Культурное пространство несет в себе "печать" человеческой деятельности. Проблема этого пространства имеет междисциплинарный характер. Оно тесным образом связано с географическими, политическими, экономическими, региональными, этническими особенностями территории, где проживает то или иное население – носитель определенной культуры (или нескольких культур).

Ближе всего к понятию "культурное пространство" находится категория культуры. В соответствии с информационно-семиотическим подходом, культура рассматривается как мир артефактов – продуктов человеческой деятельности; знаковый мир кодов, с помощью которых в человеческом обществе сохраняется, накапливается и передается во времени и пространстве социальная информация; мир смыслов, которые человек вкладывает в свои творения, в действия. Материальные и духовные, объективные и субъективные составляющие культуры одного общества могут не совпадать с элементами культуры других народов или эпох. Из суммы этих предметов и возникают конкретно-исторические типы культур [5].

Местный (региональный) уровень творческого освоения этнокультурной сферы предполагает раскрытие специфических особенностей как наиболее характерных в ее пространственно-территориальных границах. Главная цель состоит в поиске исходного культурологического материала, его отборе и дальнейшем образно-архитектурном переосмыслении [4, с. 64]. Этнокультурная сфера, воплощенная в духовной, материальной и образно-художественной формах, является главным источником как содержательно-смыслового, так и предметно-вещественного материала, столь необходимого в ходе реализации архитектурного процесса творчества. Сфера духовной культуры, ее мифы, сказания и легенды, народные обычаи, приметы и поверья, священнодействия и ритуалы составляют ценный образно-смысловой материал, столь необходимый в процессе поиска идейно-содержательных основ архитектуры.

Человек приписывает своей деятельности определенные смыслы, с разной степенью ясности распознает события. Смысл каждого из них опознается через включенность в ту или иную конфигурацию. Устойчивые конфигурации определенным образом формируют социокультурную жизнь, придают определенность ее фрагментам. В этом случае можно говорить об относительно устойчивом культурном пространстве, в котором происходят текущие события, не меняющие принципиально заведенного хода вещей. Перенастройка происходит только тогда, когда смыслу привычных действий придаются новые оттенки, в какой-то момент меняющие его радикально. При этом возможно сосуществование нескольких смыслов одновременно, а их конфликты связаны с тем, что участники взаимодействия начинают по-разному идентифицировать социальные конструкции событий [1, с. 14]. Не последнюю роль в этом процессе играет религия.

Система культовых идей, фиксируя мировоззренческий уровень человеческого общества, находит свое отражение во множестве форм религиозно-мифологических и политико-социальных идеологий. «Идея священного пути» выступает, например, связующей основой в египетской мифологии; «идея райского сада» — в исламской религии; «идея небесной иерархии» — в христианстве; «идея поднебесной» — в буддизме; «идея светлого будущего» — в мирозерцании социализма; «идея мировой души» получает антропоморфное воплощение в древнегреческой мифологии.

Битвы за свою веру часто бывают самыми жестокими. Вот и сейчас каждый с оружием готов защищать своё вероисповедание и доказывать, что оно — самое верное и правильное. И не в каждом городе несколько религий и культур могут соседствовать так близко, как в Евпатории.

Название "Иерусалим" переводится как «жилище мира», и это место и в правду является центром всех главных мировых религий. Такое же название имеет и старинный район города Евпатории, которая и сама считается древнейшим городом не только Крыма, но и России (старше только Керчь – более 2700 лет). Первое упоминание о поселении на территории нынешней Евпатории относится к 497 году до нашей эры! Город, богатея и развиваясь, еще в древние времена стал многонациональным. Верующие разных конфессий строили свои храмы и мирно сосуществовали, именно в этих старых, узких улочках Гезлева, а позже Евпатории, остались стоять рукотворные молитвы Богу – древние мечети, кенасы, молитвенные дома, синагоги и православные церкви. Все эти достопримечательности расположились на площади менее двух квадратных километров. Иерусалимом это место называли так, поскольку буквально в 200 метрах друг от друга в старой части Евпатории в дружеском соседстве находится молельные дома разных национальностей.

Евпатория – один из самых древних городов мира, который возрастом может тягаться с Римом и Афинами. Центральная часть древнего города под названием Малый Иерусалим сохранила тысячи уникальных артефактов из древнего мира, подтверждающих его связь с могущественными цивилизациями античности. Первые упоминания города относятся к V веку до Рождества Христова. В Евпатории отлично сохранились части древнего города. Это уникальное место для ценителей культуры и истории. На территории Малого Иерусалима находится целых 6 религиозных представительств: 2 синагоги, 3 караимских (караимы – потомки хазар – тюркского кочевого народа VII-X вв н.э., который принял иудаизм и среди районов расселения которого был Крым.) кенасы, православная церковь, армянский храм и старая мечеть. Изначально, в течение нескольких веков до нашей эры в области Евпатории проживали древние греки. Здесь было небольшое поселение с традиционными видами земледелия и виноделия, бытовыми и культурными постройками. Назывался античный город Керкинитида. [2, с. 138].

В XVI столетии город стал крупной торговой точкой, в которую стекались кущы из разных концов света. Здесь уживалось больше 10 народностей. А еще древняя Керкинитида была крупной портовой столицей – в сутки здесь разгружались до 700 торговых судов.

Только при установлении Крымского ханства на месте, которое несколько веков пустовало вследствие разрушительных набегов гуннов, готов, печенегов, хазар, скифов, образовался новый город. Его назвали Гезлев (Гезлев – в переводе с тюркского – "источник"), русские же, с легкой руки А.В. Суворова, обеспечивавшего руководство русской армией по обустройству Ахтиарской бухты (ныне – Севастополь),

произносили имя города по-своему – Козлов. После присоединения Крыма в 1784 году город переименовали в честь Понтийского царя Митридата Евпатора, так как старое название показалось императрице Екатерине II не слишком благозвучным. Именно с конца XVIII века начало формироваться общее единое пространство Старого города [2, с. 141].

Малый Иерусалим – это охраняемая территория Евпатории, которая находится прямо в городе, а не в его окрестностях или нескольких километрах от курорта (Рис. 1). Древние достопримечательности лишь немного восстановлены и укреплены, однако сохраняют исторический вид.



Рисунок 1. План Малого Иерусалима

По Малому Иерусалиму проходит туристический маршрут с аналогичным названием. В него включено 12 архитектурных и исторических памятников. Старый город – это сочетание мусульманских и восточных традиций с иудейскими мотивами. Рассматриваемая в данной статье площадь находится ныне в границах улиц Интернациональной, Революции, Героев Десанта и Караева, располагается на месте существовавшей здесь около тысячелетия назад татарской крепости Гезлев. Планировка города похожа на то, что можно видеть в Стамбуле. Удивительного в этом ничего нет, поскольку именно турецкие зодчие возводили все общественные и бытовые постройки. Город был обнесен стеной с каменными башнями, имевшими бойницы для артиллерийской

стрельбы. В плане город напоминал вытянутый с запада на восток овал, а кривые узкие улочки были призваны запутать противника, если он прорывался за городские стены.

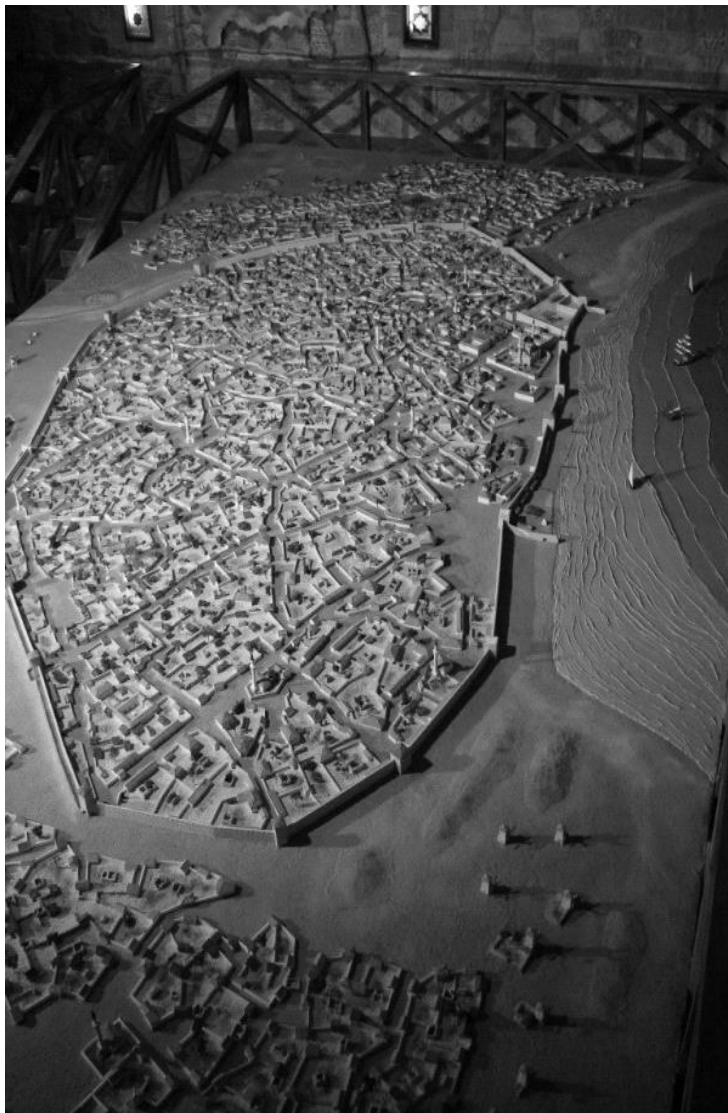


Рисунок 2. План Старого города. Реконструкция

Одна из самых ярких достопримечательностей древнего города, встречающая туристов на входе, – это *крепостные ворота (Ворота дровяного базара)*. По периметру крепости Гезлев их было установлено 5 штук, но сохранились только одни. Крымские ханы, их свита, император Александр I, поэт Адам Мицкевич, генерал Александр Суворов и многие другие известные люди въезжали в арку «Одун-базар-къапусы». Через эти ворота, как правило, и покидали город – тут начиналась дорога на Бахчисарай и Симферополь. Внутри находится этнографический музей татарского быта, в котором собраны экспонаты со времен Крымского ханства. Среди экспонатов музея – национальные костюмы, предметы быта, посуда, родовые знаки влиятельных татарских семей и др. Там же расположен огромный макет древнего поселения – 5 на 9 метров (Рис. 2).

Главной улицей Старого города называют Караимскую. На данной улице располагается уникальная достопримечательность – *Караимские кенасы* (начало XIX в.). Это красивый архитектурный комплекс, состоящий из двух молельных домов (Большая и Малая кенасы), трех внутренних двориков, этнографического музея и караимской библиотеки.

Другой достопримечательностью, также связанной с религией, но уже с мусульманской, является комплекс зданий, объединяющий *Текие дервишей, медресе и мечеть Шукурулла-эфенди*. Эти строения были возведены примерно в XV – XVI вв. Дервиши – последователи особого религиозно-философского течения у мусульман. Они отвергали богатство и путешествовали по городам, проповедуя истинную веру и наставляя заблудшие души. Текие – это их обитель, где они могли на время остановиться. В настоящее время здесь создан музей, в котором проходят экскурсии и можно услышать особую музыку и увидеть реконструкцию обряда, когда дервиши кружились в танце, выкрикивая религиозные стихи и погружаясь в экстаз.

Красивое и величественное строение, дошедшее до наших дней из XVI в., – *мечеть Джума-Джами*. Она считается одной из главных мусульманских святынь в Крыму. Второе название этой мечети Ханская, так как здесь ханы объявляли о своем восшествии на трон. Религиозная святыня строилась по проекту известного турецкого архитектора Ходжи Синана (заложена в 1552 г.). Учитывая, что архитектор одновременно строил мечеть султана Сулеймана в Стамбуле, можно понять насколько значим был этот проект для Крыма. В нем воплотились классические восточные мотивы с самобытными для Крыма орнаментами. За время своего существования она подвергалась некоторым перестройкам. Два ее 35-метровых минарета подверглись разрушению – один в XVII в., другой в XIX в. Они были восстановлены во время реконструкции

в 1985 году. Мечеть Джума-Джами представляет собой 22-х метровое сооружение, напоминающее куб, автор при постройке использовал принцип подобный строительству Константинопольского собора Св. Софии. Верх мечети венчает купол диаметром в 11 метров, который поддерживает барабан с большими окнами. Основной купол окружен еще одиннадцатью небольшими куполами, располагающимися чуть ниже его. Ярус, находящийся вверху, украшен разноцветными витражами, которые меняются по количеству времен года и являются символом вечности. Здесь до конца 20-х годов прошлого века хранился Коран 15 века, который сейчас находится в музее Санкт-Петербурга. Сегодня мечеть является действующей и передана мусульманской общине города. Отсюда, с белоснежных минаретов, разносится эхом напевный голос муэдзина, перекликающийся со звоном колоколов Свято-Николаевского собора, расположенного через дорогу (Рис. 3).



Рисунок 3. "Фото Свято-Никольского собора (слева) и мечети Джума-Джами (справа)"

На улочках Старого города можно увидеть и синагогу *Егие Канай*. Она была построена в начале XX в., и называют ее Ремесленной. Строилось сооружение на деньги ремесленников, городской управы и меценатов-евреев. В ее строительстве применен мамайский желтый известняк, была соблюдена технология кладки с правильной сменной рядов (перевязью). Синагога имеет прямоугольную форму базилики, имеющую три уровня. Два из них имеет прямоугольные окна, а третий круглые, на которых видно витраж звезды Давида. Главной святыней в синагоге является стена с алтарем, где сохраняется свиток Торы. Есть

в городе и другая синагога, деньги на строительство которой выделили местные купцы, поэтому она называлась Торговая.

На туристическом маршруте по "Малому Иерусалиму" можно встретить и несколько храмов христианской конфессии. Один из них – *Свято-Николаевский собор*, освященный в честь святого покровителя моряков и путешественников в 1899 г. Храм возведен на месте существовавшего здесь ранее другого православного храма и посвящен памяти участников событий времен Крымской войны. Свято-Николаевский собор (Святителя Николая Чудотворца) считается самым вместительным храмом на полуострове, превосходит который лишь Херсонесский Владимирский собор. Он является аналогом Константинопольского собора Святой Софии. Этот интересный памятник храмового зодчества имеет вид восьмиугольной постройки (октагон) с массивным куполом из монолитного бетона. Храм разделен тремя приделами, в центре которого находится придел Николая Мирликийского, с левой стороны – Иакова Зеведеева, а правый посвящен князю Александру Невскому. Строительство храма началось в 1893 г. на собранные пожертвования *всех имевшихся в Евпатории религиозных общин*. Фасад здания украшают три вида крестов: православные, греческие и георгиевские.

Другой христианский храм – церковь в честь *Святого Илии Пророка*. Святыня возводилась в 1911–1918 гг. по инициативе греческой общины Евпатории, поэтому храм называют *Греческим*. Ильинский храм построен городским архитектором А.Л. Генрихом, большим приверженцем стиля модерн, в чем можно убедиться, пройдя по улице Дувановской в Евпатории. Почти все особняки этой улицы спроектированы этим замечательным архитектором [3, с. 46].

Храм Святого Илии, наряду с мечетью Джума-Джами и Николаевским собором входит в число трёх наиболее значимых архитектурных доминант города, их купола — неотъемлемая и самая выразительная часть открывающегося на Евпаторию вида со стороны моря.

Турецкая баня XVI века – памятник османской архитектуры и один из уникальных объектов «Малого Иерусалима». В средневековом Гезлеве имелось несколько бань, но до наших дней сохранился лишь хаммам XVI века на улице Красноармейской. Бани работали до 1992 года (около 500 лет). Технологию строительства бань с воздушным обогревом турки переняли от древних римлян. Турецкие бани не были столь величественны, однако их проектировка и введение в действие требовали от мастера большой подготовки и очень ответственного, усердного труда. Турецкая баня состояла, как минимум, из четырех помещений: раздевалки, теплой комнаты для подготовительных процедур, жаркой комнаты для потения и, наконец, моечной, где мылись, принимали холодные

ванны, умащивали тела благовониями. Свет подавался через специальные отверстия в куполах. Высота в зените самого высокого купола составляла 5,5 метра.

Последнее культовое сооружение - здание Армяно-григорианской церкви Сурб Никогайос (Святого Николая), расположенное по ул. Интернациональной, основанное в 1817 году. Церковь зовется армяно-григорианской – по имени своего основателя епископа Григора. По архитектурному стилю оно относится к крестово-купольным трехнефным базиликам с элементами классицизма. Она имеет три входа – западный, северный и южный. Над ними имелись небольшие портики с крестовыми сводами, причем западный был выше остальных и служил звонницей.

Исторический центр города имеет большую культурно-историческую значимость и высокий уровень сохранности представленных на нём объектов, о чём свидетельствует мировое признание маршрута: он занял первое место в конкурсе "Европейская награда за выдающиеся достижения в возрождении приморских городов". Всемирная организация ЮНЕСКО внесла "Малый Иерусалим" в список туристических маршрутов, рекомендованных к посещению. Сейчас в Евпатории официально зарегистрированы 14 национально-культурных сообществ, большинство из них имеют свои музеи, с помощью которых любой желающий может ознакомиться с культурными особенностями любой конфессии. Удивительно, но в Старом городе нет национальных кварталов и это реальный феномен архитектурной полигамии, воспринимаемый тем не менее в целостной аутентичности.

Список литературы:

1. Дулина Н.В., Естрина О.В. Социокультурное пространство: определение.; Человек, культура, общество. – Волгоград, 2007.
2. Кутайсов В.А., Кутайсов М.В. Евпатория: Древний мир. Средние века. Новое время. – К.: «Стилос», 2007.
3. Кутайсов М.В., Кутайсов В.А. Православные храмы Евпатории // Историческое наследие Крыма. – 2005. – № 10.
4. Песикова А.С. Взгляд изнутри культуры. — Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2006.
5. Филиппов А. Пространство социальных событий: формирование и транспонирование фигураций. Единство культурного пространства или сумма территорий? // Понятие границы в историческом и современном контексте: 3 ежегодная Межрегион. конф. – Норильск, 25 ноября 2006.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ КАНОНА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА

Горелов Михаил Вячеславович

канд. искусствоведения, доцент,
Московская Государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова,
РФ, г. Москва

TRANSFORMATION OF ARTISTIC THINKING IN THE IMAGE OF THE CANON OF THE HUMAN BODY

Michael Gorelov

Candidate of Art History,
Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganov,
Russian Federation, Moscow

Аннотация. В приведенном материале рассматривается динамика восприятия красоты человеческого тела с точки зрения определенных правил, формулируемых на определенных этапах развития истории человечества. Отмечается, что нормы построения и изображения тела человека определенным образом связаны с системой мировоззренческих установок той или иной эпохи. В статье дается представление об основных, базовых характеристиках пропорций и канонов, об их изменениях, повлиявших на графическое и скульптурное воспроизведение фигуры человека на протяжении нескольких тысячелетий.

Abstract. This article examines the dynamics of perception of the beauty of the human body in terms of certain rules formulated at certain stages of human history. It is noted that the norms of construction and image of the human body are connected in a certain way with the system of worldview attitudes of a particular era. The article gives an idea of the main, basic characteristics of proportions and canons, their changes that have influenced the graphic and sculptural reproduction of the human figure for several millennia.

Ключевые слова: канонпропорциональность; рисунок человеческого тела; эстетика.

Keywords: norm; proportionality; drawing of the human body; aesthetics.

Пропорции тела – это соразмерность и согласованная система соотношений проекционных размеров тела и отдельных его частей (туловища, конечностей и их сегментов), придающая эстетическую выразительность и гармоническую завершенность. Пропорция – связь, соединяющая внутри сложного целого составляющие его части, то есть движение от одного размера к другому. Пропорция является составным элементом категории меры и выражает закономерность структуры эстетического образа. Издревле в пропорционировании художники видели объективную основу красоты. В основе гармоничных пропорций лежит порядок, определённые математические зависимости и закон равновесия. Пропорции называют внутренней красотой вещи, поэзией чисел и геометрии. Сила пропорций – в непосредственном эффекте гармонизации. Слово «пропорция» ввёл в употребление Цицерон в I веке до н. э., переведя на латынь платоновский термин «аналогия», который означал «соотношение». Учение о пропорциях тела человека используется для создания канонов, то есть приведения всех размеров и соотношений частей тела в систему, удобную для практического применения. Авторами этих канонов были скульпторы и художники, стремившиеся воспроизвести идеальный тип человеческого тела. Кроме того, ими руководило желание получить простое средство, с помощью которого легко было бы воспроизводить фигуру, не обращая каждый раз к натуре.

Канон – греческое слово, имеющее значение "норма", "закон", оно происходит от строительных терминов (*правило, отвес*). В основе термина лежит более древнее семитское понятие, означающее *меру длины* (когда-то так назывался прут для измерений). Тем же понятием пользовались и египетские жрецы – в их эзотерических учениях этим словом обозначался свод основных принципов мироздания, устройства Вселенной (тайна, которая не выходила за узкий круг посвященных). Известны каноны, принадлежавшие знаменитым мастерам классической древности и позднейших эпох. Долгое время усилия художников были направлены на то, чтобы найти графическое выражение пропорциональных соотношений тела, найти «ключ», с помощью которого можно было бы получить нормальные пропорции и судить о вариантах пропорциональности. С древних времён единицей измерения выбирался размер какой-либо части тела человека (голова, кисть, палец, стопа), с которым сравнивались размеры всех других его частей.

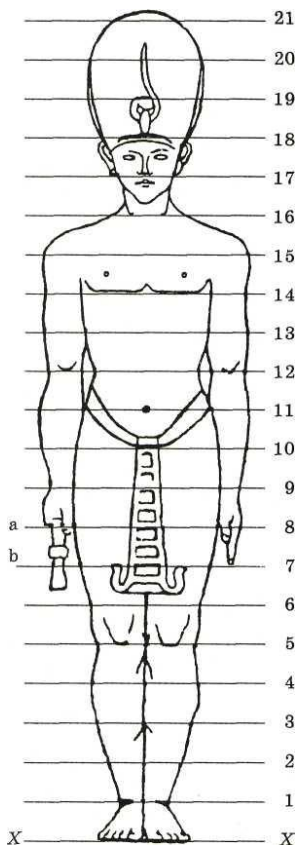


Рисунок 1. Рисунок канона в Древнем Египте

Например, по канону, который лежал в основе творений мастеров Древнего Египта (Рис. 1), за исходную величину брались размеры среднего пальца левой руки; эта величина должна была составлять $1/19$ длины тела, $1/11$ высоты от пола до пупка и т. д. Богатый и интересный материал для изучения древнеегипетской изобразительной и графической культуры дают исторические памятники: росписи на стенах гробниц, дворцов, храмов, на предметах домашнего обихода; рисунки для рельефов, рисунки на папирусах. Правила изобразительного искусства требовали канонизированной трактовки форм, в особенности при изображении человеческих фигур. Для этого были установлены правила и каноны изображения человека стоящего, идущего, сидящего, колено-преклоненного, присевшего на корточки и т. д. Были также разработаны

они и для изображения цветка лотоса, священных животных и различных предметов [5, с. 119-120]. Эти раз и навсегда установленные каноны, с одной стороны, помогали начинающему художнику быстро усваивать процесс построения изображения предметов, а с другой — сковывали и ограничивали его творческие возможности. Они не давали возможности художнику изобразить мир таким, каким он его видел в действительности, то есть живо, непосредственно, а требовали только определенных правил. Поскольку художник должен был изображать предметы не такими, какими он видел их в действительности, а такими, как этого требовали каноны, то вполне понятно, что и обучение рисованию строилось не на основе изучения природы, а на заучивании (зазубривании) выработанных школой правил (канонов). Обучая рисованию, художник-педагог заставлял ученика не наблюдать природу — натура как объект изучения не существовала, а заучивать отдельные формулы и схемы изображения форм предметов по таблицам и образцам. Очевидно, обучение в египетской школе требовало только механического навыка. Измерение фигуры начиналось строго снизу вверх. По египетскому канону фигура человека имела следующие размеры: высота стопы считалась равной одному пальцу. Расстояние от верхней части коленной чашечки до лобка равняется четырем пальцам. Лобковая кость делит всю фигуру на две равные части. Пупок располагается на одиннадцатом делении снизу. На двенадцатом — верхний край гребня подвздошной кости. Грудные соски находятся между 14-м и 15-м пальцами, на шестнадцатом делении — кадык. Голова равнялась двум пальцам. На 17-м делении снизу располагается кончик носа; на 18-м — лобные бугры.

В качестве эстетической категории слово "канон" стало применяться в эпоху Высокой античности. С тех пор этим термином в художественном смысле мы подразумеваем незыблемый идеал пропорций и красоты, иногда это слово употребляется в смысле "костные правила", "устаревшие догмы", иными словами, как некая система, сковывающая современные поиски выразительности. Это далеко не случайно, ведь на самом деле ничего вечного и незыблемого на все времена не существует. То же самое касается и художественного "рецепта красоты". Идеал внешнего облика человека постоянно меняется. Образцы самых прекрасных людей разных эпох сохранились для нас в произведениях художников и скульпторов. У первобытных народов понятие красоты было связано с плодovitостью, в средние века, наоборот, с аскетизмом, а в эпоху Ренессанса и барокко — с богатством и пышностью. В современном обществе идеал красоты ближе к представлениям, связанным с энергичностью, спортивностью, здоровым образом жизни.

Идея греческого скульптора Поликлета опиралась на воззрения древних мыслителей, полагавших, что эстетическая красота скрыта в правильных пропорциях. За единицу измерения Поликлет принял рост человека. В его системе голова по отношению к росту составляла одну седьмую часть; лицо и кисть руки – одну десятую; ступня – одну шестую. Автор данных пропорций утверждал: "Успех художественного произведения получается от многих числовых отношений, причем любая мелочь может их нарушить". Греки считали, что красота человека установлена самой природой. По мысли историка искусств М.В. Алпатова, красота человека становится с этого времени мерой ценности разумно устроенного мира [1, с. 297].

Оригинал "Канона", к сожалению, до нашего времени оказался утрачен. Тем не менее, мы имеем возможность рассматривать и анализировать скульптуру Дорифора, которую многие исследователи считают "иллюстрацией" к трактату. Дорифор – обнаженный молодой мужчина, воин-гоплит (тяжеловооруженный пехотинец, копьеносец) (Рис. 2). Торс Дорифора мощный, монументальный, вся фигура исполнена спокойствия и силы. Эффект в значительной степени достигается за счет позы изображаемого персонажа. Вес тела перенесен на одну ногу, другая нога расслаблена. Соответственно, одно плечо копьеносца поднято выше, чем второе. Сейчас во многих художественных вузах это классическая поза при постановочном рисунке уже на вступительных экзаменах, но в те времена она была новаторской. Мы по праву можем считать ее переходной от скованных положений фигур архаики к сложным движениям фигур Высокой и Поздней классики. Мышечная структура фигуры Дорифора проработана рельефно, отчетливо, но в то же время без излишних анатомических подробностей, создавая обобщенный, несколько условный образ. Это можно объяснить тем, что данная скульптура не только иллюстрировала установленные Поликлетом четкие пропорциональные отношения между всеми частями тела человека, но и одновременно должна была стать олицетворением идеального гражданина греческого полиса: человека, подобного богам, равно прекрасного телом и духом, мужественного защитника родного города.

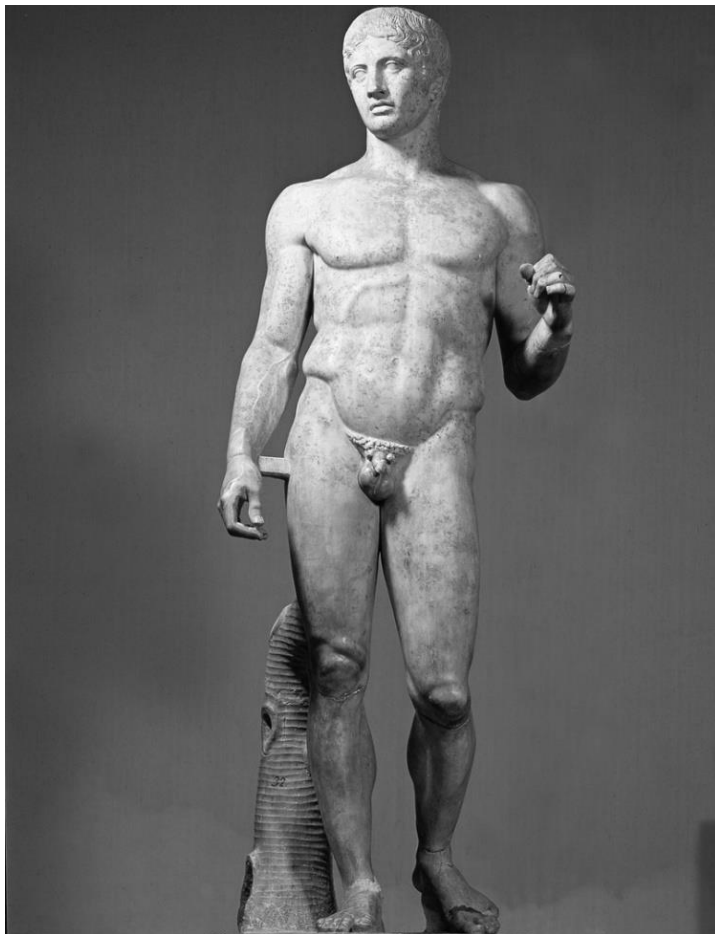


Рисунок 2. Статуя Дорифора. Автор - Поликлет

Время создания статуи – 450-440 гг. до н.э., материал оригинала – бронза. В настоящее время известны около двадцати скульптур Дорифора, хранящихся в разных музеях. Оригинальной скульптуры Поликлета среди них нет. Работы, считающиеся наиболее близкими к оригиналу, хранятся в Италии, в Археологическом музее Неаполя. Они были найдены при раскопках Помпей и Геркуланума. Одна из них – фигура копьеносца с той головой, которую рисуют во всех вузах и художественных школах России. Другая – только голова, фигура которой утрачена. В академической среде канонической стала первая,

ее тиражируют, рисуют уже несколько веков подряд, и это понятно, так как она полнее раскрывает замысел великого ваятеля древности, позволяет изучить не только пропорции головы, но и всего тела в целом. Однако, та скульптура, от которой сохранилась лишь голова, к оригиналу гораздо ближе, ранее она и считалась эталоном (табличка под постановкой в музее до сих пор утверждает, что именно это и есть творение автора) [1, с. 299]. Основанием для данного суждения является тот факт, что голова Дорифора здесь обнаруживает удивительное сходство с головой Диадумена (следующим творением Поликлета), и это хорошо прочитывается при натурном сравнении (Рис. 3).



Рисунок 3. Голова Диадумена. Автор - Поликлет

Пропорции Дорифора действительно стали каноном для античных скульпторов, однако надо отметить, что даже в классических скульптурных произведениях канонические пропорции соблюдались лишь приблизительно. Скульпторы неизбежно отступали от канона в поисках более совершенной красоты – совсем немного, чуть слегка, для большей выразительности произведения. Со временем в подобных интерпретациях менялся и сам канон. Так, спустя некоторое время после создания Дорифора Поликлет создал другую каноническую скульптуру – Диадумена, пропорции которого более изящны, воздушны, легки. Так, если у Дорифора голова укладывалась в фигуру 7 раз, то у Диадумена – уже 8. Детали головы Диадумена, вслед за всей фигурой, становятся легче, утонченнее. Однако, надо заметить, что все эти изменения коснулись только фигуры. Основные канонические пропорции головы не изменились, более того, практически неизменными они прошли через века вплоть до наших дней. И это не случайно. Симпатичным, обаятельным может быть человек с очень разным пропорциональным строем лица, в том числе и с "неправильными" пропорциями. Но когда мы говорим, что человек красив, это, скорее всего, означает, что данный индивидуум обладает классическими или очень к ним близкими пропорциональными отношениями. Можно сказать, что греческие скульпторы в V в. до н.э. открыли секрет красоты человеческого лица – и это осталось неизменным от времен гомеровских героев до наших дней.

Рассмотрим основные закономерности идеальных пропорций головы. Большинство из них основаны на гармоничных членениях, выраженных дробью $1/3$, т. е. при делении целого на три части. Поэтому они получили название "правило трехчастности".

Прежде всего, следует найти на голове 4 характерные точки: *точку верха лба* (как правило, на линии роста волос), *точку между бровями* (переносицу), *точку основания носа* (снизу) и *точку на нижней челюсти*, где подбородок начинает уходить к гортани. Этими точками и определяются основные канонические пропорциональные отношения частей головы (Рис.4). Согласно греческому классическому канону, расстояния между этими точками должны быть равными, это же расстояние определяет и вертикальный размер ушной раковины. Обратим внимание, что точку основания носа принято брать не в месте смыкания носовой перегородки и верхней губы, а на уровне крыльев носа. Для некоторых голов эта поправка не является принципиальной, т. к. эти точки расположены примерно на одном уровне, как, например, у Дорифора. Для других голов это нужно учитывать, например, в рисунке Цезаря, у которого точка основания носовой перегородки расположена гораздо ниже, чем крылья носа.

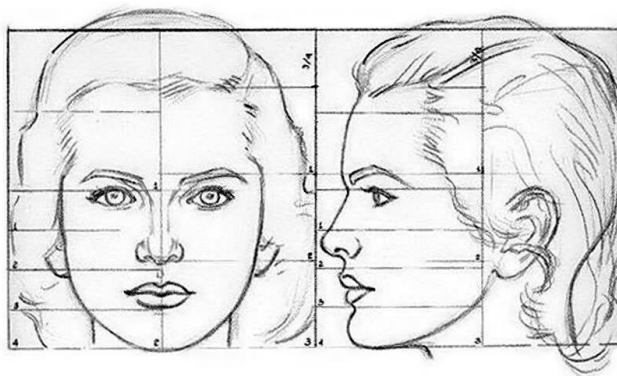


Рисунок 4. Пример разграничительных пропорциональных линий

Другое требование античного канона определяет линию глаз – ровно посередине расстояния от макушки до основания подбородка. Найти положение линии глаз также можно, если разделить отрезок от точки между бровями до основания крыльев носа. Отрезок между точкой основания носа и переломом подбородка также делится на 3 равные части. По верхней линии деления проходит линия рта, называемой *линией разреза губ*. Согласно античному канону, линия глаз (в горизонтальном направлении) также делится на 3 равные части, поскольку расстояние между глазами равно длине глаза.

Период Высокой классики в античной Греции стал настоящей вершиной в мировом художественном творчестве. Считается, что такой высоты, гармонии, совершенства в изображении человеческого лица и тела достичь уже никто не смог. Секрет кроется даже не в отточенности скульптурного мастерства, а в уникальном сочетании технических достижений с высочайшим теоретическим уровнем, которым обладали крупнейшие художники той эпохи. Этот уровень определялся глубоким философским осмыслением предмета их творчества. В мировоззрении античных художников человек был неразрывно связан с окружающим миром – реальным, божественным – и миром философских идей, а также с жизнью человеческого общества. Все эти сферы бытия сливались в сложное целое, пронизанное общей мировой гармонией, и художник стремился передать эту гармонию и приобщиться к ней. Именно такое отношение позволило поднять античное искусство, включая архитектуру, на недостижимый уровень. Недостижимый, поскольку в век всеобщего прагматизма подобное отношение к человеку и окружающему миру уже вряд ли достижимо для отдельного индивидуума, и для художника в том числе.

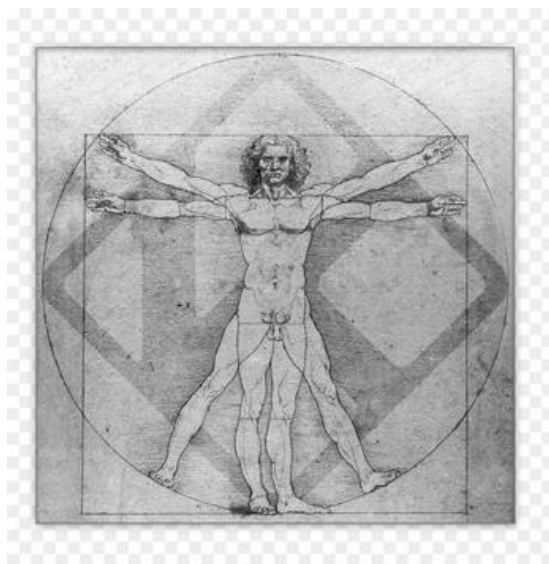


Рисунок 5. Рисунок канона Леонардо да Винчи

Следующим высочайшим взлетом в истории скульптуры и изобразительного искусства стала эпоха ренессанса. Ренессанс – возрождение, новое обращение к идеалам античности. Почти забытые в период средневековья, отринутые церковью вместе с ложными божествами, идеалы античного гуманизма (и понимание человеческой красоты в том числе) были по крупицам восстановлены мыслителями и подвижниками раннего Возрождения. Титаны высокого Возрождения, стоявшие на плечах первых европейских теоретиков искусства, подняли дело изображения человеческого лица и тела на уровень, почти равный античному [2, с. 145]. Рассмотрите рисунки Леонардо да Винчи, прекрасно иллюстрирующие трансформацию античных представлений о гармонии человеческого лица в эпоху Возрождения (Рис. 5). Обратившись вновь к поискам высшей гармонии, художники той эпохи неизбежно пришли к осознанию важности верного пропорционального строя человека как источника красоты. Здесь можно легко обнаружить графическое выражение как уже известных, так и новых пропорций. Еще в древней Греции последователи Поликлета, скульпторы Лисипп и Пракситель разработали принцип *"размерного модуля"*. За этот модуль они приняли ширину ладони. В основу своего канона Лисипп положил высоту головы, которая укладывалась в фигуре 8 раз. Рост (длина тела) человека принят им равным расстоянию между кончиками пальцев распростёртых рук.

Кроме того, он отметил, что если провести горизонтали – касательные к поверхности головы и к подошвам, и пересечь их вертикалями, касающимися концов пальцев распростёртых рук, то получается квадрат, который был назван «квадратом древних». Позднее этот канон был доработан и несколько видоизменён Леонардо да Винчи, вписавшим фигуру человека в круг, центром которого является пупок. Единица измерения – высота головы, укладывающаяся в фигуре 8 раз. Тело человека, изображённое по канону Леонардо да Винчи, отличается длинными ногами и удлинённым лицом [3, с. 96].

Немецкий художник Альбрехт Дюрер (1471 - 1528) в свои каноны вносил математические вычисления, стремясь понять основные закономерности строения тела, чтобы наиболее точно его изобразить. Дюрер даёт такие соотношения: голова составляет $1/8$ длины тела, середина длины тела расположена немного ниже края лобкового сращения. Высота фигуры делится на шесть равных частей [4, с. 67]. Первая часть включает высоту головы и шеи до грудной кости, вторая – представляет собой квадрат, обрамляющий верхнюю часть туловища (Рис. 6).

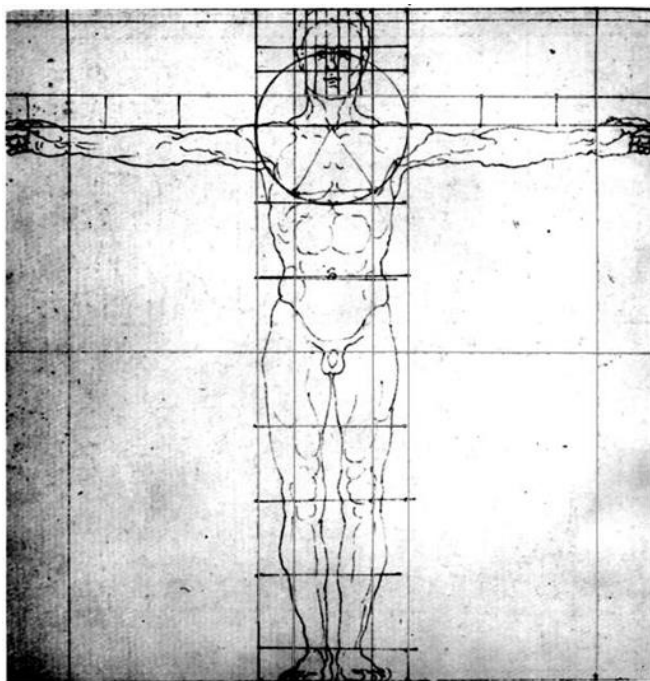


Рисунок 6. Рисунок канона Альбрехта Дюрера

Нахождение пропорций тела с помощью канона Шмидта–Фритча основывается на использовании длины позвоночного столба. Длинной позвоночного столба считается расстояние от верхнего края лобка до уровня нижней границы носа в положении стоя. Это расстояние разделяется на четыре равные части, служащие единицами измерения в построении пропорциональной фигуры. Исследованиями установлено, что расстояние от основания носа до верхушки головы, от основания носа до рукоятки грудинной кости, от рукоятки грудинной кости до плечевого сустава и расстояние между головками бедренных костей равны между собой и составляют $\frac{1}{4}$ длины позвоночного столба (Рис. 7). [6, с. 174].

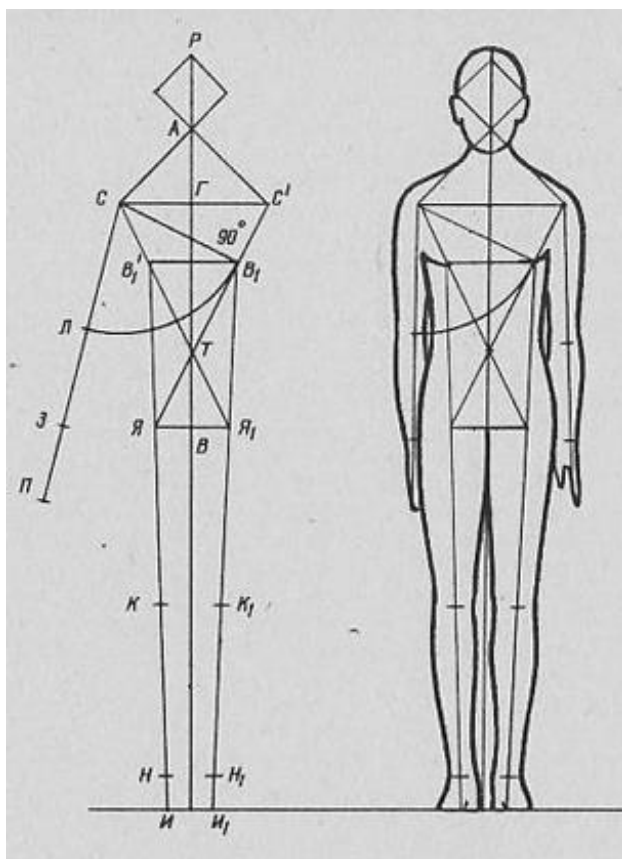


Рисунок 7. Рисунок канона Шмидта-Фритча

Линии, соединяющие по диагонали точки плечевых и тазобедренных суставов, пересекаются на уровне пупка.

Две прямые, соединяющие точки плечевых суставов с нижней границей носа, своим продолжением вверх после пересечения определяют максимальную ширину головы в том месте, где они пересекаются с двумя другими линиями, которые параллельны первым и начинаются от верхушки (точки «вертекс»). Соски расположены на пересечении диагонали между плечевыми и тазобедренными сочленениями с линией, параллельной прямой: плечевой сустав – основание носа, проведённой через рукоятку грудной кости.

В заключение можно сказать, что все вышеперечисленные каноны являются лишь абстрактной, условной схемой, которая не предусматривает нормальной изменчивости. По замыслу авторов канон должен восприниматься как некий единый, совершенный, нормальный тип строения человеческого тела, но представление о «норме» условно, для различных групп она различна. Однако в современном обществе на сегодняшний день достаточно устойчиво сложился образ «красивого человека», «эстетического идеала». Этим «идеалом» является такая человеческая фигура, которая, прежде всего, пропорционально развита. Длина головы составляет $1/8$ всей длины фигуры от темени до стопы. Такое соотношение части и целого заключает в себе принцип «золотого сечения». Смысл следующий. Вертикаль, соответствующая росту фигуры, разделена на отрезки, определяемые её анатомическими членениями. В соответствии с этой пропорцией расстояние от темени до линии талии содержит три величины головы, а расстояние от линии талии до пола равно пяти её величинам, то есть приблизительный целочисленный аналог «золотого сечения». Такая фигура считается гармонически сложной, она зрительно удлинена, стройна, подтянута, имеет выраженную область талии, вытянутую шею, сравнительно небольшую голову, пропорциональные руки и ноги. Собственно, мышление человека, трансформируясь тысячелетиями, вырабатывало свои идеалы красоты, но та теоретическая основа, которая сформировалась в эпоху античности и ренессанса, прошла свою практическую апробацию в рисунке, скульптуре и оказалась способной оказать эстетическое влияние на предметный мир – дизайн и архитектуру, поскольку сам человек – определенный модуль не только проектирования, но и философская составляющая общественного мировоззрения.

Список литературы:

1. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств : [В 3-х томах] / М.В. Алпатов. — Москва ; Ленинград : Государственное издательство «Искусство», 1948 — 1955. Том I. Искусство древнего мира и средних веков. — 1948.

2. Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М.: Искусство, 1976. – 287 с.
3. Гращенков В.Н. Рисунок мастеров итальянского Возрождения. — М., 1963. – 427 с.
4. Дюрер. Дневники, письма, трактаты / В 2-х книгах. – М.: Искусство, 1957. – 226 с.
5. Морэ А. Во времена фараонов. — М.: Алетейа, 2001. – 233 с.
6. Самойлова Е., Черносвитов Е. Пятая книга о пропорциях человека. Золотое сечение. Медитация. – М., 2017.

ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНО-ПЛАНИРОВОЧНОГО РЕШЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА НИКИТСКОГО БОТАНИЧЕСКОГО САДА

Горелов Михаил Вячеславович

*канд. искусствоведения, доцент,
Московская Государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова,
РФ, г. Москва*

Michael Gorelov

*Candidate of Art History,
Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganov,
Russian Federation, Moscow*

Аннотация. В приведенном материале раскрываются композиционные и стилевые особенности архитектурного композиционного планировочного решения территории Никитского ботанического сада. Рассматривается отличие его ландшафтной проектировки относительно традиционных парковых ансамблей рубежа XVIII - XIX веков. Дается пластическая и образная характеристика композиционных узлов на каждом из спроектированных ярусов, составляющих единую гармоничную аутентичную природную среду. Показывается стилевая взаимосвязь всех трех парковых ярусов, несмотря на тот факт, что они проектировались в разные временные эпохи и особо подчеркивается, что данный природный заповедник совершенствуется и расширяется, создавая внутри себя особую архитектурно-ландшафтную среду.

Abstract. This article reveals the compositional and stylistic features of the architectural compositional planning solution of the territory of the Nikitsky Botanical garden. The article considers the difference between its landscape design and traditional Park ensembles of the turn of the XVIII-XIX centuries. Plastic and figurative characteristics of composite nodes on each of the designed tiers that make up a single harmonious authentic natural environment are given. The article shows the stylistic relationship of all three Park tiers, despite the fact that they were designed in different time periods, and emphasizes that this nature reserve is improving and expanding, creating a special architectural and landscape environment within itself.

Ключевые слова: Никитский ботанический сад; террасная планировка; ландшафтное проектирование; природная ландшафтная среда.

Keywords: Nikitsky Botanical garden; terrace layout; landscape design; natural landscape environment.

«Чтобы жить, нужны солнце, свобода и маленький цветок».

Ганс Христиан Андерсен

Садово-парковое искусство, проектирование ландшафтной среды в России имеет давнюю историю и богатые традиции. Первые сведения о русских садах относятся к XII веку. Вначале они располагались лишь при княжеских усадьбах, во Владимире и Киеве, но со временем сады и парки стали разбивать и в монастырях, вокруг храмов, в богатых усадьбах. В XVII веке в Москве был построен Верховой сад Кремлёвского дворца, располагавшийся в верхних этажах зданий и отличавшийся богатым декоративным убранством. Характерной особенностью в отечественном ландшафтно-парковом искусстве было сочетание декоративных садов с утилитарными. Первые в России сады по европейским образцам появились в Петербурге в петровское время с появлением в стране иностранных садовников и знатоков парковой архитектуры. В 1710 г. в России создается Садовая контора. Она занимается закупкой различных растений за границей для строительства парков Москвы и Петербурга. К середине XVIII века проектированием парков были заняты крупнейшие архитекторы Б. Растрелли, Ж. Леблон, Ч. Камерон, П. Гонзаго. До нашего времени продолжают эксплуатироваться Висячий сад Малого Эрмитажа и царскосельский сад [2, с. 26].

XVIII в. характеризуется расцветом регулярного стиля в ландшафтном искусстве и созданием таких шедевров, как Летний сад, Петергоф, Царское село, Стрельна, Ораниенбаум, Кусково, Архангельское и др.

Основными чертами русских парков регулярного стиля являются:

- развитие ансамблевой композиции с выраженной продольной осью, доминированием главного здания, подчинением ему других сооружений;
- наличие самостоятельно решенных, часто замкнутых композиционных узлов, подчиненных общей планировке парка и связанных с дворцом;
- развитие партеров как открытых пространств, подчеркивающих архитектуру сооружений;
- учет и блестящее использование ландшафта – рельефа, воды, растительности, визуальная связь с природным окружением;
- преобладание в ассортименте местных видов;
- широкое распространение открытых театров;
- в оформлении дорог использование аллейных посадок, шпалер, берсо;
- завершение перспектив парка сооружениями, фонтанами, скульптурой с включением в парковый ансамбль внешних видов;
- использование и развитие традиционных русских приемов – «висячих» садов, птичников (в виде вольеров), зверинцев, включение плодовых в боскеты, применение роцц, но уже в форме боскетов [5, с. 54-55].

С середины XIX века наряду с частными получают распространение общественные парки. В них обычно сочетались приёмы регулярного и ландшафтного построения.

Но за несколько десятилетий до появления первых общественных парков российским правительством был запущен "пилотный" проект на Крымском полуострове, название которого сейчас известно не только у нас в стране, но и далеко за рубежом – Никитский ботанический сад. Авангардность его планировки заключалась не столько в географическом положении, поскольку благодаря уникальному климату здесь могли произрастать различные экзотические культуры, сколько композиционной составляющей архитектурного решения. Дело в том, что традиционные для того времени западноевропейские планировочные решения предполагали развитие композиции по *равнинной территории*, в то время как Никитский заповедник имел исключительную возможность *террасированной застройки* территории по *нескольким ярусам*, что создавало определенные сложности для архитектурной планировки и исключало возможность опираться на предшествующий опыт.

Идея создания казенного Ботанического сада на Южном берегу Крыма принадлежит военному губернатору Дюку де Ришелье. По его ходатайству, при активной поддержке графа Воронцова, главного инспектора по шелководству Бибириштейна и Таврического губернатора Бороздина 10 июня 1811 г., был подписан указ об учреждении в Крыму

Казенного Императорского экономо-ботанического сада. Но, собственно, работы по благоустройству выбранной территории начались на следующий год.

Проектные работы в будущем Никитском ботаническом саду (Рис. 1) начались в достаточно сложный для истории России 1812 год. Тем не менее, история распорядилась так, что с тех пор и поныне он является одним из старейших научно-исследовательских учреждений нашей страны.

Первые посадки были произведены ранней осенью 1812 года с помощью матросов из Севастополя. Конечно, предводители русского дворянства в лице князя Г. Потемкина и графа Воронцова, Нарышкина и иных политических деятелей и меценатов после присоединения Тавриды к России пытались создавать парковые зоны возле дворцов, проектируемых по их заказам, но, опять же, это была инициатива частного, а не государственного характера [1, с. 36].



Рисунок 1. Главный вход в Никитский ботанический сад

Основоположником Сада в Никите (старая деревня с греческой общиной) стал назначенный на должность главного землеустроителя государева заказчика Христиан Стевен, он же, по сути, выполнял и архитектурные разработки. Выпускник Петербургского университета, а

после – Йенского (Германия), доктор биологических наук Стевен за 15 лет своей деятельности в этой должности собрал для Никитского сада 450 видов декоративных экзотических растений. Он выписывал их со всех известных уголков земли. Только за первые семь лет существования Никитского ботанического сада здесь посажено 175000 декоративных и плодовых деревьев. Многие удалось сделать по снабжению вновь создаваемых парков (в Крыму и за его пределами) посадочным материалом и по распространению ценных сортов плодовых деревьев в садах Крыма. В 1855-1857 гг. в пяти выпусках Бюллетеня Московского Императорского общества испытателей природы публикуется главный научный труд Стевена – «Перечень растений дикорастущих на Крымском полуострове». Это был первый наиболее полный список крымской флоры, включавший 1654 вида [1, с. 43].

Следующее логическое развитие сада (1827—1847) пришлось на годы руководства Николая Гартвиса, отставного капитана-артиллериста, участника Бородинского сражения. С его именем связано в Никитском ботаническом саду очень многое, в том числе расширение ассортимента фруктового сада (около 500 разновидностей груш, яблонь, черешен и слив), развитие декоративного садоводства и значительное пополнение уникальной коллекции сортов виноградных лоз. В деле акклиматизации растений Николай Андреевич сделал тоже немало полезного, о чем свидетельствует его интересный, но малоизвестный отчет «Обзор действий Никитского ботанического сада и Магарачского училища виноделия». Из этого обзора ясно, что ученый акклиматизировал на полуострове растения из Калифорнии, Андалусии, с Кавказа, из Гималаев, из Северной Африки и других удаленных от Крыма территорий земного шара [6, с. 24]. К слову, опытное винодельческое хозяйство "Магарач", основанное в 1828 году по поручению генерал-губернатора Новороссии и Бессарабии М.С. Воронцова и являвшееся поставщиком двора Его Императорского Величества – старейшее в России.

Все последующие директора внесли свою посильную лепту в историю развития сада (Н.Е. Цабель, А.И. Базаров, М.Ф. Щербаков). Так, А.И. Базаров (должность директора – 1881-1891 гг.) проделал огромную работу по обогащению сада новыми видами декоративных растений (кипарис, бамбук, ель, розы) [3, с. 42]. (Рис. 2).



**Рисунок 2. Планировка архитектурно-ландшафтной зоны
близ Главного павильона**

По структурно-планировочному решению Никитский ботанический сад представляет собой систему из 5 парков, композиционно не связанных друг с другом. В этом нет ничего удивительного, поскольку территории планировались в разные годы. Самый главный – *Нижний (Центральный) парк* – наиболее старый, основанный еще Христианом Стевенсом; к северу от него, на более крутых склонах, ближе к Южно-бережному шоссе, находится *Верхний парк*; *Приморский парк* протянулся вдоль восточной удаленной части сада (в нем произрастают наиболее теплолюбивые и экзотические деревья и кустарники ввиду максимальной защищенности территории от северных продувных ветров); на мысе Мартьян располагается заповедник с можжевельновыми посадками, возле мыса Мартьян, на самом южном склоне, расположен *парк Монтедор*, выходящий к морю. Этот парк был основан в середине XX столетия и имеет свою интересную планировочную историю, но об этом ниже.

Поскольку парки не обладают единой композиционной структурой, рассмотрим их архитектурно-ландшафтные особенности в логической очередности, обусловленной хронологическим порядком. Выявим художественные и планировочные узловы акценты, характерные для паркового искусства, которое в последующие годы стало своеобразным учебником для мастеров ландшафтной архитектуры не только в Крыму, но и на Кавказе.

Нижний парк (размером около 8 га) расположен на двух склонах: пологом и крутом. Оба склона обращены на юг к морю. Плотность

посадок благодаря планировке Стевена и Гартвиса оказалось таковой, что авторам задуманной ландшафтной среды, удалось создать аутентичное замкнутое пространство, практически полностью обособленное от внешнего окружения. Искусственно созданное пространство Нижнего парка подчеркнуто прежде всего высокой древесной растительностью, а также декоративными бассейнами, создающими прохладный уют для посетителей сада. Малые архитектурные формы, представленные беседками, скульптурами, небольшими фонтанами, баллюстрадами, располагаются вдоль прямо ориентированных аллей с экзотическими представителями флоры. С рельефом территории связана густая сеть тропинок. Почти все они имеют свободные очертания в плане с преобладанием направлений с северо-запада на юго-восток в соответствии с общим направлением склона и контурами микрорельефа. Сам парк четко имеет строгую планировку по 2 осям. Первая ведет от нижнего входа в глубину парка на запад и состоит из входной площадки, пальмовой аллеи и слегка изогнутой тропы, выходящей к бассейну. Вторая ось пересекает первую почти под прямым углом и имеет более основательное архитектурное наполнение. Начинается она от Верхнего парка несколькими симметричными каменными лестницами, продолжается каскадами на аллее платанов и завершается пропилями на южной границе парка.

Этот участок – один из наиболее активных архитектурно-ландшафтных узлов сада. Пропилеи напоминают известный павильон Михайловского дворца, сооруженного зодчим К. Росси в Петербурге в стиле русского ампира. Павильон Никитского ботанического сада был построен в 1912 г. к столетнему юбилею своего основания (Рис. 3). [4, с. 31]. Белая колоннада летнего театра, бассейн и строгое административное здание окружают декоративные деревья и кустарники, создавая единую композицию в которой величественная, пышная итальянская сосна с зонтиковидной кроной возвышается над аккуратным зелёным полукругом цветов роз, а гигантские Ливанский и Гималайский кедры служат естественными укрытиями для гостей сада, расположившихся на скамьях у бассейна.

Одна из достопримечательностей Нижнего парка – роща ливанских кедров, заложённая в 1844 г. На своей родине это дерево стало национальным символом страны; его изображение можно увидеть на государственном гербе и флаге Ливана, на монетах и почтовых марках, даже на полицейских касках... На склоне рядом с ливанским кедром растёт пихта испанская – хвойное дерево с плотной широкопирамидальной кроной серо-зелёного цвета. В отличие от других видов пихт, её хвоя отходит от побегов равномерно во все стороны. Пихта испанская – самая теплолюбивая из всех средиземноморских пород пихт [6, с. 46].



Рисунок 3. Главный фасад, юбилейный павильон

Вообще, в XIX веке, согласно изначальной планировке, растения были высажены не по *ботанико-систематическим группам, а по принципу создания наибольшего декоративного эффекта*. Благоустроенные дорожки делят территорию на *куртины*. Каждая куртина представляет собой прекрасную композицию, составленную или из контрастных по форме крон, цвету и фактуре растений разных пород или из растений одной породы, высаженных небольшими рощами. Декоративные растения одной породы в массе также производят большой эстетический эффект, например, уже выше названная роцца кедр ливанского или магнолии крупноцветной. В куртинах можно видеть и магнолии, и лавр благородный, сосны итальянские и мексиканские, кедр гималайский. Тут же эффектные красиво цветущие кустарники. Весной на всех полянах расцветают фиалки, некоторые куртины сплошь покрыты синим ковром барвинка. Дорожки парка живописны, увлекают посетителя вглубь парка, за каждым поворотом открывают что-нибудь интересное, экзотическое.

К примеру, встречаются любопытные композиции. Одна из них – горка с суккулентами вблизи мемориальной доски Н.А. Гартвису. Горка скомпонована таким образом, чтобы выявить характерные особенности таких своеобразных и редких у нас растений, как теплолюбивые кактусы и опунции [6, с. 55]. За горкой расположена так называемая "турецкая" беседка, над которой раскинула свою огромную зонтикообразную крону итальянская сосна посадки 1814 г. (Рис. 4).

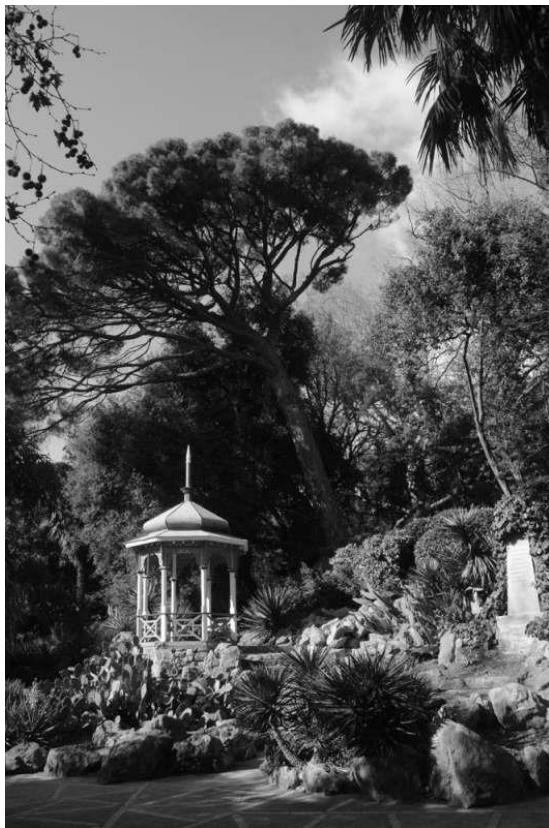


Рисунок 4. Турецкая беседка и итальянская сосна

Неподалеку еще одна простейшая, но выразительная композиция также из двух элементов: большой восточный платан и родник «Фонтан слез». Это копия «Фонтана слёз» Бахчисарайского дворца. «Фонтан слёз» относится к особому типу восточных фонтанов, имеющих сакральное значение. Такие фонтаны называют "сельсебиями". Они устанавливаются в священных местах [3, с. 147]. Сельсебили – это также символы скорби и печали, и именно в этом качестве Фонтан слёз и предстаёт перед нами в творчестве А.С. Пушкина. Стоящая в Саду копия «Фонтана слёз» была сделана знаменитым крымским архитектором Н.П. Красновым для построенного им охотничьего домика князей Юсуповых в местечке Коккозы (нынешнее Соколиное, между Бахчисараем и Ялтой). Фонтан предназначался для украшения интерьера столовой в восточном стиле.

В пятидесятые годы XX века, когда имение Юсупова пребывало в запустении, фонтан был обнаружен на его заднем дворе сотрудниками Сада и установлен под старинной чинарой (платаном восточным) Нижнего парка, посаженной ещё в 1818 году. Чинара – одно из любимейших деревьев Востока. Его исполинский ствол несёт огромную крону, создающую оазис благодатной тени. Вода на Востоке – драгоценность: она не бьёт струями в небо, а лишь слегка струится. Отдыхая в тени чинары, можно слушать, как капли воды перетекают из чаши в чашу. Надпись на фонтане представляет собой изречение из Корана: «Там (в райском саду) праведные будут пить воду из источника, называемого Сельсебиль». (Рис.5).



Рисунок 5. Фонтан слез (арх. Краснов Н.П.)

Все архитектурные элементы и скульптуры в данной зоне парка масштабно подчинены экспозициям деревьев-гигантов, а распределение меньших по масштабу растений (бамбук, японский банан) составлено таким образом, что *они образуют собой небольшие композиционные группы, создающие единую парковую систему, между тем отличные друг от друга по породам, что придает стилевое разнообразие, но отнюдь не хаос.* Данное новаторское для того времени решение способствовало затем проектным идеям по планировочной застройке ряда крымских парков, к примеру Алушкинского, Массандровского, Форосского.

Верхний парк примыкает к Нижнему с севера. Эта часть ботанического сада расположена на более ровном склоне. В отличие от других парков, имеющих научные, хозяйственные и экспозиционные задачи, Верхний парк, имея подходящую для посадок ландшафтную среду, планировался как зона для прогулок среди пород экзотической флоры (Рис. 6).



Рисунок 6. Территория Верхнего парка

Но вначале XX века парк был преобразован в дендрарий научно-познавательного назначения, растущие здесь великаны растительного мира – кедры, секвойи, пихты, кипарисы сохранились еще с первых посадок. На просторной площади Верхнего парка созданы декоративные композиции, в которых гармонично располагаются вечнозеленые пирамиды кипарисов, дуба пушистого, молодые деревья тиса ягодного, кедра гималайского, платана и юкки с чередованием кустарников и цветников придают парку нарядный и торжественный вид. В небольшом внутреннем дворике расположены пять бассейнов – фонтанов, окруженных довольно редкими деревьями дуба турецкого, секвой и кедров [6, с. 59]. Небольшая лестница поднимает гостей в Партер, уникальное архитектурное оформление, возведенное в честь 125-ти летия Никитского ботанического сада в 1937 году.

В восточной части Верхнего парка в настоящее время размещаются административный и научный центры сада. Здесь создана его своеобразная главная площадь с цветочным партером и бассейном, вокруг которых расположились служебные здания и колоннада летнего театра, хорошо вписавшаяся в общий ансамбль. В этой зоне парка преобладает регулярный стиль планировки с прямоугольной сетью дорожек, балюстрадами, подпорными стенками и пр., но свободно выросшие кроны деревьев, вертикальное озеленение зданий придают ей живописный вид.

За административным зданием создан каменистый садик, или рокарий. Это особая форма садово-паркового искусства, зародившаяся на Востоке ещё до нашей эры. Создание каменистых садиков требует соблюдения определённых правил, разработанных декораторами, и в то же время это очень динамичная форма экспозиции. Рокарии могут занимать более или менее крутые каменистые склоны, неудобные для других видов посадок, и строиться искусственно в парках, на берегу моря, даже на небольших приусадебных участках. В данном случае каменный садик устроен на ровной площадке путем искусственного террасирования и асимметричного размещения живописных групп камней [4, с. 68]. Теперь парк практически превратился в музей с великолепными видовыми площадками и релакс-зонами, оборудованными парковой мебелью, которая аккуратно и стильно дополняет общую композиционно-стилевую среду.

Третий по значению и времени возникновения элемент ботанического сада – Приморский парк резко отличается от остальных прежде всего исходными природными условиями. Местом для закладки нового парка Сада была выбрана юго-восточная часть его приморской территории, защищённая от ветров мысом Мартьян. Благодаря такому расположению Приморский парк стал самым тёплым парком Сада. Здесь предполагалось испытывать в открытом грунте самые нежные теплолюбивые растения, которые содержали в Верхнем и Нижнем парках НБС в кадках и на зиму убирали в оранжереи. Рельеф парка выражен здесь наиболее активно и придает динамичность и одностороннюю направленность планировочным построениям и отдельным ландшафтными композициям. Приморский парк был заложен в 1912 г. в честь двух знаменательных событий того времени: 100-летнего Юбилея Никитского ботанического сада и отмечаемого всей Российской Империей 100-летия победы Державы в Отечественной войне. Необходимость создания ещё одного – третьего по счёту парка Сада – диктовалась быстрым увеличением его дендрологических коллекций [6, с. 70].

Научной основой подбора растений для парка стал ботанико-географический принцип размещения растений – в основном, здесь представлена флора Японии и Китая [1, с. 81]. В 2013 году значительная часть парка была открыта после реставрации. Приморский парк – мемориальный парк Арборетума Никитского ботанического сада, и его планировка сохраняется неизменной. Поэтому при реконструкции парка не ставилось целью создать японский сад в полном смысле этого слова. Ландшафтные дизайнеры хотели показать здесь основные элементы садового искусства, характерные для японских садов. Основой японского сада является камень, вода и растения; архитектурные дополнения: фонари, бамбуковые изгороди, беседки, мостики и ворота служат для придания композиции законченности, создания особой атмосферы и уюта. Композиции из редких растений и уникальные мемориальные деревья Приморского парка дополняют оригинальные топиарные формы в контейнерах и садовые скульптуры.

Элементы европейского регулярного стиля паркостроения более всего подходят для оформления парадных участков. В Приморском парке такими участками являются пальмовая аллея и парадная центральная часть. В современных европейских парках новым и модным элементом дизайна являются садовые скульптуры, в которых растения становятся их органичной частью. В конце пальмовой аллеи расположена одна из таких скульптур – это голова горного тролля. В центральной части Приморского парка можно увидеть произведения топиарного искусства. Во многих парках Крыма представлены самые простые его образцы: шары и бордюры (исключение — старинная часть Гурзуфского парка). Здесь же перед посетителями Сада, действительно, произведения искусства. Подобными живыми скульптурами были украшены виллы Древнего Рима – государства, в котором искусство фигурной стрижки растений достигло своего наивысшего развития.

Архитектурных сооружений в этом парке нет, роль ведущих доминант играют сложные в плане аллеи-спуски к морю, одна из которых проходит по дну балки, а другая – по ее левому склону. Первая аллея представляет собой зеленый «тоннель», затененный нависающими деревьями, с мостиками через ручей и укромными уголками для отдыха у небольших заповуев. В отличие от этого стремительного спуска к морю вторая аллея террасирована более спокойно, она включает в себя пологие дорожки с лестницами, видовыми площадками (Рис. 7).



***Рисунок 7. Лестничная террасированная аллея Приморского парка
Никитского сада***

Восточнее и выше Приморского парка расположен заповедный можжевельниковый лес, покрывающий скалистый мыс Мартьян. Это реликтовый лес средиземноморского типа. Вместе с узкой полосой каменистого пляжа и прилегающей к нему морской акваторией площадь заповедника составляет 240 га. Раньше лес на Мартьяне использовался в качестве места прогулок, но теперь здесь установлен строгий режим заповедника.

Парк «Монтедор» был заложен во второй половине XX века (1947–1974 гг.) на территориях Никитского ботанического сада, ранее занятых под виноградники и участки овощных культур. Основу насаждений здесь, наряду с естественными зарослями дуба пушистого и можжевельников, составляют те же ландшафтообразующие виды деревьев, что и в других парках Южного берега Крыма: кедры, сосны, кипарисы, пихты и др. [3. С. 124].

Первоначальный проект парка был разработан архитектором Алексеевым при активном участии главного садовника Никитского ботанического сада В.В. Беляева. В конце 60-х – начале 70-х годов была проведена реконструкция насаждений парка по проекту ландшафтного архитектора А.А. Анненкова. Парк «Монтедор», как и все парки арборетума, построен в ландшафтном стиле. В основу размещения насаждений

положен эколого-декоративный принцип, позволяющий подбирать для растений наиболее благоприятные условия произрастания в соответствии с их биологией, экологией и декоративными особенностями. В парке произрастает единственная в России рощица кедра короткохвойного. Саженцы выращены в 1972 году из семян, собранных на о. Кипр. Подобно «Приморскому», этот парк также примыкает к морю, он не только очень красив, но и уникален в плане ландшафтно-архитектурных решений. Главная особенность и достоинство парка в том, что при его создании было решено не нарушать естественный крымский пейзаж, а органично вписать в него искусственные посадки. Поэтому здесь привезённые со всего мира деревья соседствуют с исконно крымскими растениями – можжевельником, дубами и кизильниками.

Однако, мало кто в России знает, что НБС до недавнего времени мог лишиться части территории Приморского парка, а парка Монтедор так и вообще. В конце 1990-х гг. оба парка были закрыты на ремонт, потом создали там некий НИИ, который взял землю парков в аренду, а позже приватизировал ее. По факту, вместо НИИ здесь существуют дачи бывших политических деятелей Украины и украинских силовиков МВД "незалежной". Более того, в 2010-х из собственности Никитского ботанического сада были отчуждены территории и позже застроены под дома и дачи народных депутатов Украины. В Саду оказались застроены розарий и два парка с уникальной растительностью. Общественности и администрации Никитского Сада с величайшим трудом удалось сохранить свою основную территорию в обмен на приостановление финансирования на научную и разработческую деятельность. Монтедор после 20-летнего забвения открыл двери для своих посетителей в ноябре 2017-го. Тем не менее, чужеродные застройки в Монтедоре остались и к 2020-му – частная собственность как никак. Как, впрочем и выше-названный комплекс "Магарач", отчужденный у НБС вместе с сортовыми виноградниками эстонскими предпринимателями в 2011 году за 3,2 млн. гривен.

Поэтому абсолютно справедливым решением явился Указ Президента РФ В.В. Путина от 20 марта 2020 г. о запрете на право владения земельными территориями в Крыму иностранными гражданами и заграничными компаниями.

Коллектив Никитского ботанического сада проводит постоянную активную работу по совершенствованию его планировочной структуры и объемно-пространственной композиции. В 2019 г. руководством НБС было принято решение структурно и композиционно объединить Нижний и Верхний парки с помощью гигантского розария. Были проложены новые террасы, перекрыты плитами водотоки, осуществлены

очень серьёзные подготовительные работы. В этом году в новом экспозиционно-коллекционном розарии будет высажено более 15 тысяч кустов роз из разных садовых групп. Экспозиция «Сад ароматов» (розы с ароматами фиалки, яблока, подснежника, лимона, груши, апельсина и т. д.) займёт в новом розарии особое место. Розоводы Никитского сада в течение последнего времени активно работали над таким подбором состава розария, чтобы, проведя в нём даже полчаса, посетитель мог избавиться от некоторых своих недугов. Данное направление ещё предстоит изучать, и очень активно: оно актуально и перспективно для крымских санаториев и пансионатов [7].

Список литературы:

1. Голубева И.В., Кормилицын А.М. Никитский ботанический сад. – Киев, Мистецтво, 1978. – 152 с.
2. Ильинская Н.А. Восстановление исторических объектов ландшафтной архитектуры. – Л.: Стройиздат. Ленингр. отд-ние, 1984. – 151 с.
3. Крюкова И.В. Никитский ботанический сад. История и Судьбы. – Симферополь: Нижняя Ореанда, 2011. – 403 с.
4. Потехин В.Е. Документы по истории Никитского ботан. сада. // Сов. Архивы. – 1972. – № 6. – С. 92-95.
5. Рубцов Л.И. Садово-парковый ландшафт. — Киев: Изд-во АН УССР, 1956. – 211 с.
6. Фролов Т.В. Основные достижения Никитского ботанического сада по интродукции и селекции технических культур // 150 лет Гос. Никит. ботан. саду. Сб. науч. Трудов. – М., 1964. – Т. 37. – С.108.
7. Интервью с директором НБС Ю.В. Плугатарем 20.09. 2019 г. Журнал "Розы" [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nikitasad.ru/science/intervyu-s-yu-v-plugataryom-v-zhurnale-rozy-v-nikitskom-sadu/> (дата обращения: 04.04.2020).

НЕОБХОДИМОСТЬ ОСВОЕНИЯ МЕТОДА ТОНАЛЬНОЙ БАЛАНСИРОВКИ В КОНТЕКСТЕ ОБУЧЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОМУ РИСУНКУ

Несветайло Иван Васильевич

доцент,

*Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
РФ, Санкт-Петербург*

THE NEED TO MASTER THE TONAL BALANCING METHOD IN THE CONTEXT OF TEACHING ACADEMIC DRAWING

Ivan Nesvetaylo

Associate Professor,

*St. Petersburg State Institute of Cinema and Television,
Russian Federation, St. Petersburg*

Аннотация. В статье рассказывается об одном из методов, применявшихся в академическом искусстве на протяжении длительного времени, методе тональной балансировки. Автором предлагается ускоренный вариант использования данного метода для обучения прикладному рисунку.

Abstract. The article describes one of the methods that have been used in academic art for a long time, the tonal balancing method. The author proposes an accelerated version of the use of this method for teaching applied drawing.

Ключевые слова: рисунок; искусство; художественное образование.

Keywords: drawing; art; art education.

На протяжении всей истории человек использовал изображение в разных целях. Наскальные пиктограммы и рисунки дали начало развитию двух основных направлений: практического и художественно-изобразительного. С развитием цивилизации искусство взяло на себя синтетическую роль передачи информации самого разнообразного характера. К середине второго тысячелетия были выработаны логические и многократно проверенные технологии создания живописных произведений.

Метод тональной балансировки, как один из этапов работы над картиной, широко применялся уже во времена Ренессанса, а позже и в классическом искусстве, как подготовительный. С его помощью художники добивались высокой скорости исполнения произведения. Речь идет, в первую очередь, о живописи на дереве и на холсте. В современной практике обучения академическому рисованию этот метод используется также как вспомогательный и выполняется различными материалами. Как пример, можно рассматривать рисунок драпировок, выполненный Леонардо да Винчи.



Рисунок 1. Леонардо да Винчи. Рисунок драпировки

Несмотря на то, что многие авторы книг и пособий, например А.М. Серов, Н.Н. Ростовцев, Я.А. Лугина хорошо объясняют базовую специфику обучения рисунку, автору не удалось найти описание рассматриваемого метода. Можно встретить лишь рекомендации такого рода: «Для передачи света в рисунке необходима работа тоном... рисунки выполняются разными материалами: графитным карандашом, карандашом «ретушь», углем, мокрым соусом, черной акварелью, сепией и другими» [4, С. 82].

Поскольку в настоящее время возник запрос на ускорение процесса освоения навыков рисования, появилась потребность в конкретных практических рекомендациях, необходимость которых выявлена в ходе практики преподавания в вузах, где рисунок носит прикладной характер. В настоящей статье описывается пошаговое освоение метода тональной балансировки с помощью мягких материалов (сангина, уголь, мелки и т. п.), без использования штриховки, что значительно ускоряет процесс и дает уверенность в собственных силах.

Для выполнения этого задания необходимо приготовить лист бумаги формата А3, жесткую основу типа планшета для рисования, подкладку под бумагу. Наиболее простой вариант подкладки – 4-5 слоев газеты. Надо приготовить колер, который не будет смываться водой. Он должен быть несколько темнее чем сангина и светлее чем коричневый соус. Также понадобится светлый оттенок мелка. В итоге нужно иметь три оттенка мягкого материала: один темнее колера и два светлее. Мелки могут быть любые: соус, пастель, сангина, но не масляные и не восковые. По сухой выкраске нужно проверить выразительность выбранных мелков. Градации должны быть хорошо различимы.

Необходимо выполнить рисунок карандашом на бумаге и очень контрастно нанести основной контур и линии, характеризующие изображение. Затем надо закрепить лист с рисунком на планшете для рисования, предварительно разместив подкладку. Она нужна для того, чтобы мелок мог давать широкую линию однородную по протяженности. Ощущение от листа должно быть похоже на натянутый холст. Следующий этап – закрашивание рисунка, который должен оставаться видимым. По крайней мере, должны остаться такие линии, по которым можно восстановить его до ясного прочтения. Для этого можно во время закрашивания немного добавить воды, взяв её прямо кистью из банки, не промывая, а именно немного разбавляя. Кисть должна быть широкой. Закрашивать нужно разнонаправленными движениями, чтобы получилась неоднородная поверхность. Колер после высыхания должен быть матовым и немного шероховатым.



Рисунок 2. Первая стадия выполнения задания

Когда колер высох, надо сангиной или аналогичным мелком наносить высветляющие участки изображения. Мелок должен быть длиной от сантиметра до трех. Движения продольные, например по складкам, и выявляющие рельефность. Необходимо следить за логикой плотности линий и пятен: чем рельефнее место, тем плотнее слой. Здесь движения могут быть разные: круговые, диагонально круговые и т. п. Но нужно избегать угловатых движений и движений типа "вперед-назад". Когда выявлена основная масса изображения, нужно взять мелок темнее основного тона и моделировать более глубокие места, а также те, которые формируют силуэт. Важно: между первым и вторым слоями нежелательны касания! Выкраска должна играть роль моделирующего тона. Кроме того, она уравнивает изображение и сделает его устойчивым по отношению к фону. Третий мелок усиливает рельефность, выявленную первым.



**Рисунки 3. Вторая стадия
выполнения задания**



Рисунок 4. Финальная стадия

В самом финале возможно применение белого мелка, но очень деликатно. Например, при желании отметить особую значимость детали или материальность блестящего предмета. Конечно, надо постоянно следить за уравновешенностью композиции. Излишняя нагрузка может сделать рисунок жестким, штриховка – лишить динамичности. С другой стороны, недостаточная проработка ослабит убедительность изображения и ощущение рельефности.

Необходимо обращать особое внимание на положение мелка: ребром он дает тонкую линию, а при развороте и прижимании во всю длину широкую, типа мазка. Учитывая, что при этом способе скорость

изображения очень высокая, можно спокойно и пристально контролировать весь процесс исполнения. Техника исполнения мягкими материалами не предполагает применения штриховки и тщательной разработки в теневых зонах. Тени должны рассматриваться только как возможность выявить форму.

Овладение описанным выше ускоренным методом тональной балансировки способствует развитию пространственного мышления, постижению закономерностей формообразования, вырабатывает аналитические навыки, а также стимулирует творческое воображение.

Список литературы:

1. Лугина Я.А. Основы учебного академического рисунка. Учебное пособие. - Омск, ОмГТУ, 2015.
2. Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. - М., «Просвещение», 1995.
3. Серов А.М. Рисунок. - М., «Просвещение», 1975.
4. Учебный рисунок. Под редакцией В.А. Королева. – М., «Изобразительное искусство», 1981.

ЭКСПРЕССИВНОСТЬ И ОДУХОТВОРЕННОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗАХ ЖУЛИИ МАРГАРЕТ КЭМЕРОН

Сычева Алина Евгеньевна

*магистрант, Института Искусств,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
РФ, г. Москва*

Изобретение в 1839 году фотографии Луи Даггером стало одним из самых важных научных открытий XIX века. Так, в первом десятилетии своего существования она служила новейшим репродуцирующим вспомогательным средством для науки, удобным способом документации, одним из главных атрибутов путешествий и географических экспедиций. Но совсем скоро, в середине столетия, фотография активно начала восприниматься как новый вид искусства, который позволяет фотографу, так же, как и художнику, воплощать свои творческие замыслы, задействуя при этом художественное воображение.

Особое место в фотоискусстве этого периода занимает творчество Джулии Маргарет Кэмерон. В отличие от своих профессиональных коллег-фотографов, Дж. М. Кэмерон – представительница любительской фотографии. Тем не менее, ей удалось оставить значимый след в истории

фотоискусства, повлиявший на целое художественное движение в истории фотографии.

В данной статье детально рассматривается пластический язык и специфика работ Джулии Маргарет Кэмерон, а также изучаются художественные образы в творчестве фотографа.

К фотографии Д.М. Кэмерон обратилась достаточно поздно. В 1863 г., когда Джулии исполнилось 48 лет, ей подарили небольшую камеру, и сразу же фотографирование из простого хобби превратилось в настоящую страсть [4, с. 111].

Сначала она экспериментировала с аллегорическими и религиозными сюжетами, а с 1866-го обратила внимание на экспрессивную портретную съемку, которая и принесла ей наибольшую известность.

Интересен творческий подход Д.М. Кэмерон к технологии съёмки. Во всех работах она делит изображение на две части – свет и тьму, добываясь таким образом неповторимого драматичного освещения. Эта тенденция к приглушённому освещению кадра делала её работы мистическими. Темнота лишала их реальности, но придавала индивидуальность.

Специфика ее творчества заключается и в том, что большую часть фотографии она оставляет размытыми, хотя в это время качество снимка определялось четкостью деталей изображения. Именно поэтому профессиональные фотографы не раз упрекали ее в небрежности и дилетантстве. Однако, критики не обращали внимания на то, что отходом от «правильной» резкой фотографии в сторону более мягкой Кэмерон стремилась добиться пластичности и экспрессивности — эффектов, позволявших не просто фиксировать фрагмент реальности, но и придавать ему эмоциональный окрас. Решительный уход от всеми признанной эстетики резкофокусной фотографии связан, возможно, с осознанием Дж. Кэмерон наступившего потребительского отношения к фотографической деятельности [6, с. 208]. Уже к 1860 годам оборудование становится еще более доступным и дешевым, возрастает количество посредственных снимков, требования коммерческого рынка все чаще и настойчивее вторгаются в работу фотографа.

Выбирая в качестве моделей своих друзей, родственников и детей, ей удается создать удивительные портреты, в которых гармонично сочетаются чувственность и драматичность образов, возвышенная эмоциональность и лиричность. Наиболее ясно эти черты проявляются в трогательных детских портретах. Избегая условностей и штампованности в фотографическом изображении, мастерски режиссируя свет, фотограф придает образам чувственность, естественность и меланхоличность.

На работы Дж. М. Кэмерон неоспоримое влияние оказало мировоззрение ее друзей прерафаэлитов. Большая часть персонажей ее работ — героини из поэзии и мифологии. Фотограф по-своему трактовала знаменитые произведения классики и создала несравнимые по своей красоте, нежности и хрупкости женские образы в работах «Беатриче», «Офелия», «Эхо» и так далее. Хотя постановочные поиски Дж. М. Кэмерон иногда ассоциируются с композиционными решениями прерафаэлитов. Например, можно предположить, что мотив безмолвного объятия в «Прощание сэра Ланселота и королевы Гвиневры» ясно созвучен картине Данте Габриэля Россетти «Брак Святого Георгия и принцессы Сабры», только без средневековых декораций и антуража [7, с. 338].

Интересна работа «Офелия», в которую Кэмерон вложила свое индивидуальное видение образа героини. Братство Прерафаэлитов превознесло Офелию до канона жертвы несчастной любви. Они изображали Офелию молодой, красивой и романтической особой, беззаботно гуляющей по саду, или в водах реки, окружённой цветами [12, с. 3].

Совсем другим образом наделила Офелию Д.М. Кэмерон. Ее героиня, судорожно сжимая волосы, изображена в момент душевного терзания. Кэмерон не наделила ее той романтической, воздушной красотой, которая присуща картинам прерафаэлитов. Поэтому у зрителей она вызывает скорее тревожные чувства, нежели восхищение. Чтобы подчеркнуть эту тревожность, фотограф добавила листву на платье героини. Эта тонкая деталь наполняет образ чувством смятения и потерянности. Этот эмоциональный накал, показанный Кэмерон, отсутствует в работах Прерафаэлитов, для которых Офелия — это исключительно образец меланхоличной, отстранённой красоты.

Джулия Маргарет Кэмерон обращалась и к мифологическим сюжетам. На основе «Метаморфоз» Овидия была создана её работа «Эхо». Нимфа Эхо была наказана женой Зевса Герой за то, что она своими разговорами отвлекла внимание богини от её мужа, и тот смог изменить своей супруге. С этого момента нимфа была лишена своего голоса и могла лишь повторять за всеми сказанные слова. Когда же Эхо влюбилась в Нарцисса, она не имела возможности заговорить с ним, чтобы рассказать о своих чувствах, и умерла от этой неразделённой любви [6, с. 209].

Кэмерон изображает нимфу в момент душевного порыва: когда та, вот-вот готова рассказать о своих чувствах, но остается в безмолвии. Это эмоциональное действие Кэмерон подчеркивает свойственным ее творчеству приему резкой светотеневой моделировки. Чисто-белоснежная фигура резко выступает из глубоко черного фона. Также фотограф помещает в зону фокуса все лицо модели, а не только глаза, как она

делала в других работах. Она оставляет размытыми волосы, руку, тело девушки, чтобы сконцентрировать внимание зрителя на малейшем тоне эмоции Эхо. В центре фотографии только лицо нимфы, которое одновременно изображает и любовь, и тоску, и порыв, и безысходность. Стоит добавить, что несмотря на постановочность, свойственную работам всех фотографов того периода, в фотографиях Кэмерон отсутствует излишняя театральность и декоративность кадра. Мало кому удавалось сделать возвышенное таким живым, реалистичным, понятным и доступным каждому [6, с. 213].

Из рассмотренных выше портретов заметно, что Джулия Маргарет Кэмерон совершенно по-иному рисует женские образы. Показанный ею идеал — это красота одухотворённой личности. В её женских образах сочетаются внутренний стержень и хрупкое изящество молодости. Кэмерон создаёт свой культ красоты на тонкой грани между нравственным совершенством внутреннего мира личности и земной чувственностью внешнего облика [6, с. 209].

Работы Джулии Маргарет Кэмерон резко выделяются из общей фотографической эстетики Викторианской Англии использованием мягкого фокуса. Практически во всех фотографиях она намеренно уходила от резкости, чтобы наделить снимок таинственностью и недосказанностью, убрать отвлекающие декоративные детали, подчеркивая экспрессивность образов. Такими методами фотограф еще дальше отдалялась от документального изображения реальности, делая его живописным. Можно сказать, что Камерон «опередела» свое время: только через несколько десятилетий на основе этих эстетических принципов возникнет направление в фотографии, пикториализм, представители которого стремились максимально приблизить свои работы к живописным и графическим произведениям.

Ее художественные цели в фотографии, основанные на внешнем виде и духовном содержании итальянской живописи XV века, были полностью оригинальными в ее среде. Так, она сформулировала в 1863 году цель своего творчества: «Облагородить фотографию и придать ей характер и назначение Высокого искусства путем соединения реального и идеального, не жертвуя Истиной, со всей возможной преданностью Поэзии и Красоте» [5, с. 131].

Список литературы:

1. Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения. — М: АСТ, 2006. — 129 с.
2. Беньямин В. Краткая история фотографии. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. — 168 с.

3. Бодлер Ш. Современная публика и фотография. // Шарль Бодлер об искусстве. М., 1986. — 186—190 с.
4. Гуркина Н.С. Английская стереография XIX века и живопись: точки соприкосновения // Вестник СПбГУКИ, 2016. — № 4. — 85—88 с.
5. Гуркина Н.С. Английская комбинированная постановочная фотография середины XIX века // Вестник СПбГУКИ, 2017. — № 3(32). — 129 — 132 с.
6. Колотилина С.А. Союз одухотворенности и красоты в творчестве Джулии Маргарет Кэмерон // Вестник славянских культур, 2016. — № — 205—213 с.
7. Левашов В. Лекции по истории фотографии. — М.: Тримедиа Контент, 2014. — 1075 с.
8. Новая история фотографии / [Стюарт Александер и др.]; под ред. М. Фризо. — СПб.: Machina; Андрей Наследников, 2008. — 334 с.
9. Хлебнова Т.И. История фотографии с 1839 года до наших дней. — М: Артродник, 2010. — 762 с.
10. Хлебнова Т.И. История фотографии с 1839 года до наших дней. — М: Артродник, 2010. — 762 с.
11. Чибисов К.В. Очерки по истории фотографии. — М: Искусство, 1987. — 250 с.
12. Шестаков В.П. Прерафаэлиты: мечты о красоте. — М: Прогресс - Традиция, 2004. — 224 с.
13. Якимович Е.А. Живопись и фотография во Франции во второй половине XIX века: дис. канд. искусствовед. — М.: МГУ, 2001. — 263 с.

1.2. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ИСТОКИ *SCIENCE-ART*. СИНТЕЗ ДИСКУРСИВНОГО И ИНТУИТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ

Шульгина Яна Алексеевна

студент,

Российский Государственный Университет им. А.Н. Косыгина,
РФ, г. Москва

Science-art или научное искусство зачастую рассматривают как относительно недавно образовавшееся течение *contemporary art*, однако историкам культуры и искусствоведам хорошо известно, что наука и искусство объединены друг с другом. И для современных исследований *science-art* остается актуальной проблематика его истоков и предпосылок.

Разделение искусства и науки во многом искусственно. На факт существования богатой предыстории симбиоза дискурсивного и интуитивного мышления указывают многие исследователи. «В.С. Ежов указывает, что зачатки научного мышления сформировались в рамках первобытной культуры в условиях господства интуитивно-эмоционального переживания над рациональным осмыслением через эстетическую рефлексию» [6, с. 12]. «Я.Д. Пруденко отмечает, что «история сосуществования науки, техники и искусства...известна человечеству издавна и рассматривает «научное искусство» как возвращение к свойственному античности, синкретизму. М.Ю. Сирина — что в древнейшие времена наука и искусство не разделялись, а развивались в сотворчестве» [6, с. 12].

Несмотря на историческую изменчивость между наукой и искусством всегда оставалась «трагическая напряженность» [4, с. 64]. Кажется, что наука и искусство стоят друг от друга на почтительном удалении, при этом имея общую цель — познание действительности, выбирая различающиеся между собой способы и пути. Вплоть до недавнего времени, находясь под влиянием «обаяния позитивизма» [4, с. 64], следование идеалам науки во многих случаях исключало следование идеалам искусства, опирающегося на символы и многозначные образы. Спорны были и обратные влияния науки на искусство в силу специфичности, строгости и сложности языка науки для непосвященных. Поэтому полнота той или иной научной теории, художественной концепции, произведения искусства, могла быть признана в рамках

присущих им целей и смыслов, но в более широком контексте каждый из этих феноменов незакончен, что приводит к относительному сужению области познания, к которой стремятся ученые и художники.

Однако, невзирая на разность подходов к познанию бытийной действительности наукой и искусством, они имеют и множество точек пересечения. В качестве подтверждения обратимся к историческим корням выше обозначенного направления, чтобы показать стабильность интереса к объединению научных практик и практик искусства, и что лежит в основе продукта их синтеза.

В истории европейской культуры один из первых примеров целостности искусства и науки показывает Античность. И не только потому, что наука, искусство и ремесло были неразличимы и обозначались одним термином *τέχνη*, т. е. изначальное единство. Скульптура и архитектура Древней Греции сделали значительный прыжок в собственном формировании вследствие рационализации искусства, создании канона на основе арифметических и геометрических концепций, учений о пропорции и симметрии и, безусловно, познаний в анатомии.

После античности бурное развитие материальной и духовной культуры вновь привело к союзу искусства и науки как на мировоззренческом, так и на технологическом уровнях. Первоначальный синкрезис науки и искусства, в значительной мере, сохранился в эпоху Средневековья (например, риторика и алхимия) и эпоху Ренессанса, где архитекторы, скульпторы, живописцы в лице Брунеллески, Микеланджело и особенно Леонардо да Винчи использовали математику, геометрию и занимались изобретениями новых технологий творчества в изобразительных искусствах. И в разряд наук была выведена живопись.

Впоследствии, «научное» и «художественное» начали отдаляться друг от друга. Эта тенденция нарастала в период классицизма и Просвещения, реализма и позитивизма. К дифференциации науки и искусства подходили с позицией рационального и чувственного, абстрактного и конкретного и т. п. «К началу XIX века синкретическое восприятие науки и искусства сменилось дивергентным. Особенно показательны в этом отношении взгляды Дж. Вико и И. Канта, «подготовившие» идеи Г.В.Ф. Гегеля и В.Г. Белинского, проводивших довольно жесткую демаркационную линию между наукой и искусством и оказавших значительное влияние на несколько поколений исследователей — эстетиков, культурологов и искусствоведов» [5, с. 6]. Но утилитарная идеология XIX века продержалась недолго. Плодотворный на открытия XIX век внедрил блистательные технические средства, которые вдохновляли и привлекались для создания художественных произведений.

Например, когда импрессионисты рассчитывали принцип смешения и восприятия цветов, они, разумеется, обращались к научному знанию, к оптике¹, которые заставляют по-новому взглянуть на сам процесс зрительного восприятия. Открытие интерференции и частотного спектра света побуждают художников иначе класть мазок, усложнять цветовую палитру, отказаться от монохромной проработки тени. В наиболее радикальной форме это выражено на полотнах пуантилистов². Зачастую именно импрессионисты провозглашаются «первой ласточкой» от искусства, вступившей на путь активного обращения к научному знанию. «На рубеже XIX и XX веков происходит настоящий прорыв в науке, опрокинувший многие парадигмы классической физики. Открыты рентгеновское излучение, электрон, радиоактивность, психоанализ, теория условных рефлексов, теория относительности. Происходит ломка всех прежних представлений о неизблемой картине мира, и это с неизбежностью отражается в литературе и искусстве» [7, с. 82].

XX столетие стало эпохой, для которой было характерно взаимодействие между различными науками и видами искусства, благодаря чему разнообразные направления в живописи возникают с необычайной быстротой. Стремление создать новую реальность стало стимулом для появления нового течения — абстракционизма. Его основатель Василий Кандинский во многом опирался на теософию Р. Штайнера, мистика XX века. Михаил Ларионов, исходя из теории отражения света, выразил свои представления о бесконечности форм в «лучизме». Ташизм, кубизм, геометрический супрематизм вскоре переключались на американскую почву, где появилось искусство оп-арта, что основан на оптических иллюзиях и использует особенности зрительного восприятия (Виктор Вазарели).

Искусство этого времени — история новаций, тех отклонений от *main stream* направлений в искусстве, где художники, так или иначе, задействовали неожиданные ходы. Для многих радикально настроенных художников изобразительность в искусстве исчерпала себя. Куда важнее становится воплотить некую идею через инсталляции, перформансы и прочие арт-действия и арт-объекты, используя при этом новые технологические возможности.

В течении века объединение искусства и науки характеризовалось непрерывностью и необратимостью. Это отразилось на стилевой и

¹ *Физические представления о волновой природе света, сформулированные в первой половине XIX века Юнгом и Френелем*

² *Теория цвета Мишеля-Эжена Шевреля предполагала использование контрастов по трём принципам: использование одновременного контраста, последовательного контраста, смешанного контраста.*

жанровой структуре современного искусства, где технологическая база почти целиком определяет эстетику. Данный тезис — один из основных векторов развития культуры XX века, начало которого было положено фотографией и кинематографом в конце XIX века. Исследуя эту интеграцию важно затронуть вопрос о взаимоотношении искусства и технологий. «Так как еще М. Хайдеггер в своих исследованиях подчеркивал, что техника опирается на науку, а наука, в свою очередь, подчинена технике» [6, с. 15].

Одни из первых, кто приняли «технологии как искусство», стали российские конструктивисты, в частности, значительную роль сыграло творчество Владимира Татлина. Один из виднейших представителей немецкой школы Баухауз — Ласло Мухой-Надь и его свето-пространственные модуляторы, француз Луи Кассель с экспериментами со светом, цветом и пространством и многие другие. Это доказывает, что заинтересованность к идеям и формам из области точных и естественных наук был свойственен для эстетики XX века, в частности для творчества представителей кибернетического искусств.

Технологическое искусство было под большим воздействием эстетики европейского художественного авангарда. «Модернизм во всей полноте проявил себя в экспериментах технологического искусства. Его парадоксальная смесь рационального и иррационального позволяла художникам чутко реагировать на технологические инновации. Кроме того, именно в модернизме сформировалось эстетическое представление о машине как абстракции технологии. Динамика реального времени, вовлечение зрителя в динамические отношения с произведением, завершенность которого проявляется только в его изменчивости — таким образом время проникает в произведение через технологию. Пространство также превращается в искусственную динамическую систему, которая может звучать, преобразовываться и искажаться с помощью свето-проекторных манипуляций, вступать в игру со временем и самим собой» [6, с. 16]. Архив авангарда обладает на сегодня колоссальным теоретическим и художественным потенциалом.

«Эти радикальные преобразования изобразительного искусства западные теоретики объясняли как новый закономерный этап его развития. А поскольку новоевропейские наука и техника неразрывно связаны между собой, активное привлечение методов и инструментария науки к процессу создания художественных произведений существенно ускорило процесс техно-художественной гибридации, начало которому было положено еще в XV веке» [1, с. 145].

Стоит отметить, что компьютерные и цифровые технологии в середине XX века поспособствовали формированию мира искусства.

Процесс перехода художников в программистов, а программистов в художников, характерный для раннего компьютерного искусства — стал началом глубокой интеграции между двумя сферами культуры. Вероятно, благодаря цифровым и компьютерным технологиям удалось предупредить раскол «двух культур»³, опасность чего вызвало громкие обсуждения этого вопроса во второй половине XX века. По словам Е.Л. Фейнберга «...компьютерные технологии подчеркивают нерасторжимость науки и искусства в рамках единой культуры человечества, но в гносеологическом и психологическом планах ведут к сближению их представителей» [8, с. 262].

«На рубеже тысячелетий произошла настоящая «интеллектуальная революция», открывшая простор для внелогического, интуитивного синтетического суждения в науке. Выявляя объективные причины этой революции, Е.Л. Фейнберг пришел к парадоксальному выводу о том, что основной из них является компьютеризация, принявшая на себя большую часть поддающейся формализации интеллектуальной работы и освободившая, таким образом, человека для выработки интуитивных суждений» [3, с. 120]. Начинается новый этап использования науки для художественных экспериментов, сменивший механическую основу на электронную.

Новое искусство на основе использования компьютерных систем возникает на пересечении художественного, творческого процесса и технологий, что служат мостом между наукой и искусством. При этом новые технологии — это не просто средство и инструмент для создания произведения искусства. Они выполняют смыслопоражающую роль, даже когда порой сам художник не задумывается над ролью этих технологий. Здесь наследуются основные идеи М. Маклюэна⁴ о том, что «*the medium is the message*» (средство есть сообщение) — тезис, впоследствии ставший афоризмом. Он также определял искусство как систему раннего обнаружения того, что нас ждет в ближайшем будущем.

К научно-технологическому искусству зачастую причисляют проекты, использующие инновационные достижения науки и техники.

³ Так Ч.П. Сноу описал сложившуюся в западноевропейском обществе середины XX в. атмосферу непонимания между представителями науки и искусства. Он констатировал, что наука и искусство стали очень далеки друг от друга, что их взаимное влияние стало незначительным.

⁴ Маршалл Маклюэн (1911—1980), канадский профессор, первоначально специализировавшийся в области английской литературы, а с 50-х годов по-святивший себя философии социальной коммуникации. Автор книги «*The Medium is the Message*» (1967)

Техническая сторона является значительной составляющей. Но и немаловажно единение дискурсивного, логического мышления и интуитивного суждения в рамках подобного искусства. Другой значительный элемент — усилия, с помощью которых приспособляют методы естественных и точных наук с целью формирования научно-обоснованного искусства, а методы искусства — для развития новых научных концепций. «Как указывал в этой связи Б.В. Раушенбах, логический подход предоставляет художникам не меньше новых возможностей, чем внелогический — логикам» [3, с. 10]. В доказательство данного тезиса стоит указать слова художника Дмитрия Каварги о том, что совместная работа с учеными и использование в инсталляциях научно-технологических средств, дает возможность «...провалиться в непроясненность действия, когда привычная непрерывность художественного процесса как бы обрывается, и появляется возможность взглянуть на все совершенно по-новому» [2].

Так, английский ученый Дж. Бентхолл утверждает, что в современном мире искусстве «наблюдается все повышающаяся тенденция рассматривать произведение искусства как открытую систему, цель которой — не создание законченных объектов, но фиксация определенных положений системы... производстве истин» [9]. В этом суждении состоит суть симбиоза искусства и науки при преобразовании современной культуры.

Роль научно-технологического искусства может стать определяющей. Формируя способности к «интуитивному целостному суждению» и усиливая доверие как к «методу познания истины», оно способно заметить многочисленные проблемы современности в новом и абсолютно неожиданном ракурсе, осуществить невыполнимые прежде открытия в разных областях знания [8, с. 262].

Этот краткий экскурс как в далекую, так и близкую историю искусства был необходим, чтобы подойти к главному — понять, что вся эта нарастающая лавина конструктивно-созидательной деятельности наглядное свидетельство того, что искусство давно уже преодолело свои традиционные рамки производства и функционирования — и вышло на простор тотального преобразования окружающей среды во все более расширяющихся масштабах во времени и пространстве. Понять, каким образом проверенный веками инструментарий классического и раннемодернистского искусства перестают быть актуальными, растворяются, уступая место единому апроприативному (т. е. без правил) *science-art* или научному искусству.

Список литературы:

1. Афасижев М.Н., Афасижев Т.М. Этапы взаимодействия науки и искусства в европейской культуре // Научное искусство: Материалы I международной научно–практической конференции. МГУ имени М.В. Ломоносова (04–05 марта 2012 г.). – М.: МИЭЭ, 2012. – С. 144–146.
2. Богданов В. Интервью с художником Дмитрием Каваргой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL : http://artinvestment.ru/news/artnews/20101112_kawarga.html (дата обращения: 15.03.2020).
3. Ерохин С.В. Теория и практика научного искусства. — М.: МИЭЭ, 2012. – 182 с.
4. Кудряшова Т.Б. Об онтологических основаниях научного искусства // Научное искусство: Материалы I международной научно-практической конференции. МГУ имени М.В.Ломоносова (04–05 марта 2012 г.). – М.: МИЭЭ, 2012. – С.60–64.
5. Левченко О.Е. Освоение природы средствами сайнс-арта: «естественное» и «технологическое»: Афтореф.дис. ...канд. культурологии. – Москва, 2016. – 399 с.
6. Научное искусство: Материалы I международной научно-практической конференции. МГУ имени М.В.Ломоносова, 2012. – 288 с.
7. Собко В.Г. Картина мира и ее отражение в искусстве в свете научных открытий // Научное искусство: Материалы I международной научно-практической конференции. МГУ имени М.В. Ломоносова (04–05 марта 2012 г.). – М.: МИЭЭ, 2012. – С. 78–80.
8. Фейнберг Е.Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. Фрязино: Век 2, 2004. – 288 с.
9. Benthall J. Scienes and Technology Today in Art. L., 1972.

1.3. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ ЭСТРАДЫ И ЦИРКА

Драч Тамара Леонидовна

аспирант,

Национальной академии руководящих

кадров культуры и искусств, г. Киев,

тренер-хореограф танцевальной студии «Шоколад»,

Украина, г. Львов

DANCING PREPARATION OF STAGE AND CIRCUS ARTISTS

Tamara Drach

Postgraduate student

of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv,

trainer-choreographer of dancing school «Chocolate»,

Ukraine, Lviv

Аннотация. Статья посвящается вопросу особенности хореографической подготовки артистов эстрады и цирка. Согласно исследования в силу специфики подготовки артистов этих направлений, их развитие следует направлять не только на усовершенствование исполнительских способностей их жанра, но и на развитие виртуозной техники, которая необходима при участии в зрелищных шоу, на которые приходят зрители, в ожидании сверхъестественных постановок и спецэффектов. Целью статьи является исследование методики преподавания хореографии для артистов эстрады и цирка. Благодаря проведенному исследованию мы проанализировали литературные источники относительно важности хореографии в цирковом искусстве и на эстраде, определили важность хореографической подготовки артистов во время обучения в профессиональных учреждениях, изучили опыт украинских артистов относительно использования хореографического искусства во всех жанрах этого направления.

Abstract. The article is dedicated to the question of the specific way of choreography preparation of the stage and circus artists. Due to special needs of these artists, it's necessary to direct their development to the improvement of performing skills and preparation to the participation in the spectacular shows, development of masterly technique which admired audience, who comes to the performance of the stage artists and circus shows.

The **purpose** of the article is to research the methods of teaching choreography for stage and circus artists. For deciding this purpose we had such tasks:

1. to analyse earlier published works, concerning dancing preparation of the circus artists.
2. to study the programme of the preparation of the stage and circus artists of Kyiv academy of circus and stage artists
3. to made art criticism analyse of the artistic activity of the Ukrainian circus artists, who used in their performances the dancing elements.

Research methodology. During our research we have used the analyze of literature, pedagogical experiment and art criticism of modern circus and stage performances.

Results. Due to the research we have analysed the literature concerning the question of dance preparation of stage and circus artists. We considered the question of importance choreographic preparation of the future artists during their education in the professional colleges, we have researched the experience of Ukrainian artists, who are using choreography in their performances. Dancing preparation of the artists play an important role in their future career. Due to the research we have analysed earlier published works, which are related to the dancing preparation of circus artists and we have studied the programme of preparation of the stage and circus artists of different genres of Kyiv academy of stage and circus artists.

Novelty. The author have made an attempt to analyse the programme of preparation of circus and stage artists. Author recommends to use modern-dance training for preparation of the circus and stage artists.

The practical significance. Due to this research we have made a conclusion that programme of preparation of circus and stage artists should include all styles of choreography, and especially modern-dance. So, we need to give such preparation for pupils who wish to enter the Kyiv academy of stage and circus artists.

Ключевые слова: современная хореография; цирковое искусство; эстрада; методика преподавания; украинские артисты.

Keywords: modern-dance; circus art; stage art; methods of teaching; Ukrainian artists.

Постановка проблемы. Хореографическая подготовка является важным компонентом всех цирковых жанров. Выступления на арене перед зрителями требуют грациозного исполнения во всех зрелищных номерах, именно поэтому хореографическая подготовка включена в программу развития артистов цирка и изучается ими от первого до последнего курса. В нашей статье мы проанализировали стили хореографии наиболее актуальные для развития артистов эстрады и цирка и постарались определить важные тенденции в дальнейшем развитии циркового искусства за счёт совершенствования профессиональной подготовки артистов средствами современной хореографии.

Анализ последних исследований и публикаций

Среди последних публикаций, в которых рассматривается эта тема следует отметить статью Касьяновой Елены [4], в которой был рассмотрен вопрос подготовки режиссёра-хореографа в реалиях сегодняшнего дня, научную публикацию Малыхиной Марины [7], относительно проблемы использования синтеза искусств в профессиональной подготовке артистов цирка, тезы доклада Старшого О.В. [6], где рассмотрены особенности разговорного жанра на эстраде. Pony Poison [8] в своей работе «Просто цирк» рассмотрел историю возникновения всех цирковых жанров и их особенности, исследовал вопрос развития циркового искусства и эстрады, а также предоставил методические рекомендации относительно подготовки артистов цирка.

Выделение нерешённых ранее частей общей проблемы.

Украинские артисты пользуются популярностью как в Украине, так и за рубежом.

Среди известных цирковых артистов следует отметить артистов разговорного жанра – дуэт Владимира Данильца и Владимира Моисеенко, известного конферансье Валерия Митрофанова, мима Борю Борисенко, эстрадных танцовщиц Лауреата VII Всесоюзного конкурса артистов эстрады Галину Шабаршину, артистов балета Арину Зинченко, Анну Суворову, Евгению Фролову и др.

Благодаря их творчеству цирковое искусство Украины сохраняет свои лидирующие позиции уже на протяжении нескольких десятилетий и принимает новые актуальные формы. Вопрос хореографической подготовки артистов цирка уже поднимался среди исследователей.

Но нерешённым остаться вопрос направлений хореографии, с которыми следует знакомить будущих артистов. Важно провести искусствоведческий анализ творчества украинских артистов эстрады и цирка, которые применяют хореографическое искусство в своих номерах, и каким образом следует улучшить качество преподавания хореографического искусства в профессиональных учреждениях для развития исполнительских навыков артистов.

Формирование целей статьи: целью статьи является исследование методики преподавания хореографического искусства для артистов цирка и эстрады.

Ввиду этого были поставлены такие **задания**:

- проанализировать ранее опубликованные работы, которые имеют отношение к хореографической подготовки артистов цирка;
- изучить программу подготовки будущих артистов цирка Киевской муниципальной академии артистов цирка и эстрады;
- провести анализ творчества известных сейчас артистов цирка Украины, которые в своих номерах используют хореографические элементы.

Изложение основного материала исследования

Танец является составной частью многих цирковых и эстрадных выступлений. Хорошая профессиональная подготовка артистов даёт возможность улучшить качество номеров. Особенное место в этом процессе занимает современная хореография: танец-модерн, контемпорари, бродвей, пол-данс, воздушная акробатика на полотнах и кольце, клубные направления хореографии и др. Цирк – это зрелищное искусство, где исполнителям нужны грация и пластика.

Артисты цирка изучают хореографию в процессе подготовки к их профессиональной деятельности. Будущие артисты цирка и эстрады, такие как жонглёры, акробаты, дрессировщики, эквилибристы, иллюзионисты, фокусники, клоуны, мимы, эстрадные певцы и танцовщицы изучают все азы хореографического искусства в процессе обучения.

Для этого в программу подготовки артистов эстрады и цирка следует внедрять как классическую хореографию, так и все современные направления, которые в данное время появляются на горизонте танцевального пространства. В нашей статье мы проанализировали особенности хореографической подготовки артистов эстрады и цирка.

Одно из направлений циркового искусства – пантомима, где особенно важна хореографическая подготовка. Пантомима – вид сценического искусства, в котором художественный образ создаётся при помощи мимики, жестов, пластики тела, и др.

Современный мим идеально владеет телом и знает язык балета, он акробат, жонглёр, драматический артист. Для подготовки мимов используют тренаж классической хореографии, народную и современную пластику, поскольку мимы должны быть всесторонне подготовленными. Они детально изучают нюансы классической хореографии, современные танцевальные практики и особенности народных танцев для подготовки оригинальных номеров [7].

В данное время для подготовки артистов эстрады и цирка этого и других жанров в Украине действует Киевская муниципальная академия эстрадного и циркового искусств им. Л.И. Утёсова, которой сейчас заведует Владислав Викторович Корниенко.

Особенное внимание он уделяет предоставлению студентам актуальных навыков, которые позволяют им использовать полученный опыт в процессе их дальнейшей профессиональной карьеры.

Среди выпускников эстрадной цирковой академии – известный мим Борис Борисенко, в данное время работает как артист цирка в Circus du Soleil. Принимает участие во многих телевизионных шоу и создаёт свои уникальные номера среди которых следует отметить «Маугли», «Тоу», «Вечный зов» и др., в которых Борис умело объединяет сценическую пластику, пантомиму, хореографию, акробатику, актёрское мастерство. Его номерам свойственна оригинальность и лёгкость исполнения, особенное чувство юмора.

Свой путь к успеху он начинал с изучения хореографического искусства в театральной студии балета «Мария» (г. Херсон), под руководством Г.И. Шабаршиной, которая развила в нём необходимую пластичность и танцевальность для поступления в эстрадно-цирковую академию.

После окончания академии он поступил в Педагогический университет им. М. Драгоманова, где в процессе обучения продолжил развитие своих пластических и хореографических навыков, изучал технические элементы акробатики, клоунаду, жонглирование и актёрское искусство.

Сейчас, выступая в зрелищных цирковых и эстрадных шоу, он применяет полученные знания и отшлифованные навыки и совершенствует своё мастерство на специализированных мастер-классах и семинарах.

Один из разновидностей эстрадного искусства – разговорный жанр. И хотя в большей степени в этом направлении артист использует больше голос, чем тело для создания образа, тем не менее, артисты этого жанра должны совершенствоваться и в хореографическом искусстве в зависимости от особенностей постановки.

В самом понятии разговорный жанр фактически раскрыто и его содержательное наполнение: это жанр, который связанный со словом.

К нему относят: конференсье (сольный и парный), интермедию, эстрадный рассказ, монолог, фейлетон, буриме, эстрадный диалог, сценка, языковую пародию, куплет, репризу, каламбур, декларацию, мелодекламацию, монолог в образе, сатирический дуэт и под. Разновидности разговорного жанра постоянно дополняются новыми формами, как, например, такими популярными на сегодняшний день разговорными сценическими выступлениями, как скетч, стендап, микро-миниатюра, которая является инсценизацией анекдота и под.

Особенной разновидностью эстрадного слова является музыкально-разговорные жанры, к которым относятся частушка, куплеты, музыкальная мозаика, шансонетка, музыкальный фельетон, музыкальная пародия.

Понятно, что основная роль в них также принадлежит слову, а музыка только лишь дополняет основное действие, служит своего рода оформлением, которое придаёт выступлению особенной яркости и живости [6, с. 324].

Чудесным дуэтом разговорного жанра, который был созданный именно в этой эстрадно-цирковой студии, следует назвать творческий тандем Владимира Данильца и Владимира Моисеенко. Их миниатюры пользуются успехом в некоторой мере и благодаря пластической выразительности обоих артистов, а также постоянных режиссёрских поисков в создании драматических образов. Их номера «Кролики», «Трактор», «Индийское кино» и др. выделяют артистов благодаря колоритному юмору и особенной эмоциональной подаче каждого диалога.

Во время выступлений артистов эстрады и цирка важное место занимает танцевальное оформление номеров.

В каждом цирковом и эстрадном шоу танцовщицы и артисты балета сопровождают выступления популярных артистов эстрады, исполняют отдельные хореографические номера и создают первоклассное оформление каждого выступления.

Именно поэтому в Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусства действует направление подготовки Современного эстрадного танца [4, с. 54].

Среди выпускников кафедры есть действующие артисты эстрады, такие как Арина Зинченко, Фролова Евгения, Анна Суворова и др., которые в данное время выступают в популярных танцевальных шоу по всему миру. Арина Зинченко основала свой шоу-балет, который кроме современных хореографических постановок использует воздушную акробатику на полотнах, кольца и спирали, а также создаёт интересные дуэтные акробатические номера со своим партнёром по выступлениям.

Выводы данного исследования и перспективы

Хореографическая подготовка артистов цирка и эстрады играет важную роль в их дальнейшей профессиональной карьере.

Благодаря проведенной работе мы проанализировали ранее опубликованные работы, которые имеют отношение к хореографической подготовке артистов цирка, исследовали программу подготовки артистов эстрады и цирка разных жанров Киевской муниципальной академии артистов эстрады и цирка, провели анализ творчества известных артистов цирка Украины, которые в своих номерах используют хореографические элементы. В ближайшее время автор планирует рассмотреть вопрос хореографической подготовки артистов театра и кино в Украине.

Список литературы:

1. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. – Москва, 2009. – 272 с.
2. Вагнер Р. Произведение искусства будущего. Избранные работы. Москва, 1978. – 261 с.
3. Ковальская И. От оперетты к мюзиклу: к вопросу об исторической логике музыкальной комедии // Музичне мистецтво і культура: Наук.вісник. 2007. – № 8. – С. 136–148.
4. Касьянова О. Підготовка режисера-хореографа в реаліях сьогодення // Культурологія та мистецтвознавство. Київське музикознавство. – 2015. – № 1. – С. 54-60.
5. Курьшева Т. Музыка...Люди...Театр... Сборник статей. – Москва, 2012. – 348 с.
6. Старшой О.В. Розмовний жанр на естраді: феномен М. Жванецького // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2018. – № 2. – С. 324-328.
7. Малихіна М. Проблема використання синтезу мистецтв у професійній підготовці артистів цирку. Наукова бібліотека України. 2019. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/383-problema-vikoristannja-sintezu-mistetstv-u-profesijnij-pidgotovtsi-artistiv-tsirku.html> (дата обращения: 10.04.2020).
8. Poison P. Simply Circus. – Create Space Independent Publishing Platform, 2017.– 58 p.

РАЗДЕЛ 2. КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

О НЕКОТОРЫХ ТЕОНИМАХ В НАДПИСЯХ НА ГЕММАХ И АМУЛЕТАХ ПЕРВЫХ ВЕКОВ НАШЕЙ ЭРЫ, НАЙДЕННЫХ НА ТЕРРИТОРИИ ПРИЧЕРНОМОРЬЯ

Борщевский Иван Сергеевич

преподаватель,

Пятигорский государственный университет,

РФ, г. Пятигорск

ON CERTAIN THEONYMS IN INSCRIPTIONS ON GEMS AND AMULETS OF THE FIRST CENTURIES OF COMMON ERA FOUND IN THE CIRCUM-PONTIC REGION

Ivan Borshchevsky

Lecturer,

Pyatigorsk State University,

Russia, Pyatigorsk

Аннотация. Среди предметов глиптики особое место занимают амулеты и геммы гностического содержания. Используя имена богов и ангелов, гностики стремились получить высшее знание и одобрение Единого Великого Бога. Среди имён встречается имя иудейского Бога - ЙХВХ. Цель данной работы – обобщить имеющуюся информацию об использовании вариантов библейского теонима ЙХВХ на геммах и амулетах, найденных на территории Причерноморья.

Abstract. Amulets and gems of Gnostic content occupy a special place among objects of glyptics. By using the names of gods and angels,

the Gnostics sought to obtain the highest knowledge and approval of God. The name of the Jewish God, YHWH, was one of them. The purpose of this work is to summarize the available information about the use of different variants of the biblical theonym YHWH on gems and amulets found in the Circum-Pontic region.

Ключевые слова: глиптика; амулеты; геммы; Причерноморье; имя Бога; теоним; тетраграмматон; ЙХВХ; Иао; Иаѿ; гностицизм.

Keywords: glyptics; amulets; gems; Circum-Pontic region; name of God; theonym; Tetragrammaton; YHWH; IAO; Gnosticism.

Археологические раскопки в регионе Причерноморья (Россия, Украина, Грузия, Абхазия) позволили обнаружить огромное количество произведений глиптики, среди которых особо выделяются амулеты и геммы с надписями гностического содержания.

Для их изготовления использовали драгоценные или полудрагоценные камни, некоторым из которых приписывались магические или лечебные свойства. Были найдены амулеты из гематита, зеленой яшмы, нефрита, агата, халцедона и других камней.

Судя по содержанию надписей, сторонники гностицизма надеялись получить с их помощью высшее знание и защиту Единого Великого Бога. При этом огромное значение придавалось именам Бога и архангелов [1]. Цель данной работы – обобщить имеющуюся информацию об использовании вариантов библейского теонима ЙХВХ¹ на геммах и амулетах, найденных на территории Причерноморья.

В гностических надписях теоним ЙХВХ чаще всего встречается в форме Иаѿ. Как считается, такая огласовка тетраграмматона появилась в среде египетских евреев, в частности, в Элефantine, в шестом-пятом веках до нашей эры. [13] Такая огласовка проникла в некоторые переводы Библии на греческий язык (Рис. 1) и даже в христианские произведения на церковнославянском языке (Рис. 2).

¹ *Четырёхбуквенное имя Бога, тетраграмматон, которое встречается в еврейском тексте Библии порядка семи тысяч раз и переводится обычно как «Яхве» или «Иегова»; точная огласовка тетраграмматона неизвестна.*

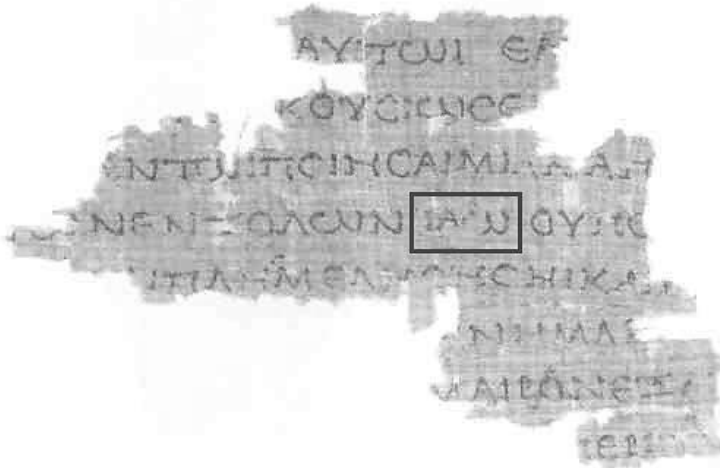


Рисунок 1. Фраза «ευτολον ιαω» в тексте из свитков Мёртвого моря (цитата из Левит 4:27, 4Q120/4QpapLXXLev^b)

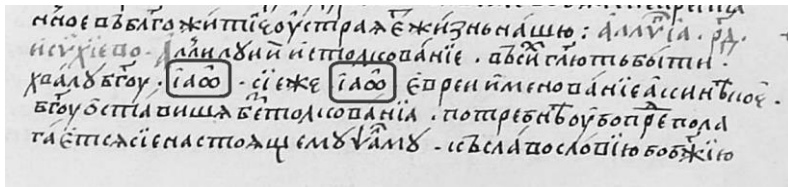
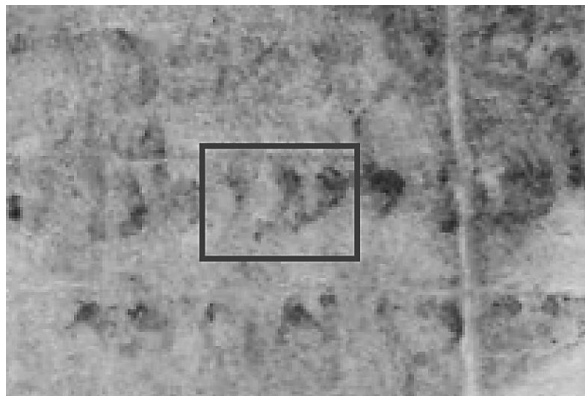


Рисунок 2. Псалтирь толковая в переводе Максима Грека, середина XVI в. Комментарий Исихия Иерусалимского к 104-му псалму: «Слову "аллилуиа" при переводе дают значение – «хвала Богу Иао». А «Иао» евреи оставили без перевода в качестве имени Божия». (ОР Ф.304.1 №86)

На протяжении веков в иудейской традиции существовало несколько способов написания священного имени Бога. Один из них - три буквы *יהוה*. [10] Об этом упоминает, к примеру, хорезмийский учёный 11 века Аль-Бируни: «...евреи ставят имя Бога, которое пишется в их книгах через три еврейских буквы *יהוה*. В Торе оно пишется как *Йахве* и произносится 'Адонай, хотя иногда говорят только — Йах. А произносимое имя, то есть 'Адонай, не пишется» [3].

Именно такой вариант встречается и в Киевском письме, написанном представителями иудео-хазарской общины Киева. (Рис. 3) [9].



אלא כמזכירים ולכם תהיה צדקה לפני יי אלהיכם

*Рисунок 3. Строка 20 из Киевского письма (930 год):
«...и будет милость для вас перед יי, Вашим Богом»*

Выбор трёх букв *iod* не случаен. Сумма их цифрового значения равна 30. Тот же результат получается при сложении цифровых значений букв тетраграмматона и числа 4, обозначающего сам тетраграмматон [10].

Нередко эти буквы изображались палеоеврейским письмом $\aleph \aleph \aleph$ и часто выглядели как три перечеркнутые буквы Z: ~~ZZZ~~. (Подобной написание тетраграмматона встречается и в рукописях Мёртвого моря, например в отрывке из книги Бытие PОху 1007 (см. Рис. 4).)



Рисунок 4. Фрагменты из книги Бытие 2:8 и 2:18 (PОху 1007)

Со временем в египетской Элефантине, как полагают, возникла иудейская интерпретация египетского божества Хнума (Хнубиса) в виде змеи с головой льва и его отождествление с Иао, отчасти и потому, что еврейским солдатам персидского гарнизона Элефантины храм Хнума напоминал иерусалимский храм Яхве [11]. Часто на геммах и амулетах сам Яхве изображался в виде льва [8].

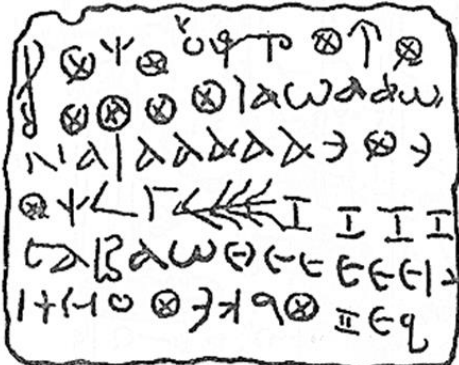
Само же имя Хнубиса, как считает ряд исследователей, также отражает священный тетраграмматон. Семь букв его имени, ΧΝΟΥΒΙΣ, если сложить их числовые значения, даёт сумму в 1332. Само же число 1332 можно представить в виде произведения 3 и 444. Число 4, в свою очередь соответствует четырёхбуквенному имени ЙХВХ [8].

Изображение Хнубиса, его знака (ZZZ или SSS), а также имени Иао часто встречается на геммах, в том числе и на найденных в районе Причерноморья (Таблица 1) [5; 6] Очевидно, постепенно связь этих надписей с иудейским Богом становилась всё менее очевидной, пока не была утрачена полностью [13]. Имя и образ Хнубиса, а также его знак стали применяться на резных камнях для лечения болезней желудка. На одной такой гемме, найденной в Керчи, присутствует надпись ΣΤΟΜΑΧΟΥ («для желудка») [6]. А врач четвертого века нашей эры Марцелл Эмпирик советовал вырезать на яшме знак ZZZ для лечения болей в боку [8].



Геммы и амулеты, содержащие теоним ЙХВХ в той или иной форме, найденные в регионе Причерноморья, представлены в таблице 1, а география находок – на рисунке 5.

Таблица 1.




Геммы и амулеты, содержащие теоним ЙХВХ в той или иной форме, найденные в регионе Причерноморья

№	Изображение	Описание
1.		Золотая пластинка-амулет из Аписилии (Цебельда). Среди надписей магического содержания присутствуют имена слова: Иао, Адонай, Саваоф [1; 2].


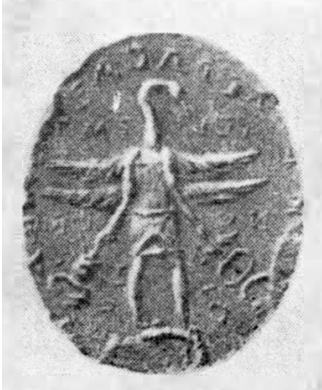

Продолжение таблицы 1.

№	Изображение	Описание
2.		Халцедоновая гемма из Абасгии (Аацы). На одной из сторон можно прочитывать имена Иао, Адонай, Саваоф [1; 2].
3.		Двусторонний амулет из яшмы, найденный в Аккермане. Змееное божество с головой петуха держит щит с надписью в две строки Ιαω [5].
4.		Двусторонний амулет из яшмы, найденный в Херсонесе. Змееное божество с головой петуха держит щит с надписью в две строки Ιαω [5].
5.		Двусторонний амулет из зеленой яшмы, найденный в Херсонесе. Змееное божество. Остатки надписи Ιαω [6].

Продолжение таблицы 1.

№	Изображение	Описание
6.		<p>Двусторонний амулет из коричневой яшмы, найденный в Керчи. Лев, попирающий скелет, вокруг пять звезд и полумесяц. Надпись Ιαω [6].</p>
7.		<p>Двусторонний амулет из сердолика, найденный в Феодосии. Знак ZZZ и надпись «Хнубис» [5].</p>
8.		<p>Двусторонний амулет из яшмы, найденный в Феодосии. Львиноголовый змей Хнубис. Вокруг четыре звезды (которые могут символизировать четыре буквы тетраграмматона) и знак SSS. Изображение замыкает кольцо из змеи и надпись αβριηλ Ιαω. На обороте, среди прочего, надпись Ιαω [5].</p>

Продолжение таблицы 1.

№	Изображение	Описание
9.		<p>Двусторонний амулет из железняка, найденный в Керчи. Змееногое божество. В руках щит с трёхстрочной надписью Ιαω. На обороте надпись ΣΤΟ ΜΑ ΧΟΥ («для желудка») и знак ZZZ [5].</p>
10.		<p>Двусторонний амулет из зеленой яшмы. Точное место находки не указано. Четырехкрылое божество с головой ибиса. В надписи, среди прочего, Ιαω [5].</p>
11.		<p>Амулет из зеленой яшмы. Точное место находки не указано. Четырехкрылое божество. Буквы Ια [5].</p>

Окончание таблицы 1.



№	Изображение	Описание
12.		<p>Двусторонний амулет из красной яшмы. Точное место находки не указано. Трехстрочная надпись содержит Iаω [5].</p>
13.		<p>Двусторонний амулет из Халцедона. Точное место находки не указано. Львиноголовый змей Хнубис. Знак SSS [5].</p>



Рисунок 5. География находок гемм и амулетов первых веков нашей эры с теонимом Iаω и (или) его графическим изображением в виде трёх букв йод ZZZ («знак Хнубиса») на территории Причерноморья. Цифры на карте соответствуют номерам артефактов в Таблице 1.

Таким образом, среди произведений глиптики, обнаруженных на территории Причерноморья, присутствуют артефакты с надписями, содержащими теоним ЙХВХ либо в виде транскрипции Iao, либо в виде трёх букв *iod*, написанных палеоеврейским письмом, что говорит о распространении еврейского мистицизма и гностицизма в этом регионе в первых веках нашей эры.

Список литературы:

1. Бадж Э.У. Амулеты и суеврия. – М.: Академический проект, 2019. – 328 с.
2. Бгажба О.Х., Лакоба С.З. История Абхазии с древнейших времен до наших дней. М., 2007 – 392 с.
3. Бируни А. Индия — М.: Ладомир, 1995. - 727 с.
4. Воронов Ю.Н. Научные труды. Том первый. — Сухум: Абхазский институт гуманитарных исследований АН Абхазии, 2006. — 456 с.
5. Неверов О.Я. Гностические геммы, перстни и амулеты Юга СССР // Вестник древней истории. - 1979. - № 1 - С.95-104
6. Неверов О.Я. Изображения на геммах – печатях, металлических перстнях и амулетах // М.М. Кобылина. Изображения восточных божеств в Северном Причерноморье в первые века н. э. Москва, 1978. – с. 163-180.
7. Соломоник Э.И. К вопросу о населении Херсонеса Таврического // Античная древность и средние века. — Свердловск, 1979. — с. 119-125.
8. Хайрединова Э.А. Перстент-амулет первой четверти VII из Юго-Западного Крыма // Античная древность и средние века. – Екатеринбург, 2014. – с. 69-89.
9. Golb, Norman and Omeljan Pritsak. Khazarian Hebrew Documents of the Tenth Century. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1982 - 166 p.
10. Lauterbach, Jacob Z. Substitutes for the Tetragrammaton. Proceedings of the American Academy for Jewish Research, vol. 2, 1930. – pp. 39–67.
11. Mastrocinque A. Les Intailles Magiques du Departament des Monnais Medailles et Antiques. - Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2014 – pp. 93-96
12. Mastrocinque A. Studies in Gnostic Gems: The Gem of Judah, Journal for the Study of Judaism vol. XXXIII No 2. (2002 Brill) – p. 164-170.
13. Vasileiadis P. The god Iao and his connection with the Biblical God, with special emphasis on the manuscript 4QpapLXXLev^b. Vetus Testamentum et Hellas 4 (2017) 21-51.

РАЗДЕЛ 3.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

3.1. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

МИФЫ О ЛЮБВИ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕРНХАРДА ШЛИНКА

Гущина Анна Ивановна

ассистент,

*Воронежский государственный технический университет,
РФ, г. Воронеж*

MYTHS ABOUT LOVE IN THE BERNHARD SCHLINK'S WORKS

Anna Gushchina

Assistant Lecturer

*of the Chair of Foreign Languages,
Voronezh State Technical University,
Russia, Voronezh*

Аннотация. В данной статье рассматривается одна из вечных проблем, возникающих между людьми, имеющими разную гендерную принадлежность. В статье анализируются устойчивые мифы, препятствующие людям обрести любовь и семейное счастье. На основе ряда рассказов Бернхарда Шлинка нами выделены типичные мифы, мешающие людям любить друг друга и всегда быть вместе. Выделенные социальный, религиозный и гендерный стереотипы, которые доказывают живучесть мифов в сознании современного человека.

Abstract. This article deals with one of the most eternal problems arising between people with different genders. The article analyzes persistent myths that interrupt people from finding love and family happiness. Based

on a number of Schlink's stories, we have highlighted typical myths that prevent people from loving each other and always being together. The assigned social, religious and gender stereotypes prove the myths' vitality in the modern human's consciousness.

Ключевые слова: Бернхард Шлинк; мифы; любовь; гендер; культура.

Keywords: Bernhard Schlink; myths; love; gender; culture.

Несмотря на то, что упоминая имя немецкого писателя Бернхарда Шлинка, многие сразу же вспоминают его роман-бестселлер «Чтец», Шлинк является глубокомыслящим писателем, способным размышлять как о непростом немецком прошлом, так и умеющим представить судьбу человека во всех её проявлениях и измерениях. Поэтому в большинстве его произведений именно человек с его уникальной судьбой, личными проблемами и любовными переживаниями выходит на первый план.

Обращаясь к анализу произведений Шлинка, стоит отметить тот факт, что практически все герои пребывают в постоянном поиске любви. При этом характерно, что писатель не навязывает читателям какой-либо предзаданной концепции этого чувства. «Я не хочу развивать своё собственное “нормативное” представление о любви», – говорит Шлинк в гейдельбергских лекциях [4, с. 43]. Его делом становится познание человеческих историй. «Это только истории с их собственной правдой» [4, с. 55].

Как исторические события, происходившие в Германии в период с конца XIX в.- до начала XXI в., так и отношения между мужчиной и женщиной, на взгляд Шлинка, наполнены множеством мифов. Во многих романах и рассказах Шлинк стремится показать читателю насколько подобные мифы или стереотипы о любви и межличностных отношениях являются крепко укоренившимися в сознании человека.

Нередко сам Шлинк вместе со своими заглавными персонажами задумывается и анализирует, что такое «нормальная любовь»? От чего сможет ли человек испытать незабываемое чувство любви в юности, молодости или уже в зрелом возрасте?

Мифы о любви являются для Шлинка ключевыми. Тему любви в Гейдельбергских лекциях он обозначает как одну из самых важных. Так, о любви, основанной на социальных стереотипах, автор размышляет в рассказах «Межсезонье». Однако представления, закладываемые в сознание людей религией, культурой и национальной историей, не менее важны. О религиозных стереотипах или мифах автор повествует в рассказе «Обрезание».

О гендерных стереотипах, о психологии мужчин и женщин, о смене властных парадигм говорится в романе «Женщина на лестнице», в рассказах «Дом в лесу», «Межсезонье».

В рассказе «Межсезонье» заглавными героями выступает Ричард, музыкант по профессии, немец, давно живущий в США, и Сьюзен, американская бизнес-леди, владеющая внушительным наследством. Не зная первоначально о богатстве Сьюзен, мужчина стремительно влюбляется в неё, чувство любви с не меньшей силой охватывает и молодую женщину. Они уже строят планы на совместную жизнь, однако внезапно обнаруживается одно обстоятельство, которое всё усложняет. Случайно узнав о её наследстве, Ричард кажется себе нищим рядом с этой женщиной, обладательницей огромного дома на приморском курорте и двухэтажной квартиры в центре Нью-Йорка.

Его жизнь строилась всегда на других принципах: «Да, знай он о таком богатстве, не заговорил бы тогда со Сьюзен. Богатых он не любил. Богатство, доставшееся в наследство, вызывало у него презрение, богатство приобретенное он считал награбленным. Его родители никогда не могли заработать столько, чтобы обеспечить детей всем, что они хотели бы им дать. Того, что сам он получал в Нью-Йоркском филармоническом, в обрез хватало на жизнь в дорогом мегаполисе. Богатых друзей у него не было и никогда не бывало» [3, с. 21].

А насколько верны подобные принципы, спрашивает автор между строк. Ведь Сьюзен ни разу не демонстрирует своего превосходства Ричарду.

Конфликт этого рассказа основывается на разрушительном вторжении стереотипов в сознание человека. Ричарду кажется, что его личностная ценность в глазах Сьюзен ничтожна по сравнению с проблемами её бизнеса. Ричард опасается того, что он не сможет содержать семью, влезет в долги, долги будут только множиться и в конце концов Сьюзен его из-за этого разлюбит. Его беспокоит грядущая перемена образа жизни, когда ему придётся переехать в нью-йоркскую квартиру Сьюзен, куда будет заказан вход его друзьям, знакомым, ученикам.

Шлинк таким образом размышляет о мифе, согласно которому счастливой может быть любовь между представителями одной социальной среды.

В Гейдельбергских лекциях Шлинк замечает, что ещё недавно «настоящая любовь случалась внутри одного класса» [4, с. 40].

В настоящем же людям более важно осознавать самостоятельность другого человека, который собственными силами достигает чего-то в жизни. Так же важно ощущение эмоциональной близости, которая в принципе не связана с имущественным положением человека. Именно

на это обращает внимание Сьюзен. Ричард интересен ей как человек – со своими надеждами, сомнениями, разочарованиями, свершениями. Ричарду, напротив, жизненный опыт подсказывает, что общение с человеком другого социального круга не может закончиться чем-то долговременным.

Рассказ «Межсезонье» построен в типичной шлинковской манере. Среди его персонажей не оказывается однозначно правых или виноватых. Автор не осуждает ни Сьюзен, ни Ричарда, не сводит конфликтную ситуацию к победе одной из сторон. Он попеременно погружается в психологию одного и другого героя, показывает предопределённость поступков Сьюзен, Ричарда, их прошлым опытом общения с людьми. Даже резкие действия и слова Ричарда не отталкивают Сьюзен, чем мог бы завершиться рассказ. А всё-таки что будет дальше, спрашивает автор. Насколько сильны окажутся стереотипы поведения, имеющиеся в сознании героев. Шлинк разрушает миф о том, что настоящая любовь невозможна между людьми, принадлежащим разным социальным слоям общества. И открытый финал истории лишь подчёркивает зыбкость устойчивых мифов, существовавших на протяжении многих столетий, важно отметить, что Шлинк не пытается вместо одного мифа создать другой, его цель состоит в том, чтобы проанализировать действительную сложность человеческих отношений.

Довольно значительное влияние на сознание влюблённых людей оказывают культурно-религиозные мифы или стереотипы, особенно если молодые люди принадлежат к разным религиям и имеют каждый свою историю. История любви на основе культурно-религиозных разногласий произошла между немцем Анди и американской еврейкой Сарой, главными героями рассказа «Обрезание».

В социальном отношении они принадлежат к одному кругу: он – будущий учёный, получивший грант в США для работы над диссертацией, она – программист. Однако случившаяся много лет назад трагедия в семье Сары не позволяет ей спокойно любить Анди, немца по происхождению. О том, что он немец, ей постоянно напоминают и в семье, и в дружеском кругу. Анди ассоциируется у её окружения с теми немцами-нацистами, от которых в прошлом пострадали её родные.

Анди, всё больше влюбляясь в Сару, с тревогой думает о том, какая же большая пропасть пролегла между их религиями и культурами:

«В Берлине он впервые ощутил страх, что несхожесть миров, в которых они жили, может поставить их любовь под угрозу» [1, с. 184]. В какой-то момент и сама Сара замечает: «Мы принадлежим к двум различным культурам, говорим на разных языках, и даже если ты правильно переводишь со своего языка на мой, мы всё равно живём

в двух разных мирах – если мы прекратим говорить друг с другом обо всём, нас растащат в разные стороны центробежные силы» [1, с.176].

Шлинк аналитично, шаг за шагом, прослеживает те шаги, которые совершает Анди, пытаясь сохранить свои отношения с Сарой, и те ментальные преграды, которые возникают у него на пути. Кульминацией всех событий становится решения Анди сменить вероисповедание и пройти обряд обрезания. Анди готов даже обрезать нити, связывающие его с немецкой национальной историей, с немецкой культурой, чтобы сохранить Сару.

И вновь Шлинк оставляет финал открытым. Его читателю предстоит самостоятельно, опираясь на собственный жизненный опыт, решить, окажутся ли персонажи самостоятельны в своих суждениях и поступках или в их поведении возобладают религиозные и национальные стереотипы. Как видно из приведённых примеров, религиозные и исторические мифы являются довольно устойчивыми в сознании уже нескольких поколений немцев и евреев, несмотря на то, что события прошлого им известны лишь из фактов истории и рассказов дедушек и отцов.

Рядом с культурными, социальными и религиозными стереотипами в произведениях Шлинка часто высвечиваются и гендерные стереотипы.

Здесь следует учитывать то, что в XX в. заметно изменилась социальная роль женщины и, как следствие, само женское мироощущение. Если в XIX в. женщины могли быть сильнее лишь в психологическом плане, в XX в. роль женщины значительно расширилась и женщины стали выполнять типично мужские роли.

Новые гендерные модели поведения в современном мире изображены Шлинком в рассказе «Дом в лесу». Так, Кейт, героиня повествования, будучи успешной писательницей, зарабатывает большую часть денег, а её муж давно уже исполняет типично «женские» функции – заботится о подрастающей дочери и ведёт домашнее хозяйство. При этом Кейт осознаёт сама и даёт понять мужу, что роль простой домохозяйки не по ней. Она уверена в своих силах и готова защищать свою позицию до конца. Поэтому она весьма зло спрашивает мужа во время одного спора: «Ты хочешь сделать из меня домашнюю клушу, которая стоит у плиты, дожидаясь, когда муженёк соизволит уступить ей машину?» [3, с. 120].

Шлинк демонстрирует, как мучится его герой-мужчина в атмосфере смены властных парадигм. Однако мучится не от потери функций повелителя, а от потери чёткого понимания собственной роли в жизни. Он также в сердцах произносит слова, которые давно поселились в его сознании: «А я-то кто тогда, по-твоему, если даже на домашнюю клушу у плиты не тяну? Всего лишь неудавшийся писатель? Который живёт

на твоём содержании? Которому разрешается ухаживать за ребёнком, но нельзя ничего решать? Нянька и уборщица?» [3, с. 120].

И вновь Шлинк никого не судит и никого не обличает. Он лишь показывает, что в XX в. произошли коренные изменения в традиционном понимании мужских и женских начал. Для этого автор задаёт читателю множество вопросов. Действительно ли существует некая «правильная» модель семьи? Почему женщина не может зарабатывать больше мужчины?

Шлинк тонко анализирует возникшую ситуацию, не пытаясь представить Кейт в роли разрушительницы семьи, а её мужа в роли ревнующего к чужой славе безумца. Кейт ни разу не упрекает его в том, что он мало зарабатывает.

Скрытая гендерная проблематика присутствует и в романе Шлинка «Женщина на лестнице». Его главная героиня Ирена Гундлах – женщина свободная, уверенная в себе, имеющая определенные цели в жизни, обладающая твердой мировоззренческой позицией, уверенно стоящая на ногах.

Мужчины, окружавшие её в молодые годы, были наделены похожими личностными качествами. У каждого из них имелось в жизни нечто, что придавало ей стержень. Так, бывший муж Ирены был одержим идеей власти, второй её спутник, молодой художник Карл Швинд стремился к признанию в обществе. Именно их лидерские качества привлекали Ирену¹. Однако при этом Ирена не готова была играть «традиционную» роль жены – спутницы жизни успешного мужчины.

Шлинк представляет Ирену смелой женщиной, способной идти на риск. В сущности, она во всех ситуациях демонстрирует активную, «мужскую» модель поведения. Несмотря на наличие типично мужских качеств, Ирена как женщина всё равно ищет мужчину, с которым у неё возникла бы тесная эмоциональная связь. Её мужчина должен обладать определённым набором качеств: «Я искала человека, способного на риск, такого, с которым я сама могла бы пойти на риск. Даже рискнуть собственной жизнью» [2, с. 115].

Однако жить традиционным семейным сценарием Ирена совершенно не стремится, потому что семью она воспринимает как клетку: «Я будто вырвалась из клетки, освободилась от всего, что стесняло, удерживало меня» [2, с. 147]. Сюжет романа складывается вокруг якобы

¹ Так Ирена отзывалась о своих мужчинах: «Думаю, я любила в них решимость идти до конца, неукротимость, с которой Петер стремился ко всё большему богатству и всё большей власти, и ту неукротимость, с которой Карл пытался создать совершенное произведение искусства. Они оба были одержимы, и я искала, чего-то, что и меня сделало бы одержимой» (Женщина на лестнице, с. 130).

украденной картины, на которой изображена молодая Ирена. Однако картина не была украдена, она многие годы хранилась у самой героини. Собрав вокруг себя спустя тридцать лет всех своих мужчин, Ирена становится центром их внимания, предоставив мужчинам право решать, кому достанется картина после её смерти.

Ирена некоторое время безмолвно наслаждается их дискуссиями, после чего ставит их в известность: картина уже подарена ею художественной галерее в Сиднее. Таким образом, перед нами сильная женщина и ведомые ею мужчины.

При этом Шлинк снова далёк от осуждений или одобрений героев и их поступков, однако автор стремится раскрыть скрытые сложности психологического характера: Ирена не создана для традиционной семьи, в ней живёт вечная бунтарка и бескорыстный защитник бедных и униженных. Поэтому автор опровергает миф об однозначном превосходстве мужчин в этом мире. Однако он и не говорит, что его героиня была всегда счастлива. Поэтому миф о гендерном превосходстве только мужчин сталкивается с аналитическим способом мышления самого Шлинка.

Таким образом, главной отличительной чертой творчества Шлинка, рассматривающего человека в постоянном поиске любви и взаимопонимания, является наполненность его произведений глубокими вопросами, идущими через героев от самого автора.

Итак, устойчивость различных мифов, в том числе и мифов о любви, в творчестве Бернхарда Шлинка обусловлена набором стереотипов, базирующихся на социальном статусе людей, культурно-религиозных представлениях в человеческом сознании, а также на гендерных принципах современного общества. А Шлинк выступает продолжателем немецких литературных традиций, заложенных ещё Фонтане, Келлером и другими.

Список литературы:

1. Шлинк Б. Другой мужчина: Рассказы // Б. Шлинк; пер. с нем. Б. Хлебникова, В. Подминогина. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 256 с.
2. Шлинк Б. Женщина на лестнице / Б.Шлинк. – СПб.: Азбука СПб, 2015. – 256 с.
3. Шлинк Б. Летние обманы: Рассказы // Б. Шлинк ; пер. с нем. И. Стребловой, Г. Снежинской. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 288 с.
4. Schlink B. Gedanken über das Schreiben. Heidelberger Poetikvorlesungen / B. Schlink. – Zürich : Diogenes, 2011. – 85 S.

3.2. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ВИШНЁВЫЙ САД А.П. ЧЕХОВА – ОТРАЖЕНИЕ СИМВОЛИЗМА РУССКОГО ТЕАТРА

Аббасхилми Абдулазиз Яссин

*д-р филол. наук,
Дияльский университет,
Ирак, г. Дияла*

Аннотация. В данной статье изучена пьеса Антона Павловича Чехова «Вишневый сад». Основной акцент в статье делается на том, как А.П. Чехову в пьесе удалось объединить вместе героев прошлого, настоящего и будущего. Рассматриваются события, происходившие в начале XX века в России, которые смогли оказать влияние на творчество А.П. Чехова. Было рассмотрено, каким образом Чехову удалось в вишневом саде и поместье олицетворить всю Россию.

Ключевые слова: сад; хронотоп; драматургия; культура; поколения; символизм; русский театр; отечественная литература.

Русский писатель, драматург, прозаик, классик русской и мировой художественной литературы А.П. Чехов является автором более трехсот литературных произведений, которые принадлежат разным жанрам. Произведения, написанные Чеховым, не только продолжают, но и развивают лучшие традиции отечественной классической литературы.

До А.П. Чехова русский театр переживал период кризиса. Именно Чехову удалось внести неоценимый вклад в развитие театральной деятельности, вдохнуть в театр новую жизнь [4].

В период XIX века русская драматургия и театр отличались характерной традицией серьезной или высокой комедии. А.С. Пушкиным были посвящены этому следующие строки, что такая комедия «не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, — и что нередко близко подходит к трагедии». Сложившаяся ситуация способствовала тому, что такой сложный жанр был назван «трагикомедией» [6].

Писателю удавалось выхватывать небольшие сюжеты из быта персонажей, приближая тем самым драматургию к реальности. В пьесах Чехова отсутствуют интриги, в них нет открытых конфликтов.

Но и без этого пьесы А.П. Чехова заставляют зрителя задуматься, так как сюжетная линия отражает в себе тревогу того переломного исторического периода [2].

В тот момент времени общество будто застыло, предчувствуя скорые перемены.

Это способствовало тому, что персонажами чеховских произведений были представители всех социальных слоев. В рамках простого сюжета Чехов знакомил зрителей с историями героев до описываемых событий, давая возможность домыслить их дальнейшую судьбу [10].

Такой художественный прием позволил драматургу удивительным способом смешать прошлое, настоящее, будущее в пьесе «Вишневый сад». Для этого Чехов соединил в своем произведении не только людей разных поколений, но и разных эпох. Чехов не идеализирует ни одно из них: каждая эпоха имеет свои достоинства и недостатки.

За такой подход читатели и ценят творчество А.П. Чехова. Драматург исключительно объективно относится к событиям действительности. Писатель не предпринимает попытки убедить читателя, что будущее беззаботно или прошлое достойно поклонения. Одновременно с этим к событиям настоящего Чехов относится наиболее критично [5].

Для пьес А.П. Чехова является характерным размышления о судьбе России, а теме будущего было предопределено центральное место в пьесе «Вишневый сад».

Чехову удалось довольно ярко разделить героев этой пьесы на три категории: прошлое, настоящее и будущее [9].

Представителями прошлого в пьесе «Вишневый сад» являются самые старые персонажи всего действия: Раневская, Гаев и Фирс. Именно этим героям принадлежат высказывания о том, чем для них было прошлое. Прошлое они характеризуют как время, в котором все было легко и прекрасно. В то время было деление на господ и слуг, для каждого было определено свое место и предназначение. У этих героев никак не получалось приспособиться к современным реалиям жизни. Их сложившееся положение местами кажется читателям смешным, ведь их поступки абсурдны [7].

Фирс расценивал отмену крепостного права в качестве величайшего горя для себя, он отказался от воли и остался в имении. Он испытывал искреннюю любовь к семье Раневской и Гаева и хранил им преданность до самого конца.

Аристократка Любовь Андреевна и её брат видели в прошлом время, когда им не приходилось думать о таких низменных вещах как деньги. В прошлом они могли наслаждаться жизнью и заниматься тем, что доставляет им удовольствие. Они ценили красоту нематериальных

вещей. По этой причине им было нелегко принять новые порядки, когда высокоморальные ценности были заменены вещественными ценностями. Разговоры о деньгах и способах их заработка они расценивали в качестве унижения. По этой причине предложение Лопухина о сдаче в аренду земли, которая, по сути, была занята никчемным садом, было воспринято как пошлость. Раневская и Гаев не были способны принять решения о судьбе вишневого сада, они поддаются течению жизни и просто плывут по нему.

Для спасения имения, владельцам всего лишь было необходимо на выгодных условиях сдать его. Но их щепетильность и заносчивость не позволяет им сделать это. Они видят непристойность в том, что дачники оскверняют их вишневые сады. Вместо этого они довели дело до того, что имение было продано Лопухину, который и вовсе подверг вырубке райские кущи. Этим примером Чехов хотел показать то, что дворяне не в силах позаботиться даже о самих себе, не то, что о России. Поведение представителей прошлого нерационально, у них капризный характер. Их жизнь складывалась таким образом, что они привыкли беззаботно жить за счет чужого труда. Можно сделать вывод, что они не смогли оправдать привилегии своего сословия, по этой причине суровая реальность оставила их в прошлом. Они не смогли утнаться за событиями настоящего времени, так как были уверены, что реальность сама под них подстроится. Любовь Андреевна получив деньги, которые тетка прислала для Ани, перебирается в Париж, а Гаев идет служить в банк.

Смерть Фирса в конце пьесы в пустом доме под звуки вырубаемого сада весьма символична. Она символизирует тот факт, что аристократия как социальный класс изжила себя, и ей нет места, в том виде, в каком она была до отмены крепостничества.

Следует отметить, что у Чехова не было задачи очернить представителей прошлого. Можно увидеть, как драматург наделил этих людей душевной тонкостью, чувством такта и другими подлинными добродетелями. Они воспитаны, образованы и добры. Так, преданность старого слуги Фирса вызывает у читателя сочувствие. Его поведение показывает нравственное превосходство старшего поколения над современными людьми такими, как Лопухин [1].

Настоящее в пьесе «Вишневый сад» представляет Лопухин. Сам Лопухин характеризует себя, как «мужик мужиком» [11]. Ему удается подстроиться под время, мыслить по-новому, зарабатывать, используя для этого свой ум и чутье. Писатель представляет его, как целеустремленного и трудолюбивого, практичного и экономного. Этот герой может восхитить читателя своей деловой хваткой и готовностью поделиться опытом с бывшими господами, хотя имел полное право ненавидеть их.

Одновременно с этим у Лопехина отсутствуют духовные запросы, он заботится лишь только о своем материальном благополучии и игнорирует при этом нравственные аспекты бытия. Его предками были крепостные, во владении отца была лавка, а сам Лопехин стал «беложилеточником», которому удалось сколотить значительное состояние. Чехов особое внимание уделял персонажу Лопехина, так как он представлял из себя типичного купца, к которому в связи с этим многие не скрывали пренебрежение. Он сам себя сделал, благодаря своему труду и желанию быть лучше, чем его предки не только в финансовом плане, но и в уровне образованности. Лопехин непрерывно следует к своему личному обогащению.

Петя Трофимов даже находит у Лопехина сходство с хищником, указывая одновременно на то, что для него характерна тонкая артистичная натура. Это доставляет Лопехину немалое количество душевных переживаний. Он прекрасно осознавал, какую красоту несет в себе старый вишневый сад, который будет вырублен по его воле, но поступить иначе не может.

Настоящее Чехов сравнивает с хищным лесом, который подчиняется законам жестокости и силы, а не доброты, ума и милосердия. Лопехин представляет собой другую крайность, которая противоположна Раневской и Гаеву. Он сумел приспособиться к реальности. Но он ничем не лучше представителей прошлого, так как не собирается изменять обстоятельства настоящего к лучшему.

Представителями будущего являются Аня и Петя Трофимов, молодое поколение. Это молодые люди, которых переполняет сила и энергия. Но кроме этого, они желают изменить свои жизни. Эти молодые люди мечтатели и максималисты, которые оторваны от реального времени. Они романтичные и возвышенные, но одновременно с этим самостоятельные и умные. Они находятся в таком состоянии, когда готовы найти ошибки прошлого и настоящего, чтобы предпринять попытку исправить их.

Но при этом, Петя любит говорить и рассуждать о том, каким прекрасным и справедливым будет будущее, но не воплощает свои слова в жизнь. Именно это затрудняет ему окончание университета и не дает возможности хоть каким-то образом устроить свою жизнь. Петя не признает привязанность в любом её проявлении – направлена ли она на место или на другого человека. Петя Трофимов утверждал: «Мы отстали, по крайней мере, лет на двести, у нас нет еще ровно ничего, нет определенного отношения к прошлому, мы только философствуем, жалуемся на тоску или пьем водку» [11]. Из этих слов можно сделать вывод, что молодой человек непредвзято смотрит на происходящие

события. Но одновременно с этим Петя проявляет равнодушие по отношению к вишневному саду: «Мы выше любви», — заявляет он. Этими словами Трофимов как бы снял с себя всякую ответственность за судьбу сада, а вместе с этим и всей России. Пете удалось увлечь своими идеями наивную Аню. Но, несмотря на это, она уже приготовила план по устройству своей жизни. Этот план воодушевляет её, и она готова «посадить новый сад, ещё краше прежнего». Петя и Аня без сомнения переполнены желанием изменить что-либо, но теряют корни. Именно этим и обеспокоен Чехов [3].

Одновременно с этим будущее в пьесе «Вишневый сад» предстает очень неопределенным и смутным. Кроме образованных Ани и Пети, в качестве представителей будущего следует рассматривать Яшу и Дуняшу. Следует обратить внимание, что Дуняша олицетворяет простую крестьянскую девушку. Дуняшу зритель видит как молодую ветреную девушку, которая живет одним днем и мечтает только о любви, в то время как Яша предстает перед читателями беспринципным, пустым и жестоким человеком, который не привязан ни к кому и ничему. Чувство уважения к хозяевам у него отсутствует. Молодого лакея Яшу, после того, как он побывал за границей, уже перестала прельщать Родина. Даже мать, которая пыталась встретиться с Яшей, была ему не нужна.

В пьесе «Вишневый сад» Гаева и Раневскую сменил Лопухин. Но ведь поколения Лопухина тоже предстоит кому-то сменить. А.П. Чехов написал эту пьесу в 1903 году. А если вернуться к истории, то можно увидеть, что через 13 лет, после написания этой пьесы, у власти оказались именно такие люди, которых олицетворял персонаж Яши.

В пьесе «Вишневый сад» драматург объединил вместе героев прошлого, настоящего и будущего. Только не внутреннее желание быть вместе и делиться своими мечтами и опытом связывало их. Персонажей держал старый вишневый сад и дом. Как только это все исчезает, разрываются и связи между героями и временем, которое они олицетворяют [8].

Пьеса Чехова «Вишневый сад» смогла таким образом отразить действительность, что описанные события не утратили своей актуальности даже по прошествии многих лет. Описанную историю следует характеризовать как цикличную. Она развивается в результате изменения общества, моральных и этических норм, которые так же переосмысляются со временем. Жизнь человека не возможна без памяти о прошлом, в бездействии в настоящем, и без веры в будущее. Одно поколение сменяется другим, одни созидают, другие разрушают. Так происходило во времена А.П. Чехова и именно так развивается общество сегодня.

Прав был писатель, утверждая, что «Вся Россия – наш сад», и только от нас зависит, будет ли он цвести и плодоносить, или же будет вырублен под самый корень. Так он указывает на важность того, что необходимо дорожить красотой человеческой культуры, оберегать судьбу нашей планеты.

Светлые мысли драматурга были связаны с тем, что люди будут отвечать за свои поступки, совершенные в прошлом, настоящем и будущем.

Писатель надеялся, что люди, принимая свои решения, будут нести ответственность за культуру, за свои жизни, за белые березы, цветущие вишневые сады. Чехов, затрагивая эту тему в своем произведении, повлиял на то, что все эти вопросы предопределили одну из самых важнейших традиций отечественной литературы.

А.П. Чехов был культурным и чутким представителем той лучшей части интеллигенции его эпохи, которая сознавала, что жить так, как жила Россия в конце XIX века, нельзя. Писатель настаивал на том, что нельзя терять веру в существование какой-то иной жизни, светлой и красивой.

Список литературы:

1. Виноградова Е.Ю. Гибель символа (вишневый сад: реальность и символика) [Электронный ресурс] // Журнал «Новый филологический вестник». — 2018. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/gibel-simvola-vishnevyu-sad-realnost-i-simvolika> (Дата обращения: 02.03.2019).
2. Горовая И.Г. К вопросу о языковом новаторстве А.П. Чехова [Электронный ресурс] // Журнал «Вестник Оренбургского государственного университета». — 2014. — №11 (36). — Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=1166044> (Дата обращения: 02.03.2019).
3. Кондратьева В.В. Мифопоэтическое пространство дома в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» [Электронный ресурс] // Журнал «Известия Волгоградского государственного педагогического университета». — 2017. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/mifopoeticheskoe-prostranstvo-doma-v-piese-a-p-chehova-vishnevyu-sad> (Дата обращения: 02.03.2019).
4. Крупчанов Л.М. Введение в литературоведение: учебник / Л.М. Крупчанов. — М.: Оникс, 2018. — 479 с.
5. Ларионова М.Ч. Народная культура в творчестве А.П. Чехова [Электронный ресурс] // Журнал «Научная мысль Кавказа». — 2016. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/narodnaya-kultura-v-tvorchestve-a-p-chehova> (Дата обращения: 02.03.2019).
6. Мухин М.Ю. Проза, драматургия, публицистика и переписка А.П. Чехова в сопоставительно-статистическом ракурсе [Электронный ресурс] // Журнал «Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения». — 2016. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/proza-dramatuzgiya-publitsistika-i-perepiska-a-p-chehova-v-sopostavitelno-statisticheskom-rakurse> (Дата обращения: 02.03.2019).

7. Одинокое В.Г. Пьеса А.П. Чехова «Вишневый сад»: «Человеческая комедия» [Электронный ресурс] // Журнал «Сибирский филологический журнал». — 2015. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/piesa-a-p-chehova-vishnevu-sad-chelovecheskaya-komediya> (Дата обращения: 02.03.2019).
8. Петракова Л.Г. Дом и сад как важнейшие хронотопы в творчестве А.П. Чехова [Электронный ресурс] // Журнал «Территория науки». — 2013. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/dom-i-sad-kak-vazhneyshie-hronotopy-v-tvorchestve-a-p-chehova> (Дата обращения: 02.03.2019).
9. Химич В.В. Специфика конфликта и жанр пьесы А. Чехова «Вишневый сад» [Электронный ресурс] // Журнал «Филологический класс». — 2014. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/spetsifika-konflikta-i-zhanr-piesy-a-chehova-vishnevu-sad> (Дата обращения: 02.03.2019).
10. Ходжаева М.Д. Мир чеховских рассказов [Электронный ресурс] // Журнал «Вестник Таджикского государственного университета права, бизнеса и политики. Серия гуманитарных наук». — 2015. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/mir-chehovskih-rasskazov> (Дата обращения: 02.03.2019).
11. Чехов А.П. Полное собрание сочинений: сочинения / А.П. Чехов. — М.: «Наука», 1984. — 560 с.

РАЗДЕЛ 4. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

4.1. РУССКИЙ ЯЗЫК

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЛЯ 9 КЛАССА «ИЗУЧЕНИЕ ОДНОСОСТАВНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В ШКОЛЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ Б.Л. ПАСТЕРНАКА)»

Борисова Софья Вадимовна

магистрант,

*Самарский государственный социально-педагогический университет,
РФ, г. Самара*

EXTRACURRICULAR WORK PROGRAM FOR GRADE 9 “THE STUDY OF SINGLE-COMPONENT SENTENCES AT SCHOOL (BASED ON THE POETIC TEXTS OF B.L. PASTERNAK)”

Sofya Borisova

Undergraduate

*Samara State Social and Pedagogical University,
Russia, Samara*

Аннотация. Современные школьники часто затрудняются в определении типов односоставных предложений. В данной статье описана программа элективного курса для учеников 9 класса по теме «Изучение односоставных предложений в школе (на материале поэтических текстов Б.Л. Пастернака)», обоснованы преимущества данного курса для совершенствования знаний обучающихся.

Abstract. Modern students find it difficult to determine the types of single-compound sentences. This article describes the program of the elective course for students of grade 9 on the topic "Study of single-component sentences in the school (based on the poetic texts of B.L. Pasternak)." The article describes the advantages of this course for improving students' knowledge.

Ключевые слова: элективный курс; односоставные предложения; классификация односоставных предложений; Б.Л. Пастернак; средняя школа.

Keywords: elective course; one-component sentences; classification of one-component sentences; B.L. Pasternak; high school.

Программа внеурочной деятельности «Изучение односоставных предложений в школе (на материале поэтических текстов Б.Л. Пастернака)» предназначена для педагогов, работающих в 9 классе в условиях реализации ФГОС ООО.

Содержание данного курса основывается на материалах исследований М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, Г.О. Винокура, И.Р. Гальперина и других, посвященных изучению лингвистических особенностей поэтических текстов Б.Л. Пастернака, а также на материалах ФГОС ООО и нормативных документов о профильной подготовке в школьном образовательном процессе.

Основание для разработки Программы:

- Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации»;
- Концепция духовно-нравственного воспитания;
- Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования (в ред. Приказа Минобрнауки России от 29.12.2014 № 1644).

Программа реализуется через внеурочные занятия и тесно связана с основным курсом русского языка для средней школы, представленной в учебнике «Русский язык» под редакцией Т.А. Ладыженской.

Цели курса:

Научить школьников выявлять в тексте односоставные предложения, определять их тип, структурные особенности и художественную роль в тексте (на материале поэтических произведений Б.Л. Пастернака).

Основные задачи курса:

- обобщить полученные ранее знания о простых предложениях;
- расширить полученные ранее школьниками знания об односоставных предложениях с помощью анализа поэтических текстов Б.Л. Пастернака;

- совершенствовать умение учащихся различать и вычленять односоставные предложения в художественном тексте, определять их тип и художественные функции;

- обеспечить практическое использование полученных знаний и умений на уроках русского языка и литературы;

- способствовать развитию речи и мышления учащихся на межпредметной основе.

В результате изучения элективного курса учащиеся должны:

- прочитать выбранное произведение и под руководством учителя выявить его синтаксические особенности;

- уметь различать виды простых предложений по составу их грамматических основ;

- уметь находить и характеризовать односоставные предложения;

- уметь определять стилистические особенности односоставных предложений в тексте;

- уметь иллюстрировать теоретический материал собственными примерами и примерами из поэтических текстов Б.Л. Пастернака;

- изучив теоретический материал курса, решить итоговый проверочный тест на знание теории.

Формы контроля за знаниями учащихся:

- подбор односоставных предложений разных видов;

- устные и письменные развернутые ответы на вопросы;

- устная и письменная характеристика указанных учителем предложений;

- выполнение итоговой контрольной работы: выявление преобладающих типов односоставных предложений в предложенном тексте и определение их художественной функции.

Формы проведения занятий

- лекции;

- практические занятия;

- анализ и просмотр текстов;

- самостоятельная работа (индивидуальная и групповая) по работе с художественными текстами.

Интерес учащихся поддерживается внесением творческого элемента в занятия: работа в группе, составление проектов.

В каждом занятии две части:

- теоретическая;

- практическая.

Общая характеристика учебного курса

Данный элективный курс предлагает подробное изучение односоставных предложения и его функций с опорой на поэтические тексты Б.Л. Пастернака. В ходе занятий учащиеся выявят особенности функционирования односоставных предложений в лирике Пастернака и напишут контрольную работу, связанную с выявлением преобладающих типов односоставного предложения и их функций в предложенных поэтических текстах Б.Л. Пастернака.

Курс ориентирован на учащихся 9-х классов общеобразовательных школ, а также для тех, кто интересуется русским языком, занимается изучением идиостиля писателей и стремится углубить знания о функциях односоставных предложений в русском синтаксисе.

Предложенный материал позволит обобщить и систематизировать знания, умения учащихся по синтаксису и в определенной мере обогатить и расширить их. Кроме усовершенствования навыков синтаксического разбора предложений, построения графических схем, обучающиеся на основе данного курса овладеют умениями определения структурно-семантических особенностей определенных синтаксических структур, их стилистических и эстетических возможностей.

Курс направлен на изучение односоставных предложений, но в процессе его прохождения обучающиеся разбирают не только изолированные простые односоставные предложения, но и части сложных предложений в стихотворной речи, производят их разбор и анализ.

В программе реализован коммуникативно-деятельностный подход, который осуществляется через разнообразные по характеру упражнения, среди которых присутствуют задания повышенной трудности. Ребята обобщают знания об односоставных предложениях, попробуют свои силы в анализе художественного текста. Занятия состоят не только из теоретического материала, но и из практической части. Каждый раздел заканчивается обобщающим занятием, проводимым в форме тренинга, опроса или письменного мониторинга.

Возраст детей, участвующих в реализации данной программы, – 15-16 лет.

Проведение занятий предполагается в форме лекций, практических занятий.

Место проведения занятий — учебный кабинет.

Описание места курса в учебном плане

Программа рассчитана на 1 год. Всего 34 часа. Занятия проводятся 1 раз в неделю по 45 минут. Курс изучения программы рассчитан на учащихся 9 класса.

I. Планируемые результаты

Предметные результаты

- углубление базовых знаний об односоставных предложениях и их типах;
- проведение синтаксического разбора односоставных предложений;
- умение выявлять односоставные предложения в художественном тексте, определять их тип и художественные функции;
- работать с тестовыми заданиями: самостоятельно (без помощи учителя) понимать формулировку задания и вникать в ее смысл.

Личностные результаты

- осознание эстетической ценности русского языка;
- достаточный объем словарного запаса и усвоения грамматических средств для свободного выражения мыслей и чувств в процессе общения;
- готовность к самостоятельной и творческой деятельности;
- навыки сотрудничества со сверстниками;
- готовность и способность к самообразованию.

Метапредметные результаты

Регулятивные УУД:

- самостоятельно формулировать тему и цели занятия;
- составлять план решения проблемы совместно с учителем;
- работать по плану, сверяя свои действия с целью, корректировать свою деятельность;
- в диалоге с учителем вырабатывать критерии оценки и определять степень успешности своей работы и работы других в соответствии с этими критериями

Познавательные УУД:

- перерабатывать и преобразовывать информацию из одной формы в другую (составлять план, таблицу, схему);
- пользоваться словарями, справочниками;
- осуществлять анализ и синтез;
- устанавливать причинно-следственные связи;
- умение использовать ИКТ в решении когнитивных задач;
- строить рассуждения.

Коммуникативные УУД:

- адекватно использовать речевые средства для решения различных коммуникативных задач; владеть монологической и диалогической формами речи;
- высказывать и обосновывать свою точку зрения;

- слушать и слышать других, пытаться принимать иную точку зрения, быть готовым корректировать свою точку зрения;
- договариваться и приходить к общему решению в совместной деятельности;
- задавать вопросы.

Содержание учебного курса

Организационное занятие (1 ч.)

Учитель знакомит учащихся с целью и задачами, с методикой проведения занятий, с примерным планом работы. Распределяются обязанности среди детей.

Односоставные предложения в поэтических текстах Б.Л. Пастернака: их типы и художественные функции (20 ч.)

Понятие об односоставных предложениях, их отличие от двусоставных. Типы односоставных предложений: определенно-личные, неопределенно-личные, обобщенно-личные, безличные, инфинитивные, назывные. Полные и неполные односоставные предложения. Их различия. Практические занятия на определение типов односоставных предложений в поэтических текстах Б.Л. Пастернака. Творческая работа на создание собственных коротких поэтических текстов с использованием односоставных предложений.

Связь идиостиля и синтаксического строя поэтического произведения (6 ч.)

Понятие «идиостиль». Понятие о творческой манере писателей и художественном стиле. Особенности поэтического творчества Б.Л. Пастернака. Связь синтаксического строя стихотворений Пастернака с особенностями его мировосприятия.

Практические занятия. Анализ стихотворений Б.Л. Пастернака.

Аналитическая деятельность (5 ч.)

Поиск заданных синтаксических конструкций в поэтических текстах Б.Л. Пастернака. Определение художественной роли синтаксических средств в реализации творческого замысла поэта.

Контрольный урок (1 ч.)

Обобщающее занятие (1 ч.)

Список литературы:

1. Бабайцева В.В., Максимов Л.Ю. Современный русский язык. – Учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.». – 2-е изд., пере-раб. изд. – М.: Просвещение, 1987. – 256 с.
2. Беднарская Л.Д. Трудные вопросы преподавания синтаксиса. Новое в школьных программах и учебниках: Учебное пособие для студентов-филологов. – Орёл: ОГУ, 2003. – 130 с.

3. Виноградов В.В. Основные вопросы синтаксиса предложения (на материале русского языка). Избранные труды: Исследования по русской грамматике. – М.: 1975. – С. 389-435.
4. Галкина-Федорук Е.М. О двусоставных и односоставных предложениях в современном русском языке. Филологические науки. – 1959. – № 2. – С. 102-112.
5. Гвоздев А.Н. Современный русский литературный язык: учебное пособие для вузов. – М.: Просвещение, 1973. – 431 с.
6. Кожевникова К. Об аспектах связности в тексте как в целом. Синтаксис текста. – 1979. – № 7. – С. 49-67.
7. Лекант П. А. Синтаксис простого предложения в современном русском языке: Учебн. пособие. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – 247 с.
8. Тростенцова Л.А., Ладыженская Т.А., Дейкина А.Д., Александрова О.М. Русский язык. 9 класс: учеб. для общеобразоват. организаций / под ред. Н.М. Шанского– М.: Просвещение, 2017. – 208 с.

4.2. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ВНУТРИКАТЕГОРИАЛЬНЫЙ СИНКРЕТИЗМ В СФЕРЕ СЕКУНДАРНОГО ТАКСИСА

Архипова Ирина Викторовна

*канд. филол. наук, профессор,
Новосибирский государственный педагогический университет,
РФ, г. Новосибирск*

INTRA-CATEGORICAL SYNCRETISM IN THE FIELD OF SECONDARY TAXIS

Irina Arkhipova

*candidate of philological Sciences, professor,
Novosibirsk State Pedagogical University,
Russia, Novosibirsk*

Аннотация. В статье рассматривается явление внутрикатегориального синкретизма в сфере секундарного (обстоятельственного, логически обусловленного) таксиса. Внутрикатегориальный синкретизм и полисемия предлогов определяют актуализацию таксисной категориальной ситуации: кондиционально-, каузально-, инструментально- или медиально-таксисной. Актуализация обстоятельственно-таксисной категориальной ситуации детерминирована прототипическими значениями политаксисных предлогов *in, bei, mit, durch*.

Abstract. The article discusses the phenomenon of intra-categorical syncretism in the field of second (circumstantial, logically determined) taxis. Intracategorical syncretism and polysemy of prepositions determine the actualization of the taxis categorical situation: conditionally, causally, instrumental, or medial taxis. The actualization of the circumstance-taxis categorical situation is determined by the prototypical meanings of the polytaxis prepositions *in, bei, mit, durch*.

Ключевые слова: синкретизм; внутрикатегориальный синкретизм; секундарный таксис; политаксисные предлоги; таксисные категориальные ситуации.

Keywords: syncretism; intra-categorical syncretism; secondary taxis; polytaxic prepositions; taxis categorical situations.

Явление синкретизма понимается в современной лингвистической литературе как совмещение или синтез дифференциальных структурных и семантических признаков единиц языка (некоторых разрядов слов, значений, предложений, членов предложения и др.), противопоставленных друг другу в системе языка и связанных явлениями переходности. Синкретичные образования следует дефинировать как «гибридные», «промежуточные», «диффузные», «переходные», «кумулятивные», «нерасторжимо слитные», «одновременно совпадающие в одном языковом знаке» и т. п. [1; 2].

Немецкие высказывания с предложными девербативами являются синкретичными образованиями, совмещающими языковую репрезентацию таксисных значений одновременности с элементами логической обусловленности (каузальности, кондициональности, инструментальности, concessивности и др.).

Высказывания с гетерогенно-таксисными («политаксисными» - термин наш *И.В. Архунова*) предлогами *in, bei, mit, unter, durch* репрезентируют микрополе секундарного (логически обусловленного, обстоятельственного) таксиса в немецком языке.

Явление внутрикатегориального синкретизма и полисемия «политаксисных» предлогов позволяют выделить таксисные семантические синкрет-комплексы, актуализирующие таксисные значения одновременности в сочетании с инструментальными, медиальными, модальными (образа действия), кондициональными и каузальными значениями обусловленности. В таких высказываниях репрезентируются различные обстоятельно-таксисные значения одновременности:

(1) модально-таксисные: *Im Nachdenken gehen mir die berühmten drei Fragen Immanuel Kants durch den Kopf: Was kann ich wissen? (das-blaettchen.de, gecrawlt am 28.03.2018); Sie lässt sich gern streicheln und zeigt mit lautem Schnurren, wie gut ihr diese Zuwendung gefällt. (www.nnp.de, gecrawlt am 27.03.2018);*

(2) медиально-таксисные: *Die anderen Besucher quittierten das mit zustimmendem Klopfen. (www.ostsee-zeitung.de, gecrawlt am 28.03.2018);*

(3) инструментально-таксисные: *Durch Ziehen an den Endfäden werden Fältchen erzeugt und der Stoff wird so auf eine geringere Breite gekürzt. (www.rtl.de, gecrawlt am 27.03.2018);*

(4) кондиционально-таксисные: *Hoffmann betonte, dass die Ausweisung unter Beachtung der Rechte der Grundeigentümer stattfindet. (www.waz-online.de, gecrawlt am 27.03.2018); Bei genauerer Betrachtung*

gibt es einige Argumente für den stolzen Preis. (www.manager-magazin.de, gecrawlt am 29.03.2018);

(5) каузально-таксисные: *Bei dem Anblick der Küche* bleibt Tine fast der Atem weg. (www.rtl.de, gecrawlt am 28.03.2018).

Гетерогенно-таксисные или «политаксисные» предлоги *in, bei, mit, unter, durch*, выполняющие «таксисообразующую» функцию одновременности, полисемичны и поливариатны. Актуализация таксисной категориальной ситуации детерминирована их прототипическими значениями.

Предлоги *in, bei, mit, unter, durch* обозначают характер протекания или манеру совершения основного действия глагола (модальное значение), средство/способ его осуществления (инструментальное/медиальное значения), условие протекания (кондициональное значение) или причину его осуществления (каузальное значение). Прототипическая семантика поливариантных предлогов эксплицирует определенную разновидность таксисных значений одновременности (в сочетании с модальными, инструментальными, медиальными, кондициональными или каузальными).

В состав предложных конструкций с предлогами *in, bei, mit* в модальном значении входят стальные/процессуальные девербативы, обозначающие физические/психические/эмоциональные процессы и состояния субъекта, а также его кинетические проявления (см. высказывания с предлогом *mit*) (*das Bedauern, das Erstaunen, das Erschrecken, das Herzklopfen, das Lachen, das Nicken, das Kopfnicken, das Kopfschütteln, das Achselzucken, das Seufzen, das Aufatmen, das Zischen, das Schweigen, das Brüten, das Nachdenken*). В модально-таксисном синтагматическом контексте эти предлоги указывают на обозначение характера, способа или манеры протекания основного действия/процесса глаголов. Например:

In bangem Schweigen umstanden Bochow und die Blockältesten, die Krämer gebracht hatten, den Tisch, auf dem der Verwundete lag (B. Apitz).

Mit Aufatmen begrüßte Außenministerin Ursula Plassnik die Ankündigung Molterers, der Klarheit mit diesem mutigen Schritt schaffe. (www.oe-journal.at, gecrawlt am 26.03.2018).

Каузальная семантика предлогов определяет возможность актуализации каузально-таксисной категориальной ситуации. Сопутствующее действие (процесс) девербатива с «политаксисными» предлогами *mit, durch* и *bei* рассматривается как предпосылка или основание для осуществления основного действия глагола: Er hatte sich *mit dem langen Lesen* bei Lampenlicht Kopfweg geholt (H. Hesse).

В случае кондиционального значения предлогов *bei* и *unter* действие девербатива рассматривается как имплицитно или эксплицитно

выраженное сопутствие, благоприятствующее совершению основного действия глагола и являющееся при этом условием или предпосылкой его осуществления. При имплицитной кондициональности в высказываниях с поливариантным предлогом *bei* употребляются кондициональные актуализаторы *erst, nur, aber* и квалификативные атрибуты *näher, genauer, zärter, oberflächlich*. Ср.:

Beim genaueren Hinhören merkt man aber schnell, dass Frankfurt diese Tat nicht so leicht verkraften wird. (www.nnp.de, gecrawlt am 28.03.2018).

Erst bei näherem Hinsehen erkennt der Betrachter den wahren Wert seiner Arbeiten. (www.faz.net, gecrawlt am 26.03.2018).

При актуализации инструментально- и медиально-таксисной категориальной ситуации в высказываниях с предлогами *mit, durch* действие или процесс акциональных/процессуальных deverбативов (в частности, соматизмов *das Achselzucken, das Ausbreiten der Hände, das Kopfschütteln, das Kopfnicken*) рассматривается как инструмент (орудие, предмет) или «непредметный» способ. Медиальная семантика предлогов эксплицирует психические (ментальные, эмоциональные) состояния и процессы (физиологические, физические) человека как субъекта действия.

Итак, актуализация обстоятельственно-таксисной категориальной ситуации одновременности в высказываниях с предложными deverбативами связана с лингвистическим явлением внутрикатегориального синкретизма и детерминирована прототипическими значениями политаксисных и поливариантных предлогов *in, bei, mit, durch*.

Список литературы:

1. Архипова И.В. Высказывание с предложными deverбативами в современном немецком языке: монография. Новосибирск: НГПУ, 2012. 148 с.
2. Архипова И.В. Предложные deverбативы в современном немецком языке: монография / И.В. Архипова; Новосиб. гос. пед. ун-т. Новосибирск: НГПУ, 2013. 80 с.
3. Архипова И.В. Синкретизм в сфере актуализации таксисных значений одновременности // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. Издательство: научные технологии (Москва). 2019. № 12 (2). с. 149-154.
4. Архипова И.В. Функциональный потенциал deverбативов и его реализация в контексте// Евразийский гуманитарный журнал. 2020. № 1. с. 74-87.
5. Бабайцева В.В. Явления переходности в грамматике русского языка: Монография. М., 2000. 640 с.

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

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

№ 4 (35)
Апрель 2020 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 20.04.20. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 6,375. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
123098, г. Москва, ул. Маршала Василевского, дом 5, корпус 1, к. 74
E-mail: philology@nauchforum.ru

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



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru